

MISTRAL

Journal of Latin American Women's
Intellectual & Cultural History

Mate-me por favor: Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo

Natalia Christofolletti Barrenha, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brazil

To cite this article: Natalia Christofolletti Barrenha. 2021. "*Mate-me por favor: Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo.*" *Mistral: Journal of Latin American Women's Intellectual & Cultural History* 1 (1): 92-118, <https://doi.org/10.21827/mistral.1.37511>

Resumo:

Este artigo pretende explorar como o filme *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015) se apropria e subverte códigos do horror levando em conta preocupações de classe, de gênero e geracionais no Rio de Janeiro atual. Meu interesse se concentra no que o uso do horror busca promover, e como a aproximação a esse gênero pode ser produtiva para discutir os medos (e como enfrentá-los) de crescer em uma sociedade violenta e sexista.

Palavras-chave:

Cinema de horror, *slasher*, Garota Final, *coming of age*, Cinema contemporâneo brasileiro, *Mate-me por favor*.

Mate-me por favor:
Como ser uma Final Girl em tempos de medo, de terror, de pesadelo

Natalia Christofolletti Barrenha
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Brazil¹

Le pedíamos al novio de Andrea que manejara muy rápido, que frenara, que girara varias veces alrededor de la rotonda de entrada a la ciudad, le pedíamos que acelerara en las esquinas y que nos hiciera saltar en los lomos del burro; [...] Nosotras gritábamos y nos caíamos una encima de la otra; era mejor que la montaña rusa y que el alcohol. Despatarradas en la oscuridad, sentíamos que cada golpe en la cabeza podía ser el último y a veces, cuando el novio de Andrea tenía que parar porque lo detenía alguna luz roja, nos buscábamos en la oscuridad para comprobar si todavía estábamos vivas. Y nos reíamos a los gritos, transpiradas, a veces ensangrentadas [...].

Mariana Enríquez, “Los años intoxicados,” 50.

Mate-me por favor (2015), longa-metragem de estreia da diretora e roteirista Anita Rocha da Silveira (Rio de Janeiro, 1985), flerta de modo frutífero com o horror para refletir sobre inquietações geracionais, de classe e de gênero no Rio de Janeiro contemporâneo. Neste artigo, irei explorar como o filme se apropria e subverte códigos do horror, constituindo uma tendência no cinema brasileiro recente que a pesquisadora Laura Cánepa (2013, 2016, 2017) denomina horror “social”.

O gênero do horror tem uma longa história no cinema mas, não raramente, a academia tem passado ao largo dela, principalmente pela ausência do horror no cânone cinematográfico. O raro material sobre o tema lida maiormente com a cinematografia estadunidense, com atenção ocasional ao cinema britânico, japonês ou italiano (e, em menor medida, o francês e o espanhol). Essa ausência de material, frequentemente, pode levar à conclusão equivocada de que o horror no cinema latino-americano não existe ou é insignificante. Tal percepção tem sido desafiada por estudos que floresceram recentemente, focados especialmente em construir/recuperar a história do gênero na região. Pretendo contribuir com essa crescente bibliografia através deste trabalho sobre o cinema brasileiro de horror e as novas tendências/ciclos que emergiram nos anos 2010, colocando em diálogo os mais novos estudos sobre o gênero que têm sido desenvolvidos no Brasil e a teoria do cinema anglófono (muitos dos autores aqui tomados como base nunca foram traduzidos ao português ou mesmo ao espanhol).

O texto começa com um breve panorama do cinema brasileiro de horror contemporâneo, e como o gênero tem infiltrado filmes “realistas” para destacar ou

¹ Gostaria de agradecer à Miriam Gárate, ao Diego Cordes, à Laura Cánepa e à Regiane Ishii pelos valiosos comentários e ideias que surgiram a partir das muitas conversas que tivemos sobre *Mate-me por favor*, assim como a meus alunos e alunas do Instituto de Estudos da Linguagem – UNICAMP no decorrer de 2018, que apresentaram leituras originais e cheias de frescor nas aulas em que discutimos o filme. Também gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária (IEL – UNICAMP) pelo apoio financeiro para a tradução. Finalmente, quero deixar um agradecimento à Vania Catani e à Bananeira Filmes por gentilmente terem autorizado a reprodução das imagens de *Mate-me por favor*. Uma resenha do filme foi publicada anteriormente, em espanhol, na *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, vol. XI, nos. 15 & 16 (2018). Também apresentei alguns dos apontamentos aqui propostos em dois eventos: V COCAAL. Colóquio de Cinema e Arte na América Latina (Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, setembro 2018) e InsólitoCom. I Simpósio Brasileiro de Estudos do Horror e do Insólito (Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo/SP, outubro 2018).

sublinhar tensões sociais. Trago à baila, então, o *slasher*, um subgênero do horror no qual situo *Mate-me por favor*, amparando-me nos estudos de Vera Dika (1987) e Carol Clover (1987), que no campo da teoria feminista de cinema desenvolveram leituras a contrapelo sobre o subgênero. Nas seções seguintes, desenvolverei uma análise fílmica levando em conta o contexto social e cultural, e discutindo temas como o olhar da mulher—o *female gaze* em oposição ao *male gaze*—, as dores e delícias da adolescência, o despertar sexual feminino e os perigos do desejo, a paranoia e a violência que têm tomado o Rio de Janeiro, e como a estética do horror e seu poder narrativo são usados de maneira inovadora para traduzir o(s) medo(s) de ser uma mulher jovem em uma grande cidade brasileira no século XXI.

Horror “social” e o cinema brasileiro contemporâneo

No decorrer dos últimos anos, tem havido um crescimento significativo do cinema de horror no Brasil. Cánepa já havia notado uma “retomada” do gênero nas telas do país a partir de meados da década de 2000. A pesquisadora divide a recente eclosão do horror no cinema brasileiro em duas frentes: uma “militante”, que adota os modelos canônicos do gênero e se volta para um público de nicho; e outra “social”, que prefere a forma híbrida com outros gêneros, em filmes que dificilmente podem ser incluídos na categoria do horror, mas que decerto dialogam com ele. Na segunda frente, que é o que nos interessa neste artigo, Cánepa enfoca na emergência de trabalhos que flertam com o horror de maneira menos metódica (2013).

[...] o chamado horror artístico, por lidar com a expressão de um sentimento disseminado na experiência humana—o da ansiedade e especulação em torno da possibilidade ou iminência da morte e destruição do corpo—pode se apresentar com grandes variações, não precisando seguir estruturas ou modelos tão estáveis quanto os que se tornaram canônicos no gênero. Essa percepção mais difusa do horror pode contribuir para o debate sobre [...] longas brasileiros lançados na segunda década dos anos 2000, nos quais ansiedades geracionais e questões nacionais ganharam uma abordagem híbrida com o universo do horror.

(Cánepa 2016, 135–136)

A pesquisadora lista uma porção de filmes recentes que remetem a uma experiência limítrofe com o horror como *Meu nome é Dindi* (Bruno Safadi, 2007), *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009) e *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2010), entre outros, cujas experiências incluem certos recursos de estilo típicos do cinema de horror, como os ruídos agudos com o objetivo de provocar sustos, cenários labirínticos e imagens de corpos violentados, além de introduzir fragmentos narrativos que remetem a histórias de horror, mas não pertencem às tramas principais. Segundo Cánepa (2017), esses filmes parecem privilegiar, como temas, as ameaças vividas pela classe média em uma sociedade ainda profundamente desigual, mas que vê um acelerado processo de ascensão da classe trabalhadora, o que leva a dinâmicas de grande tensionamento social.

Outros estudos sobre filmes recentes como *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas & Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), como aqueles realizados por Cristiane da Silveira Lima & Milene Migliano (2013), Kim Wilhelm

Dória (2015) e Mariana Souto (2019a), também chamaram a atenção sobre como tais obras retratam o cotidiano enquanto se afastam do realismo baziniano para abraçar de maneira sutil aos códigos do horror.

Pensados a partir do ponto de vista de um diálogo com o horror, pode-se sugerir que esses filmes abordam aspectos ainda não resolvidos das tensões que vivemos no Brasil. De certa forma, as relações pessoais, sociais e de trabalho no país, ainda muito próximas de suas origens atrasadas e escravistas, podem estar começando a ser abordadas do ponto de vista do horror—entendido como a representação do que sentimos diante da ameaça de uma explosão mortal de violência. Essa origem de nossa sociedade já foi abordada pelo cinema brasileiro em diferentes chaves ao longo de sua história (cômica, carnavalesca, melodramática, revolucionária, anárquica, policialesca, etc.), mas é possível que as novas gerações tenham encontrado agora um novo olhar—horrífico—para elas.

(Cánepa 2016, 137–138)

Mais recentemente, outros filmes como *Açúcar* (Renata Pinheiro & Sérgio Oliveira, 2018), *Mormaço* (Marina Meliande, 2018), *O clube dos canibais* (Guto Parente, 2018), *Os jovens Baumann* (Bruna Carvalho Almeida, 2018), e todos os trabalhos de Gabriela Amaral Almeida, entre outros, compartilham as mesmas características descritas por Cánepa: lançam um olhar crítico sobre as tensões sociais e mesclam figuras fantásticas com a sutileza e o minimalismo de uma *mise en scène* realista, e parecem tentar descrever a realidade social brasileira pelo uso criativo de gestos estéticos semelhantes (Souto 2019b).

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição.

(Carroll 1999, 277)

Desse modo, o cinema de horror parece codificar, de maneiras muito singulares e engenhosas, inquietações de um determinado tempo. Como sublinha Luiz Nazário (1998, 175), “cada crise social que modifica a perspectiva do futuro produz uma nova geração de monstros no cinema”.

Filmes *slasher*, filmes *stalker* e Garotas Finais

Mate-me por favor acompanha o dia a dia de quatro amigas com cerca de 15 anos: Bia, Mari, Michele e Renata. Entre os desassossegos e prazeres da idade (intrigas amorosas, curiosidades sexuais, rivalidades, mudanças em seus corpos, autoimagem, busca de identidade), as garotas se enfrentam a uma onda de assassinatos de mulheres jovens no bairro em que vivem, a Barra da Tijuca. Estes dois focos narrativos se entrecruzam em

um movimento permanente de tensão e distensão que se expressa em uma oscilação entre uma abordagem realista, a inserção de momentos de fantasia e de sonho, e a utilização de motivos do *coming of age* e do horror, além de paródias destes. O *plot* que inclui um assassino em série de adolescentes também nos permite relacionar o filme com um subgênero do horror, o *slasher*, que se caracteriza pela perseguição e morte violenta de jovens (predominantemente mulheres) em uma vizinhança de classe média até então tranquila.

O *slasher* floresceu nos Estados Unidos em meados dos anos 1970, momento em que se presenciou o surgimento de uma força contrária aos movimentos civis e à contracultura dos anos 1960. Críticas ao feminismo, à homossexualidade, ao aborto, ao divórcio e à “falta de autoridade social” começaram a se tornar mais articuladas e frequentes. Para Robin Wood (2002, 28), os mais agressivos filmes de horror da época poderiam ser considerados exemplos dessas críticas: por exemplo, em *Carrie/Carrie, a estranha* (Brian De Palma, 1976), o desejo feminino é reprimido e tratado com desconfiança, com a personagem principal adquirindo uma conformação monstruosa e anormal ligada à descoberta da sexualidade na adolescência.

Halloween/Halloween, a noite do terror (John Carpenter, 1978) é reconhecido como “inaugurador” do subgênero, seguido por *Friday the 13th/Sexta-feira 13* (Sean Cunningham, 1980) e *A Nightmare on Elm Street/A hora do pesadelo* (Wes Craven, 1984), que consagraram e consolidaram o *slasher* (dando origem a numerosas e exitosas sequências).² Estes filmes traziam fortes elementos de violência que atingiam aqueles que se rendiam à curiosidade sexual e a comportamentos “desviantes”, e subtextos conservadores com relação à sexualidade e à família, em sintonia com os valores em voga naquele momento. Tendo adolescentes e jovens como principal *target*,³ a irresponsabilidade juvenil e sua conseqüente punição é uma constante nesses filmes.⁴ Como afirma Gabriela Müller Larocca (2016, 53), o *slasher* se encontra intrinsecamente conectado com o legado deixado pelos filmes *teen* lançados em abundância entre os anos 1950 e 1960, que contribuíram enormemente para a formação de uma imagem dessa etapa da vida associada à ideia de delinquência, perpetuando o duo adolescência/transgressão e apresentando dois modelos interdependentes: o adolescente “domesticado”, visto como modelo ideal, e o “delinquente”. De acordo com Müller Larocca, “o cinema de horror *slasher* também incorpora essa díade para demarcar e diferenciar as personagens (principalmente as femininas) que irão morrer daquelas que irão sobreviver” (2016, 54).

Nos *slashers*, um homicida persegue os jovens, matando-os um a um, até que é subjugado por um sobrevivente do grupo. O personagem sobrevivente é, em quase todos os casos, uma mulher que se distingue dos outros jovens, se mostrando mais

² *Black Christmas/Noite do terror* (Bob Clark, 1974) e *The Texas Chain Saw Massacre/O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1976) são considerados, algumas vezes, os primeiros filmes *slasher*; outras vezes, relevantes precursores que já traziam elementos fundamentais do subgênero. *Psycho/Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) também é tido como importante antecessor, ao trazer a figura do “American psycho” para o imaginário do horror ao mesmo tempo em que há uma mudança na figura do monstro, que deixa de ter caráter predominantemente sobrenatural para se aproximar de um perfil mais cotidiano. O *giallo* italiano—que surge concomitante a *Psicose* e atravessaria três décadas com uma porção de produções marcantes pelas mãos de Mario Bava, Dario Argento e Lucio Fulci, entre outros—, com suas histórias de assassinatos detetivescas e sexys, é outra influência importante do *slasher*. Para uma interessante historiografia do subgênero, ver Petridis (2014).

³ Ainda que a maioria desses filmes tivesse a classificação indicativa “R” (para maiores de 17 anos), eles eram assistidos majoritariamente por adolescentes a partir dos 12 anos (Dika 1987, 87).

⁴ Antes da denominação *slasher* se impor, esses filmes chegaram a ser chamados de *teenie-kill pic* pela revista *Variety* (Hutchings 2004, 194).

atenta, esperta e menos transgressora. Uma das mais destacadas características deste estereótipo é que, ao contrário de suas amigas, ela não é sexualmente ativa. O máximo que é permitido pelos roteiros é que tenha relações sexuais com um namorado, porém sempre com a premissa do sentimento amoroso e de uma relação estável, sendo que tais relações, se concretizadas, acontecem fora de campo. Diversamente das vítimas femininas que morrem como forma de punição por seus comportamentos e atitudes, tendo seus corpos mutilados, estas sobrevivem justamente por se enquadrarem em padrões conservadores e tradicionais de feminilidade e juventude. Apesar do sucesso de público, os *slashers* se depararam majoritariamente com reações negativas da crítica, especialmente com relação à misoginia, à violência extrema e ao reacionarismo moralista com a sexualidade. Roger Ebert (1981, 54), que os chamou de *woman-in-danger films*, considerava esse tipo de obra perigosa por incentivar a violência e a identificação do espectador com o assassino e suas motivações.

Em 1987, foram publicadas duas importantes aproximações teóricas ao *slasher* que se tornaram canônicas: a abordagem mais estruturalista de Vera Dika, e a análise mais voltada para a questão de gênero de Carol Clover, conhecida como “teoria da *Final Girl*”.⁵ Esses estudos faziam uma leitura a contrapelo das até então habituais ao reexaminarem a suposta essência masculina no subgênero, com ênfase na fluidez do ponto de vista e identificação do espectador.⁶ Dika, que prefere a denominação *stalker film* (do verbo *to stalk*), considera o subgênero como uma combinação coesa de elementos narrativos e cinematográficos, sendo a repetição desses elementos uma característica marcante. O assassino é a figura principal desses filmes, enquanto as vítimas são meramente descartáveis. Ele é mantido mascarado ou fora de quadro durante grande parte do filme e sua presença é geralmente indicada pela trilha sonora e por uma série de tomadas distintivas, como a subjetiva ou a que, através de vários cortes e ângulos, indica sua presença, sem confirmar sua posição no espaço, fragmentando-o e desorientando tanto a vítima como o espectador. De tanto ser repetidos, esses recursos se tornaram convenções responsáveis pela geração de expectativa e de suspense, pois precedem o ataque do assassino.

Ainda que o espectador seja levado a se identificar com o vilão por ocupar repetidamente seu ponto de vista, essa câmera nunca se volta para quem a encarna, impedindo com que esse processo se complete, já que o personagem é “despersonalizado”. Além disso, o caráter do assassino leva o espectador a preferir estar do lado da heroína, que também tem mais tempo em tela que qualquer um dos personagens e é captada várias vezes através de *close up*, o que ressalta sua proximidade. “The sum of these techniques then allows for a shifting of identifications between the killer and the heroine, maximizing the spectator’s involvement in the screened events while also allowing her or him to maintain a degree of moral distance” (Dika 1987, 89).

Esses dois personagens se destacam do restante do elenco por suas habilidades estratégicas e perceptivas, por serem os únicos a fazer uso da violência, e por serem responsáveis pelo avanço da narrativa. Os outros jovens não realizam nenhuma ação significativa, sendo meramente transitórios e servindo apenas ao propósito de serem

⁵ As noções desenvolvidas nesses textos seriam posteriormente estendidas e publicadas nos livros: *Games of Terror: Halloween, Friday the 13th, and the Films of the Stalker Cycle*, de Vera Dika (Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1990), e *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, de Carol Clover (Princeton: Princeton University Press, 1992; reeditado em 2015).

⁶ Dika (1987, 87), por exemplo, busca entender porque 55% da audiência desses filmes era feminina.

assassinados. Em sua grande maioria, são apresentados como objetos sexuais, interpretados por pessoas atraentes, e que geralmente estão fazendo algo (como tomando banho, transando, praticando esportes) que ativa o voyeurismo do espectador sobre seus corpos.

Ainda segundo Dika, embora o assassino possa ser um homem ou uma mulher, sua visão dominante e controladora é identificada como masculina—ele é sempre quem observa, e nunca é objeto do olhar.⁷ Já as vítimas, sejam homens ou mulheres, ocupam uma posição feminina,

[...] because their narrative and cinematic enfeeblement has rendered them functionally castrated. Caught by a relentless and controlling gaze, incapable of sight and narrative action, they are the helpless objects of the film. [...] This play of sexual tension is then literalized in the character of the heroine. Although this lead character is most often represented as a woman, there is usually a certain ambiguity to her sexual identity. Since she is both like the killer in her ability to see and to use violence, and like the victims in her civilized normality and in her initial inability to see, she is portrayed with both male and female characteristics.

(Dika 1987, 90)

As análises de Dika confluem com as de Clover em vários pontos. Esta considera que o *slasher* é, essencialmente, um terreno de disputas sexuais, e argumenta que esses filmes, entendidos como particularmente misóginos, poderiam ser valiosos para o feminismo. Clover identifica na estrutura do subgênero seis elementos cruciais: 1. O assassino, geralmente um homem *outsider*, perturbado sexualmente e hipermasculinizado; 2. As vítimas, jovens e, em sua maioria, mulheres. A transgressão é parte de suas identidades, sobretudo a transgressão sexual: quem fuma, usa drogas ou transa será destruído; 3. O lugar terrível, um local protegido que se torna perigoso; 4. A *Final Girl*, ou Garota Final, personagem feminina que devém protagonista, já que é apresentada no início da trama, tem mais desenvolvimento psicológico, é inteligente, atenta e a primeira a notar que há algo estranho acontecendo—além de não ser uma transgressora. Sempre sobrevive, como a heroína de Dika; 5. As armas, frequentemente pré-tecnológicas, como serras elétricas, facas, machados, picadores de gelo, tesouras e todo tipo de lâminas (e daí a denominação *slasher*). São como extensões do corpo, e são comumente usadas como símbolos fálicos que detêm o poder; 6. O embate violento entre o assassino e a *Final Girl*, no qual, muitas vezes, a garota de apropria da arma para sair vencedora.

A *Final Girl*, cerne da análise de Clover, se caracteriza por ser, desde o início, visivelmente diferente dos outros jovens, seja por suas roupas, corte de cabelo, maneira de se comportar, falar, ou por suas decisões tomadas durante o filme. Como também nota Dika, ela é a única do grupo a perceber os pequenos sinais de perigo que antecedem as tragédias, sendo, por vezes, considerada paranoica—mas é essa sensibilidade privilegiada que permite sua sobrevivência. É prudente, responsável e, ao contrário de suas amigas que são brutalmente assassinadas, em nenhum momento ela perde o controle deixando sua sexualidade aflorar. Acima de tudo, ela é inteligente e engenhosa

⁷ Aqui, Dika se apoia nos pressupostos teóricos feministas sobre a dinâmica do olhar inerente ao cinema narrativo clássico, especialmente no texto “Prazer visual e cinema narrativo”, de Laura Mulvey (1983). Para Mulvey, o prazer derivado do olhar foi inscrito no cinema de uma maneira que reflete as estruturas inconscientes da ordem patriarcal dominante.

em situações extremas e, embora seja sempre menor e mais fraca que o assassino, lida com ele de maneira enérgica e convincente.

As *Final Girls* são personagens passivas que se desenvolvem durante a trama para se converterem em ativas: se os antagonistas começam e conduzem as histórias, elas passam a conduzi-las a partir de certo momento e decidem quando terminam. Nesse processo de crescimento para enfrentar sua “missão”, absorvem características até então tipicamente masculinas como força, competência e raiva, às quais se juntam características até então tipicamente femininas como o choro, o grito e o medo. Como mulheres, as garotas finais teriam o direito a esses sentimentos, não permitidos para os homens, mas como heroínas, necessitariam assimilar propriedades masculinas. De acordo com Clover, a falta de feminilidade da *Final Girl* é sinalizada pelo exercício do “olhar investigativo ativo”: primeiro apenas tateando, posteriormente de forma agressiva, essa personagem persegue o assassino, trazendo-o à tona para contemplação do público. Assim, nestes filmes, as categorias masculina e feminina, tradicionalmente incorporadas em homens e mulheres, são colapsadas em um mesmo personagem, anatomicamente feminino, e cujo ponto de vista o espectador é convidado a dividir.⁸ Confundindo um pouco mais esses papéis, Clover ainda lembra que os assassinos de *slasher* têm muito em comum com os monstros do primeiro período do cinema de horror (como Frankenstein, o Fantasma da Ópera, Drácula, King Kong, entre outros) que, na formulação de Linda Williams (2015, 22), representam não apenas “an eruption of the normally repressed animal sexuality of the civilized male”, mas também “the feared power and potency of a different kind of sexuality,” castrada, não fálica, em que o monstro poderia ser um duplo das mulheres. Dessa maneira, “to the extent that the monster is constructed as feminine, the horror film thus expresses female desire only to show how monstrous it is” (Clover 1987, 209).

Através das teorias de Dika e de Clover, Sotiris Petridis (2014) define o que seria o período “clássico” do *slasher*, que iria de meados dos anos 1970 até o fim dos anos 1980. Ela adiciona ao movimento *backlash* e à ascensão de Reagan ao poder a epidemia de AIDS, que proveu mais uma “base” para a punição do ato sexual e da sexualidade livre nesses filmes. Segundo a autora, o declínio do *slasher* se deu com a previsibilidade de seus roteiros, além do esgotamento das inúmeras sequências e remakes. A repetição, porém, seria a principal temática do que Petridis chama de período “pós-moderno” do subgênero, que se iniciou em meados dos anos 1990 e teve como representantes determinantes os filmes *New Nightmare/O novo pesadelo de Freddy Krueger* (Wes Craven, 1994), *Scream/Pânico* (Wes Craven, 1996) e *I Know What You Did Last Summer/Eu sei o que vocês fizeram no verão passado* (Jim Gillespie, 1997). Como as convenções do *slasher* eram largamente conhecidas e os filmes presumíveis, as produções desse momento começaram a jogar com isso, a zombar dos clichês através da paródia, a introduzir elementos de autorreferencialidade e de intertextualidade, e a incluir personagens hiperconscientes da fórmula do subgênero, os quais tentam se salvar utilizando esse saber. Esse período durou pouco, mas foi importante para afastar o gênero da ideia de repreensão da sexualidade e deixar para trás convenções estandarizadas.

⁸ A “masculinização” da Garota Final, assim como o fato de essa personagem se colocar a serviço da sociedade patriarcal ao derrotar o assassino e restaurar o *status quo*, a par de sua exaltação como ícone feminista, são alguns dos pontos mais polêmicos da teoria de Clover, cujos questionamentos não vamos desenvolver. Para mais detalhes sobre essas discussões, ver Williams (1991), Trencansky (2001), Christensen (2011) e Greven (2011).

When the woman looks

Segundo Noël Carroll (1999, 26–91), as obras que se pretendem de horror devem conter dois componentes fundamentais: provocar no público o sentimento que empresta nome ao gênero e incluir um monstro. Em *Mate-me por favor*, esses componentes são ambíguos e variáveis, já que a diretora por vezes se apropria deles, por vezes os subverte. O mesmo acontece com os componentes específicos do *slasher*, que são trabalhados, por vezes, em íntima sintonia com os valores do período pós-moderno (convocando e ressignificando uma porção de referências) e, por outras, se referem de maneira direta às estruturas e temáticas do período clássico—sem contar as particularidades de seu momento e local de produção, que injetam novos motivos de medo e preocupação no roteiro.

Já no prólogo, o filme se explicita no terreno do *slasher* e se perfilam algumas estratégias visuais, sonoras e de montagem que irão se repetir de maneira sistemática, instituindo as atmosferas com as quais a obra joga. Uma linda jovem encara a câmera em um plano fixo frontal e centralizado de seu rosto (fig. 1); é noite e não se vê nada a seu redor além de pontos de luz coloridos e desfocados a suas costas. Escutamos uma melodia extradiegética romântica e antiquada, até que seus olhos vão se enchendo de água e uma lágrima lhes escapa, no que intervém um corte seco que nos tira bruscamente dessa aura de sonho: o plano se abre para nos revelar que a garota está sozinha em um posto de gasolina; que outros jovens, um pouco afastados dela, se divertem escutando música eletrônica, bebendo e se beijando.



Fig. 1. Cena de abertura de *Mate-me por favor*.

Na próxima cena, intuímos que ela, um tanto bêbada, espera o ônibus, enquanto o barulho da música está mais distante, e o seguinte corte nos leva a acompanhá-la em sua caminhada sozinha na noite escura e silenciosa, com os pontos de luz novamente se alinhando ao fundo, alguns se movendo e revelando tratar-se de carros quando se aproximam dela e da câmera. Ela esboça um movimento muito sutil vislumbrando parar um táxi, mas se detém antes mesmo de inclinar seu corpo em direção à rua, deixando o veículo passar. Esse suave movimento que não se completa ressoa como um mau presságio quando nos é apresentado o caminho que ela terá que seguir: uma rua deserta, com iluminação fria, e que ocupa apenas uma fração do plano, imersa na escuridão (fig. 2). Essa visão é seguida por um plano geral da cidade, também imersa na escuridão, na qual brilham poucas luzes e se destaca uma misteriosa pirâmide violeta. O discreto ruído branco da cidade ao longe é superposto por um *pad* gerador de tensão—um colchão de sons ao qual se agregam várias camadas: um piano elétrico em que se destaca o grave, as cordas que trazem o agudo, um sintetizador, pulsações, passos, e

outros efeitos artificiais que vão *in crescendo* enquanto voltamos a acompanhar a garota. Ela respira cada vez mais forte e caminha cada vez mais rápido, olhando para trás, no que parece ser um descampado perdido nas trevas, do qual se assoma uma neblina e longínquos pontos luminosos. A imagem é suavemente interrompida por alguns *fade out*, voltando por meio de *fade in*, e essa manobra entre o que se mostra/o que se oculta, somada ao desespero da jovem, incrementa a aflição e o suspense propiciados pela trilha sonora.

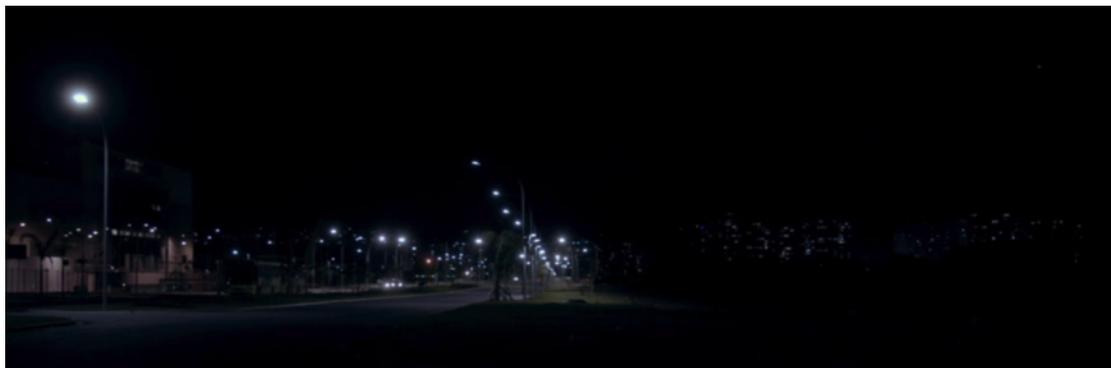


Fig. 2. Ela irá continuar por essa rua escura e deserta?

A personagem finalmente tropeça e cai no chão, desaparecendo subitamente da tela. Já a trilha sonora vai desaparecendo pouco a pouco, baixando de volume até se tornar uma longínqua reverberação que dá lugar ao canto de grilos que, de tão definidos e cristalinos, sublinham o silêncio do lugar. Esse silêncio será quebrado imediatamente, de maneira brusca, com a série de gritos da garota, quando esta olhe para a câmera, que capta seu rosto em primeiro plano, em *plongée*. Em sua testa se nota uma mancha de sangue, cuja cor vermelha se vê bastante artificial, quase brilhante. O enquadramento assume um ponto de vista ameaçador e a situação só pode resultar na morte da garota— já temos, aqui, dois clichês do subgênero, conforme Dika: a subjetiva do assassino prestes a atacar e o assassinato violento de uma mulher (fig. 3). O grito da jovem ressoa na próxima sequência, após o letreiro com o título, transformando-se na sirene de uma ambulância (ruído contumaz ao longo do filme).

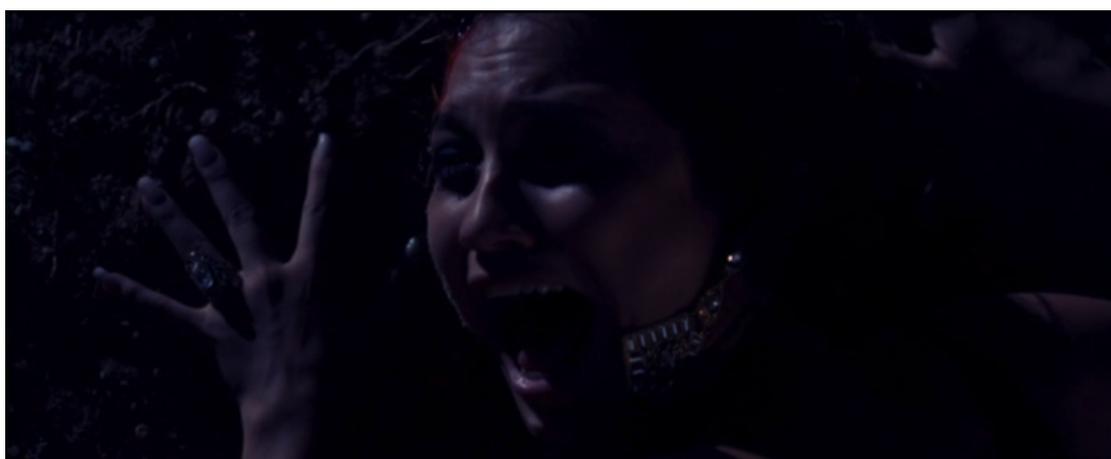


Fig. 3. A vítima vista do ponto de vista do assassino: um clichê do *slasher*.

Em seguida, novamente uma adolescente encarará a câmera em *close* centralizado (fig. 4). Essa será uma forma recorrente de captar os personagens, mas os sentidos que se desprendem de cada ocasião são diferentes. O olhar choroso e algo

perdido da primeira garota (também a primeira vítima, Nanda, da qual sabemos seu nome *en passant*) demonstra fragilidade. Já a segunda garota, Bia, que se converterá em protagonista, dirige um olhar mais incisivo, como nas outras vezes em que se utilize esse recurso: Mari, durante sua dança e após a quebra do vidro de uma janela na escola (fig. 5); Michele, quando conta uma de suas histórias macabras (fig. 6); e Renata, enquanto somos os únicos cúmplices de seu distúrbio de arrancar os cabelos (fig. 7). Essas garotas olham, e olham interpelando e incluindo o espectador na diegese, de maneira tão penetrante que podem, até, quebrar a quarta parede. Além do poder de olhar, elas também se mostram disponíveis para serem olhadas—porém, não de maneira passiva, mas sempre de maneira ativa, convidativa e, por vezes, ameaçadora.

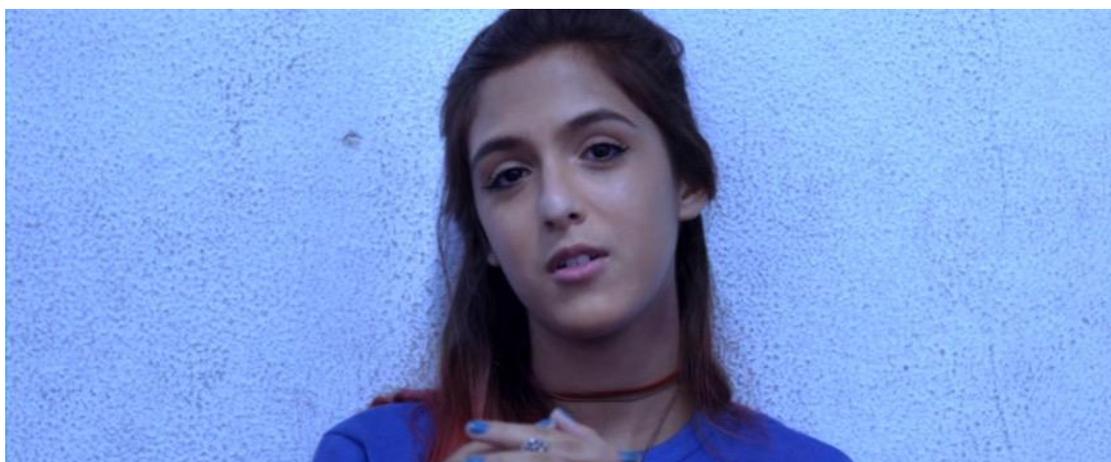


Fig. 4, 5, e 6. *When the woman looks...*



Fig. 7. When the woman looks...

Enquanto as garotas passam o filme todo nos olhando e olhando umas às outras (seja por curiosidade, por desejo ou por inveja), a câmera que adota o ponto de vista do assassino é utilizada apenas uma vez, na primeira sequência descrita anteriormente. Assim, ainda que as ações do *serial killer* ativem a trama, não se demonstra nenhum interesse em descobrir sua identidade ou o que o mobiliza, fazendo com que ele tenha um papel totalmente coadjuvante e que a força de sua presença se dissipe rapidamente. Como em qualquer *slasher*, sua personalidade é misteriosa e esquiva, mas ao contrário dos filmes do subgênero, ela não é revelada ao final—o que não faz nenhuma falta. Poderia se considerar, inclusive, que a figura do assassino é mais metafórica que literal, propiciando apenas a abertura para a exibição de outros medos e outras questões.

Os assassinatos possuem um estatuto similar. Não se sabe nada deles e esse fato abominável que ronda o filme o tempo todo tampouco é mostrado, mas narrado, e nunca de maneira objetiva. Temos acesso somente ao que o quarteto de amigas especula ao redor dos crimes, os quais reconstroem com precisão e requintes de crueldade: “esfaquearam ela inteira”, “tava sem nenhuma unha do dedo do pé”, “foi estuprada na frente e atrás, arrebentaram ela toda”, “a roupa estava rasgada”.

As narrações não são factuais, mas produtos da imaginação das garotas e do que leem nas redes sociais ou escutam. “Ela era do mesmo prédio da minha prima”, “a irmã dele era colega de cursinho de uma das garotas assassinadas”, “o amigo do príncipe foi interrogado”, “Bernardo publicou o link no Facebook”, “a mãe de um amigo do meu irmão trabalha na delegacia” são, por exemplo, as fontes de informação. Essa maneira de se enfrentar ao horror o vai transformando em algo às vezes banal, às vezes fascinante e, inclusive, às vezes engraçado, a um ponto em que se caracterize como fofoca barata, ou a partir do prazer mórbido com que as interlocutoras expressam conhecimento ou proximidade com a tragédia.

Os relatos se entrecem com as lendas urbanas e com os pesadelos, que também são assunto frequente entre as amigas, compartilhando diversos ingredientes e situações, entre os quais sobressaem o sexo e o sangue. Na história sobre a “loira do banheiro” e no pesadelo de Michele (a mais propensa ao morbo e mais ansiosa por contá-lo), aventuras sexuais se convertem em violência, em sangue e em morte. Essa relação se reflete na constante pergunta, assassinato após assassinato, sobre se a vítima foi estuprada. Em nenhum momento se fala de estupro, mas essa possibilidade circula sem cessar entre as preocupações das garotas. Já o sangue está na boca das jovens

(inclusive literalmente, fig. 8),⁹ quando comentam suas ficções e também quando imaginam a respeito dos crimes: “percebi que eu sangrava muito, sem parar”, “ficou ali, jogada, sangrando até morrer”, “era sangue pra todo lado”. Visualmente, o sangue pontua todo o filme com um vermelho bastante artificial (no qual podemos reconhecer uma herança do *giallo*), e chega até a escorrer por toda a tela em dado momento (fig. 9).



Fig. 8 e 9. Sangue pra todo lado. As garotas falam sobre sangue e, inclusive, o experimentam (seja imaginária ou figurativamente).

Os anos intoxicados

Bia está obcecada em buscar semelhanças físicas entre ela e as assassinadas, ao mesmo tempo em que as deseja, chegando a beijar um dos corpos. Ela se identifica com as vítimas e busca ser uma delas ao se entregar ao perigo de andar sozinha à noite pelos mesmos lugares onde ocorrem os assassinatos (fig. 10). Igualmente, pratica o ritual para convocar à “loira do banheiro” (popular lenda de terror das escolas brasileiras que aqui assume duplo sentido): Bia dá descarga e fica frente ao espelho esperando-a, para depois beijá-la freneticamente.

⁹ Com destaque para a cena em que Bia, olhando fixamente para o espelho (para a câmera) em um banheiro—cenário que se repete diversas vezes, configurando um espaço tão íntimo das meninas que, por vezes, poderia se referir a um lugar que imaginam—, baba sangue, em uma referência explícita à icônica cena com Helena Ignez em *A família do barulho* (Júlio Bressane, 1970), filme que mostra o cotidiano de uma prostituta que vive com dois homossexuais no Rio de Janeiro.



Fig. 10. As personagens vão se tornando cada vez mais imprudentes: Bia, por exemplo, anda sozinha à noite pelos mesmos lugares onde os assassinatos aconteceram.

Com suas amigas acontece o mesmo: Mari está apaixonada pelo irmão de Bia, João, que *stalkeia* a ex-namorada e, segundo Renata, “tem cara de psicopata”—además, algumas situações o posicionam como possível assassino.¹⁰ Já Michele não se importa em sair com o “príncipe”, amigo de um suspeito pelos crimes. Em um dos diálogos mais divertidos do filme, ao ser questionada sobre a possibilidade de que o tal amigo tenha matado alguém, ela responde: “mas isso não importa, o que importa é que ele me chamou para ir ao cinema”, ao mesmo tempo em que arruma caprichosamente o cabelo de forma a exibir um “chupão” em seu pescoço.

Ao invés de ter cuidado, as personagens vão se tornando cada vez mais imprudentes. Esse encantamento com a morte, entretanto, parece estar muito mais relacionado com um desejo de viver intensamente¹¹ típico da adolescência. Essa fase é o momento de exercício de inserção social em que o indivíduo descobre e desenvolve possibilidades em diversos aspectos da vida: já não é uma criança circunscrita aos ambientes da família e da escola, mas tem que lidar com novas relações, novos grupos e novas instituições, o que possibilita novas sensações e emoções—multiplicados, na contemporaneidade, pela tecnologia, que oferece uma miríade de estímulos e informações (Souto 2011). *Mate-me por favor* explora tudo isso de maneira exemplar. Como observou o crítico Fábio Andrade com relação a *Handebol* (2010), curta-metragem anterior da diretora,¹² incorpora-se um sentimento adolescente na construção do filme, e a adolescência não se configura apenas como um universo demográfico, mas como um manancial de potência estética:

Handebol percebe na idade a zona mista entre uma primeira tábula rasa social [...] e a plena convencionalidade da vida adulta. É justamente aí que está seu maior interesse temático, pois essa

¹⁰ João aparece andando de carro sozinho, à noite, em diversas ocasiões, e chega em casa pela manhã, vindo de um lugar desconhecido, após a madrugada em que houve mais um assassinato. Quando ele cola uma foto da ex, Camila, em um mural com imagens das vítimas, é surpreendido por ela, que sai correndo, assustada: ele acha que ela morreu porque não responde suas mensagens, e ela acha que vai morrer porque não responde às mensagens dele.

¹¹ O título do filme parece fazer referência ao livro *Kill Me Please. The Uncensored Oral History of Punk/Mate-me por favor. Uma história sem censura do punk* (Legs McNeil e Gillian McCain, 2013), e às experiências sem limites (que frequentemente se aproximavam da morte) de vários músicos e integrantes do movimento punk.

¹² A filmografia de Anita Rocha da Silveira se completa com os curtas *O vampiro do meio-dia* (2008) e *Os mortos-vivos* (2012) que, como *Handebol*, já vinham trabalhando questões entre o *coming of age* e o horror presentes em *Mate-me por favor*. Todos os curtas estão disponíveis no canal da cineasta no Vimeo: <https://vimeo.com/anitarochadasilveira>.

oscilação entre estados contraditórios é também característica da própria criação artística. A adolescência interessa, portanto, por ser algo em constante transformação, fluando entre o conhecido e o desconhecido, o diegético e o não diegético, a infância (com toda a carga metafórica de curiosidade, descobrimento e sensualidade que o termo carrega) e a vida adulta.

(Andrade 2010)



Fig. 11 e 12. Clima adolescente: corpos cansados ou preguiçosos que se amontoam no chão e motivam uma intimidade entre distraída e despudorada.

É possível dizer o mesmo sobre *Mate-me por favor*, e também sobre como se alcançam todas essas sensações, segundo Andrade, através da ambiguidade: como já comentamos, o erotismo frequentemente se funde com a violência, os registros realista e fantástico se mesclam, o que parece terrível vira cômico. Por exemplo, os corpos cansados ou preguiçosos que se amontoam no chão e motivam uma intimidade entre distraída e despudorada (figs. 11 e 12); ou a absorção de uma visualidade intrínseca aos novos meios fervorosamente usados por essa geração, como quando as quatro amigas, com seus rostos machucados, se olham no espelho em um enquadramento típico das *selfies*—mesmo que, ao contrário dos bons momentos que costumam estar expostos no Instagram, as garotas se contemplem pesarosas (figs. 13, 14, e 15). Ou, ainda, os videoclipes que irrompem na narrativa (sem articular-se a ela especificamente, como se daria no musical, mas como um *insert* aleatório).



Figs. 13, 14 e 15. Enquadramentos típicos do Instagram.

Do mesmo modo, o casal se beijando com intensidade em várias cenas, seja em foco, seja na beira do quadro (figs. 16, 17 e 18), materializa e lembra a todo o tempo a libido em alta dos personagens, já que ninguém do grupo tem o perfil *good girl* típico das Garotas Finais: a excitação e a curiosidade próprias da descoberta sexual acomete a todas—e a todos, sem exceção (mesmo Pedro, o namorado de Bia, que tenta resistir e nunca consegue). Até a religião falha como forma de conter os impulsos hormonais, ao aparecer reconfigurada (um mix entre catolicismo e diversas correntes neopentecostais) como um produto que tem os jovens como público-alvo, expõe Jesus

como um galã pop star, apropria-se de um estilo musical lascivo como o funk carioca e tem uma moça sexy como pastora (fig. 19).



Figs. 16, 17 e 18. Clima adolescente: beijos, beijos e mais beijos.

Há, também, o desconcerto de estar em constante devir que se expressa em uma sequência em fusão de um jogo de handebol (momento recuperado de *Handebol*).¹³ No handebol, esporte por excelência praticado pelas meninas nas escolas secundárias

¹³ Pensando em todos os momentos descritos, são patentes as influências que Anita Rocha da Silveira cita em diversas entrevistas: *The Virgin Suicides/As virgens suicidas* (Sofia Coppola, 1999), com a fotografia esmaecida que se conecta com a melancolia de suas garotas a caminho de uma morte consciente e desejada; *Elephant/Elefante* (2003) e *Paranoid Park* (2007), de Gus Van Sant, com a câmera lenta que busca captar o entorpecimento dos personagens em situações-limite ou quando se lembram delas (o ataque à escola no primeiro, as manobras de skate e o banho no segundo—ao recordar a morte do guarda); e os filmes de Larry Clark como *Kids* (1995) e *Ken Park* (2002), com a sobreposição de inúmeros elementos e acontecimentos nas cenas, os cortes rápidos, que assimilam o frenesi dos jovens alterados. Ver Cortêz (2015).

brasileiras, o choque é inevitável e, no filme, isso resulta central no processo de transformação das garotas de vítimas da violência a autoras em potencial (fig. 20).



Fig. 19. A pastora sexy.



Fig. 20. Fluxo e *flou*: handebol.

Vampiros, zumbis, sexualidade feminina e outras monstruosidades

Em Bia, tal transformação se dá de maneira mais visível a partir de seu beijo no cadáver (fig. 21), o que significa uma mudança na *mise en scène* que entrega o filme ao terreno do horror de maneira mais enfática. Após provar o sangue, os encontros com Pedro são mais ávidos e, em um deles, tenta enforcá-lo; seu olhar se torna mais atento ao corpo das amigas, com as quais passa a buscar um contato físico mais intenso que chega à agressão; seu cachorro começa a estranhá-la, em uma recuperação do clichê do gênero que aposta no sexto sentido dos animais. “Sangue é vida”, diz ela ao namorado, alegando repetir palavras da pastora—realmente, a frase tem reminiscências bíblicas, e também pode ser encontrada tanto no *Drácula* de Bram Stoker como em sua adaptação hollywoodiana, dirigida por Tod Browning em 1931.¹⁴ Ademais, o filme vai adotando, lentamente, uma tonalidade azul, que se tornará roxa—cor convencionalmente relacionada ao universo vampírico.

¹⁴ Sobre a influência da Bíblia na literatura vampírica, ver Lima (2016).



Fig. 21. O beijo no cadáver: um ponto de virada para Bia.

Além do *Drácula*, essa nova *persona* de Bia vai trazer inúmeras outras referências de filmes de horror, sendo significativa, nesse sentido, uma cena do aniversário de 15 anos de Amanda,¹⁵ ao condensar inúmeras citações. Após tentar enforcar Pedro durante a “pegação” na escada de emergência, ela sai desse esconderijo para voltar à festa. Postada à frente de uma típica cortina de fundo de palco, em mais um enquadramento frontal centralizado, ela remete à *Carrie*, do filme homônimo, durante sua coroação no baile de formatura e antes de que o balde de sangue de porco seja derramado em sua cabeça, desatando sua fúria sobrenatural e provocando uma matança (fig. 22). Enquanto isso, se projeta em seu rosto uma iluminação em espiral que retoma as cenas de *L'enfer* (1964), filme inconcluso de Henri-Georges Clouzot.¹⁶ Os efeitos dessa movimentação de luzes em Bia, escurecendo e deformando suas feições, remetem a recursos típicos de iluminação utilizados por Mario Bava, e o fundo que muda de cor enquanto ela anda, sendo acompanhada por um *dolly back* da câmera, faz pensar em cenas de *Suspiria* (Dario Argento, 1977). A sequência termina com a fumaça que denota um possível incêndio e gera correria na festa, como acontecia no longa de Brian de Palma. Todas essas obras, especialmente *Carrie*, tocam de alguma forma no tema da sexualidade feminina como algo perigoso.



Fig. 22. Bia/Carrie.

¹⁵ As personagens de Amanda e de suas duas fiéis escudeiras também sintetizam importantes menções: *Clueless/As patricinhas de Beverly Hills* (Amy Heckerling, 1995) e *Mean Girls/Meninas malvadas* (Mark Waters, 2004). Mais relacionados aos filmes norte-americanos de *coming of age*, ambos não deixam de ter o seu toque de horror, com a violência assegurada pela brutalidade insuspeita do ambiente escolar—presente também em *Mate-me por favor*.

¹⁶ Cujos experimentos de luz sobre o rosto da atriz Romy Schneider ficaram muito conhecidos após a difusão de algumas imagens através do documentário *L'enfer de Henri-Georges Clouzot/O inferno de Henri-Georges Clouzot's* (Serge Bromberg & Ruxandra Medrea, 2009).

Bia também começa a passar por um discreto processo de mudança física que a aproxima a outra figura que cruza referências da Bíblia e do horror: o zumbi. Sua pele vai se tornando muito pálida, contrastando com as do demais; seus olhos vão ficando mais fundos; parece alheia e se guia por automatismo e instinto, como se estivesse em transe; sua expressão apática encobre uma voracidade interior que pode explodir a qualquer momento. Já seus companheiros de colégio, com o pretexto de não estar sós e evitar ser surpreendidos pelo assassino, começam a caminhar todos juntos, pela escola ou pelo bairro, lentamente, como em típicas procissões zumbis (fig. 23).



Fig. 23. Procissão zumbi.

Enquanto isso, em uma cerimônia religiosa para consolar os sobreviventes, a pastora descreve esse movimento em uma canção (“caminhando, morto-vivo estou”) e o exalta ao compará-lo com a história de Lázaro,¹⁷ “o primeiro morto-vivo do Senhor”, segundo a letra. Também como os zumbis que vão se deteriorando, crescentes marcas de violência vão se acumulando nos corpos dos adolescentes: de início, alguém com o olho roxo ou com o braço quebrado aparece esporádica e rapidamente no segundo plano, até que as quatro personagens principais expõem suas feridas (na sequência já comentada do espelho) e uma cena do ingresso dos alunos às salas de aula permite contemplar um desfile de curativos, muletas, cortes, hematomas e outras lesões (figs. 24 e 25).¹⁸



Fig. 24. Os corpos machucados se multiplicam.

¹⁷ Lázaro é um personagem da Bíblia que foi ressuscitado por Jesus.

¹⁸ Essas marcas também poderiam conotar os vestígios dolorosos típicos do processo de passagem à vida adulta.



Fig. 25. Os corpos machucados se multiplicam.

A cena final reforça essa relação e também o jogo de indeterminações desdobrado durante todo o filme: ao amanhecer, em um descampado, com grandiosos edifícios no horizonte, Bia se levanta do meio do matagal no qual passou a noite, e sai caminhando. Inesperadamente, vão se levantando, um a um, pausadamente, outros adolescentes que, como a protagonista, saem caminhando, figurando outra pequena procissão, como se ressuscitassem indefinidamente para encarar mais um dia do horrífico cotidiano adolescente (fig. 26).



Fig. 26. Cena final de *Mate-me por favor*.

Um Rio tão ensolarado quanto sombrio

Esses terrenos baldios rodeados de construções poderiam ser um monstro mais em *Mate-me por favor*, além de incorporar plenamente o sentido de *lugar terrível* de Clover. O filme traz jovens de um subúrbio idílico que são colocados em risco uma e outra vez, e nem lugares como a escola ou o lar conseguem prover proteção—sensação de desamparo reforçada pela total ausência dos adultos.¹⁹ Além disso, o filme apresenta

¹⁹ De acordo com Pat Gill, nos *slashers* há, além dos jovens, geralmente, um grupo de pessoas mais velhas: pais, professores, médicos, policiais. Porém, essas figuras de autoridade perderam seu poder, e não possuem a menor possibilidade de alterar os eventos do filme ou mesmo de amparar os adolescentes: “*Slasher* films show teenagers in peril, with no hope of help from their parents. Mostly these parents are generally too busy or too involved in their own problems or pleasures to help. Even caring, concerned

um Rio de Janeiro insólito, bastante distinto daquele que povoa o imaginário em geral: sem praias, sem natureza, sem pontos turísticos marcantes, mas composto por matagais e descampados entre grandes prédios, outdoors de novos empreendimentos e autopistas. A trama se situa, inconfundivelmente, na Barra da Tijuca, e se reitera o nome do bairro nos diálogos, nos pontos de ônibus, nos cartazes de protesto contra os assassinatos, na publicidade dos cultos, nos programas de rádio, e até no nome do colégio (figs. 27 e 28).

Barra emerged in the 1970s as a “solution” to Rio’s urban crisis, providing a large, unexploited space for the middle classes to insulate themselves from the growing disorder and violence of the inner city. Designed using rational modernist principles, it grew into a landscape of gated condominiums and shopping malls connected by car-strewn expressways. [...] In recent years, meanwhile, the hosting of the Olympic Games and other mega-events has brought a massive wave of speculative development to the area, producing new liminal spaces and intensified flows of people that have jeopardized residents’ sense of control.

(Richmond 2017, 177)



Figs. 27. Uma insólita paisagem carioca.

parents are impotent, often they are hapless and distracted, unaware of their children’s problems and likely to dismiss or discount their warnings and fears. [...] What is striking about most of these films is the notable uselessness of parents, their absence, physically and emotionally, from their children’s lives. Teens must deal with the extraordinarily resilient monsters on their own” (Gill 2002, 17).



Fig. 28. Uma insólita paisagem carioca.

Apesar do alto nível de planejamento (cujo modelo é do arquiteto Lúcio Costa, um dos idealizadores de Brasília, e buscava assegurar que a urbanização da área fosse realizada de forma ordenada, evitando o surgimento de congestionamentos que atormentavam outras partes da cidade, de favelas e lacunas de infraestrutura), o crescimento ditado pelo mercado imobiliário resultou em uma forma urbana altamente individualista que se caracteriza pela segregação e pela substituição do espaço coletivo pelo privado—situação agravada pelos megaeventos. Como afirma Matthew Richmond, após décadas de desenvolvimento explosivo, a Barra da Tijuca traz as marcas dessa história que atribuiu à área uma dupla identidade: por um lado, nasceu com uma concepção imaculada, produto de um plano que permitiu a expansão das fronteiras para a classe média carioca em um período de crise urbana; por outro lado, o processo destruiu a biodiversidade da região, transformando-a em uma monótona paisagem de edifícios, onde os moradores priorizam sua segurança através da autoclausura (Richmond 2017, 179–180).

Mate-me por favor propõe encenar uma das facetas do fracasso desse tipo de urbanização, uma espécie de *sonho americano* dos trópicos que promete resolver todos os problemas e oferecer uma vida perfeita. Miami é um modelo recorrente desse sonho para cidades costeiras latino-americanas, e está presente no filme através de diversos clássicos da *dance music* dessa cidade que se tornaram hits globais no fim dos anos 1980 (por exemplo, “In My Eyes”, de Stevie B., e a versão de Floor Bangas de “Don’t Stop the Rock”), quando a Flórida estava na moda e se tornou o farol das classes altas do subcontinente. Como tudo no filme tem sua outra face, e funcionando como o espectro de uma região da qual se quer afastar, a trilha sonora se completa com um estilo musical francamente carioca e popular, o *funk melody*, que nasceu nas favelas da cidade, sendo “Nosso sonho”, de Claudinho & Buchecha, uma das composições mais célebres dessa tendência.

Em outra apropriação do *slasher*—segundo a qual esses lugares afastados dos perigos da cidade grande não só falham em proteger às pessoas como se tornam um criadouro de pesadelos reais—, o filme de Silveira debocha do desejo burguês ao se localizar em um espaço de ares suburbanos no qual qualquer movimento inócuo é suspeito, qualquer lugar normal é ameaçante.

Essas jovens [de *Mate-me por favor*], que estudam e vivem em condomínios repletos de grades e seguranças, e que são quase sempre apartadas da realidade urbana para além das fronteiras de seu bairro, são obrigadas a lidar com a presença de um suposto

intruso que elimina suas colegas uma a uma. Para elas, o espaço de circulação diária, antes visto como protegido de quaisquer ameaças externas, passa a ser ressignificado como um labirinto de onde pode surgir, a qualquer momento, uma explosão de violência.

(Cánepa 2017, 295)

Aqui, é possível rastrear mais uma das referências citadas frequentemente pela diretora: o norte-americano David Lynch. Em muitas de suas produções (com destaque para a série televisiva *Twin Peaks*, 1990–91) em que o local da ação são pacatas cidades interioranas dos Estados Unidos, o cineasta trabalha com o espaço como se este fosse um universo paralelo em que coisas estranhas podem acontecer, apesar da normalidade aparente. O tratamento visual vai tornando os cenários cotidianos sinistros,²⁰ sugerindo as falhas desse *American way of life* e de sua vida plena e segura—falhas que se repetem e se multiplicam na cópia mal-ajambrada que se tornou a Barra da Tijuca. As contradições das personagens, assustadas e assustadoras, parecem se desenhar nas contradições dessa paisagem.

“São tempos de medo, de terror, de pesadelo”

A “convivência” com o assassino desata sentimentos e medos do imaginário de garotas na faixa dos 15 anos no Rio de Janeiro (e nas grandes cidades brasileiras em geral), especialmente do imaginário traumático. Imagens de um terreno baldio iluminado com um foco de luz (chave em programas policiais que informam sobre crimes como os ocorridos no filme) (fig. 29); de uma menina caminhando à noite, em um lugar ermo—e, devido ao enquadramento, os carros que passam próximos dela parecem que irão a atropelar ou parar, ambos movimentos ameaçadores; ou frases como “já não podem ficar andando por aí sozinhas, sem um homem”, dita por Pedro, povoam o filme. Um enunciado especialmente forte é difundido pelo rádio: “São tempos de medo, de terror, de pesadelo. É preciso tomar cuidado, andar em grupos, evitar sair à noite. E lembrem-se: as faces mais doces podem esconder um assassino. Como disse o famoso *serial killer* Ted Bundy: ‘nós somos seus amigos, nós somos seus vizinhos. Nós estamos em toda parte.’”



Fig. 29. Um lugar deserto, escuro e terrível: esse tipo de imagem é recorrente no filme.

²⁰ Em *Mate-me por favor*, esse tratamento também teve como modelo os trabalhos do fotógrafo norte-americano Philip-Lorca diCorcia, especialmente as séries *Streetworks* (1993–1997) e *Heads* (2001). Assim como Lynch (ainda que volte seu olhar especialmente para grandes cidades), diCorcia parte de um parâmetro de representação do homem ordinário para transformá-lo em algo incerto, misterioso. Através especialmente da iluminação, o fotógrafo altera o que capta de forma a desnaturalizar registros documentais.

Bia (e, de certa forma, também suas amigas) decide enfrentar esse mundo—porém, ao contrário de uma *Final Girl*, não pretende abrir mão de nada, nem obedecer protocolos. Quando se depara com o corpo (ainda pulsa!), um encontro real com a morte, quer se sentir viva a qualquer custo—mesmo que tenha a consciência de que isso pode ser destrutivo. Ao mesmo tempo em que abraça a ideia de que para estar viva deve-se sentir tudo na pele, há uma percepção de que o corpo é perecível, frágil, de carne e osso.²¹

A personagem está disposta, inclusive, a ser considerada um monstro, desenhando-se como a mulher maligna do banheiro da escola que seduz Pedro, e causando desconfiança devido à frieza com que recebe a notícia do aparecimento do corpo de um garoto, comparada à agitação que a mobiliza quando se inteira dos assassinatos das moças.²²

Enquanto as meninas encaram tanto esse mundo como seus desejos, os personagens masculinos, além de não terem tanta importância para além de suas ligações com as garotas, mergulham no medo e no recalque. Pedro, apesar de não abandonar um perfil paternal e diligente (como quando diz “Promete que agora só volta pra casa de ônibus? [...] Tadinha”), fala a todo tempo dos perigos do sexo, da necessidade de ir ao culto para se livrar dos pecados e da importância do casamento. Já João, beirando os 30 anos, vive na casa da mãe, que também o sustenta, não trabalha (a carreira de DJ parece não ter decolado) e é obcecado por uma mulher que o ignora, estando alienado a ponto de imaginar que ela morreu apenas porque não responde às suas mensagens e telefonemas.

As garotas especulam sobre os acontecimentos em chave real e sobrenatural: Michele, em sintonia com seu perfil fabulador, cria lendas que misturam espíritos amaldiçoados e crimes sexuais, enquanto Bia busca pistas nos perfis das assassinadas nas redes sociais. Quando contam aos colegas sobre a moça encontrada e descrevem o suspeito segundo viram no jornal, “um cara branco, entre 20 e 40 anos, com 1m70, 1m80 mais ou menos”, são questionadas por um garoto, ao que Michele responde: “Tem gente que gosta de ver mulher sofrer. De torturar, de enfiar... tudo bem devagarinho”. No caso da pedra que quebra uma janela da escola, Michele acredita que o prédio esteja assombrado, enquanto Mari pensa que há alguém perturbado entre os colegas, e uma terceira via se abre ao conectarem um aluno suspenso recém-abandonado pela namorada, a qual estudava na sala contígua à atingida.

Por um lado, a possibilidade do feminicídio é real, como indica a inserção da famosa história de Daniella Perez, jovem atriz que foi assassinada e tesourada pelo colega de elenco e a esposa deste em um matagal da Barra da Tijuca, após as gravações da novela que protagonizava, em dezembro de 1992. Por outro lado, está a descoberta da sexualidade e as potências que derivam dela, geralmente podadas por uma educação que concebe o sexo na dualidade do prazer e do perigo, envolvendo as adolescentes do filme em um terror psicológico movido por questões como a vigilância e a vulnerabilidade permanentes.

Os motivos do horror, assim, são articulados a temas como o isolamento alienante das classes médias e altas e à agressão contra a mulher, encarnando um estado

²¹ Aqui, é importante a influência do trabalho da cineasta francesa Claire Denis, especialmente *Beau Travail/Bom trabalho* (1999) e *Trouble Every Day/Desejo e obsessão* (2001), filmes sobre a carne, o corpo e seus limites. Também destacamos a presença dos poemas “Psicologia de um vencido” e “Versos íntimos”, de Augusto dos Anjos, sobre o corpo grotesco, lidos por Bia.

²² Se Bia se mostra desinteressada por esse crime, a notícia gera um impacto muito maior na comunidade escolar que nas outras ocasiões: os alunos são dispensados, um aviso é dado pelo alto-falante.

de paranoia e uma linguagem da violência muito em voga em nossos dias. A isso se soma o crescimento exponencial da influência da religião na sociedade brasileira, especialmente das correntes neopentecostais mais retrógradas e seus discursos misóginos, homofóbicos e punitivos. Assim, por meio do horror “social”, *Mate-me por favor* delinea o *backlash* que vem tomando o Brasil nos últimos anos, e que foi se tornando cada vez mais agressivo e explícito nos anos imediatos à estreia do filme.

Mate-me por favor deixa claro como o mundo pode ser assustador e perigoso para uma mulher jovem ansiosa por desfrutar e experimentar de sua nascente sexualidade, em uma época em que certos tabus pareceriam ter sido superados e em um país conservador que se mostra ao mundo como paraíso da liberdade sexual. Ao mesmo tempo, critica veementemente (na maioria das vezes pela via do humor, expondo o ridículo de certas “soluções”) a contenção, a paralisia do desejo e o medo como formas de proteção. Pelo contrário: olhar, atacar, e mesmo assumir o lugar do monstro se desenham como melhores estratégias não apenas para sobreviver, mas para viver plenamente.

Referências bibliográficas

- Andrade, Fábio. 2010. “Entre-estar.” *Cinética*, Janeiro 2010.
<http://www.revistacinetica.com.br/handebol.htm>.
- Anjos, Augusto dos. 1995. *Toda poesia de Augusto dos Anjos*. Compilação de Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Paz & Terra.
- Cánepa, Laura. 2013. “Horrores do Brasil.” *Filme Cultura* 61: 33–37.
<http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-61/>.
- Cánepa, Laura. 2016. “Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: Continuidades e inovações.” In *Miradas sobre o cinema ibero-americano*, organizado por João Batista Freitas Cardoso e Roberto Elísio dos Santos, 121–143. São Caetano do Sul: USCS.
- Cánepa, Laura. 2017. “O anjo da noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970.” *Chasqui* 134: 277–298.
<http://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2599/2904>.
- Carroll, Noël. 1999. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus.
- Christensen, Kyle. 2011. “The Final Girl versus Wes Craven’s *A Nightmare on Elm Street*: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema.” *Studies in Popular Culture* 34 (1): 23–47. <http://www.jstor.org/stable/23416349>.
- Clover, Carol. 1987. “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film.” *Representations* 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy: 187–228, <https://doi.org/10.2307/2928507>.

- Cortêz, Natacha. 2015. “A morte lhe cai bem. Entrevista com Anita Rocha da Silveira.” *TPM* 160, 16 de dezembro, 2015.
<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/cineasta-carioca-anita-rocha-da-silveira-flerta-com-a-morte-em-seu-longa-mate-me-por-favor>.
- Dika, Vera. 1987. “The Stalker Film, 1978–81.” In *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, edited by Gregory A. Waller, 86–101. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Ebert, Roger. 1981. “Why Movie Audiences Aren’t Safe Anymore.” *American Film* 6: 54–56.
- Enríquez, Mariana. 2017. “Los años intoxicados.” In *Las cosas que perdimos en el fuego*, 49–63. Barcelona: Anagrama.
- Gill, Pat. 2002. “The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family.” *Journal of Film and Video* 54 (4): 16–30. <http://www.jstor.org/stable/20688391>.
- Greven, David. 2011. *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman’s Film, Film Noir, and Modern Horror*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hutchings, Peter. 2004. *The Horror Film*. Harlow: Pearson Longman.
- McNeil, Legs, e Gillian McCain. 2013. *Mate-me por favor. Uma história sem censura do punk*. Trad. Lúcia Brito. Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Lima, Dante Luiz de. 2016. “A vida do sangue, o sangue da vida: A influência das ‘sagradas’ escrituras sobre a literatura vampírica.” Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.
<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/167897>.
- Müller Larocca, Gabriela. 2016. “O corpo feminino no cinema de horror: Gênero e sexualidade nos filmes *Carrie*, *Halloween* e *Sexta-feira 13* (1978–1980).” Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná.
<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41967>.
- Mulvey, Laura. 1983. “Prazer visual e cinema narrativo.” Trad. João Luiz Vieira. In *A experiência do cinema*, organizado por Ismail Xavier, 437–454. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme.
- Nazário, Luiz. 1998. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Petridis, Sotiris. 2014. “A Historical Approach to the Slasher Film.” *Film International* 12 (1): 76–84. https://doi.org/10.1386/fiin.12.1.76_1.
- Richmond, Matthew. 2017. “The Irresistible Outside: Innocence, Desire and Transgression in a Brazilian Urban Utopia.” *Journal of Urban Cultural Studies* 4 (1 & 2): 177–185. https://doi.org/10.1386/jucs.4.1-2.177_1.

- Silveira Lima, Cristiane, e Milene Migliano. 2013. “Medo e experiência urbana: Breve análise do filme *O som ao redor*.” *Rebeca* 2 (1): 185–209. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n1.53>.
- Souto, Mariana. 2011. “Figurações em crise. Juventudes de classe média no cinema brasileiro contemporâneo.” Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais. Texto gentilmente providenciado pela autora.
- Souto, Mariana. 2019a. *Infiltrados e invasores. Uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro*. Salvador: EdUFBA.
- Souto, Mariana. 2019b. *Por um cinema comparado. Possibilidades metodológicas da pesquisa em audiovisual*. Relatório final de pós-doutorado, Universidade de São Paulo. Texto gentilmente providenciado pela autora.
- Trencansky, Sarah. 2001. “Final Girls and Terrible Youth: Transgression in 1980s Slasher Horror.” *Journal of Popular Film and Television* 29 (2): 63–73. <https://doi.org/10.1080/01956050109601010>.
- Wilhelm Dória, Kim. 2015. “O horror não está no horror: A matéria histórica resiste ao gênero.” In *XVIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine. Anais de textos completos*, organizado por Afrânio Mendes Catani et al., 779–785. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. [https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2014\(XVIII\).pdf](https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompleto2014(XVIII).pdf).
- Williams, Linda. 1991. “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.” *Film Quarterly* 44 (4): 2–13. <https://doi.org/10.2307/1212758>.
- Williams, Linda. 2015. “When the Woman Looks.” In *The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film*, organizado por Barry Keith Grant, 17–36. Austin: University of Texas Press.
- Wood, Robin. 2002. “The American Nightmare: Horror in the 70s.” In *Horror: The Film Reader*, organizado por Mark Jancovich, 25–32. London e New York: Routledge.