

**Cinema de horror:
o medo é a alma do negócio**Caroline Santana TAVARES¹**Resumo**

O imaginário humano é povoado pelo horror desde tempos remotos e a literatura sempre foi uma boa maneira de representação das criaturas presentes nesse gênero, mas somente com a chegada do cinema é que esses seres passaram a causar um medo sem precedentes naqueles que sempre apreciaram as histórias de horror. Assim, mostraremos um pouco da história do cinema de horror, bem como explicaremos sua importância para a história do cinema, utilizando teorias de estudiosos e pesquisadores, além de buscar uma solução para o presente processo de enfraquecimento do gênero.

Palavras –chave: História. Cinema Horror. Perspectivas.

Introdução

Um fator muito relacionado ao cinema é a questão dos gêneros. Esse tipo de idéia vem desde a literatura, mas somente com o advento do cinema é que se percebe uma diferença entre os estilos das produções e se começa a separá-los por gêneros e de acordo com o senso comum é possível afirmar que qualquer produção composta por um ou mais elementos poderá ser considerada como pertencente a determinado gênero. A variedade é grande e cada um com características próprias, bem como o gênero horror, caracterizado pelo suspense e pelo terror.

Assuntos como a morte e o incerto foram e sempre serão os assuntos do horror e cada momento histórico teve sua representação sobre ele. Ele pode ser considerado como aquele elemento que não podemos explicar de forma satisfatória, nós não o entendemos e isso nos deixa em uma situação incomoda. É o horror, pois, um sentimento que nos domina sem que possamos evitar. Mesmo assim é inevitável que tenhamos uma atração muito grande por tais sentimentos e isso explica o sucesso que a

¹ Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Alagoas – UFAL. E-mail: tavares_caroll@hotmail.com

temática do macabro possui. Vários fatos e acontecimentos ao longo da história foram permeados pelo macabro e isso não é novidade.

Pouquíssimas pessoas contestarão a idéia de que o medo, o suspense e o terror são os elementos ideais para serem retratados no cinema. Afinal, qual outra mídia poderia captar tão bem sons, imagens, climas e situações componentes do verdadeiro terror da maneira mais fiel possível? O espectador sentado, em silêncio, numa sala escura, em estado de quase hipnotismo, o estado ideal para que os sentimentos sejam despertados de maneira plena. Essa situação não pode ser conseguida por nenhuma outra mídia, somente pelo cinema.

Por muito tempo o cinema de horror foi tratado como uma forma de escapismo por parte de muitos estudiosos. Mas o que estes não pensaram é que o horror não somente transporta para a tela imagens e situações absurdas, ele é uma espécie de retrato do medo e do proibido, dos tabus e o que tira o horror dessa condição escapista onde foi colocado é sua habilidade de captar e reproduzir as patologias existentes em cada época. Porém, o terror não se originou no cinema, ele vem desde a literatura. O horror com “classe” e “estilo”, o antigo horror europeu: móveis antigos e mortes misteriosas em cenários típicos da Europa medieval, com castelos e mansões localizados em pequenas vilas no interior, teatros assombrados, filetes de sangue e velas com luzes amareladas que não conseguem afastar a escuridão de maneira total. Temos como obra marcante nesse meio o livro *Drácula*, escrito por Bram Stoker, que acabou por estabelecer o padrão do gênero. Outros autores, como Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, M. G. Lewis, Mary Shelley, Guy de Maupassant, são apenas alguns dos nomes que serviram de base para o terror e o suspense no cinema.

Mas afinal, qual a diferença entre o terror e o suspense? Na realidade o que difere um do outro é meramente uma questão visual e narrativa. Enquanto o suspense se utiliza da apreensão e trabalha os nervos, o terror apela para a exposição e para o visual, por isso é normal a dificuldade em categorizar alguns filmes, pois eles podem ser enquadrados em qualquer uma – e até mesmo ambas – dessas categorias. Mas, para que não haja mal entendidos, trataremos o terror e o suspense utilizando o termo “horror”. Seria possível dividir a história do gênero em algumas partes distintas: gênese, era dos grandes monstros, era *underground*, era de ouro e era do horror explícito e de efeitos.

Um breve percurso pelo horror

O horror é visionário e são através dos contos que se consegue capturar de modo consistente os nossos medos, ansiedades coletivas e expressá-los. O nascimento do cinema de horror ocorre no ano de 1920 com a produção *O gabinete do doutor Caligari*, de Robert Wiene. Esse filme é considerado o marco do expressionismo alemão e o primeiro de horror da história. O filme mostra um interno em um asilo, que narra a sua história através da sua visão distorcida de mundo, tecendo uma trama surpreendente entre um sonâmbulo e seu maligno mestre. O medo presente na produção é devido ao advento da psicanálise, essa estranha descoberta que nos mostra que nosso inimigo pode estar presente em nós mesmos, de que podemos ser controlados por algo em nossas mentes: o subconsciente.

A produção é considerada um dos pilares do chamado horror psicológico e ao lado dela podemos colocar outros três filmes como sendo responsáveis pelo nascimento do gênero: *O médico e o monstro* (John Barrymore, 1920), *Nosferatu* (Murnau, 1921) e *O fantasma da ópera* (Rupert Julian, 1925). Já estabelecido e aceito pelo público, nos anos seguintes foi o estúdio Universal que dominou o cenário, criando uma galeria de monstros que marcaram a história do cinema por muitos anos. Esse domínio começou com o lançamento de duas produções consideradas clássicas: *Drácula* (Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (James Whale, 1921). Hoje o filme de Browning pode ser considerado ultrapassado, uma espécie de versão teatral e não muito fiel ao livro de Bram Stoker, mas durante muito tempo a produção estabeleceu os padrões dos vampiros no cinema. Se *Drácula* caiu nesse erro, o mesmo não acontece com Whale e seu *Frankenstein*. Ao contrário, essa produção conseguiu captar as nuances do espírito original do romance de Mary Shelley, por isso o filme ainda hoje tem algo a mostrar.

Em 1932, Browning se recupera e supera seu *Drácula* lançando o filme *Freaks* e é nesse mesmo período que surge também a primeira adaptação do romance de H. G. Wells: *Island of the lost souls* (Erle C. Kenton, 1932). No mesmo ano, o então considerado grande astro dos filmes de horror, Boris Karloff, interpreta a múmia no filme homônimo e voltaria também a interpretar seu mais famoso personagem, Frankenstein, em filmes como *A noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935) e *O filho de Frankenstein* (Rowland V. Lee, 1939). Durante as décadas de 30 e 40 a Universal

reinou, mas os monstros começaram a cansar o público, ávido por novidades e o gênero começou a entrar em decadência. Demorou algum tempo até que ele ressurgisse com força, principalmente nos Estados Unidos, mas somente em 1968 é que acontece realmente um grande salto na qualidade das produções. Principalmente graças a George Romero e seu clássico *A noite dos mortos vivos* que, mesmo com poucos recursos e atores amadores, transformou o filme em um *cult* – iniciando a moda dos mortos-vivos – e que permaneceu durante décadas sendo exibido nos cinemas após a meia noite.

Ainda em 1968, o diretor Roman Polanski apavora platéias de todo o mundo com o filme *O bebê de Rosemary*, considerado uma das melhores produções de todos os tempos com o seu horror psicológico. Mas a consagração do gênero só chegaria, efetivamente, na década seguinte. Com a chegada dos anos 70, vieram também às telas as melhores produções do cinema de horror, como *O exorcista* (William Friedkin, 1973), *O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1974) e *Carrie, a estranha* (Brian de Palma, 1976).

Chegando aos anos 80 surge o que podemos chamar de horror explícito: nada de sutilezas ou meras sugestões, o horror é mostrado em sua totalidade, é repugnante e traz movimentos de câmera inovadores. Podemos colocar como o marco o ano de 1983 com o filme *A morte do demônio*, do diretor Sam Raimi, que conta a história de um grupo de jovens que encontra um livro em uma cabana na floresta e libertam as forças do demônio.

Considerado motivo de controvérsias entre fãs e crítica temos também o filme *O iluminado* (1980), do diretor Stanley Kubrick, uma adaptação do livro de Stephen King, um mestre da literatura de horror moderno. O filme narra a história da família Torrance no hotel Overlook, durante a baixa temporada no local. Jack Nicholson interpreta Jack Torrance de modo magistral e o personagem acaba estigmatizando o ator. Diretores de outros gêneros também se arriscaram no cinema de horror, como Steven Spielberg, no início da década de 80, que escreveu o roteiro de *Poltergeist* (1982) que foi dirigido por Tobe Hooper. A partir daí os filmes começavam a mesclar efeitos visuais como uma maneira de chamar a atenção da platéia.

Ainda durante esse período o público que mais consome esses filmes é adolescente e foi ao longo desse tempo que se investiu de forma mais intensa nas produções para esse público. É por esse motivo que produções como *A hora do*

pesadelo (1984 - 2010), *Sexta-feira 13* (1980 - 2009) e *Halloween* (1978 - 2009) mostram grupos formados por adolescentes como vítimas preferenciais de monstros do sono, criaturas que ressuscitam e psicopatas. A partir disso foram surgindo várias seqüências e essa acabou sendo a principal fórmula para o cinema de horror durante a década seguinte.

Nos anos 90 as personagens surgidas no período anterior como Freddy Krueger, Jason e Chucky, de *Brinquedo assassino* (Tom Holland, 1988, 1990, 1991) – que mais tarde acabaria se tornando motivo de piadas – perdiam seu prestígio junto aos espectadores e foi Wes Craven com a série *Pânico* (1996 - 2010), que deu um novo ânimo ao gênero. A partir de então surgiram imitações: *Lenda urbana* (1998) e *Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (1997).

Essas produções acabam por fugir dos padrões em que tentam prendê-las, mas a função delas é, justamente, derrubar tais padrões através da subversão. Através do cinema fantástico vemos a existência, a evolução e até mesmo a morte de mitos que foram criados por e para esse tipo de mídia [o cinema].

A questão mitológica no cinema

O exemplo mais comum utilizado para assustar o público dos filmes de terror é a monstruosidade representada através das deformidades, principalmente as físicas, como acontece com diversos personagens, como podemos observar em Gerard Lenne (1985, p. 23):

O aspecto mais elementar da monstruosidade é a deformidade física. [...] Desfigurações, mutilações, amputações, malformações são as suas componentes principais. Todas estas formas da alteridade física levam o fantástico à sua degradação, a partir do momento em que perdem significado, logo que são reduzidas ao papel de acessórios do horror visceral.

Mas a questão da monstruosidade na narrativa cinematográfica não fica somente no campo da deformidade física, ela passa para o campo “psicológico” quando as pessoas/personagens não agem de acordo com o esperado, como acontece com os psicopatas

Nesse tipo de narrativa podemos observar as temáticas através de seus personagens, como as dicotomias. As mais utilizadas e que estão presentes nas figuras do mocinho e do vilão são: vida/morte, bem/mal, bom/mau. Mas o que faz o cinema de horror não é, necessariamente, a narrativa, mas a forma como esta é colocada na tela através dos elementos que constituem o código específico do cinema: enquadramento, movimentos de câmeras, ângulos de visão e tomada assim como a luz, o som e a composição fotográfica. O que permite a existência do medo é a quebra dos padrões da normalidade que conhecemos como segura, pois nós não estamos preparados para as bizarras situações apresentadas na tela.

Mas para desencadear o medo é preciso mostrá-lo ou somente sugerir-lo? E a resposta é simples: os dois, dependendo do impacto que se pretende causar e a forma como é usado. Através da narrativa poderemos sentir medo de uma perseguição, mas não precisamos ver, necessariamente, todos os pormenores das situações o importante é apenas saber que essas situações estão ocorrendo e que não sabemos especificamente o que/ quem as provoca. Porém, muitas vezes os acontecimentos colocados de maneira explícita pode também causar o medo. Saber quem é o perseguidor (principalmente se seu aspecto físico é assustador), todos os seus movimentos exatos e assistir ao seu ataque com todos os detalhes (sangue, cortes, mutilações) podem surtir, por vezes, o efeito desejado. O importante em ambos os casos é o que usar e quando usar. Muitas vezes apenas a sugestão é suficiente, outras, é preciso mostrar o que realmente se passa, como uma forma de “apresentar”, a quem está assistindo, as conseqüências de determinados atos, principalmente de determinadas infrações.

O espectador acostumado com os finais felizes dos romances se decepciona algumas vezes com os finais nesse tipo de narrativa, pois em muitos casos a regra do final feliz é quebrada. E essa é a grande jogada desse gênero: sempre existe espaço para a imaginação do espectador trabalhar tentando criar uma história sobre o que pode ter acontecido com determinado personagem, prolongando, desse modo, a sensação de medo sentida durante a projeção e fazendo com que o espectador retorne ao cinema sempre que tem notícia da continuação deste ou daquele filme.

Muitas figuras desfilam na grande tela e povoam a imaginação do espectador e são essas figuras que constituem o sucesso das obras cinematográficas do horror. As mais conhecidas são o demônio, que aparece em *O exorcista* (William Friedkim, 1973) e

O bebê de Rosemary (Roman Polanski, 1968), o vampiro como *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992), o licantropo como em *Um lobisomem americano em Londres* (John Landis, 1981), a criatura deformada como Jason da série *Sexta-Feira 13*, o psicopata que aparece em *Jogos mortais* (James Wan, 2004-2009), dentre outros. Mas vamos nos deter no assunto sobre demônio, pois é um tema sempre atual.

O Demônio ou diabo é uma criatura que sempre esteve presente nas culturas ocidentais, devido à influência do cristianismo, principalmente durante a Idade Média e o cinema se utiliza muito dessa figura que, por muito tempo e até hoje ainda causa medo, por se tratar de um ser que não conhecemos “pessoalmente”. Esse personagem é largamente utilizado pela indústria cinematográfica, mas foi com *O bebê de Rosemary* e *O exorcista* que ele ganhou mais força e se tornou mais ameaçador do que nunca. Principalmente quando sua presença se dá através das possessões.

A questão da possessão demoníaca está ligada, sobretudo, à tradição popular e folclórica, no imaginário coletivo. Em todos esses casos o nascimento do mito acaba passando por uma reconstrução literária da sua superstição originária. Em filmes com essa temática, o diabo surge de acordo com o imaginário popular, tirando sua força do mundo como se encontra atualmente, tornando-se, dessa maneira, uma criatura ameaçadora em qualquer época em que surja. De acordo com Lenne, quando se coloca o demônio e sua presença como foco do terror, geralmente, ele vem relacionado à infância. E podemos comprovar isso com *O exorcista* e *O bebê de Rosemary*, bem como em outras obras como *The bad seed* (Mervyn Le Roy, 1956) e *The innocents* (Jack Clayton, 1963).

Se o feérico está ligado, tradicionalmente, a um público infantil, o público um pouco mais velho faz, hoje, nos Estados Unidos, uma parte grande do êxito comercial do “fantástico”. Mas devemos também ter em mente que em outros países o êxito conseguido por esse tipo de filmes é grande e que a procura por eles é cada vez mais significativa. Basta observarmos, por exemplo, que os japoneses produzem muito material desse tipo e sua produção vem aparecendo com cada vez mais freqüência nas prateleiras de todo o mundo e aqui mesmo, no Brasil, temos um representante do cinema de horror: José Mojica Martins, o Zé do Caixão, que com suas produções conseguiu conquistar um número muito grande de fãs.

Outro ponto importante sobre a questão do demônio no cinema é que ele está, muitas vezes presente, mesmo que não diretamente. Observemos o caso do vampiro, que é um ser com características peculiares. Características estas que podem estar algumas vezes, ligadas à questão da demonologia: o vampiro pode ser um homem comum que, por razões diversas, se recusa a morrer e chega a fazer pacto com o Demônio. Este concede àquele a vida eterna e, em pagamento, recebe sua alma e as conseqüências já são conhecidas do grande público: o vampiro precisa se alimentar do sangue dos mortais, não pode sair à luz do dia, não suporta coisas ligadas à igreja (como crucifixos e água benta etc.). E muitos foram os vampiros que passaram pela grande tela, mas a personagem mais marcante de todas é o Conde Drácula, que fez grande sucesso principalmente depois do lançamento da obra literária de Bram Stoker e que nas telas já teve diversas adaptações desde o clássico *Drácula* (Tod Browning, 1931) até os mais modernos como *Drácula 2000* (Patrick Lussier, 2000).

É importante entender que o macabro, assim como o fantástico, não é um gênero, pois se organiza no nível do sentido e não da forma. O macabro é, mais precisamente, uma constante (o gênero onde este reside é o terror/ horror/ suspense), uma espécie de particularização momentânea das dualidades que predominam no mundo cinematográfico (bem/ mal, vida/ morte, dia/ noite).

O onírico e o voyeurismo

O que leva os espectadores às salas de cinema é o componente onírico do filme. É, pois, o cinema (mesmo o de horror) uma forma que o espectador tem de externar certas emoções e certos desejos, que a civilização teima em esconder, através dos personagens apresentados. Elegemos um ou vários personagens como favoritos e sentimos seus medos e suas angústias durante as perseguições e até sentimos sua morte. E, como acontece quando temos um pesadelo, sabemos que tais situações não são reais e que nada irá nos acontecer, mas sentimos medo e queremos nos livrar delas. No caso de estarmos sonhando, acordamos. Quando estamos diante da tela do cinema viramos o rosto para não ver o que acontece.

Jean-Louis Baudry compara a situação do espectador na sala de projeção com os personagens que estão dentro da caverna, na teoria da caverna de Platão. Do mesmo

modo que as pessoas da caverna estão em uma situação de trevas, quando nos encontramos no cinema também ficamos nessa situação. Outro ponto que permite as comparações é o fato da impossibilidade de movimento para os prisioneiros e espectadores, a única diferença é que para os primeiros a impossibilidade é causada pelas correntes que os prendem e os segundos estão em tal situação de imobilidade por vontade própria. Isso significa dizer que o espectador não está, literalmente, amarrado em sua cadeira, mas permanece no lugar por vontade própria. Ele tem a liberdade de se levantar a qualquer momento e se retirar da sala, ao contrário do que acontece com os prisioneiros da caverna. Não há forma melhor de representar o cinema que a teoria platônica.

A sala escura é apesar de tudo um lugar desejável, onde insistimos permanecer, mesmo que o mundo lá fora seja convidativo. Da mesma forma que o quarto de dormir a sala de exibição é um local que desejamos. Da mesma maneira que ficamos imobilizados fisicamente no cinema, ficamos em outro estado: o de confusão intelectual. Com isso, da mesma forma que os prisioneiros da caverna de Platão tomam as sombras por realidade, nós tomamos a projeção sobre a tela branca do cinema como sendo a própria realidade. Como esses “fantasmas de luz” são o único estímulo que recebemos quando nos encontramos dentro da sala escura, para nós eles são a pura realidade, eles têm existência efetiva.

Então, é preciso que efetueemos a *prova de realidade*, um conceito que foi introduzido por Freud, para identificar alucinações. Já que a nossa relação com o mundo exterior depende da nossa capacidade de discernimento entre o que é real e o que é representação mental, o nosso sistema motor nos permite fazer essa distinção. Da mesma forma que o sonho, o cinema faz com que o corpo fique parado, numa espécie de morte transitória e os signos que são projetados na tela parecem realmente vivos, fazendo surgir na platéia o sentimento de identificação e envolvimento.

A reprodução da realidade no filme pretende inscrever quem assiste no interior da representação. Mas o desejo de ir ao cinema necessita que o espectador tenha não só uma disponibilidade de se deixar suggestionar pelo que é apresentado, mas de se relacionar com essa realidade apresentada. O dispositivo cinematográfico exige de nós uma disponibilidade total. De certa maneira ficamos hipnotizados ou beirando o sono, a prova disso é a forma como ficamos dispostos nas cadeiras, nossas posturas, nossos

corpos se deixando escorregar, como se estivéssemos em uma cama. Ao contrário da situação de atenção psíquica que nos encontramos na vida corrente.

Podemos comparar o filme ao sonho. Em ambos os casos tudo o que se passa é fantasioso, mas tomamos como verdades devido ao nosso estado sonolento. O que diferencia tais situações é que quando sonhamos estamos, de certa maneira, inconscientes e somente tomamos consciência de nossa condição onírica quando acordamos, ao passo que, na sala de cinema, estamos conscientes, estamos acordados e sabemos disso. Mas é preciso que fiquemos atentos a esse “saber”. No sonho nós encontramos uma maneira de realizar nossos desejos e enfrentar nossos medos sem que haja culpa ou sofrimento. Esse tipo de coisa também acontece na sala de projeção. Quando está nela “o espectador não receia, por exemplo, assistir a um filme sobre desastre de avião, porque ele ‘sabe’ que, no fim das contas, tudo não passa de cinema e, portanto não há riscos.” (MACHADO, Pré-cinemas e pós-cinemas 2007, p. 52). E é por ter essa noção que ele vive as emoções dos personagens de uma maneira intensa, pois está livre das responsabilidades e das culpas, ele pode se envolver ao máximo e não sofrerá as conseqüências.

E é a segurança do ato de espiar que faz com o cinema seja tão atrativo: na sala de projeção observamos o outro de maneira minuciosa e curiosa sem sermos vistos; ficamos na penumbra enquanto nosso olhar se volta para o objeto de nosso desejo que está na tela, assim é como se fossemos *voyeurs* espiando através do buraco da fechadura e “o filme – qualquer filme – trabalha fundamentalmente com essa perversão do olhar abelhudo que se satisfaz em ver o outro objetivado.” (MACHADO, Pré-cinemas e pós-cinemas 2007, p. 125). A importância dos filmes voyeuristas é grande, pois se trata do construtor de um novo modelo de narração: o olhar subjetivo, a visão através do olhar do personagem. No plano subjetivo o espectador não mais visualiza o filme com seus próprios olhos, ele acaba por incorporar outro olhar e este olhar é o que está presente dentro da própria ação, é o olhar do personagem. A generalização dessa visão nos filmes voyeuristas é de grande importância para o desenvolvimento da forma cinematográfica, “pois permitirá construir um olhar flutuante e virtual, um olhar que, ao longo do filme, muda continuamente de posição e de situação (ora “interna”, ora “externa”).” (MACHADO, Pré-cinemas e pós-cinemas 2007, p.128). No início o ponto de vista representado nesse tipo de filme não intenciona destacar o conhecimento ou a situação

psicológica vivida por um personagem, somente é um atrativo, uma forma de satisfazer o desejo do espectador em saber o que acontece através do buraco da fechadura. Essa situação do voyeurista, para nós pode ser estranha por não satisfazer de maneira plena a questão do olhar subjetivo, visto que simplesmente a visão em primeiro plano, atualmente, não significa necessariamente a visão subjetiva. O voyeurismo é somente uma espécie de “pontapé inicial” na criação dessa visão. Com o passar do tempo essas idéias foram repensadas e refeitas e isso acabou por definir as instâncias narradoras dos filmes de ficção e hoje são muito utilizadas pelo cinema de horror.

Considerações Finais

Mesmo que seja difícil admitir todos passam por várias situações estranhas na infância. E já que falamos em cinema de horror, não podemos esquecer os mundos estranhos e sombrios que existem mesmo nas histórias mais inocentes, conferindo a elas um toque grotesco, como acontece nas tão conhecidas histórias dos irmãos Grimm. Pois é, mesmo os contos de fada têm um toque intimidador: bruxas malvadas à espreita e órfãos que, para escaparem, tinham que jogá-la no forno; madrasta que falava com um espelho e mandava matar sua enteada para comer seu coração e não se pode esquecer que, mesmo com o final feliz, o Lobo realmente devorou a Chapeuzinho e sua avó. Todos amam essas histórias apesar dessas pitadas de crueldade disfarçadas por finais heróicos e românticos e mesmo depois de adultos esses mundos bizarros estão presentes em nossa memória - porém de inocentes contos de fadas passamos a preferir os filmes de horror.

Atualmente fica um tanto complicado dizermos o que será do cinema de horror, afinal nada mais assusta o público, anestesiado com a avalanche visual que tornou o mais feio dos monstros em algo comum de se ver, fazendo com que ele deixasse de ser motivo de medo. A franquia *Jogos mortais* (James Wan, 2004-2010) fez surgir um novo filão, também explorado até o limite. Filmes como *O albergue* (Eli Roth, 2005) e *Viagem maldita* (Alexandre Aja, 2006) até conseguiram algum sucesso, mas o lançamento mal sucedido de seqüências mostra claramente que o público não é mais tão ingênuo ao ponto de comprar a mesma idéia várias vezes, comprovando que fórmulas prontas não mais proporcionam resultados duradores.

Assim, não são as chamadas “continuações” que farão o sucesso do gênero, mas as novas formas de abordagens, como no caso de diretores como Tim Burton, que se utiliza de outros gêneros, mas com uma temática macabra sempre presente em suas produções.

O que se propõe aqui é a utilização de novas fórmulas, assim como fez Burton, aliando gêneros e estilos, colocando a temática do macabro e do horror, mesclando temas divergentes e fazendo um novo cinema. Assim, o cinema de horror não cai no esquecimento e os diretores terão mais tempo para pensar em novas abordagens, fazendo com que o gênero se recupere e obtenha o status do passado ao ponto de atrair cineastas conceituados, como um dia atraiu Alfred Hitchcock, Roman Polanski e Brian de Palma. Além do fato de, no futuro, as fórmulas não serem mais vistas como clichês nem lugar comum e ganhem assim novo fôlego, principalmente para o público que virá a apreciar a temática do macabro, impedindo, então, a saturação do cinema de horror, para a felicidade dos cinéfilos e fãs do gênero.

Referências

BATLLE, Diego. **Un film que no estuvo a la altura de lo esperado**. La Nación. NET. Argentina, 13 jan. 2005. Seção: Espectáculo. Disponível em < http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=670627>. Acesso em nov. 2009.

BORDWELL, David. Estudos do cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. vol.1. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 25-70.

BUSCOMB, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema** vol.2. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 304-318.

GOMES, Regina. Revista Crítica Cultural. Crítica de cinema: história e influência sobre o leitor. NET. Crítica Cultural, volume 1, número 2, jul./dez. 2006. Disponível em < http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0102/05.htm#_ftn1 >. Acesso em Nov. 2009.

KING, Stephen. **Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão** dissecado pelo mestre do gênero. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 319p.

KOEHLER, Robert. **The Exorcist – new version**. Variety. NET. Estados Unidos. 22 set. 2000. Seção: Film. Disponível em <

<http://www.variety.com/review/VE1117788143.html?categoryid=31&cs=1&query=the+exorcist> >. Acesso em Nov. 2009.

LENNE, Gérard. **O cinema fantástico e suas mitologias**. Tradução de Carlos Leite, 1985.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 4 ed. Campinas: Papyrus, 1997. 303p.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 228p.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. 292p.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004. 320p.

SIQUEIRA, Sérvulo. **O bebê de Rosemary**. Diário de São Paulo. NET. 27 maio. 1969. Disponível em <
<http://www.guesaaudiovisual.com/palavras/CriticaFilmes/obebederosemary.html> >. Acesso em nov. 2009.

SMITH, Murray. Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema** vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 141-169.

Variety Staff. Body Double. **Variety**. NET. Estados Unidos. 01 jan. 1984. Seção: Film. Disponível em <
<http://www.variety.com/review/VE1117789422.html?categoryid=31&cs=1&query=bod+y+double> >. Acesso em Nov. 2009.

Variety Staff. Rosemary's baby. **Variety**. NET. Estados Unidos. 1 jan. 1968. Seção: Film. Disponível em <
<http://www.variety.com/review/VE1117794577.html?categoryid=31&cs=1&query=ros+emary%27s+baby> >. Acesso em Nov. 2009.

WALTON, Kendall. Temores fictícios. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria contemporânea do cinema** vol.1. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 113-139.