

**A NOITE DAS BRINCADEIRAS MORTAIS (1986) COMO ‘ANTI-SLASHER’:
UMA PROPOSTA DE ANÁLISE**

*APRIL FOOL'S DAY (1986) AS ‘ANTI-SLASHER’:
A PROPOSAL FOR ANALYSIS*

*APRIL FOOL'S DAY (1986) COMO ‘ANTI-SLASHER’:
UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS*

Laura Loguercio Cánepa

Universidade Anhembi Morumbi
ORCID: 0000-0003-3248-599X
São Paulo, SP, Brasil

Recebido: 12/10/2022 / Aprovado: 21/08/2023

Como citar: CÂNEPA, Laura Loguercio. A Noite das Brincadeiras Mortais (1986) como ‘Anti-Slasher’: uma proposta de análise. Revista GEMInIS, v. 14, n. 2, pp. 30-47, 2023

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

RESUMO

Este trabalho discute o filme *A Noite das Brincadeiras Mortais* (*April Fool's Day*, Fred Walton, EUA, 1986), que pertence ao primeiro ciclo dos filmes de horror *slasher*, feitos principalmente na América do Norte, na década de 1980, para o público adolescente. Nossa análise buscará destacar um aspecto que singulariza *A Noite das Brincadeiras Mortais* dentro desse ciclo, que é seu caráter farsesco e, por isso, autorreflexivo e crítico, antecipando sátiras que entrariam em voga a partir do final da década de 1990. Para realizar essa discussão, recorreremos aos debates sobre os filmes *slasher* e ao enquadramento desse subgênero na tradição do horror como espetáculo de choque, especialmente a partir da herança do Théâtre du Grand Guignol.

Palavras-chave: Cinema. Horror. Filme Slasher.

ABSTRACT

This paper examines the film *April Fool's Day* (Fred Walton, US, 1986), which is part of the first cycle of slasher films released mostly in the United States and Canada in the 1980s targeting a young audience. Our analysis will strive to highlight one component that distinguishes *April Fool's Day* within the cycle, which is its farcical aspect, and thus a self-reflective and critical aspect, predicting slasher satires that would come to the fore from the late 1990s onward. We will address debates on slashers and the framing of this subgenre in the tradition of horror as a spectacle of shock, particularly from the heritage of the Théâtre du Grand Guignol.

Keywords: Cinema. Horror. Slasher Film.

RESUMEN

Este artículo examina la película *April Fool's Day* (Fred Walton, Estados Unidos, 1986), que forma parte del primer ciclo de películas *slasher* estrenadas principalmente en Estados Unidos y Canadá en los años 1980 y dirigidas a un público joven. Nuestro análisis se esforzará por resaltar un componente que distingue *April Fool's Day* dentro del ciclo, que es su aspecto de farsa y, por lo tanto, autorreflexivo y crítico, prediciendo las sátiras *slasher* que pasarían a primer plano desde finales de los años 1990 en adelante. Abordaremos debates sobre el cine *slasher* y el encuadre de este subgénero en la tradición del terror como espectáculo de shock, particularmente desde la herencia del Théâtre du Grand Guignol.

Palabras Clave: Cinema. Terror. Cine Slasher.

INTRODUÇÃO

A década de 1980 viu a consagração de um subgênero de filmes de horror que conquistou os adolescentes do mundo todo, e em particular na cultura cinematográfica dos países da América do Norte: o *slasher*. Esse tipo de filme, nascido na esteira do sucesso de obras independentes e baratas como *Noite do Terror* (*Black Christmas*, Bob Clark, Canadá, 1974); *O Massacre da Serra Elétrica* (*Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hopper, EUA, 1974) e *Halloween* (John Carpenter, EUA, 1978) segue uma fórmula simples e de fácil assimilação: o assassinato de jovens, em série, por algozes mascarados. Principalmente na primeira metade dos anos 1980, pequenas e grandes produtoras dos EUA e Canadá realizaram dezenas de *slashers* a toque de caixa (NOWELL, 2011). Esses filmes compuseram um ciclo com vida curta, que entraria em declínio por volta de 1986 (ROCKOFF, 2011). A tendência do *slasher* seria retomada na metade final dos anos 1990, quando o gênero ressurgiu na série metalinguística *Pânico* (*Scream*, Wes Craven, EUA, 1996), que conta até hoje com cinco continuações, sendo uma delas lançada em 2023: *Pânico VI* (*Scream VI*, Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillett, EUA, 2023), que arrecadou mais de 160 milhões de dólares nas bilheterias mundiais.

Desde o lançamento de *Pânico*, em 1996, o *slasher* foi reapropriado de diferentes maneiras pelo cinema, por exemplo, em *reboots* de franquias dos anos 1980 (como *O Massacre da Serra Elétrica*, de 2003, e *Sexta Feira 13*, de 2009, ambos de Marcus Nispel); em reinvenções de personagens (como o assassino Michael Myers nas refilmagens de Rob Zombie da série *Halloween*, em 2007 e 2009); na criação de novas histórias, personagens e situações (como a franquia *Eu Sei O Que Vocês Fizeram no Verão Passado*, iniciada por Jim Gillespie em 1997), ou em filmes estéticos e tematicamente ambiciosos (como *Corrente do Mal*, de David Robert Mitchell, de 2014); ou ainda na série de humor paródico-besteiro iniciada com *Todo Mundo em Pânico* (Keenen Ivory Wayans, EUA, 2000), que teve três continuações.

Como observado por Scott Kessinger (2011, p. 01), o sucesso arrasador da série *Pânico* no final dos anos 1990 deu aos produtores de Hollywood não apenas a percepção de que o *slasher* poderia ser revigorado, mas também acompanhou uma tendência mais ampla de retomada dos filmes para adolescentes dos anos 1980. Hoje, a cultura cinematográfica oitocentista é peça-chave para entender-se o sucesso de inúmeras séries de *streaming*, como por exemplo *Stranger Things* (série de aventura da Netflix criada pelos irmãos Duffer em 2016, que se passa na década de 1980 e é repleta de atores e de citações de filmes do período) e *Cobra Kai* (continuação da série de filmes *Karate Kid* dos anos 1980, criada por Robert Mark Kamen para a plataforma YouTube em 2018, e depois comprada pelo Netflix, estrelada em grande parte pelo elenco original). Quanto ao *slasher* propriamente dito, destacam-se, entre outras, as séries, *Scream*, da MTV/Netflix (iniciada em 2018 e criada por Jill

Blotevogel, Dan Dworkin and Jay Beattie) e *Slasher*, da Netflix (criada pelo canadense Aaron Martin, também em 2018). Porém, mesmo com todas essas reinvenções, o fascínio pelos filmes originais permanece, como se percebe em diversos produtos voltados ao tema: livros jornalísticos; documentários; histórias em quadrinhos baseadas nos filmes; podcasts; além de relançamentos constantes dos filmes em edições comemorativas e coleções de luxo, inclusive no Brasil.

Um dos filmes que mereceu relançamento recente no Brasil, *A Noite das Brincadeiras Mortais* (*April Fool's Day*, Fred Walton, EUA, 1986), estreou originalmente no final do primeiro ciclo dos *slashers* e teve pouco retorno nas bilheteiras dos cinemas, mas acabou tendo um sucesso singular nas telinhas brasileiras ao ser exibido continuamente na TV e lançado comercialmente em VHS, pela distribuidora CIC Video, no final dos anos 1980. Dirigido por Fred Walton – que até então era um realizador de TV mais conhecido por *Quando um estranho chama* (*When a Stranger Calls*, EUA, 1979), outro filme de ‘assassino psicopata’ – *A Noite das Brincadeiras Mortais* conta uma história de ‘primeiro de abril’, como seu título original já avisa.

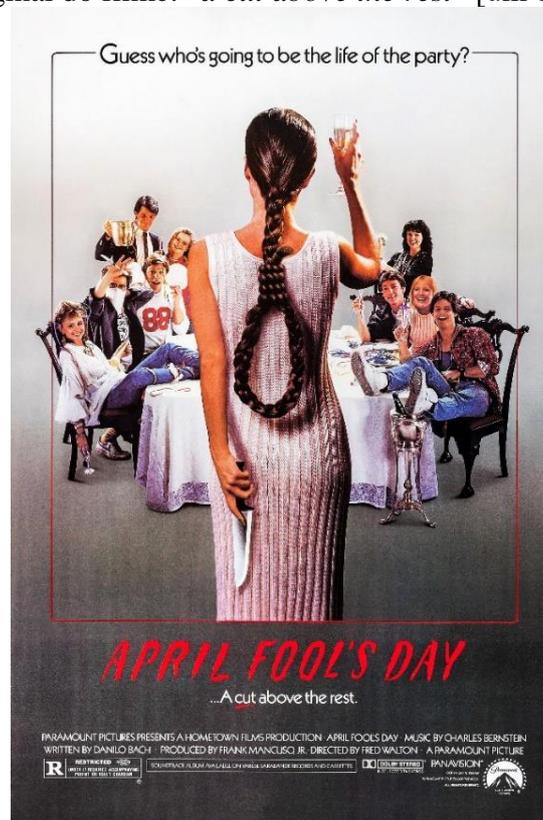
O filme seguiu a tendência dos *slashers* de usar como chamarizes datas comemorativas como: o Dia das Bruxas (*Halloween*, John Carpenter, EUA, 1978); o Dia dos Namorados (*My Bloody Valentine*, George Mihalka, Canadá, 1981); a Sexta-Feira 13 (*Friday The 13th*, Sean S. Cunningham, EUA, 1980) etc. Essa recorrência de datas celebratórias trazia algumas vantagens para os realizadores e distribuidores dos *slashers*: a referência ao megassucesso *Halloween*, que permanece até hoje como um dos filmes mais lucrativos da história do cinema; o apelo fácil para datas de lançamento e relançamento em cinema, televisão e home video; a expectativa de serialização, com continuações que poderiam ser realizadas até anualmente. No entanto, *A Noite das Brincadeiras Mortais* é hoje um dos filmes menos mencionados desse período, e seu relativo desaparecimento da memória coletiva pode ser devido a um aspecto que interessa ao presente trabalho: o seu caráter de farsa.

O filme de Walton, lançado nos EUA no final do mês de março de 1986, custou US\$ 5 milhões, e arrecadou US\$ 12,9 milhões (cerca de 30 milhões de dólares em valores de 2022) (THURMAN, 2016). Mesmo não tendo sido um fracasso nas bilheteiras, deixou o público dos cinemas confuso e frustrado, o que acabou reduzindo sua repercussão. Como revela Trace Thurman (2016), *A Noite das Brincadeiras Mortais* fora pensado por seus realizadores como uma comédia de horror, mas a Paramount, responsável pela distribuição, teria preferido lançá-lo como um típico *slasher* (Figura 1), o que contribuiu para a rejeição do público ao deparar-se com uma sátira ao gênero. Hoje, no entanto, se visto como uma espécie de cápsula do tempo dos momentos finais do primeiro ciclo dos *slashers*, *A Noite das Brincadeiras Mortais* talvez faça mais sentido do que em 1986 – e daí que o ato de rever o filme pode propiciar um pouco mais do que mera curiosidade nostálgica.

Neste artigo, discutimos *A Noite das Brincadeiras Mortais* dando destaque ao aspecto farsesco que o singulariza – e que talvez antecipe, de modo mais radical, sátiras que entrariam em voga a partir do final da década de 1990, tais como a já mencionada série *Pânico*. Para realizar essa discussão, recorreremos aos debates sobre os filmes *slasher* (DIKA, 1987; CLOVER, 1992; PIÑEDO, 1997; CLAYTON, 2015; ROCHE, 2016) e ao enquadramento desse subgênero na tradição do horror como espetáculo de choque, especialmente a partir da herança do Théâtre du Grand Guignol (SCHNEIDER, 2001; NDALIANIS, 2012).

PRIMEIRO DE ABRIL!

Figura 1: Cartaz original do filme: “*a cut above the rest*” [um corte acima dos outros].



Fonte: IMDB (https://www.imdb.com/title/tt0090655/?ref=fn_al_tt_1)

Em *A Noite das Brincadeiras Mortais*, Muffy (Deborah Foreman), uma jovem universitária rica, convida um grupo de oito amigas e amigos igualmente privilegiados para passarem o primeiro de abril em sua ilha particular, numa casa às margens de um lago. O programa que ela preparou para os convidados, no entanto, não é o de diversão descompromissada entre jovens adultos, nem uma orgia de sexo e drogas, como eles parecem esperar. Na verdade, algo bem mais sinistro espera os colegas de Muffy: uma matança em série que só terminará quando todos forem capturados.

A Noite das Brincadeiras Mortais contém vários dos clichês consagrados pelos filmes *slasher*: os assassinatos em série; as vítimas jovens; a matança acontecendo em local isolado. O filme também traz a galeria típica de personagens, como a mocinha bem-comportada, os rapazes valentões, a moça sexualmente ousada, o casal apaixonado e a *final girl* – alcunha dada por Carol Clover (1992) à típica sobrevivente desses filmes, uma jovem comum que vai se tornando progressivamente mais destemida ao longo da história. Mas *A Noite das Brincadeiras Mortais* também subverte alguns desses clichês. Em primeiro lugar, o suspeito dos assassinatos não é alguém externo ao grupo, mas um de seus membros, cuja identidade muda algumas vezes ao longo da trama – nesse sentido, transformando-se em um *slasher* ‘*whodunit?*’ [‘quem matou?’], ao modo do que seria depois a série *Pânico* nos anos 1990. As garotas são também mais complexas do que se sugere a princípio – por exemplo, Nan (Leah Pinsent) surge como uma jovem sem experiência sexual, mas descobriremos que ela já fez um aborto. As mortes também são menos explícitas – já que, como veremos, têm um caráter de farsa que estragaria a surpresa. Por fim, a própria figura da *final girl* se revela problemática, já que várias personagens se colocam nesse lugar no terceiro ato do filme.

O roteirista Danilo Bach, consagrado nos anos 1980 como um dos criadores da série cinematográfica *Um tira da pesada* (*Beverly Hills Cop*, iniciada por Tony Scott e estrelada pelo comediante Eddie Murphy, em 1984), divide a trama de *A Noite das Brincadeiras Mortais* em três atos emoldurados por um prólogo e um epílogo. No prólogo, a trama é apresentada de forma bastante acelerada: a montagem paralela fornece as principais informações sobre o grupo de amigos que se dirige a uma balsa que os levará à propriedade da rica herdeira Muffy. Enquanto esta última arruma a casa, mexendo em objetos velhos no porão (**Figura 2**) e dispensando os empregados, o grupo formado por Nikki (Debra Goodrich); Kit (Amy Steel); Nan (Leah Pinsent); Harvey (Jay Baker); Rob (Ken Olandt); Arch (Thomas Wilson); Chaz (Clayton Rohner); Skip (Griffin O’Neil) se encontra para embarcar na balsa de Buck (Mike Nomad) e de seu pai (Lloyd Berry) (**Figura 3**). A viagem de balsa dá início ao primeiro ato, quando o grupo ingressa lentamente no mundo construído por Muffy. Durante o trajeto, Buck acabará protagonizando um horrível acidente (**Figura 4**) após se atirar na água ao ser enganado por uma brincadeira do valentão Skip. Isso já azeda o clima logo de saída, instalando certa paranoia de retaliação no grupo.

Figura 2: Muffy arruma objetos no porão para esperar a chegada dos amigos.



Fonte: DVD

Figura 3: Kit, Rob e Skip recebem Nan na balsa que os levará à casa de Muffy.



Fonte: DVD

Figura 4: Buck tem um olho arrancado ao se acidentar tentando voltar à balsa.



Fonte: DVD

A chegada à ilha demarca um segundo momento, quando o grupo fica definitivamente preso ao mundo de fantasia de Muffy. A partir daí, o filme se desenvolve bem mais devagar e, enquanto vamos conhecendo melhor as personagens, testemunhamos as brincadeiras de mau gosto que a anfitriã espalha pela casa, como fechaduras que se soltam nas mãos dos hóspedes, cadeiras com pés de borracha e uma gravação de choro de bebê que deixa Nan furiosa. Ao longo do segundo ato, os amigos começam a desaparecer um a um, até que seus corpos são encontrados gelados boiando no rio, decapitados, esfaqueados, enforcados, degolados (**Figuras 5 e 6**). Os assassinatos não chegam a ser mostrados – ao contrário de outros *slashers* do período – mas *A Noite das Brincadeiras Mortais* garante alguns sustos com as descobertas dos cadáveres. Então, o constrangimento inicial causado pelo acidente na balsa se transforma em pânico, e os sobreviventes concluem que estão sendo vítimas de uma vingança. Porém, as atitudes de Muffy a transformam em suspeita: ela fala coisas sem sentido, anda pela casa sem rumo, passa a agir como se fosse outra pessoa.

Figura 5: Kit vê o corpo de Skip boiando sob um deck.



Fonte: DVD

Figura 6: Nikki encontra o corpo de Nan e a cabeça de Skip dentro de um poço.



Fonte: DVD

No terceiro ato, as garotas Nikki e Kit assumem as posições de liderança, enquanto as suspeitas acabam se transferindo para uma suposta irmã gêmea de Muffy. Mas todo esse intrincado mistério ganha uma explicação: Muffy, na verdade, envolveu um por um dos amigos em falsos acidentes e mortes desde o episódio da balsa, até deixar sobrar o casal apaixonado Kit e Rob, que descobrem a farsa junto com o público, atravessando um último “portal” que os leva a uma sala secreta, onde os amigos os esperam. Tudo não passara de um ensaio para um empreendimento de casa do terror que Muffy planeja instalar na ilha, a fim de mostrar ao pai milionário que pode arcar com os impostos da propriedade que vai herdar da falecida mãe.

Enfim, todos estão a salvo, e parecem estar se divertindo muito com a reação do “casal final” – e, de certo modo, também com a do público, que é chamado a participar da cena assumindo o olhar de Kit por meio do recurso da câmera subjetiva (**Figura 7**). Mas o filme ainda reserva aos espectadores um outro susto no epílogo, como geralmente ocorre nos *slashers*, em sinalizações de possíveis continuações dos filmes. O susto se dá quando Muffy é surpreendida por Nan, ao voltar a seu quarto, alcoolizada, após a festa da revelação da farsa. Trata-se do ataque mais violento e explícito do filme, com o pescoço de Muffy degolado em *close-up* (**Figura 8**). Mas, mais uma vez, trata-se de mera brincadeira (**Figura 9**), e tudo termina (aparentemente) bem.

Figura 7: Os amigos olham em direção a Kit e riem dela.



Fonte: DVD

Figura 8: Nan ataca Muffy em seu quarto, no susto final.



Fonte: DVD

Figura 9: Nan revela o truque a Muffy.



Fonte: DVD

O GÊNERO SLASHER E AS PERFORMANCES DA MORTE

As mortes cuidadosamente encenadas por Muffy em *A Noite das Brincadeiras Mortais* são essenciais para caracterizar o filme como um *slasher*, subgênero do horror que prefere a lógica dos esquetes teatrais e do cinema de atrações à complexidade narrativa das histórias mais prestigiadas do gênero no cinema e na literatura. Como descreve Richard Nowell, na introdução do livro *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* [Dinheiro sangrento: Uma história do primeiro ciclo dos filmes *slasher* adolescentes] (2011), para a maioria dos críticos, os *slashers* que começaram a se multiplicar nas telas norte-americanas a partir do final dos anos 1970 consistem em um tipo de

entretenimento audiovisual apelativo e formulesco cujo objetivo é excitar fisicamente as audiências adolescentes para uma celebração ao mesmo tempo da violência e da repressão.

Um dos detratores dos *slashers* foi o influente crítico britânico Robin Wood, em seu ensaio sobre horror no livro *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond* [Hollywood do Vietnam a Reagan... e além] (2003). Para Wood, os *slashers* não passavam de uma reação conservadora a obras de horror mais críticas feitas nos anos 1970, como *O Massacre da Serra Elétrica*, considerado um dos iniciadores do ciclo em moldes mais extremos e radicais. Já a teórica feminista Carol Clover, ainda que tenha tentado dar ao *slasher* uma maior relevância cultural naquele que é provavelmente o texto acadêmico mais influente sobre o tema (*Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* [Homens, Mulheres e Motosserras: Gênero no Filme de Horror Moderno] 1992), descreve o subgênero como um exercício voyeurístico cujo objetivo é exercitar o prazer misógino. Segundo Clover, mesmo que os filmes tenham a presença recorrente de heroínas do sexo feminino (as “*final girls*”), essas personagens seriam ‘masculinizadas’ ao longo das tramas para permitir uma identificação fluida com o espectador ideal do sexo masculino.

Na direção contrária, outra teórica feminista, Isabel Piñedo, em *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing* [Terror recreativo: Mulheres e o prazer de ver filmes de horror], de 1997, faz uma defesa do *slasher* como construção recreativa que proporciona às suas espectadoras um encontro prazeroso com a violência e o perigo, reencenando a relação das mulheres com a violência não apenas na chave da ameaça (que elas sofrem como objetos preferenciais de perseguição e ataque), mas também na chave de um prazer sádico, pois nesses filmes as mulheres se tornam agentes da violência, virando a mesa contra seus agressores. O filme de Walton, ao colocar no centro de sua história uma representação orquestrada por uma personagem feminina que manipula principalmente suas amigas (Kit, Nan e Nikky), permite que se reflita sobre essa relação dos *slashers* com seu público.

De modo geral, o horror, como gênero de ficção, é construído a partir de um dispositivo simbólico em que espectadores testemunham situações nas quais as personagens de uma história estão ameaçadas por forças mortais cuja existência lhes é tão irresistível quanto incompreensível. Esse testemunho de uma violência sem negociação ou explicação produz um misto de desespero e prazer voyeurístico que está na base da experiência do horror artístico – aqui entendido como aquele em que espectadores sabem estar diante de uma obra ficcional (CARROLL, 1999, p. 30). Entre as abordagens teóricas frequentes do horror, podemos citar suas relações com os processos históricos e políticos, com os conflitos diante da diferença sexual, das desigualdades etárias, raciais, coloniais etc. Autoras como Clover e Piñedo são representantes consagradas desses tipos de abordagem. No entanto, o

interesse teórico sobre o aspecto espetacular e performático do horror ilumina alguns traços importantes do subgênero *slasher*, e é aí que acreditamos que *A Noite das Brincadeiras Mortais* pode revelar sua singularidade a partir da encenação criada por Muffy, na qual seus amigos participam de uma performance horrífica ficcional, mesmo que a princípio sem sabê-lo.

Como argumenta Wickham Clayton na introdução de sua coletânea *Style and Form in the Hollywood Slasher Film* [Estilo e forma no *slasher film* hollywoodiano] (2015, p. 6), o *slasher* traz em sua forma básica o efeito cumulativo de uma série de tradições que remontam ao início da história do cinema – desde experimentos com câmera subjetiva à construção de atmosferas no cinema mudo – que se amalgamaram em alguns filmes-chave do horror moderno no alvorecer dos anos 1960, como *Olhos sem rosto* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, França/Itália, 1959); *Peeping Tom* (Michael Powell, Reino Unido, 1960) e *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, EUA, 1960). Esses filmes, como destaca Clayton, priorizaram a violência gráfica e o voyeurismo, que se tornariam questões centrais do filme *slasher* e de seu antecedente europeu mais conhecido, o *giallo* italiano dos anos 1970, em que cineastas como Mario Bava e Dario Argento exploraram a ideia de assassinos mascarados perseguindo vítimas, preferencialmente mulheres. Como observa Vera Dika (1987, p. 89), no *slasher*, a dinâmica entre o assassino (que persegue sem ser visto) e suas vítimas (que não o veem, mas deixam-se ver), é a mais importante para a construção da experiência desses filmes, aos quais ela prefere chamar de *stalker films*, justamente por perceber que o ato de perseguir [*to stalk*] é tão ou mais importante do que o de cortar [*to slash*], fatar e dispor dos corpos das vítimas. Assim, não apenas a temática da perseguição e do assassinato, mas o modo de filmá-los e a relação que os filmes estabelecem com a presença da câmera precisam ser consideradas para compreender-se a possível sofisticação estilística do *slasher* e sua contribuição para a reflexão sobre o cinema de horror.

Em 1827, o britânico Thomas De Quincey escrevia seu ensaio satírico intitulado *Sobre o Assassinato Como Uma das Belas Artes*, no qual propunha uma abordagem estética aos crimes, não apenas sociológica ou policial. Nesse famoso texto, o autor organizava e ao mesmo tempo ironizava algumas das perguntas que cercam as expressões do horror artístico até hoje, como a dinâmica entre repugnância moral e fascínio em torno do testemunho da violência. Quase dois séculos depois, Steven Jay Schneider (2001), indicaria duas tendências principais na representação artística do assassinato no cinema de horror: de um lado, as mortes apresentadas como ‘produtos artísticos’; de outro, os assassinatos apresentados como ‘performances artísticas’. A primeira tendência estaria centrada nas cenas dos crimes e nos restos mortais; enquanto a segunda teria como foco a maneira como os assassinatos são cometidos, ou seja, a sua encenação. No caso do filme *slasher* e dos filmes de assassinato serial em geral, os produtos e as performances tendem a se alternar e combinar. Mas, em

A Noite das Brincadeiras Mortais, a dinâmica entre esses dois modos oferece, num primeiro momento, as mortes como produtos artísticos de uma personagem maníaca, até entendermos que o conjunto da experiência foi um show amplamente orquestrado e encenado, reafirmando às personagens e ao público a viabilidade da combinação de angústia e alívio que o horror artístico pode oferecer.

Autores como Richard Bégin e Laurent Guido (2010) mostram que tradições como os espetáculos de fantasmagoria do século XVIII e o melodrama cênico do século XIX, por exemplo, já chamavam a atenção para essa especificidade do gênero horror que é o efeito da confrontação imediata com a violência ou o choque. Na mesma direção, Richard Hand (2005) mostra que formas teatrais como o Kabuki do Japão (surgido no século XVII) são repletas de histórias de horror cujas tramas e efeitos chocantes produzidos em cena inspiraram obras como *O Chamado* (*Ringu*, Hideo Nakata, Japão, 1998) e *O Grito* (*Ju-On*, Takashi Shimizu, Japão, 2002). Saindo dos palcos, podemos chegar também a instalações de parques de diversões como trens-fantasma e casas-do-espanto, verdadeiras máquinas de sustos imersivas que atraem o público do mundo todo desde o século XIX, e hoje são também remediados em produtos como videogames e sessões de filmes ‘de culto’ (NDALIANIS, 2012, p. 63). Nessas diferentes performances horríficas, não se trata apenas de descrever ou sugerir situações temíveis que despertem nossa imaginação, mas de provocar verdadeiros choques perceptivos muito característicos na audiência: pulos e gritos de susto; olhos cobertos com as mãos; corpos encolhidos; arrepios. Nas peças teatrais e filmes de horror, de certa forma, leva-se o público a reproduzir fisicamente as emoções das personagens, como mostra Linda Williams (2000) ao examinar os dispositivos do gênero, que ela compara ao pornográfico e ao melodrama do tipo “dramalhão” – todos eles modos de representação que, na descrição de Williams, levam personagens e público a certo paroxismo corporal compartilhado.

Reunindo um pouco de cada uma dessas tradições, o teatro de horrores francês do Grand Guignol se mostra como um dos pilares mais importantes para a constituição do horror cinematográfico, e seus princípios nos ajudam a compreender a estrutura do filme *slasher*. Como nos conta Biscaia Filho (2012), o Théâtre du Grand Guignol, fundado em 1897 na antiga capela de um convento no bairro de Montmartre, foi uma popular atração parisiense por mais de seis décadas. Nesse espaço, foram encenados milhares de assassinatos, estupros, torturas, mutilações, aparições fantasmagóricas, surtos psicóticos, fantasias insanas, chacinas, transplantes de órgãos e toda sorte de cenas chocantes. Com o passar dos anos, o Guignol incorporaria dosagens calculadas de humor e drama às representações da violência, adaptando autores de ficção fantástica e de horror. Os programas do teatro do Grand-Guignol eram conhecidos tanto pelas exibições gráficas de violência

no palco quanto por criar efeitos sensacionais extremos e variados: em uma única noite, o Guignol apresentaria ao público uma série de peças, incluindo uma comédia; um jogo erótico ou de aventura; outra comédia; e finalmente uma peça de terror sombrio. Isso foi chamado de “ducha quente e ducha fria” [hot and cold shower] (HAND; WILSON, 2002, p. 6). Para Richard Hand e Michael Wilson (2002, p. 267), o Grand-Guignol é uma tradição teatral negligenciada que tem um impacto incalculável, mas tangível, em outros gêneros dramáticos e cinematográficos, e iria determinar a dramaturgia e o ritmo do drama de suspense subsequente, e uma ampla gama de filmes de horror – entre eles, os *slashers*, com sua estrutura intercalada de choques, sustos e alívios cômicos.

A NOITE DAS BRINCADEIRAS MORTAIS COMO UM ANTI-SLASHER

Quando observamos que o *slasher* nasce de uma longa tradição do mundo do espetáculo e das diversões públicas, percebemos que *A Noite das Brincadeiras Mortais* é uma sátira sofisticada a esse popular subgênero do horror. Ao sustentar o caráter lúdico e negar ao público o que este supostamente quer – um banho de sangue ‘verdadeiro’ dentro da diegese –, o filme de Walton alcança um impacto anticlimático significativo. Ao manter as mortes ‘de mentirinha’ até mesmo no susto final, o longa sabota a nossa experiência com esse ‘frustrante final feliz’, e assim nos dá um exemplo de como o filme de horror pode pensar ironicamente sobre si mesmo.

Nesse sentido, pode-se sugerir que o trabalho (auto)crítico do filme é mais radical que o da consagrada série *Pânico*, que se notabilizou por ironizar e desconstruir o *slasher*, para em seguida reafirmá-lo de forma hiperviolenta. Como nota Fran Pheasant-Kelly (2015, p. 158), *Pânico* distingue-se por ser composto por fragmentos de 'textos' anteriores (em geral, outros filmes *slasher*) que, embora como referências intertextuais sejam direcionadas a um público conhecedor, não tornam o filme menos horrífico, e inclusive acentuam ao extremo os aspectos abjetos do gênero. Para ela, o filme *Pânico* exhibe tanto excesso visual quanto intertextual, pois, suas inúmeras referências cruzadas sinalizam uma mudança cultural mais abrangente de perspectivas autorais para uma que privilegia outros textos como material de origem (PHEASANT-KELLY, 2015, p. 158).

Na série *Pânico*, jovens fãs de *slashers* são vítimas de assassinos mascarados que pertencem a seu círculo de amigos, e que usam o conhecimento compartilhado dos clichês do *slasher* contra as vítimas, matando-as impiedosamente, motivados por vinganças ou pelo desejo de obter alguma celebridade dentro de uma matança transformada em circo midiático. Em outro caminho, a série *Todo Mundo em Pânico*, que se apresenta como uma paródia besteirol da série, está tão mais próxima de uma comédia pastelão que acaba impedindo a construção da experiência horrífica do *slasher*. *A Noite das Brincadeiras Mortais*, por sua vez, parece se equilibrar de outra maneira nessa ambiguidade entre

intertextualidade e humor, pois, diferentemente de *Pânico*, sustenta a experiência horrífica para, ao mesmo tempo, negá-la até o fim. Isso fica bastante claro em dois planos exibidos nos segundos finais do longa-metragem, quando o filme devolve o olhar ao espectador sem a mediação do plano subjetivo de uma personagem (**Figuras 10 e 11**): primeiro, quando Nan olha para os espectadores após enganar Muffy; logo em seguida, quando um objeto de cena literalmente pisca para os espectadores.

Figura 10: Nan olha para a câmera e assume a brincadeira, quebrando a quarta parede.



Fonte: DVD

Figura 111: O palhacinho de brinquedo também pisca para a câmera.



Fonte: DVD

Quando Nan olha diretamente para a câmera (e, por extensão, para nós, os espectadores do filme), *A Noite das Brincadeiras Mortais* exhibe sua autoconsciência de que o espetáculo de Muffy se dirige não apenas aos hóspedes da ilha, mas também para fora da diegese. Essa chamada à participação dos espectadores nos remete às performances teatrais nas quais a experiência horrífica é

compartilhada em busca do alívio da tensão, mas também da cumplicidade da plateia, que é lembrada do caráter sádico de seu *voyeurismo*. Em seguida, porém, a câmera abandona as personagens e se aproxima do brinquedo que Nan deixara para Muffy antes de surpreendê-la: um palhacinho que salta de dentro de uma caixa, causando um sobressalto (que remete ao *flashback* da infância de Muffy, revelado apenas à plateia, no começo do filme). Quando o brinquedo olha em direção à câmera e pisca para os espectadores, *A Noite das Brincadeiras Mortais* parece adquirir um novo grau de autoconsciência, em seu abismo de encenadores ocultos. Isso revela o provável desejo dos realizadores de transformar o filme em uma franquia de primeiro de abril, mas, como o projeto não se concretizou, temos aqui uma instância narradora que se manifesta definindo o filme como uma grande brincadeira com as personagens, feita em cumplicidade com a plateia – e, nesse sentido, destacando o caráter lúdico desse subgênero de filmes de horror.

Assim, apresentando-se como um *slasher* que se recusa a sê-lo, *A Noite das Brincadeiras Mortais* assume conscientemente as tradições teatrais e cinematográficas com que se relaciona, e se adianta ao debate crítico que teria início nos anos 1990 com os trabalhos de Dika, Clover e Piñedo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dito anteriormente, a cultura cinematográfica adolescente dos anos 1980 é peça-chave para entender-se o entretenimento audiovisual contemporâneo, e tem se mostrado uma fonte inesgotável de novos produtos midiáticos populares. Naquele período, o cinema voltado aos adolescentes dominava progressivamente o mercado (desde o sucesso de sagas como a superproduzida *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas, em 1977, e a independente *Halloween*, de John Carpenter, de 1978), dando preferência a histórias de fantasia que conjugavam os gêneros de fantasia, horror e comédia. Os *slashers*, nesse contexto, traziam algumas especificidades – como o alto grau de violência gráfica, as filmagens em locações simples e os elencos formados por rostos pouco conhecidos – mas pertenciam a uma tendência ampla de juvenalização do cinema

Hoje a cultura cinematográfica majoritariamente infanto-juvenil liderada por grandes conglomerados de entretenimento como a Disney traz uma série de características que estavam sendo construídas nos anos 1980: a serialização de franquias de fantasia; a relação horizontal com a indústria de entretenimento, envolvendo jogos eletrônicos, álbuns musicais e outros produtos licenciados; o lançamento dos filmes com previsão para exibição posterior em outras mídias etc. Por isso, não é de se estranhar que, apesar do abismo tecnológico que separa os anos 2020 dos 1980, estes ainda exerçam significativo fascínio sobre as audiências contemporâneas, como se percebe, por exemplo, em fenômenos de fandom em torno dos filmes de horror dos anos 1980.

Porém, quando voltamos nosso olhar especificamente a alguns filmes menos lembrados do marcante ciclo do *slasher*, como é o caso de *A Noite das Brincadeiras Mortais*, percebemos que certos exercícios autorreflexivos, que seriam celebrados como novidade em ciclos posteriores, já aconteciam, de forma por vezes menos auto-celebratória e mais irônica. Assim, para entendermos o modo como a indústria cultural dos anos 2020 se reapropria de obras populares dos anos 1980, vale observar com cuidado aquilo que não foi incorporado ao repertório mais lembrado, em busca de compreender melhor a complexidade do legado desse imaginário.

Referências bibliográficas

- BÉGIN, Richard; GUIDO, Laurent. Présentation. **Revue d'études cinématographiques**, Québec, Université de Montreal, v. 20, n. 2-3, 2010, p. 7-11.
- BISCAIA FILHO, Paulo. **Palcos de Sangue**. Belo Horizonte: Estronho, 2012
- CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999.
- CLAYTON, Wickham (Ed). **Style and Form in the Hollywood Slasher Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- CLAYTON, Wickham. Introduction: The Collection Awakes. In: Clayton, Wickham (Ed). **Style and Form in the Hollywood Slasher Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 1-14
- CLOVER, Carol J. **Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film: Gender in the Modern Horror Film**. Princeton and Oxford: Princeton University Press: 2015 [1992].
- DE QUINCEY, Thomas. **Do assassinato como uma das belas artes**. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- HAND, Richard J. Aesthetics of cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film. In: MCROY, Jay (org). **Japanese horror cinema**. Honolulu: University of Hawai Press, 2005, p. 18-29.
- DIKA, Vera. The Stalker Film. In: WALLER, Gregory. **American Horrors: American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. University of Illinois Press, 1987.
- HAND, Richard J.; WILSON, Michael. **Grand-Guignol: The French Theatre of Horror**. London: University of Exeter Press, 2002.
- KESSINGER, Scott. **Scream Deconstructed: An Unauthorized Analysis**. Las Vegas: Stinger Books, 2011.
- NDALIANIS, Angela. **The Horror Sensorium: Media and the Senses**. Jefferson: McFarland & Company, 2012.
- NOWELL, Richard. **Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle**. New York: Continuum, 2011.

PHEASANT-KELLY, Fran. Reframing parody and Intertextuality in *Scream*: Formal and Theoretical Approaches to the Postmodern Slasher. In: CLAYTON, Wickham (Ed). **Style and Form in the Hollywood Slasher Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 149-160.

PIÑEDO, Isabel. **Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing**. New York: State University of New York Press, 1997.

ROCHE, David. (In)Stability of Point of View in *When a Stranger Calls* and *Eyes of a Stranger*. In: Clayton, Wickham (Ed). **Style and Form in the Hollywood Slasher Film**. New York: Palgrave Macmillan, 2015, p. 17-36.

ROCKOFF, Adam. **Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986**. London: McFarland & Company, 2011.

SCHNEIDER, Steven Jay. Murder as Art/The Art of Murder: aestheticising violence in modern cinematic horror. **Necronomicon: the journal of horror and erotic cinema**. Hereford: Noir Publishing, 2001, 4 vol, p. 65-85.

THURMAN, Trace. "Remembering 'April Fool's Day,' An Underrated Slasher" In: **Bloody Disgusting.com**. Abr 01, 2016. Disponível em: <https://bloody-disgusting.com/editorials/3385168/remembering-april-fools-day-slasher/> (Acesso em Jul 15, 2022)

WALLER, Gregory. **American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film**. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

WILLIAMS, Linda. "Film bodies: gender, genre, and excess". In: R. STAM; T. MILLER (Orgs.). **Film and theory: an anthology**. Oxford: Blackwell, 2000, p. 207-221.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond**. New York: Columbia University Press, 2003.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Sim, de projeto de pesquisa.

Fontes de financiamento: Não se aplica

Apresentação anterior: Não se aplica

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica

Laura Loguercio Cánepa

Docente e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi.

E-mail: lcanepa@anhembi.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3248-599X>