

---

## **“*Hell is a Teenage Girl*”: Uma linha do tempo sobre transgressividade feminina nos filmes *slashers*.<sup>1</sup>**

Luísa Silva Baraldo Paiva<sup>2</sup>  
Cláudio Rodrigues Coração<sup>3</sup>

### **Resumo**

O presente trabalho discorre acerca da presença feminina nos filmes *slashers*, a construção e história desse subgênero, seus elementos narrativos e as relações de gênero que seu contexto formador implica. A partir disso, buscamos entender o lugar da *final girl* na narrativa e sua relação com a moralidade e conservadorismo do seu tempo. Mais especificamente, fazendo uma linha do tempo entre personagens que desviaram dessa normativa, sendo transgressivas ou subversivas de alguma forma. Analisaremos nesse artigo desde os anos 70 até os anos 2000, tendo como objeto de pesquisa os filmes *Black Christmas*, *Pânico* e *Jennifer’s Body*. O objetivo é entender acerca da representatividade feminina nos filmes de horror, entendendo como um lugar propício a formação de lugares típicos para mulheres muito aliados a um “ideal feminino” e como pode-se adotar representatividades mais plurais.

**Palavras-chave:** *final girl*; gênero, *slasher*; cinema; transgressividade

### **Introdução**

Marion Crane (Janet Leight) liga o chuveiro e a água começa a correr, ela canta e parece gostar do banho. De repente, a porta do banheiro se abre, e uma silhueta aparece, mas Marion não nota. A cortina é puxada violentamente, revelando uma figura irreconhecível empunhando uma faca. A câmera intercala rapidamente entre close-ups do rosto apavorado de Marion, a lâmina brilhante da faca e o sangue se misturando com a água do chuveiro. Ela cai no chão do banheiro, sua mão desliza lentamente pela parede até que sua cabeça repousa no chão. A câmera faz um zoom out, mostrando o corpo imóvel de Marion, enquanto a figura misteriosa sai, deixando a vítima para morrer sozinha. Por fim, temos um close-up do ralo, por onde a água e o sangue continuam a escoar, simbolizando a perda de vida e a irreversibilidade do ato violento.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no Intercom Júnior – II04 – Comunicação Audiovisual do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação, 8º semestre de Jornalismo na Universidade Federal de Ouro Preto. Email: luisabaraldo@gmail.com

<sup>3</sup> Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

---

Essa é uma das cenas mais conhecidas de *Psicose* (1960), que é para muitos pesquisadores o principal precursor do subgênero *slasher*:

O antecedente imediato do filme *slasher* é "Psicose" de Hitchcock (1960). Seus elementos são familiares: o assassino é o produto psicótico de uma família doente, mas ainda reconhecidamente humano; a vítima é uma mulher bonita e sexualmente ativa; o local é fora de casa, em um lugar terrível; a arma é algo que não seja uma arma de fogo; o ataque é registrado do ponto de vista da vítima e acontece com uma súbita e chocante brutalidade. (CLOVER, 1987, P.192)<sup>4</sup>

Além desses elementos, o subgênero do *slasher* é demarcado por um enredo em comum, ou "receita". Nela, um grupo de jovens vai para um lugar isolado, usando drogas, bebendo e fazendo sexo eles dão de cara com um assassino, geralmente uma figura mascarada inumana, que os mata, punindo-os pelos atos amorais praticados. Dessa forma, suas obras passam a ser mais do que uma mera história, mas a abranger também definições acerca do "bom" ou o "mal" e do "moral" ou "amoral". Quem se comporta bem irá sobreviver, mas quem praticar atos desviantes será morto violentamente.

Como um contraponto para essa moralidade, a transgressividade feminina já foi tema de diversas produções culturais. De diferentes épocas, tempos, linguagens e governos, *O Papel de Parede Amarelo* (1892) de Charlotte Perkins Gilman, *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça, *X - A Marca da Morte* (2022) de Ti West, *Orgulho e Preconceito* (1813) de Jane Austen têm uma coisa em comum: mulheres que desviavam da normativa do que é ser uma "boa" mulher - seja pela loucura, força, sexualidade ou sarcasmo.

Sabe-se que no cinema, o feminino é construído a partir de figuras centrais: as divas<sup>5</sup>. Elas se comportam se relacionando com o seu tempo e sendo reconfiguradas por ele, se tornando um apanhado de imagens (ANCHIETA, 2019, p. 26).

Desempenhando essa função, no *slasher*, temos a *Final Girl*: garotas que se colocam como protagonistas desde o início do filme. Elas se diferenciam do grupo dos jovens que fazem parte, sendo mais inteligentes, ou tendo uma perspectiva mais apurada dos possíveis perigos. Assim, elas sobrevivem a perseguição do assassino, o matando ou

---

<sup>4</sup> Tradução da autora: The immediate ancestor of the slasher film is Hitchcock's *Psycho* (1960). Its elements are familiar: the killer is the psychotic product of a sick family, but still recognizably human; the victim is a beautiful, sexually active woman; the location is not-home, at a Terrible Place; the weapon is something other than a gun; the attack is registered from the victim's point of view and comes with shocking suddenness

---

fugindo dele (CLOVER, 1987, p. 79). As *Final Girls* são elementos cruciais para que a narrativa *slasher* exista, servindo como contraste para o assassino e incorporando uma moral positiva, capaz de derrubar o mal: “O filme *slasher* (ou *splatter* ou *shocker*) é a história de um psicopata que assassina uma série de vítimas, na maioria mulheres, uma por uma, até que ele mesmo seja subjugado ou morto, geralmente pela única garota que sobreviveu.” (CLOVER, 1987, p.187) .

A Garota Final também apresenta, como as divas, elementos próprios e características únicas. No caso da narrativa *slasher*, para sobreviver, mais do que inteligente ou perspicaz, a *final girl* deve-se mostrar “superior” em sua moral, seguindo uma ética conservadora que a faz não ser punida pelo assassino. Mas, o que acontece quando a garota má sobrevive?

Neste artigo, iremos fazer uma linha do tempo entre algumas das *Final Girls* que desviam da moralidade visualizada nos primeiros filmes. Elas, assim como as divas, não são apenas inocentes como Mary Pickford<sup>6</sup>, mas podem ser fatais como Theda Bara<sup>7</sup> ou ambiciosas como Marilyn Monroe.<sup>8</sup>

Analisaremos desde a década de 1970 e 1980, quando a figura se criou em sua forma mais conhecida e se difundiu, parando nos anos 2010, década que foi essencial para entender as mudanças sofridas nas produções *slashers* que vemos hoje. Como objeto de análise, iremos utilizar o filme *Black Christmas* (1974). Começamos com essa obra, por ela apresentar uma narrativa inovadora que discutia temas polêmicos como aborto e sexualidade, destacando a personagem Jess (Olivia Hussey), que não se encaixava nos padrões morais tradicionais e ainda assim sobreviveu. Além disso, por ser precursora do sucesso de *Halloween* (1978) e *Sexta-Feira 13* (1980), abriu caminho para uma exploração mais profunda das questões femininas no contexto do terror.

Depois dele, trazemos *Pânico* (1996) representando os anos 90. Essa década é forte para as franquias do subgênero *slasher*, que enfrentava um enfraquecimento pela saturação da repetição de seus enredos. *Pânico*, renovou essa receita com o humor, o

---

<sup>6</sup> Atriz famosa pelos seus papéis como crianças e portar uma aura infantil, dentro e fora das telas. Ela é conhecida pelos seus papéis como Pollyana (1920), Coquete (1925) e A Pequena Annie (1929).

<sup>7</sup> Atriz conhecida como a primeira "vamp" do cinema, revolucionou a imagem da mulher fatal nas telas durante a década de 1910. Com sua aparência obscura e papéis misteriosos, Bara se tornou um ícone cultural e ajudou a definir o gênero de filmes de suspense e horror na era do cinema mudo.

<sup>8</sup> Ícone cultural e símbolo sexual dos anos 1950 e 1960, Marilyn Monroe cativou o público com sua combinação única de beleza, charme e talento. Ela estrelou filmes clássicos como "Os Homens Preferem as Loiras" e "O Pecado Mora ao Lado", deixando um legado duradouro como uma das maiores estrelas de Hollywood.

---

que possibilitou que o filme fosse um grande sucesso arrecadando 173 milhões de dólares de bilheteria, tendo contado apenas com 15 milhões de orçamento, o que faz com que sua franquia continue se reinventando com novos lançamentos até hoje.

Por fim, nossa linha do tempo será encerrada com *Jennifer's Body* (2008). A obra usa o caldo cultural da década de sua criação para reformar o *slasher*, e assim, abre as portas para demonstrar como o subgênero se relaciona diretamente com o seu tempo, adaptando-se e inovando seus elementos. Não deixando de existir por isso, mas continuando a ser relevante por essa renovação.

Ao examinar estas três décadas, buscamos perceber que as *Final Girls* evoluem de figuras de sobrevivência moralmente "puras" para personagens complexas que podem ser sexuais, sarcásticas, e até mesmo transgressoras. Queremos analisar as mudanças nas percepções culturais sobre feminilidade, poder e moralidade que elas refletem. Entendendo que a figura da *Final Girl* no *slasher* não apenas sobrevive, mas também cresce e se adapta, demonstrando que o subgênero também é capaz de inovar e permanecer relevante, a partir de novas formas de representação.

### **Anos 70/80: Black Christmas (1974) - Jess Bradford**

O filme começa a partir da visão de um assassino ofegante, na porta de uma fraternidade feminina canadense. Ele vê uma festa de natal pela janela: dentro da casa as garotas bebem e falam alto. Enquanto isso, vemos sua visão escalando uma cerca da casa para adentrar no sótão.

Logo após, o telefone toca. Jess (Olivia Hussey), a atende e pede silêncio dizendo: “*Hey, Quiet. It’s him again ‘The Moaner’*”<sup>9</sup>. Imediatamente, as garotas vêm em sua direção para ouvir a ligação. *Moaner*, vem da palavra *moan* referente à “gemido”, a expressão que em tradução ao português significaria “gemedor” ou “alguém que geme”.

Durante todo telefonema, os gemidos serão alternados com gritos e falas de cunho sexual. As garotas ficam em completo silêncio enquanto ouvem o telefone, até que Barb (Margot Kidder), uma das meninas, pega o aparelho e o xinga, tirando sarro daquela atuação ao telefone. O gemedor diz que irá matá-la e encerra a ligação.

---

<sup>9</sup> Tradução para o português: “Ei, quietas. É ele de novo, o “gemedor”.”

---

Esse é o ponto inicial da narrativa que irá desencadear as próximas mortes. No entanto, ao contrário do clichê dos *slashers*, Clare (Lynne Griffin), a primeira vítima, parece ser a mais inocente das garotas, sendo denominada por Barb, como uma “virgem profissional”. Sem saber de sua morte, seu desaparecimento irá mobilizar as garotas e seu pai a procurarem ajuda para encontrá-la.

O fator do gênero no filme começa desde muito cedo, já que as ligações, geralmente, giram em torno de ofensas sexuais, gemendo ou falando sobre sexo. O fator moralidade também existe pelo próprio assassino (Billy)<sup>10</sup>, que é retratado como louco antes mesmo de seus crimes, por fluir entre comportamentos do gênero masculino e feminino em seus telefonemas (THOMSEN, 2021, p.32). Ele é assim, também considerado amoral.

Outra personagem vista como amoral, é Barb. Retratada como a mais problemática das garotas, sempre está bêbada ou com um copo na mão, ou tendo falas explicitamente sexuais. No entanto, essa rebeldia é remetida pela personagem ter uma mãe ausente.

O ambiente da casa também demonstra um desvio da moralidade conservadora em si. Pelas paredes há posters de corpos nus deitados em cima de outros fazendo o símbolo da paz, que espantam o pai de Clare (James Edmond), representante de uma moralidade mais conservadora no filme. Além disso, a senhora Mac (Marian Waldman), uma espécie de administradora da casa que teria um certo papel de autoridade, é uma bêbada que esconde garrafas por todo o lugar, sendo alvo do escárnio das garotas.

Em um dos momentos do filme, ela fala sobre as jovens que moram na casa: “Esperem que eu cuide da moral de cada uma das garotas desse lugar. Essas meninas trepariam com a torre de Pisa se pudessem. Eu faço o que eu posso. Não sei o que esses idiotas esperam.”

É nesse contexto que se insere a *Final Girl*, Jess. Logo descobrimos que a personagem está grávida de seu namorado Peter (Keir Dullea), um aluno de piano, mas não quer ter o bebê, buscando realizar um aborto. Mesmo assim, ela é retratada como uma das “boas garotas” que esquece momentaneamente dos seus próprios problemas para tentar ajudar a achar Clare.

---

<sup>10</sup> O assassino mesmo sendo retratado pelo nome de Billy, tem sua atuação como resultado da colaboração de diversos trabalhadores do filme, como o *cameraman* Albert J. Dunk, Nick Mancuso que emprestou sua voz, e até mesmo Bob Clark que fez sua sombra e silhuetas.

---

Essa dualidade moral permeia toda a narrativa, já que ao mesmo tempo que a Jess é vista como boa e inocente, tem sua moralidade questionada por estar grávida e não querer ter um filho, pois quer focar nos planos que tinha para si mesma.

Em uma de suas cenas mais marcantes, a câmera dá um zoom em seu rosto enquanto ela fala para Peter: “Você se lembra quando nos conhecemos e você me disse que queria ser um grande pianista? E eu te contei as coisas que eu queria fazer? Quero continuar fazendo elas. Não pode me pedir que renuncie isso só porque mudou de planos”

A partir disso, Thomsen em “*Body, Telephone, Voice: Black Christmas (1974) and Monstrous Cinema*” reforça que a partir do enredo:

Black Christmas é um filme abertamente feminista, que aparentemente defende os direitos das mulheres frente à autoridade patriarcal abusiva. Isso é feito não apenas ao focar em um grupo de jovens protagonistas femininas, mas também através da inclusão de um subenredo sobre aborto, no qual a protagonista Jess rejeita o comportamento controlador e abusivo de seu namorado e afirma seu direito à autodeterminação. (THOMSEN, 2021, p. 31)

Mesmo assim, há também uma cena de “redenção”. Após brigar com Peter, por não querer se casar com ele e continuar a gravidez, Jess fica acordada, esperando que o “*The Moaner*” ligue para a casa e a polícia consiga rastreá-lo. Enquanto isso, um coral natalino de crianças começa a cantar músicas na sua porta. Ela os olha e sorri com um suspiro no meio do caos, transbordando a pureza infantil dos filmes clássicos natalinos que parece, por um momento, também ser dela. No entanto, a personagem não sabe que, ao mesmo tempo, o assassino mata Barb no andar de cima da casa. Antes de esfaqueá-la ele diz: “Isso é pelo que você fez, Agnes.” Efetivando a promessa que faz no início do filme, em sua primeira ligação.

Essa lógica se adequa muito bem ao argumento de Klaus Riser, pontuado por Thomsen de que, embora o filme *slasher* em geral desvie das normas de gênero mais tradicionais encontradas no cinema de Hollywood, ele ainda assim conforma-se à 'significação patriarcal' desse cinema (THOMSEN, 2021. p. 30).

Thomsen também acredita que muito do punitivismo dos filmes vem a partir de personagens que não cumprem com o seu “papel de gênero”, principalmente quando o analisado seria um ideal do masculino:

---

O filme está longe de ser anti-patriarcal em qualquer sentido significativo da palavra. Parece relativamente claro que o que o filme crítica não é a autoridade patriarcal em si, mas sim um modelo particular de masculinidade inepta e impotente. Ele não clama pelo fim do patriarcado, mas sim por uma reformulação do modelo de masculinidade que o sustenta. (THOMSEN, 2021, p. 32)

Peter, por exemplo, escolhe as artes e coloca de lado as necessidades e a presença de sua namorada, negligenciando para atingir o que quer. Quando ele enxerga a presença de Jess já é tarde demais, ela está grávida de um filho que não quer, de um homem que também não deseja mais se relacionar, tudo isso, por querer conquistar suas próprias metas, algo que Peter já se demonstrou incapaz quando desiste do piano por ter ido mal em um teste.

A força policial também falha em proteger as garotas, desacreditando-as ou as culpabilizando pelo gênero. As perguntas, quando os policiais checam o quarto de Clare, já demonstram um certo sexismo e culpabilização da personagem pelo motivo do seu desaparecimento. Por exemplo, quando acham uma taça no quarto de Clare, o investigador (John Saxon) pergunta: “Ela bebeu muito? Tinha alguns problemas emocionais? Com quem ela está saindo além de Chris Hayden?”

É como se no cinema *slasher* ideias tanto progressivas quanto conservadoras pudessem coexistir, não se anulando, mas definindo e sendo responsável por ser fio condutor dos acontecimentos de uma narrativa essencialmente contraditória.

Jess incorpora essa dualidade quando ao mesmo tempo que é colocada acima das outras personagens, por parecer mais inteligente, obediente à ordem policial e mais empática acerca do desaparecimento de sua amiga, deixando de lado seus próprios problemas, se coloca em primeiro lugar quando decide não prosseguir com uma gravidez por querer focar nos seus próprios sonhos.

Além disso, reforçando essa dualidade sobre sua moral, no final, a garota acaba tendo um embate com o assassino ao descobrir que ele está dentro da casa. Ela descobre os corpos mortos de suas amigas, e foge se trancando no porão. No meio disso, a *Final Girl* encontra Peter. A polícia acredita que o rapaz possa estar envolvido no crime, e, em um momento de dúvida, Jess o mata com um gancho de brasa o esfaqueando, mesmo sem certeza de que se ele seria realmente o assassino. Essa falta de confirmação serve para fomentar um final aberto sobre a moralidade da garota: Jess teria o matado por acreditar que ele seria o assassino de fato? Ou para colocar um fim na possibilidade que

---

ela se sujeitasse a um casamento e a um filho indesejado? Assim, sua moralidade se mostra questionável. Ela não vive por ser superior ao assassino, mas por ter se decidido entre o futuro que poderia ter e o que realmente quer, eliminando suas chances de ser submetida a uma união e gravidez indesejada quando mata seu namorado.

### **Anos 90: Pânico (1996) - Sidney Prescott**

Já a partir dos anos 90 e a explosão de filmes *slashers* que ocorreram na década passada, o subgênero estava caindo e precisou se renovar, iniciando o *post-slasher* ou *postmodern slasher* (PETRIDIS, 2014. p.80). Para o autor, a maior característica do *postmodern slasher* é que o subgênero começou a ter elementos da paródia e do pastiche, ou seja, incrementaram a fórmula já existente dos *slashers*, renovando-a e a referenciando com elementos do humor: “Os filmes de *slasher* começaram a zombar das convenções do período clássico ao incorporar elementos autorreferenciais na narrativa.”<sup>11</sup> (PETRIDIS, 2014. p.80)

É como se os criadores assumissem que o telespectador já conhecesse a fórmula dos *slashers*, ela não é nova - já se sabe que os jovens que usarem drogas e fizerem sexo vão morrer, que entrar num porão é sinônimo de assassinato, e que o carro, no meio da perseguição do assassino, está com o pneu furado ou não irá ligar - e se perguntassem: Agora, como podemos inovar?

No primeiro filme da franquia de *Pânico* (1996), o subgênero se revitaliza. Os filmes não estão mais preocupados com a punição sexual, ou a defesa de uma moral, mas, sim, com o entretenimento. É a partir da paródia dos filmes *slashers*, se utilizando de seus clichês para tirar sarro da própria narrativa que o *post-slasher* se constrói.

O enredo se passa na pequena cidade fictícia de *Woodsboro*, onde uma série de assassinatos brutais é cometida por um misterioso assassino mascarado, conhecido como *Ghostface* (Skeet Ulrich).

O filme, assim como em *Black Christmas*, se inicia com uma ligação, mas agora não tão séria e assustadora, mas quase que engraçada, com a voz de um assassino excessivamente grave, que leva ao humor. Sua figura também não é mais inumana

---

<sup>11</sup> Tradução da autora: “Slasher films started to mock the conventions of the classical period by self-referential elements in the narrative.”



como os outros, mas jovial, passando trotes para suas vítimas com uma espécie de “jogo de perguntas” sobre filmes de terror. A lógica é simples: se o personagem errasse três perguntas sobre as histórias dos filmes de terror ele morreria, mas se acertasse seria salvo. A primeira vítima é Casey Becker (Drew Barrymore) que é brutalmente morta junto com seu namorado (Kevin Patrick Walls), o que gera uma onda de medo pela cidade.

A *Final Girl* é Sidney Prescott (Neve Campbell) que torna-se o principal alvo de *Ghostface*. Sidney está lidando com o trauma do assassinato de sua mãe, ocorrido um ano antes.

Enquanto os assassinatos continuam, a cidade é invadida por jornalistas, incluindo a repórter Gale Weathers (Courteney Cox), que havia escrito um livro sobre o assassinato da mãe de Sidney alegando a inocência do condenado pelo assassinato. Também estão envolvidos: o namorado de Sidney, Billy Loomis (Skeet Ulrich), seu melhor amigo Stu Macher (Matthew Lillard), que serão descobertos como os assassinos no final da narrativa, e a melhor amiga Tatum Riley (Rose McGowan) e o policial Dewey Riley (David Arquette).

Sidney se assemelha na figura da *Final Girl* desde sua primeira cena. Nela, seu namorado entra em seu quarto pela janela e pede para que tenham algum tipo de relação física, mesmo que não seja sexual. Ela topa, mas quando ele começa a tirar sua roupa o impede, mantendo a pureza típica da personagem. Além disso, também reforçando a figura da *Final Girl*, antes de ir embora, seu namorado diz que não quer apressá-la a fazer sexo, remetendo a uma possível virgindade da personagem.

No entanto, ao mesmo tempo que se enquadra, Sidney renova o papel das *Final Girls* clássicas, não sendo manipulada pelo assassino ou fugindo dele, mas o encarando. Em uma das suas primeiras conversas por telefone com o assassino ele entoa o bordão que inicia o jogo de perguntas: Qual o seu filme favorito de terror? e ela responde: “Você sabe que eu não assisto essa porcaria. Eles são todos iguais: Um assassino burro, atrás de uma peituda que não sabe atuar e sobe as escadas correndo quando deveria correr para a porta. É ultrajante.”

Além disso, a renovação do gênero se dá não apenas pela renovação dos papéis, mas por novas escolhas narrativas. Por exemplo, o grande clímax das mortes dos personagens não será enquanto eles saem para fazer sexo como nos clássicos e deixam a

---

*Final Girl* sozinha, mas em uma festa de adolescentes em meio a um toque de recolher pelos diversos assassinatos.

No filme, as mortes também são mais sangrentas e gráficas, enquanto o assassino não é um monstro imbatível, mas acaba apanhando e caindo quando tenta matá-las. A burrice e os atos impensados dos jovens, juntos com um assassino que é desastrado e não uma máquina de matar sobrenatural, são responsáveis por mesclar o gênero do horror a comédia, beirando ao pastiche.

Essa “humanização” do assassino é fomentada também pela ideia de que o assassino é um deles, estando dentro do grupo de amigos e não alguém externo, como nos filmes clássicos. Em diversas cenas, os personagens adolescentes debatem entre eles quem seria o assassino e o porquê. Assim, em *Pânico*, o mal não é algo inumano, mas cotidiano, que qualquer pessoa seria capaz de fazer.

Acerca da moral, que constrói as narrativas *slashers*, na obra, nenhuma das mortes tem um motivo relativo à moral ou como punição pelo ato sexual, a primeira garota morre por supostamente ter trocado um dos assassinos pelo seu atual namorado, que também é morto. Em *Pânico*, muitas das vítimas morrem por estar no momento errado na hora errada, ou como pontua Randy (Jamie Kennedy), um dos personagens da trama, o motivo seria o “novo milênio” com sua violência, a modernidade que nos distancia e os jovens cada vez mais individualistas: “É o milênio. Motivos são incidentais”

Reforçando essa diferença entre as *Final Girls* clássicas, Sidney faz sexo antes do último embate com o assassino, perdendo a virgindade, mas sobrevivendo. Essa característica contrasta com a receita clássica dos *slashers*, que diz que quem morrerá será quem terá feito sexo, retratando um assassinato que traduz uma forma de punição. A abstinência sexual como forma de sobrevivência ao assassino é referenciada no próprio filme, também por Randy que fala sobre essa “receita” dos filmes *slashers*.

Há certas regras a serem seguidas, para sobreviver a um filme de terror. Por exemplo, número 1, nunca fazer sexo. Sexo igual a morte. Número 2: não beber ou usar drogas. Não, é o fator do pecado, uma extensão da regra um. E número 3: nunca, jamais, sob qualquer circunstância, dizer: "Eu já volto". Porque você não vai voltar. (*Pânico*, 1996)

---

Mesmo destoando da moralidade vista nos clássicos, o motivo inicial das primeiras mortes do assassino são motivadas por gênero. A namorada que abandona um dos assassinos (Casey) é morta com seu corpo flagelado exposto, mas, mais importante, a mãe de Sidney também é uma das vítimas. A mulher teria tido um caso com o pai de Billy, fazendo com que a mãe do personagem fosse embora, abandonando o próprio filho. Assim, a mãe de Sidney, conhecida na cidade por ser uma mulher amoral, que tinha casos extraconjugais, é morta pelo namorado da *Final Girl*. Um ano depois da morte de sua mãe, eles querem matá-la com seu pai (Lawrence Hecht), como uma performance inspirada em filmes de terror.

No final de *Pânico*, podemos entender que Sidney é mais inteligente que os assassinos e os vence por isso. Seu pai, os policiais e os assassinos aparecem enfraquecidos e tolos perto dela. Ela mata seu namorado e Stuart, vestindo-se com capa do *Ghostface*, incorporando da violência deles para sobreviver e não fugindo e se mantendo “pura” como um ser superior, seguindo as *Final Girls* clássicas. Além disso, ao contrário do normal, ela não é ajudada pelo “mocinho” que é geralmente, um homem interesse amoroso da *Final Girl* e que acaba morrendo para salvá-la, mas sim por uma mulher, a jornalista Gale Weathers que sobrevive com ela.

Entendendo esse contexto, pode-se afirmar que em *Pânico* e na década de 90, a figura da *Final Girl* dá mais um passo para renovação, aproximando-se do público jovem e da nova moral. O filme ainda tem elementos progressistas e conservadores coexistindo, mas com uma nova roupagem, mais próxima das ideias da época em que se instala, diferenciando-se principalmente da década de 80 que tem uma demarcação conservadora acerca da sexualidade e dos papéis de gênero mais expressa.

Sidney novamente incorpora essa dualidade dos filmes *slashers*. A *Final Girl* ao mesmo tempo que teme ser colocada no mesmo lugar de sua mãe, se mantendo virgem para que sua moralidade não fosse questionada não é colocada como fraca, ou uma vítima, sendo a figura mais forte do filme. Ela não é inocente ou boba, mas se utiliza da sua inteligência e da sua força para sobreviver.

A personagem reafirma que as preocupações dessa década eram outras, o certo e errado de antes era relativizado, e a violência cotidiana passava todo dia no jornal da manhã: Assim, abriam-se as portas para o novo milênio.

---

## Anos 2000: *Jennifer's Body* (2009) - Needy

*Garota Infernal* (*Jennifer's Body*) é um filme lançado em 2009, dirigido por Karyn Kusama e escrito por Diablo Cody, duas mulheres que já eram conhecidas em Hollywood por trabalhos que iniciavam alguns debates de gênero.

A partir disso, em *Jennifer's Body* o gênero do horror se mistura com os filmes de adolescentes da época, definindo-se como um *teen horror*. Isso se dá, pois na narrativa podem-se encontrar os elementos clássicos dos filmes *teens* sendo incorporados aos papéis já pré-definidos dos *slashers*, mesmo que eles não sejam mais tão estáveis quanto nos clássicos.

A mulher sexualmente atraente que morre primeiro, após fazer sexo é a popular, líder de torcida e sexualmente atraente que será interpretada pela Megan Fox, uma *sex symbol* gigantesca dos anos 2000, e a virgem *final girl*, será a nerd ofuscada e certinha, interpretada pela Amanda Seyfried, melhor amiga de Jennifer.

Seguindo essa lógica, Julia Privatti, em “*Jennifer's Body: A indústria cinematográfica do terror e a representação da mulher*”, pontua que na obra o fator de atualização vai além de só se utilizar do universo *teen*, mas muito se dá por incorporar temáticas femininas, algo tão ignorado nos clássicos:

O longa-metragem estreado em 2009 buscava, segundo o pensamento das realizadoras Diablo Cody e Karyn Kusama, retratar uma visão feminina sobre a questão da violação corporal e dialogar sobre o relacionamento tóxico que amigas femininas demonstram como resultado da influência de uma estrutura social machista. (PRIVATTI.. 2023. p.6)

A trama do filme inicia-se debutando os primeiros *slashers*, com uma primeira cena que mostraria a visão do “assassino”, parecida com *Halloween* e *Black Christmas*. Prosseguindo em torno da transformação de Jennifer, após um ritual satânico realizado por uma banda de rock que buscava sacrificar uma virgem para fazer sucesso. No entanto, a personagem de Megan Fox já havia tido relações sexuais antes e, em vez de morrer, transforma-se em um *succubus*, uma criatura demoníaca que precisa se alimentar de carne humana para sobreviver. Ela começa a atacar e matar os garotos da escola, ganhando força e beleza a cada vítima.

---

Como em *Pânico*, os papéis no filme não são tão delimitados como nos slashers clássicos, podendo sempre mudar. Isso se dá pelo fator moral ser cada vez mais relativizado. O sexo é bem mais presente que nos outros filmes, participando do cotidiano dos jovens, como algo a ser incentivado para se atingir a “normalidade social”. Pensando nisso, assim como as primeiras divas do cinema, Marilyn e Theda Bara, Jennifer irá se utilizar da sua beleza e *sex appeal* para seduzir suas vítimas, que se colocam em perigo e são mortas.

Para Petridis (2014, p.83), essa instabilidade dos papéis é muito usual no período dos anos 2010, em que se terá início o *neoslasher*. Nele, as *Final Girls* irão parar de existir, já que o mal em si estará em todo lugar, e ninguém será recompensado pelos bons atos ou por seguir a moral. Vemos nessa década um discurso quase niilista, já que as mortes não fazem sentido, todos estão condenados mesmo se sobreviverem. É nessa década também que a fórmula dos *slashers* acaba sendo quase totalmente dissipada: "No novo milênio, pode haver mais de um sobrevivente, seja mulher ou homem, enquanto, às vezes, o personagem que possui as características da *Final Girl* acaba sendo o assassino." (idem)

Isso pode ser visto claramente na narrativa de *Garota Infernal*, quando Jennifer começa como uma vítima e acaba se tornando o monstro, assim como sua amiga Needy, que irá de uma *final girl* pura a uma assassina no final, matando a própria Jennifer e depois a vingando. Essa mobilidade de papéis no *neoslasher* vai ser essencial para quebrar barreiras e trazer novas ideias e problemáticas para o subgênero, enxergando um infinito de formas de se concretizar as narrativas do terror.

Pensando nisso, enquanto nos filmes *slasher* primogênitos é comumente esperado que uma personagem como a da Megan Fox apareça nua, ou morta, enquanto faz sexo, para que o clímax dos assassinatos dos slashers se iniciem, em *Garota Infernal*, as lógicas de gênero dos filmes serão subvertidas, não só pelo fator “pecado” não existir mais, já que ela não é virgem e se utiliza do seu poder de sedução, mas também por colocar uma figura sexualizada não como punida. Pelo contrário, Jennifer aparece em uma posição de poder, que sofrerá a morte não por fazer sexo, mas pelas

---

injustiças que faz com a amiga Needy, com uma espécie de narrativa que valorizaria a sororidade<sup>12</sup>.

Assim, o fator de gênero será muito frequente em *Garota Infernal*, já que o filme, através do distanciamento da fórmula clássica dos *slashers* e da formulação de uma monstruosidade feminina, poderá tensionar, pela paródia, as dinâmicas de gênero antes visualizadas no horror. Tudo começa quando pensamos na similaridade de sua narrativa com a de *Rosemary's Baby* (1968). No clássico, um homem (John Cassavetes) faz um pacto com o demônio e usa o corpo de sua mulher, que fica grávida do diabo, para trazer o anticristo à terra e obter em troca sucesso em sua carreira. No entanto, quando descobre que foi usada pelo marido no final, Rosemary (Mia Farrow), ao invés de buscar vingança pelo ato, se submete a maternidade pelo amor a criança, indo bem diferente da vertente narrativa adotada em *Jennifer 's Body* que, ao ser usada por homens para o sucesso deles próprios, incorpora uma espécie de vingadora feminina, que apenas causa mal a garotos.

Mesmo considerada um “ícone feminista”, com um empoderamento por estar em um lugar de poder, Ibor (2022, p.154) chama a atenção para a relação de Jennifer com um feminismo “liberal”, ligado ao movimento *Girl Power*, que associa o empoderamento feminino com a “heterossexualidade, moda e liberdade de consumo”. Já que mesmo tendo sido vítima da violência por homens de uma banda, Jennifer não se vinga deles, escolhendo os corpos de seus colegas de escola que acha bonitos e os consumindo também, como meros objetos. Há até mesmo um momento que ela está com o anuário da sua escola, vendo fotos de seus colegas, e os circulando com escritos tipo “apetitoso” ou “salgado”.

Entende-se também que Jennifer, mesmo incorporando o papel de um monstro que renova os papéis de gênero clássicos das narrativas de horror, sua figura em si, não é totalmente subversiva, ou feminista, sendo colocada como objeto de desejo masculino e até mesmo feminina, dado por uma espécie de “tensão sexual” entre ela e sua amiga Needy. Esse desejo, acaba se materializando em uma cena em que as duas se beijam em uma cama:

---

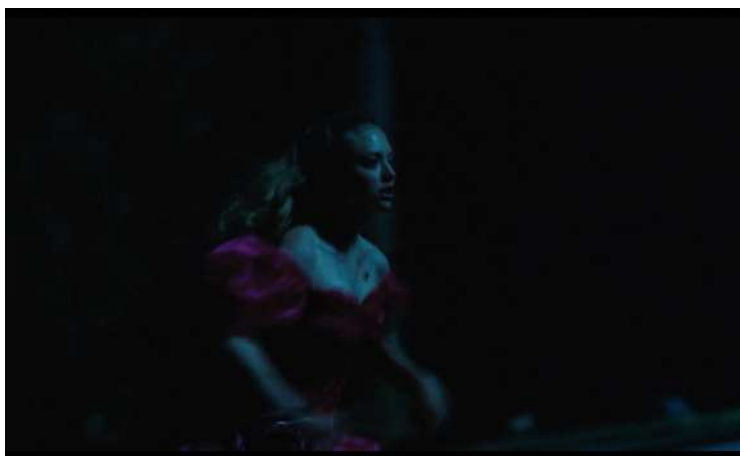
<sup>12</sup> Conceito derivado do termo "irmandade," refere-se à solidariedade, apoio mútuo e união entre mulheres, promovendo a igualdade de gênero e a luta contra o machismo. A sororidade destaca a importância do empoderamento feminino e da cooperação para superar desafios sociais e culturais impostos às mulheres.

---

Enquanto a atitude predatória de Jennifer em relação aos garotos pode ser interpretada como a de uma mulher assertiva e independente, ela é, no entanto, sempre o objeto do olhar que proporciona prazer visual aos espectadores masculinos, como na cena em que ela é vista caminhando pelos corredores da escola em câmera lenta após ter atacado um de seus colegas. Ela está vestida com cores vibrantes em oposição às sombras escuras ao seu redor, e é colocada no centro do quadro, sugerindo que ela é o centro das atenções e o objeto do olhar. (IBOR. .2022. p.12)

Com o gênero de *teen horror*, *Garota Infernal* mostra que novos contextos do universo dos jovens podem participar da narrativa. É o caso de uma das cenas finais que referenciam um dos filmes adolescentes de maior sucesso, lançado um ano antes de *Jennifer's Body: Crepúsculo* (2008). Nela, Needy aparece correndo em uma floresta escura (Figura 1), com um rock emo tocando atrás, ela corre tentando salvar seu namorado de Jennifer. A garota pura corre rapidamente como os vampiros de *Crepúsculo* (Figura 2), que teriam super velocidade como um dos seus poderes. A floresta também é coberta por um efeito azulado, muito característico do primeiro filme da franquia.

**Figura 1: Cena de Jennifer's Body**



**Figura 2: Cena de Crepúsculo**



O filme de Karyn Kusama deve ser reconhecido por ter dado um passo a mais na atualização dos *slashers*, seguindo o trabalho de *Pânico* e a abertura deixada por *Black Christmas*, aprofundando-se, assim, nos debates acerca de gênero. Seduzindo suas vítimas e as devorando, Jennifer reinventa as convenções de uma real *femme fatale* no horror. No entanto, para que tal filme atingisse tal relevância, precisou-se que a própria indústria cinematográfica mudasse, sendo apenas após o movimento *#MeToo*<sup>13</sup>, em 2017, para que a obra se difundisse e atingisse o público alvo, garotas jovens (PETRIDIS, 2023, p.8). Nesse meio tempo, a indústria cinematográfica continuou se atualizando e com o *slasher* não foi diferente. Novas fórmulas, papéis, personagens e histórias puderam surgir, relacionando-se com o tempo.

## **Conclusão**

No *slasher*, a figura da *Final Girl* configura poder. Ela é quem sobrevive até o final da narrativa, enquanto seus amigos, que provavelmente fizeram sexo, usaram drogas ou tiveram comportamentos “amorais” foram punidos com mortes violentas.

Nesse artigo, buscamos nos perguntar se tais narrativas realmente precisam se ancorar em um ideal conservador para existir e o que acontece se a figura feminina nos *slashers* não se sujeitam a essa forma tradicionalista de existir.

---

<sup>13</sup> Movimento social iniciado em 2017 que visa combater o assédio sexual e a violência contra mulheres. Ganhou notoriedade após denúncias contra figuras poderosas de Hollywood, incentivando mulheres ao redor do mundo a compartilhar suas experiências de abuso e assédio, criando uma onda de conscientização e exigência de justiça e mudanças culturais e institucionais.



---

A partir de uma linha do tempo, exploramos como diversas obras, desde *Black Christmas* até *Jennifer 's Body*, desafiam as normas tradicionais do feminino. A figura da *Final Girl* não está longe disso, ela pode e deve ser remodelada, reformulada e renovada.

Quando Kleber Mendonça, em seu documentário *Retratos Fantasma* (2023), diz que o cinema também pode ser um espaço de gentilezas, ele aponta para a capacidade do gênero de se relacionar com ou outro, em um espaço que não se dá apenas por uma experiência individual, entre o espectador e o filme, mas em algo a mais. É a partir disso, que entendemos a reforma da figura feminina no cinema, como um salto para esse “a mais”, é reconhecer que há outras formas de ser mulher, com uma maior diversidade para olhar o mundo.

No entanto, para que essas mudanças ocorressem foi preciso também que o mundo mudasse. A figura feminina, desde as *stars* até as *final girls*, se espelharam no seu passado e presente para existirem, sendo um apanhado de imagens. As personagens de *Black Christmas*, *Pânico* e *Jennifer 's Body* mostram outra forma de existir, representando uma mudança que aos poucos vem sendo adotada nas produções cinematográficas, apenas um pontapé.

A partir dele, vemos novas produções sendo lançadas mais atualmente, como *Rua do Medo* (2021), *X - A Marca da Morte* (2022), *Morte Morte Morte* (2022), *Pearl* (2022) e *Barbarian* (2022). Nelas, temos trabalhadoras do sexo e adolescentes lésbicas que sobrevivem e não são punidas por desviarem de um conservadorismo sexista que idealiza uma mulher heteronormativa, virgem e “angelical”.

Nessa nova época, vemos cada vez mais mulheres se tornando espectadoras do gênero. É possível assim, fazer uma narrativa no *slasher* para mulheres e sobre elas, as colocando em papéis que fogem da sexualização ou do punitivismo dos clássicos. Para isso, precisamos pensar continuamente em novas formas de retratar o feminino no cinema que se relacionem e se renovem continuamente.

## REFERÊNCIAS

---

ANCHIETA, Isabelle de Melo. **Imagens da mulher no ocidente moderno**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CLOVER, Carol J. Men, **Women and ChainSaws – Gender in the Modern Horror Film**. Princeton: Princeton University Press, 1992. 280 p.

PETRIDIS, S. **A Historical Approach to the Slasher Film**. *Film International*, v. 12, n. 1, p. 76–84, 1 mar. 2014.

Privatti, J. L. . (2023). **Jennifer’s Body: a indústria cinematográfica do terror a representação da mulher**. *Anagrama*, 17(2), 1-17.

<https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2023.214482>

THOMSEN, M. F. **Body, Telephone, Voice: Black Christmas (1974) and Monstrous Cinema**. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, v. 20, n. 1, p. 20–35, 1 nov. 2021.

#### LISTA DE FILMES

**GAROTA INFERNAL**. Direção: Karyn Kusama. Produção Daniel Dubiecki, Mason Novick, Jason Reitman. Local: 20th Century Fox, 2009.

**HALLOWEEN A Noite do Terror**. Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. Local: Compass National Pictures, 1978.

**NOITE do Terror**. Direção: Bob Clark. Produção: Bob Clark. Local: Ambassador Films Productions, 1974.

**O BEBÊ de Rosemary**. Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Local: Paramount Pictures, 1968.

**PÂNICO**. Direção: Wes Craven. Produtora: Dimension Films, 1996.

**PSICOSE**. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Local: Shamley Productions, 1960.

**SEXTA-Feira 13**. Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. Local: Georgetown Productions, 1980.