

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE
PELOTAS**
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em
História



DISSERTAÇÃO

**A (re) apresentação de inquisidores: a construção das
masculinidades nas narrativas fílmicas “O poço e o pêndulo”
(1961 e 1991)**

LUCIANA MECKING ARANTES

Pelotas, 2022

LUCIANA MECKING ARANTES

**A (re) apresentação de inquisidores: a construção da
masculinidade nas narrativas fílmicas “O poço e o pêndulo” (1961
e 1991)**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História, da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à qualificação de Mestrado
em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniele Gallindo Gonçalves

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

A662r Arantes, Luciana Mecking

A (re) apresentação de inquisidores : a construção das masculinidades nas narrativas fílmicas "O poço e o pêndulo" (1961 e 1991) / Luciana Mecking Arantes ; Daniele Gallindo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2022.

104 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Masculinidade hegemônica. 2. Inquisição. 3. Cinema. 4. História. 5. Filmes de terror. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, orient. II. Título.

CDD : 272.2

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Luciana Mecking Arantes

Título : A (re) apresentação de inquisidores: a construção da masculinidade nas narrativas fílmicas “O poço e o pêndulo” (1961 e 1991)

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 31 de maio de 2022

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Daniele Gallindo Gonçalves (Orientadora)
Doutora em em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur pela Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes
Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Rafael Dias de Castro
Doutor em História das Ciências pela Fundação Oswaldo Cruz

Prof. Dr. Vinicius César Dreger de Araújo
Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo

**Dedico este trabalho aos meus filhos: Roberta (*in
memoriam*) e Fernando**

AGRADECIMENTOS

A Deus e a todos que sempre acreditaram em mim...

Aos meus pais, que partiram para outro plano, durante a execução desse trabalho. Agradeço por terem feito sacrifícios uma vida inteira para que, minha irmã e eu, tivéssemos um ensino superior e fossemos “mulheres independentes” e persistentes em alcançar nossos objetivos.

A minha filha Roberta, que desde cedo escolheu a vida acadêmica, e foi um exemplo para mim, como profissional, ser humano e melhor amiga. Mesmo não estando mais entre nós, tenho certeza que onde ela estiver, está orgulhosa com esta pesquisa, com esta conquista.

Ao meu filho Fernando, meu parceiro, que mesmo jovem em idade, conseguiu me sensibilizar com sua paixão pela História, e me fez sentir o quanto temos em comum. A sua compreensão pelos meus momentos dedicados à pesquisa, sua motivação em querer trilhar o mesmo caminho, acredito terem justificado qualquer ausência da minha parte, nesse período.

A minha tia Angela, que sempre foi uma pessoa muito especial na minha vida.

A minha irmã Fernanda, minha grande amiga, que é um exemplo acadêmico para mim, e como bibliotecária, mesmo distante fisicamente, se dispôs a colaborar e a me apoiar nesse trabalho.

A minha incansável amiga, Doutora em enfermagem, Ana Cláudia Vieira, por ser uma das minhas maiores incentivadoras na área acadêmica, há anos.

Aos historiadores Ana Inês Klein e Paulo Possamai, por me inspirarem e terem me mostrado um outro lado da História. Lado esse, que me fez querer muito ser uma historiadora.

Aos professores do PPGH da UFPel, agradeço pela recepção afetiva, pelo acolhimento ao grupo de alunos de Pós-graduação de História, que me fez ter, logo de início, um sentimento de pertencimento ao grupo de historiadores. Realmente, foi uma experiência memorável.

Ao Programa de pós-graduação de História da Ufpel, por seu perfil acolhedor, amigável e, ao mesmo tempo, sério e organizado, assim como a própria História, a qual iniciei interessada e me apaixonei perdidamente.

Aos meus colegas do PPGH, pela convivência e trocas, mesmo virtuais, as quais

tivemos que nos adaptar nesse período de pandemia. A amizade de alguns, a parceria de muitos, que levarei para sempre.

Ao professor Doutor Aristeu, com quem pude aprender muito na condição de aluna, sou grata pelas palavras de incentivo, pela postura acolhedora e gentil, pelas riquíssimas e oportunas contribuições durante a minha banca de qualificação e, com certeza, as suas contribuições na banca da defesa, auxiliarão para futuras pesquisas.

Ao professor Doutor Vinicius Dreger de Araújo, agradeço muitíssimo ter aceito participar da minha banca de qualificação, e as suas colocações, suas contribuições pontuais e pertinentes foram extremamente importantes, auxiliando-me no desenvolvimento desse trabalho.

Ao professor Doutor Rafael Dias de Castro, por ter aceito o convite para a banca de defesa da dissertação. Sinto-me honrada com sua participação.

À minha orientadora Daniele, que um ano antes de iniciar o mestrado já me ensinava e orientava, ensinando-me a pesquisar, mostrando-me como se perceber a História através de imagens, desvelando um lado desconhecido para mim até então, instigando a análise e estudo na sua linha de pesquisa. Sempre se mostrou disponível ao fomentar a pesquisa e a busca incessante de conhecimento. No entanto, o seu lado humano e acolhedor, sempre respeitando as particularidades, as diferenças e as potencialidades de um aprendiz, foi o que me motivou querer ser sua orientanda.

Agradeço o afeto, a compreensão e todo ensinamento. A levarei para sempre no meu coração.

ARANTES, Luciana Mecking. **A (re)apresentação de inquisidores:** a construção da masculinidade nas narrativas fílmicas “O poço e o pêndulo” (1961 e 1991). Pelotas, 2022. Dissertação. (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Programa de Pós- Graduação em História. Pelotas, 2022.

RESUMO

As figuras de inquisidores sempre foram associadas historicamente ao poder, ao controle e a uma masculinidade legitimada. Como membros de uma instituição prioritariamente composta por homens, encontraram no período histórico de sua existência respaldo de uma sociedade que apoiou seu método processual baseado na tortura, na coerção, na hegemonia. Com a finalidade de compreender as reapresentações da figura masculina do inquisidor no cinema estadunidense de terror, essa dissertação propõe a análise das narrativas fílmicas de *O poço e o Pêndulo* produzidas em 1961 e 1991 nos EUA, inspiradas no conto homônimo de Edgar Allan Poe (1842), tendo como categoria principal de análise a masculinidade hegemônica (CONNELL, 2013). Pensar a narrativa como objeto de análise histórica através de metodologia que considere a análise dos elementos extrafílmicos e intrafílmicos (QUINSANI, 2014), nos permite o estudo histórico de como se pensou, se (re)produziu e se manteve a masculinidade hegemônica na cultura fílmica do gênero terror estadunidense: é pensar, assim, de que modo as narrativas releem o social de uma determinada cultura. Assim sendo, a partir dessa análise, se constata que a indústria cinematográfica estadunidense se utiliza em épocas distintas, mas com a mesma finalidade, de através do entretenimento, disseminar a ideologia de uma masculinidade dominante, em que a mulher aparece como subordinada, mantendo a posição do patriarcado, isso se refere a todo o processo de produção e distribuição desses filmes.

Palavras-chave: Masculinidade hegemônica. Inquisição. Cinema. História. Filmes de terror. O poço e o pêndulo.

ARANTES, Luciana Mecking. **The (re)producente of the inquisitors:** the construction of masculinity in filmic narratives “The pit and the pendulum” (1961 e 1991). Pelotas, 2022. Dissertation. (Master’s Degree in History) – Instituto de Ciências Humanas. Universidade Federal de Pelotas. Pos Graduate Program in History. Pelotas, 2022.

ABSTRACT

The figures of inquisitors have always been historically associated with power, control and legitimized masculinity. As members of an institution primarily composed of men, they found in the historical period of their existence the support of a society that supported their procedural method based on torture, coercion, and hegemony. In order to understand the representations of the male figure of the inquisitor in American horror cinema, this dissertation proposes the analysis of the filmic narratives of *The Pit and the Pendulum* produced in 1961 and 1991 in the USA, inspired by the homonymous short story by Edgar Allan Poe (1842), with hegemonic masculinity as the main category of analysis (CONNELL, 2013). Thinking about the narrative as an object of historical analysis through a methodology that considers the analysis of extra-filmic and intra-filmic elements (QUINSANI, 2014), allows us to study the history of how hegemonic masculinity in film culture was thought of, (re)produced and maintained of the American horror genre: it is to think, in this way, how the narratives reread the social of a certain culture. There fore, from this analysis, it appears that the American film industry is used at different , but with the same purpose, to disseminate the ideology of a dominant masculinity through entertainment, in which women appear as subordinates, maintaining the position of patriarchy, this refers to the entire process of producing and distributing these films.

Keywords: Hegemonic masculinity. Inquisition. Cinema. History. Horror movies. *The pit and the pendulum*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	O Poço e o Pêndulo (1961, 12'54")	42
Figura 2	O Poço e o Pêndulo (1961, 44'04")	43
Figura 3	O Poço e o Pêndulo (1961, 44'09")	44
Figura 4	O Poço e o Pêndulo (1961, 1:04'52")	46
Figura 5	O Poço e o Pêndulo (1961, 1:05'33")	47
Figura 6	O Poço e o Pêndulo (1961, 1:07'01")	48
Figura 7	O Poço e o Pêndulo (1961, 1:09'50")	49
Figura 8	O Poço e o Pêndulo (1991, 16'21")	59
Figura 9	O Poço e o Pêndulo (1991, 16'36').....	60
Figura 10	O Poço e o Pêndulo (1991, 16'40")	60
Figura 11	O Poço e o Pêndulo (1991, 56'25")	65
Figura 12	O Poço e o Pêndulo (1991, 58'39")	67
Figura 13	O Poço e o Pêndulo (1991, 1:14'56")	69
Figura 14	O Poço e o Pêndulo (1991, 1:25'40")	70

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ERA UMA VEZ UM INQUISIDOR: MASCULINIDADE E CINEMA	22
2.1 MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS: PENSANDO UM CONCEITO ..	25
2.2 A ESCOLHA DO MODELO HEGEMÔNICO	30
2.3 OS ATORES MASCULINOS DE O POÇO E O PÊNDULO (1961 E 1991): PROTAGONIZANDO MASCULINIDADES.....	38
3 MASCULINIDADES EM <i>FRAMES</i> : O POÇO E O PÊNDULO (1961).....	43
3.1 NICHOLAS MEDINA OU SEBASTIAN MEDINA?.....	48
3.1.1 A IMAGEM DO INQUISIDOR: O PAI.....	54
4 TORQUEMADA O INQUISIDOR <i>REFRAMED</i>	58
4.1 OS MODELOS DE MASCULINIDADE EM COMPARAÇÃO.....	73
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS	83
ANEXO	87

1 INTRODUÇÃO

As discussões e debates sobre conceitos de gênero sempre foram marcadas pela dicotomia: homem e mulher. Dessa forma, este conceito, por ser mais amplo e multifacetado, necessita de investigações mais detalhadas, como revisão de posturas, não só em relação ao método científico, mas principalmente quanto à disponibilidade pessoal para assimilar e desbravar os conhecimentos advindos dessa busca histórica, desses conceitos negados no passado.

Os movimentos feministas deram o passo inicial para esta revisão e estudos, deixando marcas em épocas diferentes, contribuindo historicamente para conquistas sociais, sexuais e de luta de classes, assim como os movimentos *gays* e os movimentos pela igualdade racial, encontraram voz para denunciar e lutar por seus espaços, expressar a opressão sob a soberania do patriarcado. Connell e Messerschmidt (2013), ao revisar o conceito de masculinidade hegemônica, referem-se sobre a realidade e a necessidade de vivenciarem e discutirem juntos a repercussão do poder, que por séculos homens e mulheres de alguma forma assumiram e legitimaram, ao invés de manter uma visão unilateral e excludente.

No início dos movimentos feministas, nos anos 60, que poderia ter sido a oportunidade de iniciar essa mudança e promover um elo entre todos, os homens foram excluídos das discussões pelas mulheres, que sentiam a necessidade de garantir seus espaços e precisavam ser aceitas na sociedade acadêmica. Contudo, não havia espaço para estudos e debates acerca do tema das masculinidades nesse período. Dentro do próprio movimento feminista houve uma ruptura com a corrente liberal, conhecida como feminismo radical (anos 60 e 70). Essa onda, conhecida como segunda onda, movimentou as feministas que sistematizaram suas lutas e reivindicações, pautadas em investigações acadêmicas e reflexões fundamentadas sobre desigualdades sexuais, principalmente contra o sistema do patriarcado, com ênfase na luta contra qualquer forma de opressão feminina (SILVA, 2008). Foi a partir dos anos 70, com os estudos das mulheres em seu auge e os homens de movimentos

gays começando a se questionar sobre alguns conceitos que envolviam a construção da masculinidade, que começam a surgir dúvidas e críticas do conceito de masculinidade hegemônica.

Segundo Kilomba (2019), o modelo de patriarcado absoluto foi questionado pelas feministas negras, e o conceito que foi redefinido incluiu “raça”, que em conceitos raciais as mulheres negras não existiam enquanto gênero, só os homens negros eram apontados ao se referir a raça (KILOMBA, 2019). A partir de outros estudos, tais como estudos sobre desigualdade social, estudos sobre o papel da masculinidade, papel na política sindical, na hierarquia de gênero, na educação em estudos de jovens (bullying) e diferenças curriculares, houve a necessidade de serem adaptados esses conceitos e relacionadas ao gênero. A psicanálise contribuiu com seus estudos sobre a personalidade, conceitos de gênero, variações de desenvolvimento dos meninos e com contradições entre masculinidades (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

A sociologia, em 1980, colaborou com as pesquisas sobre estruturas de poder, que mais tarde definiu a masculinidade hegemônica como uma conduta, um conceito que permitiu apreender as práticas sociais e que proporcionou, por anos, que os homens dominassem as mulheres com o respaldo delas, que auxiliaram nesse processo. Acredita-se que os homens que acabaram se beneficiando desse poder e estabeleceram, assim, um patriarcado, em que mulheres e homens, cúmplices desse sistema, submeteram-se, subordinaram-se e posicionaram-se a seu favor (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 20

Essa conceitualização leva a uma visão diferente da transformação histórica nas masculinidades. A masculinidade hegemônica não se adapta simplesmente às condições de transformação histórica. Em vez disso, o bloco masculino hegemônico é uma hibridização cuja apropriação de elementos diversos o faz capaz de se reconfigurar e adaptar às especificidades de novas conjecturas históricas. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 261).

Nos anos 1990, inicia-se uma onda de preocupação em relação aos homens e meninos, com respostas masculinas ao feminismo e às políticas de igualdade de gênero, e debates que oportunizaram “um crescimento formidável de pesquisas sobre as identidades e práticas de gênero dos homens, sobre masculinidades e os processos sociais que as constroem” (CONNELL, 2016, p. 92). Nesse sentido, Connell (2016, p. 93) adverte que “diferentes construções de

masculinidades acabaram sendo estudadas e encontradas por pesquisadores nos quatro continentes”. A autora afirma, assim, que “As masculinidades são padrões socialmente construídos de prática de gênero. Esses padrões são criados por meio de um processo histórico com dimensões globais” (CONNELL, 2016, p. 94), o que alerta para a questão de que há padrões que precisam ser compreendidos para que possamos romper com lógicas patriarcais.

Para que se possa entender esse processo, é necessária uma compreensão do caráter ontoformativo do processo social que, segundo CONNELL (2016), envolve a corporificação social. Nesse processo “são geradas novas realidades históricas: que envolvem novas possibilidades corporificadas que tem a ver com experiências, limitações e vulnerabilidades das pessoas envolvidas” (CONNELL, 2016, p. 49). E aqui é importante pensar no papel das representações midiáticas dessas masculinidades, visto que podem reforçar ou buscar a desconstrução de modelos hegemônicos.

A masculinidade, portanto, “não é um objeto lógico, passível de se produzir uma ciência generalizadora” (CONNELL, 2003, p.101). Todavia, nos permite obter conhecimento se considerarmos a masculinidade como um aspecto de uma estrutura maior, e ampliarmos a visão deste objeto isolado. Connell (2003), baseada em Gramsci, define o conceito de masculinidade hegemônica, como sendo “a configuração prática de gênero” que em um determinado momento, acaba absorvendo a resposta esperada para então legitimar o patriarcado, garantindo as posições dominante / subordinado, para homens e mulheres, respectivamente. E com isso, Connell (2003, p. 117) afirma que, não necessariamente “seja mais visível nos mais poderosos”, e sim, como exemplo, cita “atores de filmes, ou figuras fantásticas, ou os personagens dos mesmos”. (CONNELL, 2003, p. 117).

Os dois filmes *O poço* e *o pêndulo* (1961-1991) possibilitam ver retratada a concepção de masculinidade hegemônica em épocas diferentes e suas realidades históricas e, de que maneira essas obras fílmicas representam ideologias recorrentes sobre esse masculino e se essas foram passíveis de manipulação.

O filme de 1961, classificado dentro da categoria terror, teve uma outra versão, com um masculino personificado no inquisidor enredo diferente, em 1991. No entanto, trinta anos depois, esse personagem, é apresentado com a

mesma intenção, de provocar medo e pavor, na sociedade que o produziu (EUA).

Estudar as nuances históricas através de uma perspectiva imagética, traz a possibilidade de perceber uma sociedade midiática e audiovisual, na qual o entretenimento pode ser considerado um meio de (re)produção social, em que a indústria cinematográfica, como instituição, oportuniza através da propagação dessas imagens, a introdução de ideologias, de quem as produz, podendo-se analisar a repercussão da interação na história dessa sociedade, em seus costumes, seus valores.

A escolha pelos filmes surgiu do interesse pelo gênero terror, pelo estilo gótico, inspirados nas obras de Edgar Allan Poe, associados à imagem do inquisidor como protagonista, em ambos os filmes. Ao mesmo tempo que é possível compreender a concepção de masculinidade hegemônica em épocas diferentes e suas realidades históricas através dessas produções cinematográficas.

A figura do inquisidor foi historicamente associada ao poder e controle, como um fantasma do autoritarismo, de uma masculinidade legitimada. O santo ofício, inserido em todos lugares, com o intuito de manter o controle social, e estipular padrões de comportamentos, sustentou a hegemonia de uma instituição fundamentalmente masculina (GONZAGA, 1993). As narrativas fílmicas de *O poço* e *o Pêndulo* produzidas em 1961 e 1991 nos EUA, inspiradas no conto homônimo de Edgar Allan Poe (1842), trazem a oportunidade de uma análise histórica cinematográfica da imagem do inquisidor como representante de uma masculinidade hegemônica, seja de maneira consciente ou inconsciente.

A imagem masculina selecionada nessa dissertação para análise é a do inquisidor em dois filmes de terror estadunidenses. A análise da construção da masculinidade nessas narrativas fílmicas nos permitirá o estudo histórico de como se (re)produziu, se pensou e se manteve a masculinidade hegemônica na cultura fílmica do gênero terror estadunidense. Essa figura de masculinidade readaptada para a mídia cinematográfica tem como base a figura masculina de poder durante o período inquisitorial, representantes do Santo Ofício e do Estado, os quais serviam a propósitos políticos e socioeconômicos, utilizando-se do poder de julgar os crimes contra os dogmas da moral e contra a fé (NOVINSKI, 1985).

A Santa Inquisição, uma instituição constituída por homens, teve em seus representantes inquisidores, a possibilidade de “manter perfeito controle social e a exigência de modelos de comportamento” (GONZAGA, 1993, p. 17), por 250 anos (do Século XIII ao século XVIII). Nasceu em uma época em que tanto os fatores religiosos, os costumes, as difíceis condições de vida, a mentalidade, assim como a cultura em que as pessoas estavam inseridas, acabavam moldando o comportamento e os métodos rigorosos que seriam utilizados pelo Tribunal da Inquisição, pelos inquisidores e eram percebidos “[...] e aceitos com naturalidade pela maioria” (GONZAGA, 1993, p. 47). Os inquisidores italianos, eram nomeados pelo Papa, e quase todos formados em teologia. Para assumir o cargo necessitavam ter no mínimo 40 anos de idade, diferente do que acontecia na Espanha e Portugal, os inquisidores eram nomeados pelos inquisidores Gerais, eram formados em Direito canônico e, “[...] devido às pressões, deorganismos locais, o Papa tinha autorizado esse limite para trinta anos” (BETHENCOURT, 2000, p. 126).

No Manual dos inquisidores, escrito por Nicolau Eymerich em 1376, revisto e ampliado por Francisco de La Peña em 1578, na questão sobre o poder do inquisidor de perseguir “[...] indistintamente a todos, desde o rei até o último dos leigos”, o autor inicia respondendo, “Evidentemente que sim.” (EYMERICH, 1993, p.194). Ao mesmo tempo que sugere que no caso da realeza, “seja mais prudente e inteligente, passar o caso para o nosso senhor o Papa”. Isso, evidencia os plenos poderes que um inquisidor tinha na época, tanto para perseguir, como para torturar quem quer que fosse. Eymerich(1993), esclarece quanto os quesitos necessários, as exigências para ser um inquisidor:

O inquisidor deve ser honesto no seu trabalho, de uma prudência extrema, de uma firmeza perseverante, de uma erudição católica perfeita e cheia de virtudes.

XVI. Todos os inquisidores devem ser doutores em teologia, Direito Canônico e Direito Civil. Entretanto na Itália, os inquisidores são escolhidos entre os teólogos e, que eu saiba, não tratam as questões da fé com menos competência que outros inquisidores. Nas cidades onde houver dois inquisidores, é bom que um seja teólogo e o outro canonista” (EYMERICH, 1993, p.185).

Por serem considerados o “rosto do tribunal” (BETHENCOURT, 2000, p.133), o conselho¹, procurava manter sob vigilância o comportamento dos

1 “A criação do consejo de la suprema, na Espanha, e do Consejo Geral da Inquisição em Portugal,

inquisidores. Esses não podiam manter laços de amizades, nem qualquer outro vínculo com as pessoas que não estivesse relacionado com sua função. Um dos mais famosos inquisidores, foi Tomás de Torquemada, considerado o “odiado símbolo de feroz fanatismo” (GONZAGA,1993, p.185). Torquemada, foi prior de um convento em Santa Cruz e ao adquirir fama, passou a ser confessor da rainha Isabel e do rei Fernando. Posteriormente, por indicação de ambos ao Papa Sisto IV, passou a inquisidor Geral. Torquemada foi inquisidor geral por 13 anos (1483 - 1496) e faleceu em 1498. (GONZAGA,1993).

Segundo Gonzaga (1993), Torquemada tornou-se o símbolo da Inquisição espanhola. No entanto, o autor relata que isso se estabeleceu devido ao período em que Torquemada teria deixado orientações escritas para a atuação dos inquisidores, e que anos mais tarde, foram encontradas diversas cartas em que demonstram, além de seu lado rígido e implacável, um lado mais generoso.

Velou sempre pela honesta execução das atividades inquisitoriais, reprimindo abusos. Ampliou a competência dos seus tribunais, para se ocuparem não só das heresias, mas também de outros variados fatos graves: por exemplo, padres que se amancebavam, que seduziam mulheres e as incitavam a não confessar seus pecados; fabricantes de filtros de amor; carcereiros que violavam as prisioneiras; falsos santos e falsos místicos, ou, de modo geral, todos aqueles que especulavam com a credulidade popular. Graças outrossim aos seus cuidados, os presídios eclesiásticos receberam grandes melhoramentos humanizadores (GONZAGA,1993 p. 186).

Uma das adaptações traz uma representação de um inquisidor e seu filho, o qual é o protagonista da narrativa. Na outra adaptação, tem-se Torquemada como o inquisidor. Duas narrativas fílmicas que exploram, a partir do mote do “Poço e o Pêndulo” de Poe, a questão da relação de poder via exercício da violência nos corpos.

Nesse sentido, seria pensar que essas figuras masculinas trazem consigo imagens do masculino dominante e que através do exercício oras retórico, oras físico exerce sua virilidade, aqui como força, sobre os corpos considerados mais frágeis. Pensar a narrativa fílmica como objeto de análise histórica é pensar de que modo as narrativas releiam o social. Compreende-se assim, que O Cinema pode, portanto, fazer parte do elenco das fontes da História. Pelo que representa como criação e como manifestação

é acompanhada da afirmação de um papel de tribunal de última instância, bem como de uma intervenção regular na vida dos tribunais de distrito”. (BETHENCOURT, 2000, p.38)

do imaginário. Por envolver um complexo processo econômico produtivo. Pela quantidade de informações que contém e que nem sempre correspondem exatamente aos objetivos de seus autores. Pelo valor enquanto testemunho de uma sociedade e de uma época. Como um campo de possibilidades para resgatar ações de diferentes grupos humanos atuando nas várias dimensões do social. (MEIRELLES, 1997, p. 121).

O cinema, segundo QUINSANI (2014), no final do século XIX projetou através da arte e entretenimento, uma nova forma de realizar história que, com o rápido desenvolvimento da linguagem cinematográfica no mundo, fez com que o cinema revisitasse o passado de forma analítica e interpretativa. Contudo, para os historiadores, foi a partir dos anos 70 que os filmes começaram a ser apontados como documentos, como fonte histórica, e analisados, refletidos e estudados como tal, apesar dos desafios a serem superados (QUINSANI, 2014). O cinema, o filme, passa a ser analisado em todo contexto de sua produção e exibição, para que se compreenda a obra, a realidade que a representa (FERRO, 2010). Os filmes proporcionam ao historiador apreender o que está implícito e o que está explícito desde a narrativa, a intenção de escolha de tema a ser realizado pelo diretor.

Todavia, as imagens foram passando por análise de discursos políticos, culturais e começando a ser assimiladas como uma representação do imaginário social, como fonte de ações individuais e coletivas. A partir do momento em que o cinema foi considerado uma arte, passou a ser usado para intervir na história através de documentários, filmes que, através da representação, instituíam ou simplesmente disseminavam ideologias².

Alguns pesquisadores, como Jordi Mayso (2008 apud QUINSANI, 2014), em suas apurações de como o meio cinematográfico participa nos processos sociais e coletivos de construção do passado, ressalta “[...] a importância de uma sociedade midiática e audiovisual, em que o entretenimento é fator essencial de integração e reprodução social” (QUINSANI, 2014, p.10).

² De acordo com Zizek, o conceito de ideologia “[...] pode designar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação à realidade social, até um conjunto de crenças voltados para a ação; desde o meio essencial em que os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder político dominante. Ela parece surgir exatamente quando tentamos evitá-la e deixar de aparecer onde claramente se esperaria que existisse”. (ZIZEK, 2013, p. 9).

O cinema dialoga com a história e ambas com a representação. Segundo Stuart Hall (2016), essa representação das coisas e a maneira como as percebemos é que irá determinar o que faz sentido e seus respectivos valores:

Nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos –as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

A história se utiliza da narrativa a partir de textos, ou escrita, ou com outras formas de produção. Já o cinema, o faz através das imagens, e essas imagens “valem tanto quanto uma narrativa” (AUMONT, 2008, p. 24). Isso é o que nos propomos, nossa análise será baseada na figura masculina e o que essa representou em duas épocas distintas, como figura produzida e consumida, nas narrativas fílmicas de *O poço e o pêndulo* nos anos de 1961 e 1991.

Gerbase (2009) consultou em 27 de março de 2008 o IMDb (The Internet Movie Database) e constatou que Edgar Allan Poe era um dos autores mais adaptados pelo cinema em todos os tempos, havendo 195 filmes baseados ou inspirados em suas obras. Desse modo, pode-se afirmar que a relação de Poe com o cinema sempre foi muito intensa. Edgar Allan Poe viveu 40 anos antes do cinema ser inventado. Júlio Verne (1828-1905), seu contemporâneo, com uma vida mais longa, e uma obra muito maior, teve “apenas” 125 adaptações. Muitas questões foram levantadas a respeito da popularidade de Poe, de suas obras serem até os dias de hoje tão “atuais”, serem tão reconhecidas e aclamadas. Seu estilo próprio de comunicação com o leitor, com o espectador, acabou por ser o seu diferencial. Um fator importante, Poe, que não teve uma obra extensa (morreu cedo), foi adaptado precipitadamente devido ao gênero escolhido (terror e suspense) que era a preferência na época, do cinema mudo (GERBASE, 2009). Desse modo, pode-se afirmar que as releituras de Poe no cinema são recorrentes. Contudo, a influência da literatura sobre o cinema é indiscutível e pode ser confirmada no lugar das adaptações.

O conto, “O poço e pêndulo” (1842), no qual foram inspirados os filmes, é uma narração que retrata o momento em que o indivíduo relata, ao receber sua sentença de morte, a sua impressão dos inquisidores vistos como juízes implacáveis causadores das mortes “com os mais perversos horrores morais” (POE, 2019, p.

87), e após acordar de um desmaio refere com detalhes subjetivos, sensações e sentimentos ao se perceber aprisionado, relata sobre as lembranças dos procedimentos inquisitoriais e a dedução de sua real condição. Levando-o a uma série de pensamentos nebulosos acerca de sua integridade física e psíquica, num calabouço no qual há pouca luz, é sombrio, e as fantasias fervilham na mente do indivíduo que narra o conto, em detalhes cheios de sentimentos de angústia. O inquisidor é mencionado pelo narrador, através de lembranças que considera serem repletas de “terrível exagero” (POE, 2019, p. 79).

Eu via os lábios dos juízes em suas togas negras. Eles pareciam brancos para mim - mais brancos do que a folha onde escrevo estas palavras - e grotescamente finos; finos por suas expressões de firmeza, de implacável determinação e de rigoroso desprezo pelo sofrimento humano.”(POE, 2019, p. 79)

O narrador descreve com detalhes, o momento em “[...] que havia caído bem na beirada de um poço circular” (POE, 2019, p. 86), aliviado de ter escapado do destino da queda neste instrumento de tortura, teve o seguinte pensamento:

“E a morte, há pouco evitada, tinha exatamente o caráter daquelas que eu considerava fantasiosas e frívolas nas histórias a respeito da Inquisição. Às vítimas de sua tirania, havia a opção da morte com suas medonhas agonias físicas, ou a morte com os mais perversos horrores morais. A mim, coube a última.” (POE, 2019, p. 87)

O conto descreve detalhadamente o ambiente, a prisão em que o indivíduo encontra-se, sob a ótica do narrador, com sua percepção do local. Em determinado momento, o narrador constata, ao olhar para cima, a presença do pêndulo, e do seu mecanismo, posicionado acima dele, e percebe o instrumento mover-se. Nesse instante, repara nos ratos enormes que vinham do poço. Foi então que se percebeu preso abaixo desse pêndulo. Isso teria acontecido após ter se livrado da morte no poço e esse fato ter chegado até a Inquisição. Teria então passado dias e dias nessa situação, sob o pêndulo até que a lâmina chegasse mais perto e lhe ferisse a carne. Tratava-se de uma tortura física e psicológica brutal.

O indivíduo descreve os movimentos, um a um, que o auxiliaram a se livrar desse suplício, com a “ajuda” dos ratos, que após ele esfregar o restante de gordura

do seu prato ao redor das correias que prendiam seus braços, puseram-se vorazmente a roê-las e livrá-los da morte eminente. Por fim, o indivíduo é salvo pelo exército francês. “A Inquisição caíra na mão de seus inimigos”. (POE, 2019, p. 100) .

Ainda que o conto faça referências a figura do inquisidor, esse não é o foco da narrativa, tão pouco, a masculinidade. Devido a isso, este estudo não abordará a intermedialidade, tão pouco os aspectos estéticos serão sua prioridade, mas sim, focará no exercício de comparação entre as duas narrativas fílmicas, para compreender a construção dessas masculinidades dentro de seus períodos de produção e focando no gênero de terror.

Gerbase (2009, p. 23) afirma que a estética de Poe se harmoniza mais com o cinema mudo por ser “[...] mais poético e sem diálogos sincronizados”, porém relembra terem sido apenas 25 adaptações e que ainda há outras 170 adaptações. Em outras palavras:

A obra de Edgar Allan gerou 195 adaptações porque combina riqueza visual com tramas cheias de suspense e ação. Epstein e tantos outros perceberam que o texto de Poe, ao ser transportado para a linguagem cinematográfica com o necessário cuidado, oferece uma excelente matéria prima. Epstein observou também que os “efeitos” da narrativa – quase sempre emocionais, e muitas vezes passionais – urdidos por Poe não estão distantes daqueles que o próprio cinema almeja, desde os seus primórdios. (GERBASE, 2009, p. 27).

Ferro (2010) salienta que o filme é analisado não meramente em seu aspecto estético ou como obra de arte; ele não teria seu valor dimensionado só pelo que testemunha mas pela abordagem sócio-histórica que autoriza. Mesmo a crítica, não se limitaria ao filme, e sim, ao público e ao mundo que o rodeia. O que justifica:

[...] analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é filme: o autor, a produção, o público a crítica, o regime de governo. Só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas da realidade que ela representa. (FERRO, 2010, p. 33).

Dessa forma, através de métodos aprimorados, e da compreensão de uma linguagem imagética, o cinema permite ao historiador, pesquisar e apreender o lugar das projeções do imaginário, ou seja, o espaço de representação que surge das construções subjetivas, do imaginário do produtor, do diretor. Ferro (2010)

afirma que há várias maneiras em que a contra-análise de uma sociedade pode ser produzida pelo cinema, seja por informações, por comportamentos sociais e que acabam sendo transmitidas sem que o diretor perceba, que passam em filmes, que essencialmente não tinham objetivo informativo.

Para tanto, ao nos basearmos no método da análise comparada das duas narrativas fílmicas, buscaremos uma análise fílmica baseada nos elementos extras e intra fílmicos. Para realizar os seguintes empreendimentos metodológicos, segundo Quinsani (2014), será necessária a decomposição dos elementos intrafílmicos relacionados ao espaço, tempo, as ações desenvolvidas, a música, a forma narrativa (que se baseará em análise dos diálogos pré-selecionados), iluminação, ritmos e cenários. A decomposição dos elementos extrafílmicos se baseiam na análise da recepção da mídia e do público, debates produzidos e em diferentes esferas sociais, subsídios econômicos e distribuição, que envolvem o roteiro, o enredo, os diretores, a bilheteria e outras produções fílmicas do mesmo gênero, durante o período comparando os modelos de masculinidades hegemônicas e durante o período das produções. Como Quinsani (2014) sugere, após seja estabelecido “um nexos dinâmico e o entrecruzamento dos fatores intrafílmicos e extrafílmicos, tanto entre os elementos dessas categorias e como entre essas” (QUINSANI, 2014, p. 56). Salienta também, a importância de se comparar com a obra, ou texto, no qual o filme usou “como base para sua produção, destacando as diferenças e semelhanças na sua adaptação” (QUINSANI, 2014, p. 56).

Ao se referir sobre os componentes não visíveis, Ferro (2010) descreve-os como sendo “[...] os produtos, uma imagem-objeto, cujas significações não são só cinematográficas” (FERRO, 2010, p. 32).

Quinsani (2014), refere-se sobre a importância da análise detalhada de cada um dos substratos (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas); e as relações entre os componentes desses substratos. Salienta ainda, a importância de analisar no filme: o cenário, a narrativa, a escrita, o roteiro, a produção, a bilheteria, a crítica e o governo, para que se possa apreender não apenas a obra, mas a realidade que essa representa.

Quinsani (2014), para isso, propõe um modelo para análise fílmica que contenham os seguintes itens: Descrição da cena; Diálogos; Planos e Ângulos; Movimentos; Som; Fotografia/ cor ; Condensação/alteração/invenção/metáfora;

Estrutura da Narrativa; Espaço. Ao realizar essa análise, será importante o reconhecimento da imagem como elemento base da linguagem cinematográfica, que é obtida através de vários níveis da realidade e que dependerão de características fundamentais para serem apreendidas (MARTIN, 2013).

Martin (2013) menciona que a imagem fílmica, por estar no tempo presente, suscita que se possa, através do cinema, repensar o passado “[...] através da memória e das lembranças da percepção do real, devido a identidade estrutural desses dois fenômenos psíquicos” (MARTIN, 2013, p. 24). O entrecruzamento desses elementos extra e intra fílmicos e a análise de todos os itens propostos para a análise fílmica, nos permitirão a compreensão da percepção de realidade do diretor, da sociedade estadunidense. (QUINSANI, 2014). Com isso, ao se analisar o gênero terror, em épocas distintas, pode-se perceber como as masculinidades foram legitimadas em seus respectivos contextos históricos de produção, como foram escolhidos os modelos hegemônicos que marcaram o período em que foram produzidos, e de que forma se evidencia o poder atribuído a esses personagens e a subordinação dos demais.

No primeiro capítulo – “Era uma vez um inquisidor: Masculinidade e Cinema” – procuramos compreender a dinâmica das masculinidades: o que são e como são representadas nas narrativas fílmicas, mais especificamente no gênero de terror estadunidense. Em “Masculinidades hegemônicas: pensando um conceito” abordaremos o conceito de Masculinidades hegemônicas para então focar em “A escolha do modelo Hegemônico” nas narrativas fílmicas nas décadas de 1960 a 1991 e analisa o gênero terror, bem como esse gênero em particular se aproxima das construções dos modelos de masculinidades, quais são esses modelos, contextualizando-os em seus respectivos períodos de produção. A partir da discussão desses modelos hegemônicos, em “Os atores masculinos de *O poço e o pêndulo* (1961 e 1991): protagonizando masculinidades”, abordamos as biografias dos atores dessas narrativas fílmicas, e a filmografia no decorrer das suas carreiras, no período da produção dos filmes analisados, com enfoque nos papéis protagonizados, relacionando a construção de papéis de masculinidade.

No segundo capítulo – “Masculinidades em *frames*: *O poço e o pêndulo* (1961), serão analisadas imagens da narrativa fílmica de 1961, a partir de *frames*

pré- selecionados, com alguns diálogos pré-selecionados, nos quais a masculinidade hegemônica esteja mais evidente e, com isso, serão decompostos os elementos intrafílmicos para concluir essa análise. A seguir, será analisado em *O poço e o pêndulo* de 1961, o conflito existente em relação ao papel masculino em “Nicholas Medina ou Sebastian Medina?”, O que pode sugerir intencionalidade na escolha hegemônica e que traz na representação do “inquisidor: o pai ” a masculinidade hegemônica como exemplo de pai para filho, mesmo que considerada uma maldição, uma herança de sangue. No terceiro capítulo – “Torquemada o inquisidor *reframed*”- a discussão será de como a narrativa fílmica de 1991 vai representar o inquisidor e a masculinidade hegemônica, contextualizando os anos 1990, a partir da análise dos *frames* pré- selecionados, que reproduzam diálogos e imagens em que a masculinidade esteja em evidência, para que se possa realizar a decomposição dos elementos intrafílmicos. Para complementar, traremos reflexões sobre a Inquisição espanhola, o que esta instituição representou e ainda representa nos dias atuais em relação ao poder, uma análise da adaptação do personagem principal da narrativa fílmica de 1991. No tópico “Os modelos de Masculinidade Hegemônica em comparação”, será realizada a comparação dos modelos de masculinidade dos filmes de 1961 e 1991, analisando possíveis diferenças (ou não) na abordagem do modelo de masculinidade. Esse será o momento da pesquisa de perceber a relevância do discurso ideológico hegemônico implícitos e os explícitos nas narrativas fílmicas, nas imagens visuais, que disseminam crenças através do entretenimento.

2 ERA UMA VEZ UM INQUISIDOR: MASCULINIDADE E CINEMA

As figuras do inquisidor, principalmente as oriundas da Inquisição Espanhola, adaptadas nas narrativas fílmicas aqui analisadas, nos remete, inicialmente, a uma quimera sobre a Inquisição, por entender esse processo histórico apenas em uma relação de associação à tortura e à religião. Desta forma, Green afirma que:

É preciso começar reconhecendo a amplitude do tema. De 1478 a meados do século XVIII, a Inquisição foi a mais poderosa instituição da Espanha e de suas colônias nas ilhas Canárias, na América Latina e nas Filipinas. A partir de

1536, no vizinho Portugal e nas colônias portuguesas na África, na Ásia e no Brasil, a Inquisição foi preeminente durante 250 anos. Isso quer dizer que foi uma força significativa em quatro continentes por mais de três séculos; estamos tratando de um período que se estende da unificação da Espanha sob Fernando e Isabel, no século XV, às guerras napoleônicas. (GREEN, 2011, p. 30).

O que a Inquisição fez neste período foi uma perseguição a todo e qualquer indivíduo que fosse politicamente contra o poder estabelecido, sendo considerados hereges naquele período. A Inquisição agia além dos Tribunais, “investigando a pureza das genealogias”, com isso mantinha o controle e poder sobre cargos de poder evitando que os hereges os ocupassem (GREEN, 2011, p. 32). Todavia, é principalmente na relação de poder generificada que se percebem essas duas releituras fílmicas.

Os inquisidores costumavam ser associados à soberania por receio de perder prestígio e poder, e suas perseguições a hereges aconteciam a mando de facções dominantes da alta burguesia e do clero, visando estratégias políticas e econômicas e contava com apoio da velha burguesia, acatando as mensagens que “o divino” determinava, levando a julgamento, ao Tribunal da Inquisição, sem a mínima chance de absolvição (NOVINSKI, 1985). Esses inquisidores, escolhidos pelo Papa (instituição totalmente masculina) ou pelos inquisidores Gerais, exerciam seus poderes sobre todos, inclusive sobre as mulheres.

Instaurava-se, assim, uma “Pedagogia do medo”, com a intenção de manter o controle pelo pavor (GREEN, 2011, p. 38). Por trás, dessa ordem que a Inquisição tentava impor, contra as divergências e as supostas heresias, o que havia era “um clero depravado, ignorante e corrupto, em busca do poder político e da riqueza material” (GONZAGA, 1993, p. 17).

Directorium Inquisitorium escrito pelo Dominicano, Nicolau Eymerich em 1376 traz o Manual dos inquisidores (1993), a orientação sobre a prática inquisitorial, desde a definição de heresia, a jurisdição, às questões práticas do Santo Ofício. O manual foi escrito com o objetivo de tolher os comportamentos que divergissem da Igreja. Tudo era controlado, desde as publicações dos éditos de fé³,

³ “Édito de fé – convocação feita pelos inquisidores ao chegar a uma cidade que dava aos habitantes trinta dias para confessarem ter faltado com a ortodoxia ou denunciarem as faltas alheias.” (GREEN, 2007, p.14)

o anátema⁴ antes da cerimônia, até os autos de fé⁵, a sequência dos atos, onde havia a encenação (do julgamento), até o seguir em procissões para a celebração. Durante a celebração o ato de abjuração, “o ato de expressão pública e formal do arrependimento do penitente de recusa das heresias e de aceitação da igreja católica” .(BETHENCOURT, 2000, p. 249).

Esse seria, provavelmente, o momento mais importante, para os inquisidores. Um momento especial do rito, onde a encenação final se encerra, e a humilhação se completa. Há uma sequência e essa parte ficou para o grande final. Ninguém escapa dessa cerimônia, nem os mortos. Pois, se culpados, uma efígie os representará num rito de conciliação. Assim foram esses homens inquisidores que por séculos detiveram o poder e ditaram as regras, os costumes, o comportamento a partir do seu modo ver o mundo, provocando medo, terror.

A indústria cinematográfica ao se utilizar dessas figuras masculinas inquisitoriais no gênero terror, aproveitam os *topoi* do medo, tortura e coerção. É isso que essas adaptações da obra de Edgar Allan Poe, que tem como título “The pit and the pendulum”(“O poço e o pêndulo”), trazem às telas: figuras masculinas em posição de domínio em um processo de bricolagem – referência a Eco (1989) – daquilo que é parte de um imaginário com aquilo que fala sobre seu presente.

Das décadas de 1960 a década de 1990, foram produzidos 12 filmes com o tema de Inquisição⁶. Nos EUA, foram 4 produções sobre o tema, sendo os filmes *O poço e o pêndulo* (1961) e *O poço e o pêndulo* (1991) os únicos que trazem a figura de um inquisidor como protagonista⁷. O poder desses homens e sua aceitação no

⁴ Anátema- significa etimologicamente ‘oferta consagrada à divindade’ (BETHENCOURT, 1995, p. 176).

⁵ Auto de fé - literalmente ‘julgamento de fé’, cerimônia de punição dos hereges. (GREEN, 2007, p. 13)

⁶ Entre as 12 produções que abordam o tema Inquisição (EUA e demais países) estão: *O Poço e o Pêndulo* (1961), *O caçador de bruxas* (1968), *A Marca do diabo* (1970), *Os demônios* (1971), *Giordano Bruno* (1973), *Anticristo* (1974), *Galileu* (1975), *Inquisição* (1977), *Uma louca história do mundo* (1981), *Monjas pecadoras* (1986), *O nome da Rosa* (1987) e *O poço e o pêndulo* (1991). As produções estadunidenses foram as 2 produções de *O poço e o Pêndulo* (1961 e 1991), *Galileu*, de 1974 (USA/UK), e *Uma louca história do mundo*(1981). Dessas produções, 1 filme gênero comédia, 8 filmes gênero horror, 2 filme gênero biografia/história/drama. 1 filme gênero Drama/ história/mistério.

⁷ Em 1968, o filme “O caçador de bruxas”, dirigido por Michael Reeves, na categoria terror, estrelado por Vincent Price (o mesmo protagonista de *O poço e o pêndulo*, em 1961) traz o Duque de Clarence, um advogado, caçador de bruxas, oportunista no século XVII, na Inglaterra, viajando de cidade em cidade, em busca de confissões de hereges e executando a lei segundo os preceitos da Inquisição. Em 1970, o filme *Mark of the Devil*, uma produção germânica dos diretores Michael Armstrong e Adrian Hoven, conta sobre um aprendiz de caçador de bruxas, fiel aos dogmas da igreja e ao seu mentor que começa a duvidar do julgamento das bruxas. Após presenciar seu mentor ter cometido um crime, aos poucos vai percebendo que os julgamentos das bruxas servem para se apropriar de bens e terras das

grupo em que estão inseridos nesses filmes é o que Connell (2003), ao se basear no conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, se refere “[...] a uma dinâmica cultural pelo qual um grupo exige e sustenta uma posição de mando na vida social” (CONNELL, 2003, p.116). Com a finalidade de compreendermos a base de construção desses dois personagens nas narrativas fílmicas selecionadas, buscaremos primeiramente discutir o conceito de masculinidades e masculinidades hegemônicas.

2.1 MASCULINIDADES HEGEMÔNICAS: PENSANDO UM CONCEITO

Segundo Connell (2003), na bibliografia histórica acadêmica sempre houve estudos sobre os homens, “principalmente os ricos e famosos” (CONNELL, 2003, p. 49). As feministas dos anos 1970 por saberem disso, buscavam uma história que desse voz a esses apagamentos, principalmente das mulheres. A partir de uma nova perspectiva, surgiram estudos sobre os papéis sexuais, e a partir desses, houve então, a necessidade de estudos dos homens que não considerasse apenas aspectos relacionados ao gênero, mas sim a ideia da masculinidade, como um todo.

De acordo com Connell (2003), alguns trabalhos estadunidenses se sobrepuseram a bibliografia sobre papel sexual masculino discutido anteriormente. Esta “história inicial foi chamada de papel de masculinidade” (CONNELL, 2003, p. 49).

Demais estudos históricos que se centraram nos estudos das mulheres, trouxeram à tona discussões sobre as normas institucionais em que escola, trabalho e esporte, constroem versões próprias de masculinidade, contribuindo para compreender que “[...] as definições de masculinidade estão ligadas a história das instituições e das estruturas econômicas” (CONNELL, 2003, p. 51). Estudos específicos nos quais foram observados classe, etnia e raça, trouxeram evidências que no mesmo contexto social, cultural ou institucional eram produzidas diferentes masculinidades. Foi o que Connell (2003) exemplificou como “[...] a construção da masculinidade da classe obreira na fábrica tem dinâmicas distintas das construções da masculinidade da classe média com ar condicionado” (CONNELL, 2003, p. 61).

Michael Kaufmann (1997, p. 65) assevera que as teorias sobre “As

peçoas, além de seduzir e abusar de mulheres.

experiências contraditórias do poder entre os homens inicia com a distinção entre sexo biológico e o gênero”, que seria construído com base nas relações sociais, e a partir dessa distinção, surgiria a percepção de que não existe uma masculinidade única, e sim “masculinidades hegemônicas e subordinadas a elas” (KAUFMANN, 1997, p. 65). Além disso, as formas de poder que todos nós experimentamos, seja sobre os outros ou sobre nossos próprios impulsos desencadeados por emoções, nos remetem a uma sensação de controle das coisas materiais pelas quais nos rodeiam e estas seriam uma maneira de promover desigualdades e sistemas de hierarquia que vemos em algumas sociedades “em que nem todos tem as mesmas condições de desenvolver suas capacidades igualmente” (KAUFMANN, 1997, p. 67).

Figueroa-Perea (2016), em uma leitura conceitual e linguística, traz à reflexão, algumas vertentes de análise ao estudar masculinidades e homens, sendo:

Na primeira aproximação que identifico [...] tende-se a satanizar os homens como vitimizadores de iniquidades nas relações de gênero, a segunda vertente eles são vítimas ao serem identificados também como o resultado de condicionamento social (mesmo das mulheres). Eu chamo de terceira leitura de autoflagelante, e é seguida por homens que assumem que serão aceitos socialmente (especialmente pelas mulheres), ao se considerarem perpetradores, independente do seu interesse em transformar as condições injustas em que estão imersos[...]. A quarta leitura documenta os processos de sexualidade, saúde e sociedade, a desigualdade de gênero em nível global [...]. A quinta leitura, mais modesta em seu objeto de estudos, busca historicizar, delimitar normatividades e influências sociais. (FIGUEROA- PEREA, 2016, p. 229, tradução nossa⁸).

O autor expõe que as três primeiras aproximações acabam por dar a conotação de “bem e mal” às suas leituras, fazendo com que as intervenções e possíveis reflexões

⁸ “En la primera aproximación que identifico [...] se tiende a satanizar a los varones como victimarios de las inequidades en las relaciones de género; mientras que en la segunda vertiente se les victimiza al ser identificados también como resultado de los condicionamientos sociales (igual que las mujeres). [...] La tercera lectura la denomino autoflagelante y es seguida principalmente por varones, quienes asumen que serán aceptados socialmente (especialmente por las mujeres) si se reconocen victimarios, al margen de su interés de transformar las condiciones inequitativas en las que están inmersos.[...] La cuarta lectura documenta los procesos de desigualdad de género a nivel global [...]. La quinta lectura es más modesta en la misma definición de su objeto de estudio, y busca delimitar e historizar normatividades e influencias sociales en ámbitos específicos del quehacer humano, explicitando actores sociales [...]”. (FIGUEROA-PEREA, 2016, p. 229).

sobre as causas das desigualdades de gênero percam o sentido (FIGUEROA-PEREA, 2016, p. 230). A quarta, segundo o autor, por trazer a realidade sobre a masculinidade e a possibilidade de reconstrução dessa masculinidade poderia gerar uma acomodação, ao se perceber o quanto é complexo mudar uma sociedade, ou quanto necessitaria mudar o dia a dia de uma maneira radical para que isso aconteça. A quinta e última aproximação seria a de “uma reconstrução histórica das múltiplas normatividades sociais e institucionais, que influenciam os modelos de masculinidade e feminidades dominantes, mas também os subordinados” (FIGUEROA-PEREA, 2016, p. 230, tradução nossa). Esse último enfoque, segundo o autor, traria a oportunidade de humanizar as instituições visto que para ele, as pessoas são as responsáveis por reproduzir as instituições e com isso, permitir historicizar as normatividades, nomeando os atores sociais e que vão influenciando esses modelos excludentes de ser homem e mulher.

Bordieu (2012) trouxe contribuições importantes aos estudos relacionais entre masculino e feminino, como o caráter histórico e cultural, as relações de dominação e poder. Além disso, ao se referir ao processo de “incorporação de dominação”, em seu livro *Dominação Masculina*, afirma que esse processo não é a simples constatação de ter ou não ter um “falo”, mas que envolve “as visões de mundo”:

É essa visão do mundo que estando organizada segundo a divisão, em *gênero relacionais*, em masculino e feminino, pode instituir o falo, constituído em símbolo de virilidade, de ponto de honra (*nif*), caracteristicamente masculino; e instituir a diferença entre os corpos biológicos, em fundamentos objetivos entre os sexos, no sentido de gêneros construídos como duas essências sociais hierarquizadas. (BORDIEU, 2012, p. 32).

Kaufmann (1997), ao discorrer sobre o desenvolvimento da personalidade masculina, traz a dinâmica do patriarcado a partir das primeiras relações sociais. O autor atribui ao longo período em que o menino fica sob cuidados da dependência humana na fase infantil, um dos motivos em que é estabelecido os vínculos afetivos relacionados a papéis definidos por uma sociedade: o da feminilidade pela mãe, o da masculinidade no pai (ou outras figuras significativas que façam esse papel de cuidado), assim como irmãos e irmãs, e o amor nessas relações. Para o autor,

Essa interiorização das relações de gênero é um elemento na construção das nossas personalidades, quer dizer, a elaboração individual de gênero, e nossos próprios

comportamentos contribuem a fortalecer e a adaptar as instituições e as estruturas sociais de tal maneira, que consciente ou inconscientemente, ajudamos a conservar os sistemas patriarcais”. (KAUFMANN, 1997, p. 69, tradução nossa⁹).

A importância de reconhecer a relação entre as mais variadas formas de masculinidades, é perceber as relações de aliança, de subordinação e de domínio que fazem parte de práticas de exclusão e inclusão, de exploração e intimidação, que pertencem a uma política de gênero. A investigação das masculinidades múltiplas aconteceu pelo movimento de esquerda política, pelos seus questionamentos sobre a política tradicional e o poder de um grupo de homens, pela maneira que homens se apoderavam dos trabalhos e estudos de mulheres e pelo valor humano “das próprias mulheres” (CONNELL, 2003, p. 64).

Matos (2000, p. 30) se contrapõe a ideia de masculinidade hegemônica de Connell, ao apontar que “essas configurações que norteiam a definição, como sendo um conjunto de simbolismos e estereótipos negociados”. Seriam construções sociais a partir de modelos de uma cultura tradicional ocidental, que acabariam por manter a dominação masculina, e a subordinação relacionada a questões de raça, classe e gênero. Diante desta afirmação, pode-se evidenciar que um homem negro ainda nos dias atuais é socialmente dominante em relação a uma mulher negra, um homem gay em relação a uma mulher lésbica, e assim por diante. Afirma ainda, que na modernidade estamos vivendo uma retomada “[...] dos aspectos subjetivos e que há uma necessidade de se repensar conceitos como o de ‘identidade’, seja essa de gênero, sexual ou social” (MATOS, 2000, p. 31).

Medrado e Lyra (2008), em suas reflexões sobre homens e masculinidades, aludem aos estudos que apresentam uma visão das masculinidades divididas em masculinidade hegemônica ou subordinada¹⁰, priorizando o poder que o social

⁹ La interiorización de las relaciones de género es un elemento en la construcción de nuestras personalidades, es decir, la elaboración individual del género, y nuestros propios comportamientos contribuyen a fortalecer y a adaptar las instituciones y estructuras sociales de tal manera que, consciente o inconscientemente, ayudamos a preservar los sistemas patriarcales. (KAUFMANN, 1997, p.69).

¹⁰ “La masculinidade gay es a más conpiscua, aunque nos es la única masculinidade subordinada. El circulo de legitimidade también expulsa a algunos hombres y niños heterosexuales. El processo se caracteriza por uma gran variedade de términos que denotan el abuso: adamado, bujarrón, maricón, invertido, gallina, puto, mariposón, culero, cuatrojos, afeminado, pato, sodomitay muchos más”. (CONNELL, 2003, p.119)

exerce sobre os homens. Os autores referem sobre a importância de se distanciar das lógicas binárias, dirigir o olhar para a interseccionalidade¹¹ que pondere “sexualidade, raça/etnia, idade e condição socioeconômica” (MEDRADO e LYRA, 2008, p. 820). Enfatizam que os estudos da masculinidade, que partiram dos movimentos políticos feministas e dos demais movimentos de diversidades sexuais, criticam, quanto ao marco conceitual, as produções científicas desse campo em específico, alegando serem ainda, uma área distante da realidade das mulheres.

De acordo com Lugones (2007 apud CONNELL, 2016, p. 31), as dinâmicas de gênero tomaram formas específicas em períodos coloniais e pós-coloniais e estão diretamente relacionadas com a globalização e a história das sociedades que viveram esse processo de colonização e pós-colonização, sendo marcadas por essas épocas.

A violência generificada durante esse período em que o trabalho imperial era composto em sua maioria por homens em serviços militares, e as mulheres das sociedades eram colonizadas e sofriam estupros, são exemplos da exploração e brutalidade envolvendo os corpos de homens e mulheres nesse período.

As respostas das mulheres colonizadas foram reconhecidas pela historiografia feminista, no entanto as respostas dos homens, segundo CONNELL (2016), não tiveram esse mesmo reconhecimento, e em um estudo clássico citado sobre a construção da masculinidade de Ashy Nandy (1983), o livro intitulado *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism* (Inimigo íntimo: Perda e recuperação de si sob o colonialismo), a autora refere-se sobre a coação da conquista britânica num regime colonial que afetou diretamente a cultura indiana, inclusive em relação às normas de gênero, em que a valorização dos guerreiros (*kshatriya*) em detrimento dos demais, passou a justificar padrões de masculinidade modernos se multiplicando entre os colonizadores (CONNELL, 2016).

Esse modelo se reproduziu durante a mudança governamental. Durante o século XIX, esse era o padrão de masculinidade, orientado à dominação e violência

¹¹ A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativo do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p.177)

como padrão hegemônico, era contrário a qualquer comportamento que indicasse fraqueza, ou que revelasse as emoções, e definia modelos sociais rígidos. O gênero envolve esse processo histórico em que os corpos e a cultura estão interligados e em relação constante sendo transformados “às vezes até sua destruição” (CONNELL, 2016, p. 33-34).

A ideologia econômica dominante do neoliberalismo tem seu papel importante na política de gênero, mesmo que indiretamente ao se posicionar como “neutro” em relação ao gênero e oportunizar vantagens a quem se sobressaísse e não a homens e mulheres. Segundo Connell,

O neoliberalismo, não luta pela justiça social em relação ao gênero. Na Europa Oriental, a restauração do Capitalismo e a chegada da política neoliberal foram acompanhadas de uma aguda deterioração da posição das mulheres. Em países ocidentais ricos, o neoliberalismo dos anos 1980 atacou o Estado assistencialista, do qual muito mais mulheres do que homens dependem; apoiou a desregulação dos mercados de trabalho, resultando na crescente casualização de trabalhadoras mulheres; diminuiu as taxas de tributação individual, a principal fonte de transferência de verba a mulheres por meio de impostos; e arrochou a educação pública, o caminho principal das mulheres rumo ao mercado de trabalho. (CONNELL, 2016, p.108).

O neoliberalismo olhado por esse aspecto favorece a masculinidade e a hegemonia. E embora tenha um modelo hegemônico amplamente divulgado pelos estratos sociais como sendo absoluto, existem muitos homens que se distanciam dele e estão descontentes com esses modelos tradicionais (VALDÉS; OLAVARRIA, 1997).

Se pesquisas demonstram que homens e meninos podem se utilizar desses modelos de masculinidade e não serem dominados por eles, como os experimentos da Austrália em Davies (1993) e Wheterell e Edley (1999) (apud CONNELL, 2016)¹², dentre outros estudos, envolvendo *interesses relacionais* (em que as relações motivariam a mudança de atitude) dos homens na igualdade de gênero, podemos

¹² Pesquisas em educação e psicologia demonstram a existência de flexibilidade face os estereótipos de gênero. Homens e meninos podem usar estrategicamente definições de masculinidade, em vez de serem rigidamente dominados por elas. É até mesmo possível ensinar meninos (e meninas) na escola a fazer isso, conforme demonstram experiências em sala de aula na Austrália.” (DAVID, 1993 e WHETERELL; EDLEY, 1999 apud CONNELL, 2016).

então analisar o papel da indústria cinematográfica e do entretenimento ao trazer modelos de masculinidade hegemônica inspiradas em inquisidores às telas do cinema.

A masculinidade hegemônica que se manifestou nas estruturas do poder atribuindo “[...] centralidade ao grupo dominante, foi entendida como um padrão de práticas, que possibilitou que a dominação dos homens continuasse sobre as mulheres”(CONNELL; MESSERSCHIMIDT, 2013, p. 245). E, apesar de não ser considerada uma masculinidade normal (ou seja, ninguém quase a assume), ela é normativa e submete, pois ela exige esse posicionamento dos demais homens em relação a si mesma, e “legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres” (CONNELL; MESSERSCHIMIDT, 2013, p. 245). Existe uma cumplicidade masculina devido aos benefícios do patriarcado. E apesar de não significar violência, a masculinidade hegemônica está “associada a força, ascendência através da cultura, das instituições, da persuasão” (CONNELL; MESSERSCHIMIDT, 2013, p. 245).

2.2 A ESCOLHA DO MODELO HEGEMÔNICO

Entender a escolha dos modelos hegemônicos no cinema, nos leva a um entendimento inicial do gênero terror, e em que esse gênero em particular se aproximadas construções desses modelos. O gênero terror, segundo Smuts (2014) trouxe indagações em relação à sua definição, em que algumas questões filosóficas teriam sido levantadas em relação aos critérios que pudessem categorizar uma obra como sendo terror. Entre as proposições a respeito, a mais adequada, segundo Smuts (2014), teria sido a de Noël Carroll (1990 apud SMUTS, 2014) na qual uma obra, necessariamente deveria ter um monstro para ser considerada terror. No entanto, Smuts considera que “os filmes de terror, não só incluem monstros, como são projetados para causar medo e desgosto direcionados a um monstro” (SMUTS, 2014, p. 5, tradução nossa¹³). Conhecido como o paradoxo do terror, Smuts (2014), reflete sobre perguntas que estão no centro da literatura cognitivista, de como as pessoas perseguem a tragédia que elas sabem

¹³ “Horror films not only include monsters, they are designed to arouse fear and disgust directed at a monster” (SMUTS, 2014, p.5).

que são causadoras de emoções negativas: “O que é o terror? Qual o apelo do terror? Como assusta o público? É irracional ter medo de ficção de terror?” (SMUTS, 2014, p.17, tradução nossa¹⁴). Em relação à primeira pergunta, o autor fala sobre a complexidade de ter uma resposta, devido ao terror se dividir em sobrenatural e realista, pois “O gênero multifacetado escapa de nossas tentativas de fixá-lo em uma definição clássica” (SMUTS, 2014, p. 18, tradução nossa¹⁵). Quanto ao apelo do terror, o autor afirma que o terror sobrenatural e o realista envolvem de maneira diferente sua plateia e a seduz com suas especificidades, tanto a ficção com horror, ou medo e o nojo, produzem um terror que causa medo e que, seria impossível não ser prazeroso assistir a ambos.

Portanto, de acordo com Smuts, chegaríamos ao paradoxo da ficção, de como a tememos se percebemos que ela é irracional? Nesse aspecto, estaríamos reagindo da mesma maneira diante a sentimentos desencadeados por filmes de terror, ou até mesmo quando choramos em um filme dramático, choramos de verdade e temos medo pelos personagens em questão, mas não fugimos, nem nos escondemos, “[...] estamos assistindo a um filme e o objeto do nosso medo é uma mera representação, não há razão para se esconder” (SMUTS, 2014, p. 18, tradução nossa¹⁶).

Nas décadas de 1960 a 1991 foram encontrados 352 filmes de terror, 190 de produção estadunidense¹⁷. Alguns desses filmes que selecionamos são muito

¹⁴ “What is horror? What is the appeal of horror? How does it frighten audiences? Is it irrational to be scared of horror fiction? (SMUTS, 2014, p.17)

¹⁵ “The multi-faceted genre eludes our attempts to pin it down in a classical definition”. (SMUTS, 2014, p. 18).

¹⁶ “We are watching a movie. The object of our fear is a mere representation. There is no reason to hide” (SMUTS, 2014, p.18).

¹⁷ O método utilizado para busca dos 352 filmes de terror (sendo 190 filmes de produção estadunidense), das décadas de 60 a 90 até o ano de 1991, (por serem equivalente aos anos de produção dos filmes escolhidos para a análise, *O poço e o pendulo* 1961 e 1991) foi inicialmente uma busca na *web*, no *Youtube*, por títulos de filmes desses anos. Possivelmente, podem ter ficado alguns títulos sem serem catalogados. Após encontrar os filmes, cada um foi conferido no IMDb, com o objetivo de averiguar se era uma produção estadunidense, se era considerado gênero terror/horror. Após confirmação, anotou-se o metascor, e detalhes referentes à produção. Foram catalogados 117 filmes apontados como filmes de terror nos anos 60. Destes 117 filmes, 32 filmes eram produções dos EUA (ou com participação de outros países), 69 filmes não eram produções dos EUA, 12 filmes não foram classificados no gênero horror no IMDb, 1 não era um filme e sim uma série de TV e 3 filmes não foram encontrados no IMDb. Na década de 1970, foram encontrados 113 títulos de filmes de terror, sendo, 62 filmes produzidos no EUA, 5 não foram confirmados no IMDb, 10 não eram do gênero Terror (também foram excluídos) e 36 filmes eram produções de outros países. Na década de 1980, foram encontrados 62 filmes de terror, desses, 54 filmes eram de produções dos EUA. 1 filme não foi encontrado no IMDb, 7 Filmes não foram considerados gênero horror (IMDb), 5 não eram produções estadunidenses. No ano de 1990, foram encontrados 31 filmes de terror. 24 filmes, produções USA, 2 filmes não foram considerados

conhecidos, e tiveram uma bilheteria de milhões de dólares. Os filmes de terror da década de 1960 trazem em destaque *Psicose* (1960), protagonizado por Anthony Perkins e dirigido por Alfred Hitchcock, em que Anthony interpreta Norman Bates, um rapaz que é “atormentado pela mãe”. O filme leva a pensar que a mãe é a assassina sendo que na realidade ele é quem assume a personalidade da mãe, em um transtorno de personalidade dissociativa, dando a entender que quando Norman está em surto psicótico acredita ser a mãe, vestindo-se e falando como se fosse ela (e por vezes dialogando com a mesma) e assassinando mulheres indefesas. *O solar maldito (A queda da casa Usher*, 1960), uma adaptação da obra de Edgar Allan Poe, sob direção de Roger Corman, em que o ator principal é Vincent Price que interpreta Roderick Usher, um homem acometido por insanidade junto com sua irmã gêmea, que acredita ter uma maldição lançada em sua família, e faz de tudo para impedir o casamento da irmã alegando não querer dar continuidade a tradição familiar amaldiçoada. *O bebê de Rosemary* (1968), o filme dirigido por Roman Polanski, apresenta a história de um jovem casal tradicional que pretende ter um filho, se muda para um edifício com vizinhos excêntricos e que aos poucos vão interferindo e se interessando na intenção de engravidar de Rosemary (Mia Farrow), inclusive com a permissão de seu marido, Guy (Jonh Cassavetes). Guy que é o personagem masculino, junto com os demais da “seita diabólica”, decidem tudo por Rosemary, inclusive, serve de instrumento para o diabo para fertilizar a esposa.

Ao investigar o que os três filmes têm em comum, além de um metacore acima de 75¹⁸, nos deparamos com as figuras de masculinidade no período em que diversos movimentos sociais iniciavam a valorizar as ideias antielitistas, um combate à sociedade com sua alienação e sua hipocrisia; e nasciam as lutas de classes e os movimentos das minorias, onde começavam as discussões e os movimentos feministas. (PURDY, 2007). Entretanto, o cinema ainda reproduzia, paralelamente, os modelos de masculinidade hegemônica através do terror, em imagens que

do gênero terror e 1 filme era uma mini série de TV. Em 1991 foram 24 filmes de terror: 17 foram produções USA, 4 filmes não foram considerados gênero terror, 3 filmes eram produções de outros países. Os anos pesquisados se referem ao período da produção dos filmes, e os que antecedem. No período em que foi realizada essa pesquisa estavam disponíveis os metacores, assim como os demais dados referentes aos filmes, como a bilheteria. (Tabela em anexo).

¹⁸ Na realidade apenas *O Solar Maldito* teve o metacore de 75 nos anos 1960, *Psicose* teve metacore de 97 e *O bebê de Rosemary* teve o metacore de 96 (IMDb, 2021).

encontram espaço para serem legitimadas e definem como dominador (homem) e dominada (mulher), vistas claramente nos três filmes¹⁹.

Na década de 1970, marcada por filmes de terror com vampiros e o sobrenatural, se sobressai *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin, com a conturbada repercussão da atuação de uma jovem menina no papel de Regan (Linda Blair), que é possuída pelo diabo, e os padres - padre Merrin (Max Von Sydow) e padre Karras (Jason Miller), responsáveis por seu exorcismo. *A profecia* (1976), dirigido por Richard Donner, traz como ator Gregory Peck como Robert Thorm, embaixador dos Estados Unidos na Inglaterra, que perdeu um filho recém natimorto e um padre entrega um bebê recém nascido para ele e a esposa. O tempo passa e ele desconfia que o menino é o mal em pessoa.

Em 1976, é lançado *Carrie, a estranha*, dirigido por Brian de Palma (escrito por Stephen King), estrelado por Sissy Spacek. Carrie é uma moça criada por uma mãe religiosa radical e traumatizada por ter sido abandonada pelo marido, e nega a filha o conhecimento sobre a sua própria natureza feminina. No colégio, a moça apresenta um comportamento mais inibido e não socializa com os colegas. Ela passa por uma situação vexatória relacionada a sua menstruação, se horrorizando ao descobrir sua menarca e isso é motivo de chacota na escola. Mais tarde outra situação em que a ridicularizam no baile da escola com sangue de porco (simbolizando o sangue menstrual), que ocasiona um despertar de força destrutiva por parte de Carrie, que causa pânico e a morte de muitos, inclusive da própria Carrie no final do filme. *Halloween – A noite do terror* (1978), dirigido por John Carpenter, com Tony Moran no papel de Michael Myers, um assassino psicopata que ficou preso num hospital forense desde os 6 anos de idade por ter tentado matar sua irmã numa festa de Halloween quando esta tinha 15 anos nos anos 60. Michael foge bem na época de Halloween e retorna para a cidade de origem e persegue jovens para matá-los enquanto o seu psiquiatra tenta impedi-lo. O filme teve uma

¹⁹ *O Caçador de bruxas* (1968), dirigido por Michael Reeves e com Vincent Price no papel principal, foi o único filme de terror estadunidense (produzido em parceria com o Reino Unido) com o tema semelhante aoda Inquisição, além das narrativas *O poço* e *o pêndulo* 1961-1991. Essa narrativa traz a História de um conhecido caçador de bruxas (que não era um inquisidor propriamente dito, mas agia como se fosse) que recebia ouro da população para caçar bruxas, julgando-as e condenando-as, no século XVI. Apresenta novamente o homem assediado por uma mulher, e ele um cruel e interesseiro vilão, que se aproveita da situação de vulnerabilidade da jovem.

bilheteria de \$47 milhões de dólares e um orçamento de \$ 325 mil dólares, tendo 5 partes mais, até o ano de 1989.

Em *O exorcista*, vemos a menina, indefesa, que mora com a mãe separada (ou seja, em um lar desfeito, desprotegido) que o pai, não estava presente para protegê-la; os padres, cada um com seus conflitos, não tiveram condições de ajudá-la, e o diabo, demônio, como figura de força, e dominante, subjugando a menina-mulher. Em *A profecia*, o embaixador, como figura de poder, escolhido para ser o pai do “anti-Cristo”, para que ele ficasse próximo ao poder nos EUA e a relação dele (o anti-Cristo) com a mãe, sendo essa figura feminina negligenciada nesse filme (e em toda a sequência).

Carrie, a estranha nos remete ao poder feminino associado ao diabo e a destruição, e as mulheres vistas como bruxas, quando consideradas diferentes das demais. Michael Myers na figura de um assassino, psicopata, tem uma máscara que lhe atribui um aspecto monstruoso e anônimo (com cicatrizes como um Frankenstein) típico do gênero terror; é um perseguidor implacável, e praticamente imortal (ninguém consegue matá-lo), pois além da insensibilidade afetiva própria do psicopata, Myers aparenta ter uma indiferença congênita à dor, em que nenhum ataque de defesa das vítimas surte efeito, tornando-o invencível. Numa época após o período de grandes mudanças sociais e culturais, os anos 1970, refletia nas telas de cinema a realidade da sociedade que a produziu, apesar de ter existido uma trégua, nos EUA, nesse período em relação “a discriminação aberta às mulheres, na mídia, na cultura popular, na linguagem, e na “sociedade educada.” (PURDY, 2007, p. 263).

Observa-se, nessas narrativas fílmicas apresentadas nas telas, a situação real das mulheres que viviam a era do neoliberalismo e sentiam o retrocesso de muitos movimentos sociais e direitos. Os modelos hegemônicos representados pelos insanos, “monstros”, diabólicos e invencíveis deixaram as mulheres em posição de desvantagem total, sem defesa, sem opção.

Nos anos 80, *O iluminado* (1980), dirigido por Stanley Kubrick, escrito por Stephen King, protagonizado por Jack Nicholson, como Jack Torrance; um escritor sem inspiração, alcoolista em abstinência, leva a esposa e o filho com dons especiais, para morar num hotel no Estado do Colorado, em pleno inverno, para trabalhar como zelador. O hotel assombrado por espíritos de “ex-hóspedes”

envolvem Jack, em suas próprias vulnerabilidades e o levam à loucura. *A hora do pesadelo* (1984) dirigido e escrito por Wes Craves, teve como protagonista Robert Englund no papel de Fred Krueger. Em *Elm street*, um grupo de jovens tem pesadelos com o mesmo homem com garras de metal, Fred Krueger, que tenta matá-los um a um enquanto dormem. Fred teria sido acusado de matar crianças há muitos anos e as pessoas da rua o mataram queimado. O filme tem a continuidade em 1985 a parte 2, *A vingança de Freddy*, dirigido por Jack Sholder. Em 1987, *A Hora do pesadelo 3. Guerreiros dos sonhos* dirigido por Chuck Russel, em 1988. *A Hora do pesadelo 4: O mestre dos sonhos*, dirigido por Renny Harlin e em 1989, *A Hora do pesadelo 5: O maior horror de Freddy*, dirigido por Stephen Hopkins. Em todos os filmes Freddy Krueger é o personagem central, que aterroriza e amedronta por sua aparência, por sua perspicácia ao invadir a mente humana vulnerável enquanto dorme e sonha, perseguindo suas vítimas até a morte.

Em 1980, foi produzido o primeiro filme *Sexta-feira 13*, dirigido por Sean Cunningham, que teria continuidade durante os anos de 1981, 1982, 1984, 1985, 1986, 1988 e 1989, com Warrington Gillette como Jason. O enredo conta sobre um psicopata num acampamento de jovens, à volta de um lago, que serão perseguidos por esse assassino que, a partir da parte 3 em 1982, começa a usar uma máscara de hóquei, e na parte 6 em 1986, os produtores lhe concederam poderes sobrenaturais. Os três filmes têm em comum, perseguidores como protagonistas, seja um alucinado possuído por forças de outro mundo, em *O iluminado*; ou psicopatas deformados de outra dimensão, com garras, em *A hora do pesadelo*; ou psicopata com máscara de hóquei invencível, em *Sexta-feira 13*, todos são personagens masculinos, assustadores, violentos e impiedosos.

No ano de 1990, o filme *A noite dos mortos-vivos* dirigido por Tom Savini, um *remake* de um clássico de 1968, de George Romero (IMDb, 2021²⁰), relata um despertar de um morto-vivo num cemitério, sem causa aparente, e ataca os vivos. A personagem mulher do filme, Bárbara, protagonizada por Patrícia Talmann, é perseguida por mortos-vivos e assume uma postura diferente, mais ativa, com visibilidade, que empunha espingardas e luta pela sobrevivência; diferente da

²⁰ INTERNATIONAL MOVIE DATABASE (IMDb). **A noite dos mortos-vivos (1968)** = Night of the living dead(1968). Disponível em: https://www.IMDb.com/title/tt0063350/?ref_=fn_al_tt_3. Acesso em: 20 mar. 2021.

Bárbara do filme de 1968, em que essa personagem feminina, assumia uma postura mais passiva, quase infantil (inicialmente), dependente dos homens da casa. O outro protagonista é Ben (Tony Tod), um homem negro, determinado a se defender e aos demais, com uma postura de liderança e resolutivo nas tomadas de decisões e que encontra como rival Harry Cooper (Tom Towles), um homem covarde, individualista que só pensa no seu bem-estar e no da esposa e confronta a todo momento as decisões de Ben.

Em “O ataque dos vermes malditos” (1990), direção de Ron Underwood, Kevin Bacon protagoniza Valentine Mckee, juntamente com Fred Ward (Earl Bass). Em Nevada, uma jovem sismóloga, Rhonda LeBeck (Finn Carter), investiga abalos sísmicos fora do comum na região. Enquanto isso, acontecem mortes misteriosas de moradores e animais da região. Valentine, (Kevin Bacon), com um sotaque carregado de cowboy, junto com seu companheiro Earl (Fred Ward) vivem de serviços esporádicos, são dois oportunistas, que protagonizam o enredo e vencem os vermes “monstruosos”.

Às vezes *eles voltam* (1991), dirigido por Tom McLoughlin, escrito por Stephen King, traz Tim Matheson como Jim Norman, um professor que volta a cidade em que seu irmão foi assassinado na sua frente, 27 anos atrás, por adolescentes delinquentes que encurralam ambos irmãos num túnel, e também morrem após seu carro ser atingido por um trem. Jim tem que enfrentar a morte de seus alunos que estão sendo assassinados e substituídos um a um por alunos idênticos que assassinaram seu irmão. A gangue de espíritos assassinos protagonizada por quatro rapazes (um escapa da morte) tem como ator principal, Robert Rusler, como chefe da gangue, Lawson. *As criaturas atrás das paredes* (1991), dirigido e escrito por Wes Craven, conta a história de Fool, interpretado por (Brandon Quintin Adams), um menino negro pobre que cuida da mãe doente, e que estão prestes a serem despejados. Sem alternativas para resolver a situação, ele acaba aceitando participar de um assalto a uma casa com o namorado de sua irmã. Mas ao entrarem lá, Fool se vê envolvido nas tramas do misterioso e maldoso casal moradores do local (Everett McGill e Wendy Robie), que mantêm a própria filha trancada desde a infância, tendo que enfrentar perigos e os diversos sádicos dispositivos de segurança para conseguir escapar com vida daquela sinistra casa.

Nos anos 1980 e 1990, em que as redes de TV direcionavam a sua

programação para mulheres e negros, em pleno período de influência conservadora que repercutia na mídia, os conteúdos que abordavam as diversidades, como séries que retratassem a vida de lésbicas, mulheres solteiras e negros apareciam como entretenimento, fosse para os residentes de cidade ou de zonas rurais. Nesse período em que os personagens a serem representados eram “[...] os de classe média, os trabalhadores, a pobreza e os conflitos sociais, não interessavam.” (PURDY, 2007, p. 272).

Vemos nos filmes de terror, um escritor mal sucedido e alcoolista (*O iluminado*, 1980), que busca em um isolamento social com a família, seu sustento, enlouquecendo diante de suas próprias angústias e sendo “possuído pelo mal”, diante da sua vulnerabilidade, tentando matar sua esposa e filho violentamente. Freddy Krueger, (*A Hora do pesadelo*, 1984-1989) em seis filmes, era um jardineiro, da escola das crianças mortas, que ficou com o rosto desfigurado ao ser morto num incêndio. Os pais dos jovens mortos, classe média, se juntaram para matá-lo, fazendo justiça com as próprias mãos. Fred aparece com suas luvas de unhas de metal afiada, fazendo um barulho ao riscá-las nas superfícies, e causa pavor, antes de matar. Ele é um psicopata, foi injustiçado, e não tem piedade de suas vítimas. O que mais assusta no filme, o “morrer dormindo” ou suas consciências? Jason Voorhees, (*Sexta-feira 13*, 1981-1989) é um psicopata, inatingível assim como Michael Myers, em *Halloween*. Ambos usam máscaras, são insensíveis à dor, são aparentemente “indestrutíveis”. Jason, segundo o filme, com suas falas monossilábicas, apresenta retardo mental e Michael Myers é um psicopata, que tem fixação pela irmã. Tanto que, em cada filme, vai matando à procura da irmã para terminar o que deixou inacabado, ou seja, a morte da irmã. Ambos personagens passam a ideia monstruosa da diversidade, das pessoas com sofrimento psíquico, fazendo com que as pessoas tenham todos os tipos e transtornos, sem distinção.

Em *A noite dos mortos vivos*, 1990, essa refilmagem de 1968, traz Zumbis com muito mais tecnologias, comparado ao filme de 1968. Longe de se parecerem com as características dos personagens zumbis que vemos atualmente, os zumbis interpretados no primeiro filme (1968), em relação à encenação, ao visual, ao comportamento, além dos efeitos especiais e maquiagem, eram muito mais rápidos, tinham raciocínio (pegavam pedras, para quebrar janelas de carro), se pareciam com pessoas vivas. Enquanto nos zumbis do filme de 1990 (já mais

próximos com os da atualidade), percebe-se o que Smuts (2014) menciona sobre o terror precisar de um monstro e também que este cause medo e repulsa. Assim, os zumbis em *A noite dos mortos vivos* (1991) aparecem com sinais de sangue, olhos foscos, cérebros aparentes, membros faltando, andar desajeitado, cor de pele de defunto. Zumbis e fantasmas, ao que se assemelham? Às vezes eles voltam, traz jovens delinquentes fantasmas no papel de protagonistas do terror. O bullying aos mais fracos e as condutas anti-sociais são associadas às caricaturas de espíritos maldosos, de corpos queimados, com risadas diabólicas, assim como o Fred Krueger, e os fantasmas do mal de *O iluminado*, 1980, (que incitam pensamentos e comportamentos inadequados no protagonista). *Os vermes malditos* traz os monstros, que são comedores de carne humana, tem força fora do comum, difíceis de exterminar, são sensíveis ao comportamento humano e sempre têm um herói que consegue o impraticável fim das criaturas (*Os vermes malditos* vai até a edição 7).

Nos anos 1990, “[...] na nova natureza multicultural da sociedade americana passou a ser foco de debates chamados ‘guerra das culturas’” (PURDY, 2007, p. 273), começaram a ser questionados valores antes considerados corretos e priorizados. O foco nas mídias, assim como meio acadêmico, começa a priorizar as minorias, histórias relacionadas às mulheres, classes trabalhadoras, e não mais ter apenas uma visão elitista. Nos filmes dos 1990 – 1991, percebem-se algumas dessas mudanças, mesmo que ainda estivesse no início da década, comparado com as décadas anteriores desde 1960. As mulheres aparecem em cena mais atuantes nos filmes e, por vezes, como protagonistas. Exemplo do filme já citado, *A noite dos mortos vivos* (1968), que foi refilmado após 22 anos em 1990, em que o personagem da mulher tem um papel ativo e não simplesmente passivo e dependente (para não dizer inerte), como na versão de 1968. Nesse mesmo filme, aparece o ator principal, um homem negro, que lidera o grupo e encontra resistência de um homem branco, sem caráter, individualista e machista. Nas duas versões, as masculinidades são representadas igualmente, o que muda é a maneira da figura feminina lidar com ambos os tipos de masculinidades, aliando-se ao homem negro que representa a figura masculina que se solidariza e resistindo (armada, inclusive) ao outro tipo de masculinidade, individualista e hostil, assim como a ameaça dos zumbis. Independente dessa

mudança desse filme em particular, vimos nos filmes de terror das décadas de 60 a 90, as figuras masculinas como protagonistas, “ou salvadores” da ação de monstros (heróis), e psicopatas implacáveis.

2.3 OS ATORES MASCULINOS DE O POÇO E O PÊNDULO (1961 E 1991): PROTAGONIZANDO MASCULINIDADES

Em *O poço e o pêndulo* (1961), o inquisidor foi interpretado pelo ator Vincent Price. Assim como John Wayne²¹, Vincent Price projetou nas telas de cinema a imagem de uma masculinidade hegemônica. Foi associado a imagem do terror, do gótico (“senhor do macabro”), trabalhando com diretores como Roger Corman, com quem filmou a sequência de Edgar Allan Poe. Conhecido por seu olhar expressivo e sua atuação teatral. Se tornou um ator de sucesso e premiado com duas “estrelas” na calçada da fama em Hollywood (uma pela atuação no cinema, outra pela atuação na televisão). Nascido em 27 de maio de 1911, de origem gaulesa, filho de pais prósperos, conhecedor de gastronomia, colecionador de artes, formado em História da Arte pelo Instituto Courtauld de Londres e graduado em inglês por Yale (PRICE, 2014).

Victoria Price, sua filha, ao referir-se a si mesmo e sua família, Vincent teria dito: “[...] não rico o suficiente para evocar inveja, mas bem sucedido o suficiente para exigir respeito.” (PRICE, 2014, p. 11, tradução nossa²²).

Em 1940, atuou em *Inferno verde* (1940), direção James Whale, um romance e aventura, numa selva do sul da América, onde Vincent é David Richardson, em um grupo de homens disputando atenção de uma bela mulher, esposa de um deles. Sua primeira aventura com o Gênero terror foi em 1946, em *O Solar de Dragonwick*, dirigido por Joseph L. Mankiewicz, um melodrama gótico ambientado no vale do Hudson no início de 1800. Neste papel, onde interpreta um aristocrata, Nicholas Von Ryn é ateu, um prepotente descendente de antigos colonizadores holandeses,

²¹ John Wayne nasceu como Marion Robert Morrisson, em Iowa (EUA), em 26 de maio de 1907. Jogou futebol com uma bolsa pela USC, se tornou amigo íntimo do diretor John Ford, Fez mais de 70 filmes de faroeste de baixo orçamento, até que John Ford o escalou para *No tempo das diligências* (1939), filme que o tornou uma estrela do cinema. Ele apareceu em quase 250 filmes, muitos de proporções épicas. (IMDB, 2022) https://www.imdb.com/name/nm0000078/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 31 de maio de 2022.

²² “Not rich enough to evoke envy but successful enough to demand respect” (PRICE, 2014, p.11)

dono de terras, que ainda mantém pessoas que trabalham e lhe pagam tributos, que se interessa por uma jovem que veio a pedido do próprio Nicholas (solicitação feita ao pai da moça por carta), morar na mansão para ser babá de sua filha.

A casa dos maus espíritos (1959), direção de Roger Corman, Vincent Price, protagoniza Frederick Loren em uma trama em que ele é dono de uma mansão e convida para um final de semana, dez pessoas com um caixão e uma arma para cada, e no decorrer do filme vai instaurando situações que provocam medo e pavor com a intenção que estes tirem suas próprias vidas. No entanto, a esposa de Frederick é quem aparece como sendo a vilã juntamente com o seu amante.

O solar maldito (1960), direção Roger Corman, traz Roderick (Vincent Price) que acredita estar amaldiçoado, juntamente com sua irmã e toda a família e tradição Usher. A mansão em decadência, e as filmagens escuras e sombrias, salientando o estilo gótico, transparecem a ruína moral e emocional da família Usher. *Muralhas do pavor* (1962), direção Roger Corman, é baseado na obra de Edgar Allan Poe e contém quatro contos interpretados por Vincent Price. O filme é apresentado em três episódios: "*Morella*", sobre o cadáver de uma mulher morta há 26 anos; a segunda é a junção de dois contos: "*O Gato Preto*" e "*O Barril de Amontillado*", onde um velho bêbado trava amizade com um degustador de vinhos; o terceiro e último é "*O Estranho Caso do Sr. Valdemar*" sobre um hipnotizador que resolve realizar um experimento, hipnotizando um moribundo para se comunicar com o além.

No domínio do terror (1963), uma trilogia interpretada por Vincent Price, baseado na obra de Nathaniel Hawthorne. O primeiro filme é sobre um cientista que desenvolve uma fórmula de rejuvenescimento e acaba tendo resultados desastrosos; o segundo filme, uma versão considerada "bizarra" de *Rapunzel*, e o terceiro foi uma adaptação de um filme *The house of the seven gables* que Price fez no ano de 1940, o qual trata sobre mistério envolvendo uma família acusada de bruxaria. *O corvo* (1963), direção de Roger Corman. Nessa obra de Edgar Allan Poe, Boris Karloff (Dr. Scarabus) e Vincent Price (Erasmus Craven) travam um duelo entre magos poderosos. Erasmus Craven, um mago em luto pela esposa falecida, descobre que a mesma está viva e mora no castelo do Dr. Scarabus. *O abominável Dr. Phibes* (1971), direção de Robert Fuest, é um médico que perdeu a esposa após um acidente de carro e culpa os médicos por não terem conseguido salvá-la. Dr. Phibes, ficou deformado pelas queimaduras do acidente, o que torna grotesco,

e ardidamente, ele mata um a um, dos que considera responsáveis pela morte da esposa. No filme *Madhouse* ou *Dr. Morte* (1974), direção de Jim Clark, após a morte do ator de filmes de terror, Paul Toombes (interpretado por Vincent Price), os demais personagens dos filmes em que esse ator atuou, também começam a morrer misteriosamente. Além desses filmes citados, o ator participou de outras produções britânicas e várias séries para a TV.

No total foram 211 produções (IMDb, 2021) e, de acordo com sua filha, Vitória, menos de 1/3 desses filmes e obras, foram de filmes de terror (PRICE, 2014). Em *O Poço e o Pêndulo* (1961), protagonizou Nicholas Medina e Sebastian Medina, como filho e inquisidor do século XV. As filmagens começaram em janeiro de 1961, com todos que participaram do filme *A queda da casa Usher (O solar maldito)*, inclusive o roteirista Richard Matheson (PRICE, 2014, p. 334). A história é sobre um nobre espanhol de luto (Nicholas) pela morte recente da esposa que, segundo este, teria morrido de uma doença no sangue. O enredo centra-se na desconfiança do irmão de Elisabeth (Bárbara Steele), sobre a morte da irmã, e o receio de que Don Nicholas tivesse emparedado a esposa, matando-a como o pai, o terrível inquisidor Sebastian Medina, que teria matado a sua mãe e ao próprio irmão por o estarem traindo.

Vincent Price representou no cinema, vários papéis, como figuras históricas, românticas ou assustadoras em filmes de terror. Alguns bons exemplos são: o Duque de Clarence, em *A Torre de Londres* (1939); em *O solar de Dragonwyck* (1946), o aristocrata Nicholas Von Ryn; em *A casa dos maus espíritos* (1959), Frederick Loren, o anfitrião abastado de uma mansão; *O solar maldito* (1960), como o herdeiro Usher, Roderick; Dr Phibes, como médico cirurgião; assassino em *O abominável Dr Phibes* (1971); e em *O poço e o pêndulo* (1961), o ator interpreta um nobre espanhol, filho de um inquisidor. Esses personagens todos representam a classe dominante, o poder e, com a masculinidade em foco, torna-se o protagonista dessas atuações, relegando ao papel coadjuvante as mulheres, que são refletidas ou como vilãs, traidoras, ingênuas ou simplesmente vítimas de seus algozes (representados por ele próprio).

Lance Henriksen – o inquisidor de *O poço e o pêndulo* (1991), nasceu em 5 de maio de 1940, na cidade de Nova York. Sua mãe era garçonete, e o pai norueguês, um boxeador e marinheiro mercante. Teve uma infância pobre, com

entradas e saídas de casas (nas quais sofreu abuso) e orfanatos, por vezes, viveu na rua. Aprendeu a ler, decorando suas falas, ouvindo gravações dos textos que iria representar (HENRIKSEN,2011). Nessa mesma entrevista, para Stephen Whitty em 2011, Lance Henriksen declara ter sempre se considerado um “ator primitivo”. Justifica isso pela sua maneira de incorporar os personagens, de assumir as suas personalidades, ao aceitar um papelque irá protagonizar.

Seu primeiro filme como protagonista, *It Ain't easy* ou *Winnipeg run* (1972), direção de Maurice Hurley, interpreta Randy, um militar que desenvolveu um estresse pós-traumático na guerra e foi encaminhado para tratamento. O militar se desfaz das medicações, e continua apresentando os sintomas, segue para a *Winnipeg* com o intuito de correr em seu snowmobile²³ até *St. Paul*, acreditando-se capaz de disputar corridas,com a ajuda de Ann (Barra Grant) durante o trajeto.

Atuou em *Um dia de cão* (1975), direção de Sidey Lumet. Baseado numa história real de um assalto a um banco executado por Sonny Wortizk (Al Paccino), o qual pretendia usar o dinheiro para a cirurgia de Sal (Jonh Cazale), seu companheiro trans. O assalto não ocorre como planejado, pois não tem dinheiro suficiente no banco e os ladrões se veem cercados pela polícia e mídia, tendo que negociar a vida dos funcionários do banco e os demais reféns. Lance, é um agente do FBI (Murphy) que faz a negociação junto com o Chefe de Polícia Mulvaney (Sully Boyar).Teve participações em *Rede de intrigas* (1976) e em *O príncipe da cidade* (1981), do diretor Sidney Lumet. Participou em produções como: *Contatos imediatos de terceiro grau* (1977), direção de Steven Spielberg, em *A profecia II* (1978), direção de Don Taylore Mike Hodges. Lance, interpreta o sargento Neff de uma escola militar em que Damien(Jonathan Scott-Taylor) estuda e vai ser o primeiro a contar a Damien sua origem do mal.

Em *Piranhas 2: assassinas voadoras* (1981), Lance Henriksen interpreta o chefe de polícia Steve que é ex-marido de Anne Kimbrough (Trícia O'Neil), numa trama para desvendar uma possível mutação em piranhas que vem matando pessoas e que estariam em um navio naufragado no Caribe. Em *O exterminador do futuro* (1984), dirigido por James Cameron, o ator interpretou o detetive Vucovich, um detetive que não acredita no depoimento de Kyle Reese (Michael Biehn) sobre ele vir de um futuro dominado por máquinas. No filme *Aliens, o resgate* (1986), com

²³ Moto de neve.

a direção de James Cameron, que nesta edição não foi considerado gênero terror (*Aliens*, o oitavo passageiro em 1984, foi considerado terror) interpretou Bishop, um androide sintético, que prioriza a vida humana, e tem um papel fundamental ao se candidatar como voluntário, expondo-se às criaturas alienígenas, para acessar o único meio de transporte para retorno à nave, auxiliando na fuga da Ripley (Sigourney Weaver) e da menina Newt (Carrie Henn) da colônia espacial da lua, no resgate final.

Quando chega a escuridão (1987), gênero terror sob direção de Kathryn Bigelow, o ator é um chefe, frio e inescrupuloso da gangue de vampiros sádicos, na qual Caleb Colton (Adrian Pasdar), morador de uma cidade pequena de Oklahoma, se envolve após ser mordido pela jovem vampira Mae (Jenny Wright). Em *Crepúsculo Selvagem* (1988), direção de Simon Nuchtern, Lance Henriksen é Stryker, um ex-soldado que evita inicialmente o confronto com motoqueiros que se intitulam selvagens até ser provocado ao seu limite.

No mesmo ano, no gênero terror, *A vingança do diabo* (1988), Lance Henriksen, protagoniza Ed Harley, um homem que perde o filho num acidente provocado por adolescentes e que, inconformado, busca vingança através de bruxaria e pacto com o diabo. *A casa do espanto 3* (1991), direção de Lucas Isaac, o detetive McCarty (Lance Henriksen) prende o *serial killer*, Max Jenke (Brion James) e terá a influência de um parapsicólogo para exterminar de vez o espírito desse assassino.

O poço e o Pêndulo (1991), o ator é escolhido por Stuart Gordon para interpretar o inquisidor, Tomás Torquemada. Em sua trajetória marcada por interpretações de figuras de autoridade, de ordem (detetives, policiais) mesmo em papéis secundários, inicialmente, configuraram um estereótipo de poder. Nos filmes em geral, interpretou líder de gangue de vampiros, detetives e agentes do FBI, ex-soldados do exército estadunidense e um androide sintético que seguia regras e normas a favor da vida humana. Em *O poço e o Pêndulo* (1991) a escolha do modelo masculino partiu dessa referência como um ator que trouxe à narrativa fílmica um inquisidor cruel, torturador, misógino e impiedoso, que usa e abusa do poder para intimidar a mulher por quem se apaixonou.

Lance Henriksen, teve três indicações consecutivas ao Globo de Ouro de "Melhor Performance de Ator Principal em Série Dramática" pela atuação em *Millennium* (1996-1999) e uma indicação ao People's Choice Award por "Nova

estrela masculina favorita da TV" (IMDb, 2021). Possui uma biografia original que até o momento não pudemos acessá-la.

No início da I Guerra Mundial (1914) até os últimos anos, o que se via era a ascensão de Hollywood. Através de recursos como *star-system* que apostavam alto nos modelos “*western* ou *happy-end*” (MATTA, 2008. p. 5) mantinham uma casta de atores bem pagos, com narrativas fílmicas repetitivas bem-sucedidas fadadas ao sucesso. (MATTA, 2008). Após a Primeira Guerra Mundial, “A hegemonia norte-americana na indústria cinematográfica manteve-se como um símbolo de sua hegemonia global.” (MATTA, 2008, p. 6). Assim como seria refletido nos filmes dali para a frente, a importância de perpetuar a imagem do povo estadunidense como uma figura que simboliza o poder, a invencibilidade, o heroísmo, representada em massa por atores masculinos. Dito isso, as narrativas fílmicas de gênero terror com a finalidade de causar medo, através da figura sinistra de um inquisidor, deixam transparecer os valores da sociedade estadunidense, em épocas distintas.

3 MASCULINIDADES EM *FRAMES*: O POÇO E O PÊNDULO (1961)

O poço e o pêndulo foi lançado em agosto de 1961, com 1h20 de duração, nos Estados Unidos, pela Metro-Goldwyn-Mayer, produzido pela AVP (Alta Vista Productions), filmado em Palos Verdes na Califórnia, dirigido por Roger Corman²⁴, com o roteiro adaptado por Richard Matheson²⁵ da obra homônima de Edgar Allan Poe. O filme com um orçamento de \$ 300.000 teve uma bilheteria de \$2.000.000. O elenco foi composto por 6 atores homens (um menino) e 4 mulheres, contando com o ator principal, Vincent Price que interpreta Nicholas Medina e seu pai, Sebastian Medina. A atriz Barbara Steele, como Elizabeth Barnard Medina, o cunhado de Nicholas, Francis Barnard (Jonh Kerr), a irmã de Nicholas é Catherine Medina (Luana Anders),

²⁴ “Roger Corman, nasceu em 5 de abril de 1926, estudou engenharia, mas o cinema era sua vocação. Ao pedir demissão como engenheiro foi trabalhar como mensageiro na 20th Century Fox, chegando ao cargo de analista de histórias. Após estudar na Inglaterra e Europa, voltou ao EUA, com a intenção de ser roteirista/produtor. Vendeu seu primeiro roteiro em 1953. Fez um acordo com a ARC (American Releasing Corp.) que mais tarde veio a se tornar AIP (American International Pictures), com Corman por de trás das câmeras, sendo um dos estúdios americanos de maior sucesso do cinema americano”. (IMDb, 2021).

²⁵ Richard Matheson nasceu na Nova Jersey, e desde criança escrevia histórias e estas eram publicadas no “*Brooklyn Eagle*”. Emergiu como escritor profissional com seu conto “Born of man and Woman?” (1950). Escreveu várias histórias de terror, fantasia e suspense nessa década. Estreou no cinema com o roteiro adaptado do romance “O homem encolhido” (1956). (IMDb, 2021).

o Doctor Charles Leon (Antony Carbone), a mãe de Nicholas, Isabella (Mary Menzies), o tio Bartolome (Charles Victor), os criados: Maria (Lynette Bernay) e Maximilliam (Patrick Westwood) e o menino Nicholas (Larry Turner). A versão de 1961, no Rotten Tomatoes²⁶ até os dias atuais, alcançou a pontuação do público alvo de 74% das 5000 avaliações, com o tomátometro²⁷ a 88%, e no IMDb²⁸ 14 mil pessoas avaliaram e a nota é 7,1 (pontuação de 0 a 10). Essa versão é considerada um clássico.

O filme é apresentado por uma trilha sonora de Les Baxter²⁹, que traz elementos musicais compassados e bem marcados, em uma tela abstrata com a cor escura (preta), passando a cores frias (azul e violeta), até predominar as cores quentes, principalmente o vermelho, para, então, introduzir a sequência inicial. O filme dá início mostrando o jovem Barnard (John Kerr) chegando numa carruagem, nas proximidades do castelo de Nicholas Medina, em que o ambiente envolvido por névoa, dá ao espectador, a partir do estilo sombrio, a ideia de suspense e terror anunciado. Realizado num cenário expressionista, em que cada detalhe foi montado e criado artificialmente para compor a filmagem (realizada em estúdios), que se passa no interior do Castelo.

Após a chegada do rapaz no castelo, é que se estabelecem os primeiros diálogos. O cenário do interior é ambientado no estilo gótico³⁰, com características próprias do gênero horror, do gótico sobrenatural³¹, com móveis escuros, candelabros com velas vermelhas como decoração, estátuas empoeiradas e cobertas com teias de aranhas. Os personagens usam vestuário pararealistas³² condizente com a época,

²⁶ https://www.rottentomatoes.com/m/1031984-pit_and_the_pendulum acesso em: 15/03/2022.

²⁷ A porcentagem de usuários que classificaram isso com 3,5 estrelas ou mais.

²⁸ https://www.IMDb.com/title/tt0055304/?ref=nm_sr_srsq_0. Acesso em: 15/03/2022.

²⁹ Les Baxter, “Nascido no Texas, em março de 1922. Aprendeu a tocar piano aos 5 anos. Estudou no conservatório de Detroit e no Pepperdine College em Los Angeles. Começou sua carreira como pianista concertista, conduziu vários programas de rádio. Sua gravação de “*The poor people of Paris*” (março, 1959), ficou no primeiro lugar e vendeu mais cópias individuais do que qualquer outra gravação daquela década. Organizou e orquestrou para Nat king Cole, Margaret Whiting e Frank de Vol. Escreveu a partitura de mais de 120 filmes”. (IMDb, 2021).

³⁰ “A rubrica gótico abrange um vasto território. Segundo o esquema classificatório quadruplo sugerido por Montague Summers, podemos ver que ele subsume o gótico histórico, o gótico natural ou explicado, o gótico sobrenatural e o gótico equívoco.” (SUMMERS, 1938 apud CARROLL, 1999, p. 17).

³¹ O gótico sobrenatural utilizado no horror, foi de importância para evolução do gênero, segundo CARROLL, no momento que oportunizaram as mentes “célicas” dos espectadores a se impressionarem com o sobrenatural, a partir do horror. (CARROLL, 1999, p. 17).

³² “Pararealistas: O figurinista inspira-se na moda da época, mas procedendo a uma estilização (exemplos: *Os Nibelungos/Die Nibelungen* – Lang, *O martírio de Joana d’Arc/La passion de Jeanne*

são roupas de cores escuras (pretas, azul-marinho, marrom, cinza) com golas brancas em rufos (próprias do século XVI). A trilha sonora, assumindo seu papel dramático, acompanha a movimentação dos personagens, acentuando as sequências de suspense e novas situações em que os espectadores se veem envoltos com o clima despertado pela cena, criando “[...] uma mobilização emocional do espectador” (XAVIER, 2019, p. 35). Nesse filme, nas sequências em que aparecem as lembranças de Nicholas, e também de sua irmã sobre o que aconteceu na infância do personagem principal, que o teriam traumatizado, são produzidas na cor azul, para diferenciar tempo presente e *flashback*. Os ângulos, em geral, que ficam na altura dos olhos do espectador, são considerados ângulos normais (XAVIER, 2019).

Os primeiros momentos em que Nicholas (Vincent Price), aparece na sequência, o mesmo é apresentado como um homem melancólico, deprimido pela perda da esposa, sementender o motivo das dúvidas do cunhado em relação ao ocorrido. Como aparece na figura.1 (THE PIT..., 1961, 12’54”), no instante em que Nicholas explica ao cunhado inconformado sobre as circunstâncias da morte de sua esposa. A Câmera coloca o espectador do lado, sobre o ombro direito do Sr. Barnard. A sobancelha em desnível, o olhar assustado, a testa um pouco franzida, dá a Nicholas o semblante de quem está escondendo algo. No fundo, os candelabros com as velas vermelhas acesas no ambiente escuro do castelo, e a irmã de Nicholas, com o olhar de surpresa, a tudo que vai sendo levantado de suspeita pelo visitante, corrobora com a trama de suspense.

d’Arc e Dias de ira/Dies irae, ambos de Dreyer; *Ivan, o terrível/Ivan Groznii* – Eisenstein, *O sétimo selo/Det sjunde inseglet* – Bergman. A preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples: as indumentárias possuem então uma elegância atemporal (*Romeu e Julieta/Romeo and Juliet* – Cukor, *Otelo/Othello*-Welles, *Os setes samurais/ Shichinin no samurai*-Kurosawa, *O homem que vendeu a alma/Marguerite de la nuit*- Autant-Lara). (MARTIN, 2013, p. 66).



Figura. 1(THE PIT...,1961,12'54").

Ao convidar o cunhado para o quarto de Elizabeth e mostrar o quanto esta foi significativa para ele, Nicholas chama a atenção para a beleza do cômodo mantido exatamente como a esposa falecida deixou:

cada móvel desse, cada detalhe decorativo é um trabalho de um grande artista da Itália, ou da Espanha, ou da França, na verdade cada país civilizado está representado aqui, é um quarto muito raro...eu fiz tudo isso por ela. (THE PIT..., 1961, 12'54").

Com essas palavras, Nicholas expressa que tudo foi decorado com o luxo que as mulheres almejam como esposas, e que ele como homem, foi o marido ideal por ter provido do bom e do melhor a sua amada. Ao relatar o amor que sentia por Elizabeth, descreve a lembrança de sua esposa: “[...] fico lembrando seu jeito de andar, seus movimentos, seu sorriso, sua voz, ela cantava como um anjo, e tocava órgão como nunca vi ninguém tocar nessa vida... e todos as noites, após o jantar ela sentava-se ao órgão, e tocava para mim.” (THE PIT..., 1961, 13'01"). Portanto, o amor descrito por Nicholas era baseado na sensualidade, nas habilidades artísticas e na devoção que a esposa demonstrava por ele, isto é, aquilo que se esperava de uma mulher.



Figura.2 (THE PIT...,1961, 44'04")

Na figura 2, deste ângulo normal, permite que se veja o cunhado (o sr. Barnard) acusando Nicholas e o intimidando com perguntas sobre o seu paradeiro no momento das ocorrências do Castelo. Nicholas, se encolhe, abaixa a cabeça mostrando submissão, nega e verbaliza com a voz estremecida “Eu estava com medo” (THE PIT..., 1961, 44'04”), ao fundo, o Dr. Leon, assistindo e corroborando a atitude do intimidador (ao cruzar os braços diante da situação). Mais adiante entenderíamos esta conduta do médico, por estar tramando contra o amigo, ao traí-lo com Elizabeth. O fato do melhor amigo do casal estar somente como observador diante de acusações importantes sobre a morte de Elizabeth (ele que fez parte de todo o cuidado com a mesma), seria propositadamente para criar um embaraço maior em Nicholas e ajudar no que ele e a amante teriam planejado, aproveitando do trauma de Nicholas ter visto o pai (Sebastian Medina) emparedar viva a própria mãe, e enlouquecê-lo de vez ao fazê-lo pensar que repetiu o mesmo com a sua esposa amada.



Figura.3 (THE PIT..., 1961, 44'09")

A seguir, o cunhado, o Sr. Barnard, resolve tirar satisfações de Nicholas, que estava deitado em sua cama após ter sofrido um desmaio ao ver o quarto de Elizabeth todo revirado e o quadro com a pintura do retrato de Elizabeth, pintada por ele, rasgado. Sr. Barnard acusa-o de estar por trás dos acontecimentos no interior do castelo (como por exemplo: a descoberta de uma passagem secreta que liga o quarto de Elizabeth ao de Nicholas) que levam-no a acreditar que ele está manipulando as situações que envolvem o mistério que assombra o castelo e escondendo algo sobre a morte da sua irmã.

Sr. Barnard, ao questionar onde ele estava quando Maria (a criada) gritou, e quando o quarto foi revirado, o ator Vincent Price que mede 1,96m, provavelmente teve que se abaixar nesse ângulo da filmagem, para ficar no nível inferior do ator Jonh Kerr de 1,75m de altura, fazendo com que este parecesse de estatura mais elevada, ou até mesmo para salientar a fragilidade da masculinidade de Nicholas nessa parte da narrativa (figura.3). O Sr. Barnard torna-se mais enfático em suas colocações, segura firmemente Nicholas pelos braços, enquanto disfare palavras hostis enquanto o interroga, acusando-o: “É mentira, é mentira...as duas vezes o senhor mesmo estava no quarto de Elizabeth, as duas vezes a porta do seu quarto estava trancada, tentando não ser descoberto.” (THE PIT..., 1961, 44'15"). A única coisa que Nicholas faz é responder com a voz condizente de uma pessoa apavorada, enquanto balança negativamente com a cabeça “Não é verdade, não é verdade!”

(THE PIT..., 1961, 44'17"). O personagem Nicholas era um homem dócil, ingênuo, romântico, apaixonado pela esposa falecida. Nesse momento do filme foram bem acentuados seus aspectos de personalidade mais sensíveis, sua vulnerabilidade, sua covardia, como aspectos negativos da masculinidade, tentando construir um personagem louco e desequilibrado, justificando sua vulnerabilidade emocional com a admiração e o apego deste pela mulher e pelo sentimento de culpa, pela possibilidade de ter-lhe feito algum mal.

3.1 NICHOLAS MEDINA OU SEBASTIAN MEDINA?

Ao ser assombrado pela esposa morta e perseguido por essa, Nicholas acaba se jogando ao chão, e fica rindo insanamente diante da visão de sua esposa (THE PIT..., 1961, 1:02'54"). Nesse momento entra em cena o médico e amigo, Dr. Leon, e ali fica explícita a traição de ambos (Elizabeth e o melhor amigo). Acreditando que Nicholas está totalmente sem reação, após o médico o examinar e verificar se estava febril tocando-lhe com a mão na face, e atestar: "Ficou louco" (THE PIT..., 1961, 1:04'39") - o casal se beija na frente de Nicholas. Elizabeth resolve então tripudiar do marido e se aproxima dizendo: "E então meu querido Nicholas, finalmente acabamos com você." (THE PIT..., 1961, 1:04'42"). O médico e amante tenta interromper dizendo que não há tempo para isso. Nesse momento, a mensagem passada é a de que o melhor amigo, apesar de traidor, não é o vilão principal da trama. A cena se volta para Elizabeth reforçando seu papel como vilã protagonista, ao continuar a humilhar o homem que a amou:

[...] eu esperei uma eternidade Leon, tem que dar tempo...e você está exatamente como eu queria, meu querido Nicholas! Indefeso! Isso não é engraçado, meu amado marido? Sua esposa uma adúltera, sua mãe uma adúltera, seu tio um adúltero e seu melhor amigo um adúltero também...isso não é engraçado, querido Nicholas? (THE PIT..., 1961, 1:04'52").

Nessa sequência, Elizabeth está em foco na câmera. A mulher bondosa, a esposa amada que Nicholas descreveu desde o início do filme como doce, encantadora, melodiosa, habilidosa ao tocar órgão, que vivia para agradar o marido, desaparece. É apresentada a mulher má, traidora e impiedosa. O ângulo normal (na

altura dos olhos do espectador) dessa sequência, evidencia na face da personagem, na maneira que articula as palavras, os trejeitos faciais, o falar “entredentes”, o manter a cabeça erguida dando a ideia de superioridade em relação a Nicholas, ao mesmo tempo em que não perde a sua “sensualidade” na voz, denotando a crueldade da mulher que planeja a ruína de seu marido, ambiciosa e sem caráter, traidora, que o seduz e humilha enquanto este está indefeso e enlouquecido, pela culpa de ter acreditado tê-la enterrada viva. Nicholas a olha atônito, como quem não acredita no que vê (figura. 4).



Figura.4 (THE PIT..., 1961, 1:04'52")

No momento em que ele começa a se transformar em Sebastian Medina, percebe-se a mudança nas feições do ator, a câmera começa a focar Nicholas (agora Sebastian) de modo que seja percebido sua estatura de 1,96 m (do ator), e os demais personagens menores e fracos diante da figura do inquisidor. Sua força ao agredir o médico, apenas com as mãos, a maneira em que aperta o pescoço de Elizabeth, e como os domina facilmente, demonstra inicialmente, o poder e a raiva que Nicholas assumiu junto com a personalidade do pai, Sebastian, o inquisidor.

Na figura 5, a câmera foca diretamente no rosto do ator. Há a mudança radical na face, no olhar e sorriso insano. Agora Nicholas é Sebastian, mudando a entonação de voz. Essa é a face em resposta às perguntas retóricas de Elizabeth, as quais ele responde: “Sim, sim, sim... (risadas)” (THE PIT..., 1961, 1:05'33”), assustando-a de

imediatamente, pois não esperava a reação do Nicholas, o homem pacífico, submisso e que agora estava enlouquecido, deparando-se com a de um homem inatingível e vingativo, como o inquisidor Sebastian Medina.



Fig.5 (THE PIT..., 1961, 1:05'33")

Nicholas ao ser traído por Elizabeth, enlouquece e personifica Sebastian Medina, o inquisidor. Assume seus trejeitos, seus valores e enxerga a mãe em sua esposa traidora. Ao perceber a mudança no semblante de Nicholas, Elizabeth levanta-se e pergunta para o Dr. Leon: "O que está acontecendo? (THE PIT..., 1961, 1:05'38)". O que Nicholas responde rindo insanamente: "Acontecendo? O que poderá estar acontecendo, Isabella?" (THE PIT..., 1961, 1:05'43"), antecedendo ao momento em que ele a segurou pelo pescoço e ameaçou torturá-la lentamente e mandá-la para o inferno. E vê os demais homens, como Bartolome (seu tio, assassinado pelo pai), tentando torturá-los e matá-los. Acredita ter esse direito pois, enlouquecido ou não, ele ao assumir a personalidade de um inquisidor, pode julgar e pode decidir quem vai morrer e que tortura irá sofrer.



Figura.6 (THE PIT...,1961, 1:7'01")

Na sequência (figura.6), o ângulo principal da câmera foca no momento em que o inquisidor “estrangula” Elizabeth, chamando-a pelo nome da mãe (Isabella), envolvendo suas mãos, no pescoço da esposa traidora, Nicholas diz enquanto pressiona seus dedos fortemente: “Eu vou torturar você, Isabela...vou fazer você sofrer muito por ter me traído, e antes desse dia acabar você vai implorar para eu matá-la, para libertá-la da agonia do inferno para onde seu marido está prestes a mandá-la... Prostituta!” e acontece o beijo (THE PIT..., 1961, 1:06'46”).

O beijo após a agressão, o amor e o ódio às mulheres, evidencia o sentimento de posse em que o marido se apodera do corpo da esposa, a ponto de acreditar que tem o direito de agredi-la, de tirar-lhe a vida, o arrebatamento de violência como algo esperado de um homem, as mulheres vistas como traidoras, pecadoras ou “prostitutas” (como Nicolas/ Sebastian se dirige a Elizabeth). Um crime passionai, é a mensagem que o filme tenta passar nesse momento. O crime por honra é validado na narrativa. A trama, o roteiro, o clima criado na narrativa, a criação visual, a música compassada, e a ideia geral disseminada de que ela era culpada e merecia ser torturada. É o enredo por trás desse filme de terror. A mensagem (visível) de que sempre, por trás das torturas, agressões de um homem a uma mulher, existe um motivo e a mulher sempre será a causadora dos infortúnios a si mesma. Elisabeth foi presa e silenciada com uma mordaça, sem direito a defesa, numa “dama de

ferro”³³, e esquecida até sua morte na escuridão da impunidade. Neste momento, há uma sobreposição de Nicholas (Sebastian) sobre Elizabeth; antes, ele se mostrava em outras cenas, submisso, melancólico, por vezes sensível, e no momento em que se sente enganado, traído, ele assume a personalidade daquele a quem mais temia (ao mesmo tempo se identificava), que era o pai assassino e torturador. A dupla personalidade desencadeada nesse “surto psicótico”, nada mais é do que a cisão de sua própria personalidade e seus valores em relação às mulheres. O melhor amigo, também foi castigado ao ser perseguido por Nicholas, quando cai no poço acidentalmente, porém tem uma morte rápida, sem tortura.



Figura 7 (THE PIT..., 1961, 1:09'50")

Nessa sequência (figura 7), Nicholas como Sebastian Medina perto do pêndulo onde irá torturar o Sr. Barnard, acreditando ser seu tio Bartolome. A pouca luminosidade, as paredes com pinturas de sombras de inquisidores, a luz do fogo, só a face aparente nas vestes pretas, dão ao estilo terror o toque esperado da inversão dos papéis previstos, no qual o mal aqui aparece na forma de um implacável inquisidor e o bem, na personificação de outro homem, jovem, bonito, em busca da verdade e justiça, o Sr. Barnard.

O ator Vincent Price incorpora, inicialmente, uma figura melancólica, com

³³ “A dama de Ferro é uma espécie de sarcófago com espinhos metálicos na face interna das portas. Estes espinhos não atingiam os órgãos vitais da vítima, mas feriam gravemente. Mesmo sendo um método de tortura, era comum que as vítimas fossem deixadas lá por vários dias, até que morressem. A primeira referência confiável de uma execução com a Dama de Ferro, data de 14 de Agosto de 1515. A vítima era um falsificador de moedas.” (PIMENTA, 2012, p. 203).

traços depressivos devido a perda da esposa. Nicolas, seu personagem, aparece no início do filme como um homem envolto em mistério (é o que os filmes de terror suscitam), que está atordoado com suas lembranças traumáticas e seu passado assustador com o pai, um inquisidor que matou o próprio irmão e emparedou viva sua esposa, após descobrir que ambos o traíam. No relato de sua irmã ao Sr. Barnard, sobre os traumas de infância de Nicholas, traz o momento em que Nicholas, ainda menino, assiste enquanto escondido na câmara de torturas, o pai cometer os crimes contra seu tio e sua mãe. Aqui entra em cena o imaginário em relação ao inquisidor: alguém cruel e frio. Desta forma, a imagem recorrente do inquisidor nas mídias é intimamente ligada à tortura.

O personagem surpreende, no filme, ao enlouquecer e se transformar nesse inquisidor, tão temido e assustador. A imagem da tortura e medo se personificam afinal, pois conforme afirmado por Baecque:

Os homens viris do cinema são também homens frágeis, por vezes doentios, em todos os casos atormentados e melancólicos, o que não é pouco na sedução machista que eles exercem nos roteiros hollywoodianos e nas telas do mundo inteiro. (BAECQUE, 2013, p. 526).

A figura de Nicholas se assemelha aos “*westerns* decaídos” (BAECQUE, 2013, p. 536) dos anos de 1950 e 1960, que se apresentavam como alcoolistas, perdidos em lembranças sofridas (muitas vezes por perdas de mulheres amadas), em lutas contra seus próprios fantasmas, e que fizeram sucesso no que se referia à sedução (o que provavelmente perderam em relação ao critério relacionado à força) (BAECQUE, 2013). O personagem Nicholas com sua instabilidade emocional, seu sofrimento psíquico (a melancolia), exerceu o poder de sedução, pois quando Nicholas enlouquece e assume a identidade do pai, Sebastian, faltando 13 minutos para o final do filme.

A mensagem final é o desprezo às mulheres traidoras, dignas de tortura e morte. E em relação aos homens do filme, como já foi dito, o Dr. Leon teve uma morte rápida no poço (mesmo que acidental), o Sr. Barnard ao ser torturado pelo inquisidor Nicholas/Sebastian no pêndulo, traz os momentos de terror a partir da tortura no filme. Nessa sequência, Nicholas /Sebastian já vestido de túnica preta, com a cabeça coberta com um capuz preto, anda com uma perna mancando (que antes não mancava), associando a deficiência ao inquisidor. Isto é, não se trata apenas de uma

questão psicológica, mas é também colocada como corporal: a vestimenta e o manquejar. Nicholas/Sebastian se refere a Sr. Barnard como Bartolome no momento em que está preso e o pêndulo acima do seu corpo. Então, lhe diz: “Você sabe onde você está, Bartolome? Eu vou lhe dizer... você está prestes a entrar no inferno, Bartolome...inferno!! O mundo do fogo eterno!” (THE PIT..., 1961, 1:10:05). Esse é o momento máximo do inquisidor julgando e mandando para o inferno de acordo com sua sentença. O Sr. Barnard, ao ser salvo por Catherine (a irmã de Nicholas) e o criado Maximilian, traz à trama o desfecho esperado, com Elizabeth, a única a permanecer na tortura, terminando a sequência com a mulher presa na dama de ferro, amordaçada (calada) até sua morte. Essa narrativa fílmica de 1961 ainda em 2021 alcança o público e mantém um metacore de 78. (IMDb, 2021).

3.1.1 A IMAGEM DO INQUISIDOR: O PAI

Nicholas, o personagem principal, teme e tem na memória um pai inquisidor impiedoso, assassino e torturador. Pai esse, que matou o próprio tio e emparedou sua mãe viva, matando-a de uma maneira cruel. Passa uma vida atormentado pelo trauma de ter assistido a esses crimes do pai e na realidade, teme ser como ele. Ao se casar com Elizabeth, encontrou o amor e depositou toda a expectativa de um relacionamento perfeito, o qual a mesma (na percepção de Nicholas), por um bom tempo, cumpriu o papel esperado por ele, sendo a esposa dedicada, com beleza física, habilidades musicais entre outras. Essa primeira imagem apresentada ao espectador, diferencia-se da ideia da mulher como traidora e infiel (ainda que traga um outro modelo recorrente de feminino – a bela, recatada e do lar), como a sua mãe havia sido, sendo morta pelo pai devido a isso. Por mais que não quisesse aceitar a brutalidade do pai e seus horrores, lutava interiormente contra os valores morais impostos pelo mesmo. Isso fica claro quando a irmã de Nicholas refere que o irmão é atormentado com essas lembranças e ele, Nicholas, ao afirmar “[...] ele era meu pai. eu tenho o seu sangue, seu sangue cruel nas veias.” (THE PIT..., 1961 19’25”), entende o mal como hereditário.

Segundo Nicholas, ao responder ao Sr Barnard quando questionado: “O que a minha irmã estava fazendo aqui?” (THE PIT..., 1961, 18’31”), o mesmo respondeu: “Ela não conseguiu se libertar disso...” (THE PIT..., 1961, 18’34”). Isso nos leva a acreditar que para ele (Nicholas), as torturas faziam parte da história da família. Com isso, sentiu-se culpado por tê-la envolvido em sua

história familiar de horror. “Eu nunca devia tê-la trazido aqui. Ela era tão sensível. Ela sabia de tudo...” (THE PIT..., 1961, 20), ao que o Sr Barnard pergunta: “Do que, por exemplo? (THE PIT..., 1961, 20’07”) e Nicholas completa: “Da atmosfera maligna do castelo, isso a destruiu.” (THE PIT..., 1961, 20’09”). A ideia de que tinham um casamento perfeito veio após com suas lembranças divididas com o cunhado: Nós vivíamos bem, tínhamos muitos momentos de prazer e amor. Todas as manhãs eu levava seu café na cama, e às tardes ela posava para mim, enquanto eu tentava em vão reproduzir sua beleza para as telas. Fui eu quem pintou aquele quadro que você viu na parede do quarto dela, mas aquilo é muito pouco face a beleza extraordinária que sua irmã possuía. Às vezes jantávamos sozinhos falávamos de coisas íntimas, às vezes o doutor estava conosco. Todas as noites Elizabeth tocava para mim. A vida era simples, calma e cheia de prazer, e de repente, a escuridão caiu sobre nós. (THE PIT..., 1961, 20:53”).

Essa é a descrição da vida que tinham juntos, antes que adoecesse, por medo, na câmara de torturas. Até então, Nicholas via Elizabeth como uma vítima dos horrores acontecidos no castelo junto com os tantos que haviam padecido no período da Inquisição. Nicholas era atormentado por pensamentos que duvidavam de seu próprio posicionamento em relação a esta história familiar. O pai (Sebastian Medina) continuou vivendo com os filhos, e isso o filme não apresenta muito bem. Apenas que a irmã de Nicholas não sabia o detalhe da mãe ter sido emparedada pelo pai, acreditando ter sido assassinada sem ter sido torturada. Nicholas continuou convivendo com esse pai, temendo-o, mas acabou introjetando os valores desse pai inquisidor.

Um pai inquisidor e chefe de família, assim foi apresentado Sebastian Medina. “Um dos mais famosos da Inquisição”, reconhece o Sr. Barnard, ao pronunciar o nome do inquisidor (THE PIT..., 1961, 18’23”). Nicholas descreve como é ser filho do inquisidor ao entrar na câmara de torturas: “esse era o mundo do meu pai...”, o Dr Leon tenta poupá-lo, mas ele prossegue “Como me poupar disso? Ele era meu pai, e eu tenho seu sangue, eu tenho seu sangue cruel nas veias.” (THE PIT..., 1961, 19’25”), sua irmã o consola e diz: “A depravação dele não é sua, Nicholas, porque se culpar por isso? (THE PIT..., 1961, 19’27”).

Realmente, porque só ele se culpou por isso, e ela não? Porque ele era a figura masculina com quem Nicholas deveria se identificar (jamais com a mãe), devia ser igual ao pai. Prossegue com as lembranças do que representou esse pai, ao olhar para os instrumentos de tortura empoeirados e cobertos de teias:

Eu não vou falar muito sobre a história dessa câmara infernal,

basta dizer que o sangue de milhares de homens e mulheres espirraram poressas paredes, membros torcidos, e quebrados, olhos arrancados de caras ensanguentadas, carnes humanas queimadas... (THE PIT..., 1961, 19'37").

Essas eram as lembranças do Nicholas sobre o inquisidor (Sebastian), acrescidas do assassinato de seu tio Bartolome e de sua mãe, que foi torturada e emparedada. A despeito dessa recriação em cima do imaginário de tortura, terror e medo advindo das ditas "câmaras da Inquisição", os estudos sobre o tema asseveram que inquisidores eram religiosos, não podiam ter família, eles eram homens que viviam para a igreja, geralmente com mais de 40 anos de idade, (apesar de que na Espanha essa idade mínima ter sido flexibilizada para 30 anos).

De acordo com *O Manual dos inquisidores*, de Nicolau Eymerich, "Todos os inquisidores devem ser doutores em Teologia, direito canônico e Direito civil" (EYMERICH, 1993, p.185), esse era um dos critérios apresentados para ser um inquisidor. Na Espanha(onde se passa a narrativa) quem nomeava os inquisidores eram os Inquisidores Gerais,que recebiam esse poder delegado pelo Papa. Esses inquisidores eram em sua maioria formados em direito canônico, "[...] filhos da pequena nobreza, proprietários rurais e funcionários rurais que frequentavam as universidades de Salamanca." (BETHENCOURT, 2000, p.129). Essa instituição patriarcal (a Santa Inquisição), orientava que os inquisidores mantivessem discrição em relação a vida privada, evitando laços de amizade, e outros tipos de relações interpessoais (mesmo entre eles) que pudessem vir a interferir nas suas atividades (BETHENCOURT, 2000). Todavia, à ficção pouca importa problematizar a figura histórica do inquisidor, ainda mais quando se trata de um filme do gênero terror. O inquisidor entra aqui como gatilho do surto bem como uma certa desculpa para os atos vis da personagem principal. A incorporação do inquisidor transforma o personagem no próprio pai, Sebastian Medina, um terrível inquisidor e por que não o definir como carrasco? Além de interrogar, julgar, também tortura e executa. No corpo encontra-se marcada a transformação: de Nicolas a Sebastian – o retorno à maldade e vilania da figura paterna. Também o espaço apresentado pela narrativa fílmica estabelece essa memória: nas paredes do local de torturas, figuras pintadas de sombras de inquisidores dão o toque de terror das torturas da Inquisição e aparecem no momento em que Nicholas está agindo e pensando como Sebastian Medina, e prestes a torturar com o pêndulo o cunhado, Sr Barnard.

A narrativa fílmica de *O Poço e o Pêndulo* (1961) associa, portanto, a imagem do inquisidor, que “[...] pode perseguir a todos, indistintamente, do rei ao último dos leigos” (EYMERICH, 1993, p.1994), à imagem de masculinidade como “[...] muitos dos membros do grupo privilegiado se utiliza da violência para sustentar sua dominação.³⁴” (CONNELL, 2003, p.125, tradução nossa). Sobre a violência verbal e física direcionada às mulheres:

Os ataques físicos vêm normalmente acompanhados pelo abuso verbal de mulheres (na música popular recente que recomenda bater nas mulheres elas são chamadas de putas). A maioria dos homens não atacam nem assediam as mulheres, mas os que o fazem não se consideram desviantes. Pelo contrário, normalmente sentem que tem uma justificativa plena, que exercem um direito. A ideologia da supremacia os autoriza a comportar-se assim (CONNELL, 2003, p.125, tradução nossa)³⁵.

A imagem é representada a partir dos meios de comunicação de massa, do entretenimento, como o cinema. Assim como as ideologias são veiculadas nas telas de cinema, de maneira consciente ou inconsciente, por quem as produz e por quem as recebe (FERRO, 2010). Essa análise da masculinidade nos traz a percepção clara de como a indústria cinematográfica (e o público) estadunidense, na década de 1960, trouxe à tona uma ideologia marcada por uma visão dicotômica (homem/mulher) em que a masculinidade hegemônica possibilitasse que a dominação sobre as mulheres continuasse a partir de um “padrão de práticas” que a legitimassem (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). Posto que “[...] os movimentos sociais dos anos 1960 ameaçaram os detentores do poder” (PURDY, 2007, p. 256), não se vê refletido nessa narrativa fílmica, uma atuação da figura feminina se contrapondo a padrões preestabelecidos historicamente, de dominação e submissão. A figura masculina apresentada acaba trazendo a leitura da imagem, no ângulo do diretor, produtor e o sentido atribuído:

O sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e

³⁴ “[...] muchos de los miembros del grupo privilegiado utilizan la violencia para sostener su dominación.”(CONNELL, 2003, p. 125).

³⁵ “Los ataques físicos van normalmente acompañados por el abuso verbal a las mujeres (em la musica popular reciente que recomienda golpear a las mujeres se lhes chama putas). La mayoría de los hombres no atacan ni acosan a las mujeres; pero quienes si lo hacen no se consideran desviados. Por el contrario, normalmente sienten que tienen una justificación plena, que ejercen um derecho. La ideologia da supremacia los autoriza a comportarse así.” (CONNELL, 2003, p. 125).

inevitável. O sentido é constituído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem. (HALL, 2016, p. 42)

O poço e o pêndulo (1961) repete, assim, os padrões sociais e de gênero do período em que foi produzido, comunica a realidade através da ficção e sua relação com a sociedade (FERRO, 2010). Traz a imagem masculina ambivalente na figura de um protagonista e dois papéis a representar: o filho e o pai, inquisidor. O filho um homem sensível e melancólico, e o inquisidor como uma figura cruel e implacável assassino.

4 TORQUEMADA O INQUISIDOR *REFRAMED*

Uma adaptação da obra de Edgar Allan Poe, *O poço e o pêndulo*, lançado em 1991, sob direção de Stuart Gordon³⁶, traz a imagem do inquisidor Tomás Torquemada juntamente com outros papéis masculinos, originários da Inquisição espanhola do século XV. Esse filme foi lançado primeiro em Portugal em fevereiro de 1991, na *Fantasporto Film Festival*, e em abril de 1991 nos Estados Unidos, com 1h36 de duração, produzido pela *Full Moon Entertainment*, com adaptação do roteirista Dennis Paoli³⁷ foi filmado nos Estados Unidos e Castelli de Giove, em Giove/Terni, na Itália (IMDb, 2021). Com um orçamento estimado em \$2.000.000 (dois milhões de dólares) e uma bilheteria de \$3.331.000 (três milhões, trezentos e trinta um

³⁶ “Stuart Gordon começou sua carreira de diretor de cinema em 1985. Depois de se formar na Lane Technical High School, Gordon trabalhou como aprendiz de artista comercial antes de se matricular na Universidade de Wisconsin em Madison. Juntou-se a Brian Yuzna e a Empire Pictures de Charles Band para criar o primeiro grande sucesso da companhia, *A Hora dos Mortos-Vivos* (1985), baseado na história de H.P. Lovecraft, premiada com o Prêmio da Crítica no Festival de Cannes. Gordon então dirigiu outra adaptação do Lovecraft *Do Além* (1986) e abordou o assassino *Bonecas Macabras* (1986) seguido por *Robojox: Os Gladiadores do Futuro* (1989). Outros trabalhos incluem *A Fortaleza* (1992), e o roteiro de *O Dentista* (1996) e *Os Invasores de Corpos: A Invasão Continua* (1993), que ele co-escreveu com o parceiro de longa data, Dennis Paoli.” (IMDb, 2021)

³⁷ Dennis Paoli alcançou sua maior popularidade ao escrever roteiros perversamente espirituosos para adaptações de Lovecraft dirigidas pelo famoso ícone do gênero de terror Stuart Gordon: o incrível “Re- Animator” e seu seguimento igualmente excelente “From Beyond”. Paoli e Gordon se cruzaram pela primeira vez trabalhando para o experimental Organic Theatre em Chicago. Além desses dois filmes, Paoli também escreveu “The Pit and the Pendulum”, “Castle Freak”, “Dagon” e os episódios “Masters of Horror”, “HP Lovecraft’s Dreams in the Witch-House” e “The Black Cat”, para Gordon”. (IMDb, 2021).

dólares), essa narrativa, no Rotten Tomatoes³⁸, até os dias atuais, de 1000 avaliações obteve uma pontuação do público alvo³⁹ de 40% (considerada 3/5 - média) e o tomatômetro⁴⁰ a 56%, e no IMDb, 4,7mil pessoas avaliaram e o filme se mantém com a nota 6,0 (pontuação de 0 a 10). Com um elenco principal com 18 atores (IMDb, 2021) e demais figurantes, *O poço e o pêndulo* (1991) tem como ator principal Lance Henriksen que interpreta o cruel inquisidor Tomás de Torquemada, e a atriz que protagoniza o papel de Maria, Rona de Ricci.

As sequências desse filme, assim como seu antecessor de 1961, foram inspiradas no terror gótico, sobrenatural, de natureza sombria, de imagens e simbolismos marcantes em que o tema religião e sexualidade são o foco. Também se pode considerar que essa adaptação remete ao terror *gore*⁴¹ (ou *Splatter*) com cenas de sangue e tortura. Tanto a adaptação de 1961, quanto essa, são uma adaptação da narrativa de Edgar Allan Poe, referindo-se aos instrumentos de tortura usados pela Inquisição mencionados no conto “O poço e o pêndulo” (1842) em abordagens diferentes entre si, mas focando na figura de um inquisidor cruel, implacável e dominador.

O filme de 1991 inicia com a exumação dos restos mortais de Don Alfonso D’Alba Molina por determinação do inquisidor Torquemada, que o usa como efígie⁴², ordenando que deem vinte chibatadas no esqueleto do morto na frente da sua esposa e filho como penitência aquele. Ao disparar as chibatadas, os ossos vão se despedaçando e caindo para todos os lados. No final da penitência, um ajudante junta os restos mortais da ossada e tritura com um moedor. Torquemada junta o pó dos ossos triturados e coloca numa ampulheta. Esse primeiro plano dá início a abertura do filme, com a obra de arte “*O triunfo da Morte*” de Pieter Bruegel, o velho (1562)⁴¹, numa filmagem em preto e branco, em que a câmera foca bem de perto cada detalhe da pintura, e as imagens que representam a morte através de figuras esqueléticas no período da peste.

³⁸ https://www.rottentomatoes.com/m/1031984-pit_and_the_pendulum acesso em: 15/03/2022

³⁹ A porcentagem de usuários que classificaram isso com 3,5 estrelas ou mais.

⁴⁰ A porcentagem de Críticos do Tomatometer aprovados que deram a este filme uma crítica positiva.

⁴¹ “El cine de terror gore es un género cinematográfico que recrea escenas sangrientas y explícitas, que provocan en el espectador un rechazo frente al dolor y la violencia ejercida sobre el cuerpo de los personajes”. (MADRID, 2015, p. 4)

⁴² As efígies eram representações usadas nas “execuções simbólicas dos mortos e dos ausentes condenados por heresia” (BETHENCOURT, 2000, p. 258), que podiam ser estátuas vestidas com os sambenitos, que eram “hábitos usados pelos penitentes da Inquisição”. (GREEN, 2011, p. 15)

O diretor artístico do filme é Giovanni Natalucci⁴³, que caracteriza as cenas de terror com sangue e tortura. No momento inicial, pode-se perceber o que está sendo informado nessa narrativa fílmica, isto é, sobre o que tratará essa produção de arte, e com isso, a provocação e impacto inicial com as imagens e sons na apresentação do tema, pois como Nicole Mourgues afirma:

Os primeiros planos dos filmes são, então, como as primeiras frases de um romance, segmentos introdutórios de forte valor descritivo que, seguidamente ancoram a ficção no seu espaço-tempo diégético: quando servem de suporte a sequência genérica, o espectador é clivado: ele fica diante de dois sistemas discursivos que falam juntos, mesmo se ele escolhe ler atentamente a sequência genérica, ele está impregnado mesmo que involuntariamente da atmosfera criada pelas imagens e/ou sons que avançam paralelamente. (MOURGUES, 1994, p. 43, tradução nossa)⁴⁴.

As sequências seguintes são do casal de padeiros (Maria e seu esposo) em casa fazendo seus pães e com demonstração de afeto e desejo entre eles. Antônio avisa que o pão vai queimar, o que não importa para Maria, que continua a beijá-lo. Porém, Antônio interrompe o ato e lembra que eles terão uma vida juntos, mas necessitam vender esses pães, levantando da cama para tirar o pão do forno. Ao tocarem os sinos que anunciam o acontecimento do auto de fé⁴⁵, Maria ajoelha-se e começa a rezar. Essa sequência, centra-se na fé de Maria e seu descontentamento com os procedimentos da Inquisição, diferente do esposo, Antônio (Jonathan Fuller) que não se deixa abalar com os acontecimentos devido às duras condições em que viviam. Ao ver a mulher ajoelhar-se, Antônio demonstra impaciência ao fazer um rápido sinal da cruz e ao lhe dizer: “Reze para que a gente venda todos esses pães” (THE PIT..., 1991, 09’ 09”). Ele prático, ela religiosa.

Maria ainda ajoelhada, de olhos fechados, mas de frente para câmera como se tivesse uma imagem de um Cristo no local da tela, no ângulo de frente, na altura do olhar do espectador, responde: “Rezo pelas almas dos que vão sofrer hoje” (THE

⁴³ Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>. Acesso em: 04 mar. 2022.

⁴⁴ "Les premiers plans de films sont donc, comme les premières phases de romans, des segments introductifs à forte valeur descriptive qui, souvent, ancrent la fiction dans son espace-temps diégétique: lorsqu'ils servent de support au générique, le spectateur est clivé: il doit faire face à deux systèmes discursifs qui parlent ensemble: même s'il choisit de lire attentivement le générique, il s'imprègne malgré lui de l'atmosphère créée par les images et/ou les sons qui cheminent parallèlement" (MOURGUES, 1994, p. 43).

⁴⁵ “[...] literalmente ‘julgamento de fé’, cerimônia de punição dos hereges” (GREEN, 2011, p.13).

PIT..., 1991, 09' 15"). Esse ângulo da filmagem facilita que o espectador se identifique com a personagem, colocando-o no mesmo plano da Maria e com o alvo da oração dela, no caso dessa narrativa, com Deus.

Na sequência em que Maria tenta impedir que o menino (aqui interpretado por uma menina, a atriz Barbara Bocci), filho da Condessa D'Alba Molina, leve chibatadas em pleno auto de fé, seu esposo tenta defendê-la dos soldados e acertam-no a cabeça. Maria corre para acudi-lo. Eis que Torquemada desce do local privilegiado, em que assiste o auto de fé, e vai ao encontro de quem interrompeu o auto, impedindo a iminente agressão do executor. Maria ajoelhada com o esposo ao chão, olha para Torquemada que lhe pergunta: "Quem é você? Qual é o seu nome?" (THE PIT..., 1991, 16' 16") e ela responde humildemente, ajoelhada a seus pés, enquanto ele mantém as mãos com as palmas voltadas para cima: "Maria" (THE PIT..., 1991, 16'21"). O enquadramento dessa sequência tem seu ângulo de filmagem realizada de cima para baixo (*plongée*)⁴⁶ e acaba passando ao espectador a mensagem de superioridade e poder do inquisidor, que aparece apenas com sua mão estendida em direção a mulher, e da situação inferior da própria mulher, Maria, no chão aos pés do inquisidor, com seu olhar humilde, com a cabeça coberta, com suas vestes de cores discretas, sem decotes, cobrindo-lhe os pés. Maria suplicando para que lhes deixe ir para casa, sem sofrerem represálias por terem se manifestado durante a cerimônia (figura. 8).

⁴⁶ Segundo MARTIN (2013), *plongée* seria o ângulo de filmagem "de cima para baixo que tende a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um juguete da fatalidade." (MARTIN, 2013, p.44).



Figura. 8 (THE PIT..., 1991, 16' 21")

Na sequência, em que Maria implora a Torquemada para serem poupados dizendo: “Em nome de Cristo eu lhe imploro...tenha piedade” (THE PIT..., 1991, 16'31”), ela ainda encontra-se ajoelhada em posição de subordinação perante a autoridade, diante de uma figura dominante do inquisidor. É o que o jogo de câmera escolhe registrar, ao mostrá-la num ângulo *plongée*. Maria ao olhar com humildade e ao tocar a mão do inquisidor, desperta seu desejo, o que o assusta de imediato, fazendo-o reagir com repulsa e raiva (figuras 9 e 10).



Figura. 9 (THE PIT..., 1991, 16' 36")



Figura. 10 (THE PIT..., 1991, 16' 40")

Nas figuras 9 e 10, aparecem ao fundo as chamas da fogueira em que ardem os penitentes condenados, inclusive a Condessa D'Alba Molina. Esse ângulo filma o fogo por trás de Torquemada, que dá ao espectador a ideia do que ele sentiu ao ser tocado pela moça. Na figura 9, seu olhar espantado, assustado, enquanto puxa

sua mão de volta no exato momento em que se sentiu atraído pela mulher ajoelhada aos seus pés, o fogo do desejo dos seres mortais.

Na figura 10, seu olhar enraivecido pelo sentimento ambivalente, entre o desejoincontrolado da carne e a pureza que precisa manter sua alma que se deseja alinhada como divino, acreditando ter sido enfeitiçado. O desejo como uma ameaça do inferno ao inquisidor, fica evidente na sequência em que ele pede para o executor lhe açoitar, para expurgar seus pecados (THE PIT..., 1991, 29'05"): mortificar seu corpo seria uma possível expurgação do desejo carnal que o consumia e, portanto, o distanciava do divino e da pureza da alma.

Em seguida, Torquemada pede que prendam Maria. Quando questionado pela guarda: "Sob que acusação"? (THE PIT..., 1991, 16' 52"), ele responde prontamente: "bruxaria" (THE PIT..., 1991, 16' 55"). Maria é bruxa porque encantou o homem sacro intocável. O pecado veio até ele pelo desejo ao corpo feminino. Nessa lógica, é ela a culpada pelo desejo do inquisidor.

Torquemada inicia o Inquérito de Fé com o processo de investigação de bruxaria, ordenando que tirem as roupas da mulher acusada. Maria é despida pelos guardas e, enquanto são arrancadas suas roupas, ela resiste tentando soltar-se dos seus algos. Torquemada lhe avisa: "Resistir é provar sua culpa" (THE PIT..., 1991, 21' 14"). Não havia defesa para o indefensável, muito menos quando a acusação foi feita pelo próprio inquisidor geral. A narrativa fílmica foca, portanto, no poder do inquisidor em acusar quem quisesse dentro de seu próprio entendimento do que seria o delito de bruxaria. Ainda que reconheça seu desejo ao acusá-la, é incapaz de assumi-lo como sendo oriundo de sua carne, portanto, seu pecado, optando, assim, por culpar o outro (aqui o feminino).

Maria é tocada sem pudor pelo cirurgião (THE PIT..., 1991 22'56") Dr. Huesos (William Norris), pelo sargento da guarda (Larry Dolgin) e pelo escrivão (Jeffrey Combs). Ostrês homens a tocam em todas as partes do corpo, alegando procurar: "[...] amuletos ocultos, venenos, um terceiro mamilo onde Satã mama... qualquer mancha pode ser uma marca de bruxa", diz o Dr. Huesos (THE PIT..., 1991, 22' 56"). O sargento da guarda os procura nas partes íntimas de Maria, com o pretexto de que "Talvez ela tenha escondido algo maligno dentro dela." (THE PIT..., 1991, 23' 07"). O cirurgião, Dr Huesos, se regozija ao responder ao ato do chefe da guarda e convida o inquisidor para fazer parte desse momento dizendo: " Eu gostaria que

tivesse... Venha, grande inquisidor. Junte-se a nós!” (THE PIT..., 1991, 23’ 11”), e nesse momento Torquemada tenta impor a moralidade, o propósito da Inquisição: “Isso não é esporte, Dr. Huesos. Estamos defendendo a igreja” (THE PIT..., 1991, 23’ 16”). Vê-se que a sequência apoia-se na reprodução da relação de poder estabelecida de dentro da Inquisição histórica para reimaginar, através de uma recriação, o domínio do masculino sobre o corpo feminino em uma investigação inquisitorial.

Na sequência em que Torquemada é chamado para atestar a marca do diabo, ele não consegue tocar o corpo de Maria e acaba arrancando a corrente de cruz do pescoço da mulher, saindo do local rapidamente. Como um troféu colecionado por inquisidores⁴⁷, um fetiche⁴⁸, ele mantém junto de si aquela corrente, até a hora de sua morte. A Cruz que simboliza a redenção dos homens devido ao sacrifício do Cristo, “a morte do cristo”, “a soberania da igreja” (BETHENCOURT, 2000, p. 82-83), é arrancada da mulher como se não fosse merecedora de portá-la, ao mesmo tempo em que ele a quer para si como memória da própria Maria.

A masculinidade hegemônica é aqui representada pela figura do inquisidor, que detém o poder de julgar e ditar as penalidades, que permite e incentiva o abuso do corpo da mulher, que a expõe, juntamente com a cumplicidade dos homens que ele lidera e age sob seu comando, e a subordinação da mulher que sofre as consequências desses atos. Tomás de Torquemada é um inquisidor conhecido historicamente. Os fiéis e seus comandados diretos o admiram e respeitam, desejando sua posição de poder. As regras sistematizadas, o regulamento da rede inquisitorial, que haviam sido de certa forma, delineadas, foram organizadas após a nomeação de Torquemada como o primeiro inquisidor geral. Cabe aqui ressaltar que desde as primeiras instruções espanholas (1484), que envolviam do período da fundação da Inquisição às segundas instruções com a “uniformização do processo

⁴⁷ Segundo BETHENCOURT (2000), ao explicar o gosto pela coleção por parte dos inquisidores, referindo-se primeiramente aos sambenitos usados pelos condenados, expostos como troféus em igrejas, refere que “[...]o gosto no domínio da representação dos condenados transporta-nos para um universo mental em que a demonstração de poder passa pela noção de troféu [...] como memória presencial da heresia castigada e dominada, significa o despojo do inimigo vencido, em uma palavra, o atestado do sucesso da Inquisição, encenado por ela própria.” (BETHENCOURT, 2000, p. 260).

⁴⁸ Um fetiche, de acordo com Sigmund Freud (1905), em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, livro 2 (1973) seria “[...] um substituto inadequado de um objeto sexual [...] o que se coloca em lugar do objeto sexual é alguma parte do corpo (tal como pé ou cabelos) que é em geral inapropriada para finalidades sexuais, ou algum objeto inanimado que tenha relação com a pessoa que ele substitui, e de preferência, com asexualidade dessa pessoa (por exemplo uma peça de vestuário ou de roupa íntima).” (FREUD, 1973, p. 44).

penal”⁴⁹ até as terceiras “instruções elaboradas em Ávila, em 1498”⁵⁰, foram todas instruções dadas pelo mesmo inquisidor geral Tomás de Torquemada (BETHENCOURT, 2000, p. 42). O empréstimo do nome do grande inquisidor à personagem principal traz para a narrativa algum tipo de fator identificatório com a figura histórica temidabem como com a Inquisição, via senso comum, uma instância violenta e perseguidora do feminino. Torquemada na narrativa fílmica representa o masculino hegemônico inquisitorial com todos os seus poderes.

Torquemada aparece no seu quarto, sendo chicoteado pelo executor a seu pedido, e a cada chicotada, uma lembrança associada de Maria. Um quarto escuro, uma cama suspensa por correntes, uma janela no alto com as vidraças encerradas. O inquisidor é filmado de frente para a Câmera, a qual simboliza um quadro de Nossa Senhora, a Mãe de Deus. A cada chibatada, com as mãos para o alto em direção ao quadro, enxerga o rosto de Maria ao invés do rosto da Santa. Em seguida, relembra imagens de Maria à sua frente sendo despida, depois nua, em que ela dizia: “Eu juro por todos os santos que não sou uma bruxa.” (THE PIT..., 1991, 29’ 17”). E nesse momento ele diz, quase implorando: “Ordeno que abandone meus pensamentos.” (THE PIT..., 1991, 29’ 20”). Sua expressão é a de dor física, representando também a dor de uma paixão e desejo incontável associado à figura masculina de poder que é vista acima dos homens comuns, uma figura incontestável, acreditando ser um homem santo: Maria é, portanto, a tentação do homem santo.

Maria é presa junto com a bruxa Esmeralda. A bruxa aqui é representada por uma mulher idosa, sem atributos de beleza física, mas com dons sobrenaturais. Essa bruxa foi torturada fisicamente, torturas com o cavalete⁵¹, por exemplo, mas não

⁴⁹ “Uniformização do processo penal: envio dos processos instruídos, pelos tribunais de distrito, ao inquisidor-geral, para serem apreciados pelo Conselho; reforço do segredo em todos os níveis (controle do acesso aos presos, organização reservada dos arquivos e controle da comunicação dos funcionários); limitação da circulação horizontal de informações aos casos de presos originários de outras dioceses que tivessem sido alvos de denúncias e acusações nesses lugares; concretização das penas de prisão perpétua nas casas dos condenados; obrigação dos receptores de pagar os salários dos funcionários; forma de exercer os cargos da Inquisição (com proibição de um funcionário se fazer substituir por outro).” (BETHENCOURT, 2000, p. 42).

⁵⁰ “Ocuparam-se da estrutura dos tribunais de distrito (com dois inquisidores, um jurista e um teólogo, ou então dois juristas), da ética profissional dos oficiais da Inquisição da forma de decidir as detenções e de proceder com os mortos, da comutação das penas (reservando-se ao inquisidor-geral a isenção do uso do sambenito e a habilitação dos descendentes dos condenados), do castigo dos testemunhos falsos, da proibição de empregar nos tribunais parentes e criados, do horário do trabalho e das consultas do Conselho.” (BETHENCOURT, 2000, p. 42).

⁵¹ “Tortura que consistia em amarrar a pessoa a um cavalete e a forçá-la a ingerir água.” (GREEN, 2011, p.13).

aparecem cenas de abusos e violência sexual contra a mesma. A mesma referencia detalhadamente para Maria, o passo a passo do processo, dando a entender que nenhuma mulher escapa a ele: “Deixaram você arrasada? Procuraram marcas em seu corpo, não foi? Colocaram aquelas mãos sujas e luxuriosas em todo seu corpo?” (THE PIT..., 1991, 25’ 05”). Salienta ainda : “Você é diferente! ” (THE PIT..., 1991, 25’ 20”): “Espere pra ver o que eles são capazes ...” (THE PIT..., 1991, 25’ 23”) insinua fechando a palma da mão, deixando o dedo indicador ereto.

Esmeralda, ao tentar curar a ferida na cabeça de Maria acreditando ser essa uma bruxa, faz com que Maria verbalize assustada: “Você é uma bruxa!” (THE PIT..., 1991, 26’ 02”), ao que Esmeralda responde espantada: “Você não é? Oh pobre coitada!” (THE PIT..., 1991, 26’ 09”). No poder de cura, Maria, repetindo a retórica inquisitorial, reconhece Esmeralda como bruxa. Esmeralda por seu lado, ironiza Maria ao questioná-la, afinal ambas, curandeiras ou não, estão sob o jugo da Inquisição.

Esmeralda relata ter sido presa acusada pela Inquisição por curar as pessoas com ervas, por sua sabedoria em cuidados com doentes. Refere em seguida como estivesse defendendo-se: “[...] eu não voo em vassouras pelos ares, ou beijo o membro de Satã.” (THE PIT..., 1991, 26’ 18). “[...] Quando se tem a pele calejada como a minha, eles dizem que você tem dez seios e uma vagina cheia de dentes.” (THE PIT..., 1991, 26’ 45”). Esse simbolismo da vagina dentada tem sua origem mítica e antropológica que repercute historicamente na imagem da mulher castradora (BAÉZ, 2010)⁵² aqui representada como a mulher mais velha. Na fala de Esmeralda percebem-se reproduções do imaginário em relação à bruxa – oras a velha feia oras a jovem sedutora, mas ambas pactuam com o demônio contra a ordem. É a bruxa Esmeralda quem vai conceder a vida a Maria novamente, jogar uma maldição na multidão e em Torquemada. Ela representa a resistência das mulheres. O real motivo do temor da Inquisição no filme representado tanto através das mulheres mais velhas

⁵² “El simbolismo mítico de la vagina dentada (y su análogo, la vagina telúrica) es equiparable a un “fractal”, es decir a una ramificación infinita de imágenes que se manifiestan simultáneamente en diversos planos combinatorios, y que remite a diferentes tiempos y sociedades. Este poliformismo no anula su significación nuclear en Mesoamérica, referida a la fertilidad, la muerte y el sacrificio, del cual la castración deviene metáfora articulada al órgano sexual femenino, culturalmente sobrevalorado al extremo de convertirlo en una fantástica y amenazante representación colectiva (cfr. Báez Jorge, 2008: 305). En todo caso, no debe olvidarse que – como lo indica Lévi-Strauss (1983: 609) en el finale de *El hombre desnudo* – “la fluidez de lo vivido tiende constantemente a escaparse de las mallas de la red que el pensamiento mítico le lanzó para no retener sino los aspectos más contrastados”. (Baéz, 2010, p.31).

e sábias, quanto através das mulheres jovens e bonitas.

O esposo de Maria tenta salvar sua esposa, mas, sem sucesso, é capturado. Ele é uma figura masculina sem destaque, um homem simples, sem poder, sem recursos que é dominado pelas instituições dominantes. No final do filme, a tortura com o Pêndulo do conto de Poe é retomada com Antônio (o esposo) que se salva como acontece no conto em que os ratos roem as cordas ensanguentadas (com o sangue de outro rato). Maria, como acontecera com Esmeralda, é torturada, afinal, esse seria o procedimento. Todavia, isso ocorre sem a permissão de Torquemada, que interrompe o momento em que Maria está sendo interrogada, a leva a seus aposentos sob o pretexto de investigá-la pessoalmente.



Figura. 11 (THE PIT..., 1991, 56'25")

Maria é forçada a confessar ser uma bruxa e ter enfeitiçado o inquisidor para poder salvar o esposo de ser torturado e executado. Torquemada ajoelha-se aos seus pés e confessa seus sentimentos: “Você confessou para mim, agora eu devo confessar para você... Maria, eu amo você!” (THE PIT..., 1991, 56'25”). Nesse exato momento, a situação inverte e a câmera mostra um inquisidor humilhando-se, agarrado às vestes da mulher amada. Só há os dois a serem vistos nessa sequência, nesse ângulo da filmagem. Torquemada é visto de lado, aos pés da mulher com o

olhar fixo em sua amada e Maria, com as mãos ao peito, inicialmente, na defensiva, sem entender as intenções do inquisidor (figura. 11). Maria responde: “Claro! Você é um homem santo! Ama todos os pecadores!” (THE PIT..., 1991, 56’36”). O inquisidor diz impaciente e irritado: “ Não desse jeito! Só você!” (THE PIT..., 1991, 56’40”) e suplica, ainda ajoelhado: “Você tem que me ajudar...eu não sei como lidar com esse tipo de amor” (THE PIT..., 1991, 56’49”).

Se antes era a mulher que precisava confessar seu pecado mortal, ser bruxa, a lógica se inverte e é Torquemada que confessa sua paixão. Maria lembra que é uma mulher casada: mais um impedimento para a realização amorosa. Isso o deixa transtornado: quando vê sua hegemonia ameaçada, Torquemada age com base em ameaças violentas. Para que o esposo não seja morto, Maria é assediada e se submete a ter relação com o inquisidor. Ela é coagida a esse ato por uma violência verbal que colocou em risco a vida de seu amado. O inquisidor veste-a com um manto de nossa senhora (igual ao quadro) e pede para que ela se deite. Fica evidente sua fantasia sexual com a Santa e Maria, o desejo ambivalente do sagrado (a Santa) e o pecado (a mulher), o fetichismo, visto como uma parte deslocada do prazer carnal para o sagrado em suas fantasias.

Torquemada pede a Maria: “Venha, deite-se comigo sob a espada” (THE PIT..., 1991, 58’ 39”). A espada aparece suspensa por uma corda acima de uma mesa e tem simbologia importante para a Inquisição como “castigo” e também como “fecundidade” (BETHENCOURT, 2000, p. 82-83). Nessa narrativa, a espada simboliza o castigo e a virilidade. Maria se deita assustada, e o inquisidor inicialmente ajoelha-se como se rezasse, agoniado. Maria toca em sua cabeça, como se o consolasse de sua aflição. Torquemada começa a tocá-la e levantar suas vestes. Quando ele sobe na mesa sob seu corpo, Maria reza e suplica: “ Deus, ajude-me.” (THE PIT..., 1991, 1:00’37”). O inquisidor murmura em prece: “ Por favor. Por favor. Por favor, Deus. Por favor.” (THE PIT... ,1991, 1h 00’ 42”) como se pedisse ajuda ao céus para poder possuir a mulher.



Figura. 12 (THE PIT... ,1991, 58'39")

Na sequência em que aparece Torquemada e a espada (figura. 12), o ângulo da filmagem é o mesmo ângulo do ponto de vista de Maria quando está deitada embaixo do inquisidor, no momento em que ele tenta possuí-la. Nesse local escuro em que a espada (suspensa por uma corda) parece estar flutuando (e parece uma cruz), enxerga o inquisidor deitado sob ela, é o castigo que lhe está sendo imposto, ser forçada a ter relações sexuais com um homem que deveria ser um homem santo, vestida com o manto da Santa Maria. Maria começa a rezar.

Após Torquemada ter ficado impotente, a sequência é filmada num ângulo em que mostra os dois personagens deitados, e evidencia o momento em que o inquisidor coloca a mão na face, inicialmente envergonhado. Maria parece surpresa com o ocorrido. Depois, indignado, o inquisidor diz: "O amor é mais forte que o medo. Não foi o que disse?" (THE PIT..., 1991, 1:01'13"). Após o ocorrido, Torquemada fica enraivecido, a chama de hipócrita e a agride fisicamente com um tapa no rosto, ofendendo-a por ter vendido seu corpo por um juramento. Atribui, assim, a Maria, a perda de sua virilidade. Maria quer que ele mantenha seu juramento, mesmo não tendo consumado o ato sexual. Torquemada, ferido em sua masculinidade projeta sua impotência em Maria e lhe disfarece palavras hostis: "Você vendeu seu corpo por um julgamento: Prostituta!" (THE PIT..., 1991, 1:01'32"). Ela insiste em cobrar: "Deixe

meu marido ir” (THE PIT..., 1991, 1:01’34”), no que Torquemada apela: “Você enfeitiçou minha virilidade” (THE PIT..., 1991, 1:01’36”). Então, Maria se defende: “Não é culpa minha se não pode fazer amor” (THE PIT..., 1991, 1:01:40). Aqui a narrativa fílmica retoma mais um dos tópicos recorrentes em acusações de bruxaria nos processos inquisitoriais: o feminino que é capaz de deixar impotente o masculino, afinal como ser culpa do homem sua própria falha? E no caso da figura fílmica de Torquemada: como pode ser culpa de um homem completo e santo suas falhas?

A importância que os demais não saibam de seu fracasso, de sua impotência, faz com que ele tente matá-la com as próprias mãos em volta de seu pescoço, justificando comum discurso de poder a ele concedido: “Você vai desacreditar a Inquisição e perverter a divina vontade de Deus” (THE PIT..., 1991, 1:01’50”) – seu papel hegemônico não pode ser desacreditado. Maria continua a implorar ajuda a Deus e a corda que mantém a espada suspensa começa a ruir. No momento em que o inquisidor puxa Maria para frente, a espada acaba caindo no local em que ela estava deitada, o que Torquemada vê como um sinal que não deve matá-la. Mas deve sim, silenciá-la. Silenciá-la cortando-lhe a língua.

Essa sequência representa o silenciamento das mulheres sobre a impotência dos homens (seja de qual natureza for: social, política, sexual...). Após agredi-la brutalmente e deixá-la inconsciente, Torquemada pega uma tesoura, faz o sinal da cruz, pede perdão (mais uma vez sua posição de inquisidor o legitima a praticar atos torpes) e corta a língua da mulher que diz amar.

A bruxa Esmeralda (Frances Bay), a mulher mais velha, é quem ensina Maria a lidar com o sofrimento, a abstrair e ir para outro lugar, mentalmente, quando estão lhe infligindo dor física. Ao vê-la sangrando, com a língua cortada, Esmeralda lhe diz: “Não precisa ter língua para ter voz, pode falar com sua mente e seu coração” (THE PIT..., 1991, 1:03’51”). A partir desse momento, a narrativa fílmica foca nos poderes sobrenaturais das bruxas, das mulheres, personificado na bruxa Esmeralda, que auxilia a Maria a se desprender e ir para outro espaço em sua mente, até que se recupere do trauma e dar a percepção aos demais que está morta. Esmeralda e Maria, nesse momento, representam mulheres que se fazem ouvir sem que seja necessário a fala, mas que mostram, através da sua dor, a necessidade de ressignificação de suas existências.

Nessa parte do filme, em que Maria é considerada morta, Torquemada então

a declara inocente das acusações (por sentimento de culpa do que lhe fez) e atribui a culpa a outra mulher, a bruxa Esmeralda, pela morte de Maria, condenando-a a fogueira. A bruxa lança uma maldição no povo dizendo que terão a mesma morte dela: ao carrasco que morra pela chama da mão dele, a Torquemada chama de hipócrita, assassino, amaldiçoando-o que morra pelas suas torturas. Ele, ao responder: “Blasfemadora!” (THE PIT..., 1991, 1:13’), escuta a voz da Maria acusando-lhe: “Blasfemador!” (THE PIT..., 1991, 1:13’06”), o que o assusta.

Dessa parte em diante, o inquisidor começa a ficar perturbado com as lembranças e a ouvir Maria. Acusa a bruxa Esmeralda: “Você a matou! A virgem martirizada”, apontando para a mesma (THE PIT..., 1991, 1:13’16”). Nesse exato momento, para Torquemada há uma sobreposição de Maria (Santa) e a Maria (mulher do padeiro). Há uma ressignificação da mulher que primeiramente foi acusada de bruxaria e agora passa a ser a virgem martirizada. As imagens do seu ato de cortar a língua de Maria vinham a sua mente ao mesmo tempo em que ele dizia: “Eu sou um cristão fiel, se eu estiver mentindo, que minha língua...” (THE PIT..., 1991, 1:13’26”). Não pode terminar de falar e começou a se engasgar com o próprio sangue em sua boca.



Figura . 13 (THE PIT..., 1991, 1:14’56”)

Na figura 13, Torquemada no fundo ajoelhado, com os braços esticados ao alto, no túmulo (que ele chamou de santuário) em que colocou Maria morta, pedindo perdão por tê-la matado. A filmagem mostra o executor, que torturava as pessoas a mando de Torquemada, acreditando que seria para salvar suas almas, posicionado no ângulo lateral direito, no escuro, à espreita, escutando a confissão do inquisidor. No fundo, a imagem com uma luz de tonalidade azul e algumas chamas de velas acesas dão o toque espiritualizado ao local escuro e sombrio.

As sequências após Maria ter voltado à vida, por uma súplica a Deus advinda da bruxa Esmeralda, mostram uma Maria que não fala através de seus órgãos fisiológicos, mas pelo poder da mente, em que ela mobiliza a todos que acabam escutando suas acusações. Impacta soldados, o esposo, e até o próprio Torquemada – os homens ficam perplexos com o poder sobrenatural da mulher.



Figura.14 (THE PIT..., 1991, 1: 25'40")

Na figura 14, vemos uma Maria com outra postura. Seu olhar acusatório e firme, testa tensa, sobrancelha levemente arqueada, lábios cerrados, seu dedo indicador apontando para o inquisidor. Diferente da Maria de antes, de olhar ingênuo, essa Maria tem uma maneira ativa de se posicionar, se impõe com o olhar e com as palavras de tom acusatório (corroboradas pelos seus gestos corporais). Torquemada

tenta se defender inicialmente, sem sucesso: “Eu não queria matá-la”, ele diz (THE PIT..., 1991, 1:25’40”). Confessa na frente de todos: “Eu a desejava. Eu juro” (THE PIT..., 1991, 1:25’42”), e começa novamente a sentir o gosto de sangue em sua boca. A culpa pelo que lhe fez o consome. Ao fugir, se depara com fantasma do início do filme que aprisionou seus ossos esfarelados na ampulheta, seu fim é no poço, cheio de pontas, morreu em suas torturas, como a bruxa Esmeralda havia previsto. Maria liberta todos os presos acusados de heresia. Na sequência final todos os prisioneiros a seguem pela porta da câmara de tortura até as portas que levam a rua.

4.1 OS MODELOS DE MASCULINIDADE HEGEMÔNICA EM COMPARAÇÃO

Ao se analisar as narrativas de 1961 e 1991, podemos recapitular e resumir os achados mais relevantes: Em 1961, *O Poço e o Pêndulo* trouxe o ator Vincent Price protagonizando Nicholas Medina que em momento de insanidade, desencadeado por sentimento de culpa por acreditar ter emparedado viva sua esposa Elizabeth, incorpora a personalidade do pai, o inquisidor Sebastian Medina, um terrível e cruel inquisidor do século XV. A narrativa fílmica do gênero terror tem como mote o conto de Edgar Allan Poe, sendo a figura do inquisidor uma criação do roteirista (Richard Matheson) e diretor (Roger Corman), pois não constava na obra de Poe.

Como a masculinidade hegemônica não apresenta um padrão fixo de personalidade, nos remete a observação das múltiplas masculinidades, “[...] principalmente numa cultura tão individualista como a dos Estados Unidos.” (CONNELL, 2003, p. 116), e nessa narrativa fílmica aparecem alguns dos padrões de masculinidade que são importantes nessa análise. A escolha do ator Vincent Price traz a reflexão sobre a sua filmografia, seus papéis de aristocratas, figuras históricas, reis, médico, ou seja, sempre interpretou a classe dominante e de poder, e as mulheres sempre ficaram relegadas a um segundo plano, vistas como traidoras, ingênuas ou vítimas de seus algozes masculinos.

A hegemonia representada pelo protagonista, ao interpretar Nicholas, um Conde, corrobora com seu histórico. Na realidade é Don Nicholas Medina, um nobre, dono de um castelo na Espanha, herança de um pai inquisidor. A mulher em cena, Elizabeth (Bárbara Steele) é a traidora. No entanto, Nicholas é apresentado como uma figura de masculinidade fragilizada, devido seu estado depressivo pela perda da esposa amada. Vincent Price tem em seu histórico de sucesso, anos de atuação

teatral, e sua expressão facial, sua teatralidade são marcantes e importantes nessa narrativa. Ao transformar-se de Nicholas Medina em Sebastian Medina, a mudança radical em sua expressão facial e corporal faz com que o público possa visualizar claramente, o frágil e sensível Nicholas passar a ser o cruel inquisidor, Sebastian. Acompanha-se, assim, a mudança de uma masculinidade subordinada, em sequências em que é coagido por outra figura masculina (o cunhado), mostra-se frágil, confuso e encolhendo-se; e após seu surto psicótico, converter-se em uma masculinidade hegemônica e cruel, na figura do inquisidor, com atitudes e comportamentos hostis e agressivos verbalmente e fisicamente.

O inquisidor Sebastian Medina, que é apresentado com a intenção de aterrorizar, traz nessa narrativa a punição da mulher que foi colocada como vilã no filme. A indústria cinematográfica dos anos 60, torna o vilão inquisidor, justiceiro, que ao ser o juiz e o executor da sentença de morte da mulher traidora e dos demais personagens, acaba poupando de maior sofrimento, da tortura, o homem traidor, que morre ao cair no poço, sem tortura, condenando a mulher à tortura na dama de ferro para a eternidade. Traz à tela de cinema a configuração de uma sociedade misógina, marcada por uma masculinidade hegemônica, que insiste em delegar o papel de protagonista a um inquisidor implacável.

No *Poço e Pêndulo* de 1991, o ator Lance Henriksen interpreta Tomás de Torquemada. Anteriormente, Henriksen protagonizou filmes em que incorpora uma masculinidade dominante, tais como, policiais, chefe de gangue de vampiros, agente do FBI e ex-soldado do exército estadunidense. A adaptação, baseada na obra de Edgar Allan Poe, não traz semelhança com a obra de 1842, muito menos com a adaptação de 1961, ainda que ambas tragam como protagonista a figura do inquisidor.

O inquisidor, apresentado após 30 anos, assume uma postura mais atuante, trazendo a prática do Santo Ofício desde o início do filme, com o papel claro e bem definido de um Inquisidor Geral junto aos demais (cirurgião, chefe da guarda, escrivão, clérigos). Durante o auto de fé, nos julgamentos, no interrogatório. Traz também as nuances históricas relacionadas à Inquisição, mesmo que de maneira ficcionalizada, com o objetivo de aterrorizar (é o que gênero terror pretende), com noções de monstrosidades, através de torturas físicas e psicológicas. Em 1991, o inquisidor retratado por produtor, diretor e recepcionado pela sociedade

estadunidense, é um misógino, cruel, que exerce sua masculinidade hegemônica e é no final exterminado por duas mulheres, bruxas (uma nova e uma velha), ambas empoderadas. A mais velha como a mestre da mais nova, em sua necessidade de ressignificação e de enfrentamento de assédio e agressão.

Pôde-se evidenciar o papel das representações midiáticas das masculinidades tanto no filme de 1961 quanto no de 1991, em que as masculinidades hegemônicas foram representadas a partir dos corpos maduros masculinos e corpos jovens e desejáveis femininos, dos protagonistas. O ator Vincent Price, que interpreta o primeiro inquisidor Sebastian Medina, representa um homem maduro. A jovem atriz Bárbara Steele, é mulher, apresentada de forma atraente. Lance Henriksen quando incorporou Tomás de Torquemada é apresentado como homem mais velho em contraste com a jovem atriz Ronade Ricci que interpretou Maria.

Vê-se na narrativa fílmica a mulher com uma juventude e beleza que é sedutora e o homem maduro que sente atração por essa mulher. Ambas as narrativas reforçam a ideia de uma sexualidade para homens, sem idade limite para exercê-la e usufruí-la, e para as mulheres apenas na juventude isso lhe é permitido. Isso se evidencia através da figura da bruxa Esmeralda, a atriz Frances Bay, apresentada como uma mulher idosa bruxa e, portanto, não era o objeto de assédio, tão pouco desejo pelos homens, nessa versão.

Os protagonistas decadentes, as figuras masculinas perseguidas por lembranças de mulheres amadas, com traumas de infância, com assassinato da mãe (no caso de Nicholas), homens que travam lutas internas consigo mesmo, (como o Torquemada), seriam o que Baecque (2013) descreve sobre os heróis, personagens dos *westerns*, que trouxeram após os anos 50 uma versão moderna de masculinidade, a qual o autor refere fazer parte da “história da virilidade” (BAECQUE, 2013, p. 535) nas telas de cinema. Poderíamos dizer que os protagonistas das narrativas fílmicas, *O Poço* e *o Pêndulo* 1961 e 1991, se assemelham em muitos aspectos, principalmente na loucura desencadeada devido a uma mulher. Ambas as narrativas focam em sentimentos de culpa dos homens em relação as suas ações desmedidas para com as mulheres, sendo que na narrativa de 1961, o protagonista enlouquece por achar que emparedou a mulher viva “sem ter a intenção de fazê-lo”, o que o perturba e o faz incorporar o inquisidor pai (Sebastian), quando percebe que a mesma o traiu (como sua mãe fez com o seu pai). Neste exato momento ele acredita que ela é merecedora da tortura, sempre foi, assim como todas as mulheres o são,

traidoras. Nicholas/Sebastian morre, mas o pior pesadelo fica com Elizabeth, presa para sempre no castelo numa dama de ferro.

Na narrativa de 1991, as acusações da bruxa Esmeralda e suas alucinações auditivas (ouve a voz da Maria acusando-o), faz com que Torquemada enlouqueça e sintase culpado de tê-la assediado, tê-la silenciado (cortado sua língua) causando sua morte. Ele morre em seus instrumentos de tortura, fugindo de Maria e suas vozes (mentais). A mulher, Maria, consegue sair vitoriosa e mais empoderada.

Os atores masculinos, eram ambos atores brancos, que já haviam protagonizado papéis masculinos hegemônicos no cinema, anteriormente. Na década de 1960, em que foi produzida a narrativa de 1961, nos Estados Unidos, com o início dos movimentos sociais, e como “o espírito de rebeldia” (PURDY, 2007, p. 252), acreditava-se que começasse a influenciar o cinema. Porém, não encontrou espaço nessa narrativa para ousar e desafiar os padrões estabelecidos, ou seja, a indústria cinematográfica continuava a reproduzir os mesmos padrões anteriormente convencionados retratando a masculinidade dominante e a mulher subordinada, ele o vilão/ vítima e ela a traidora/vilã.

Trinta anos depois, *O poço e o Pêndulo* (1991) apresenta um inquisidor, desta vez, um inquisidor que traz um mote histórico, com a Inquisição, o personagem simbolizando Torquemada (inquisidor Geral da Espanha do século XVI). Torquemada simboliza a crueldade da Inquisição, dos homens. Na década de 1980, nos EUA, que antecedeu a produção dessa narrativa, muitas mudanças ocorreram no perfil dos estadunidenses, nesse período que é importante se levar em conta nessa análise. Uma delas, bem significativa, tem a ver com o fato de que nesse período (1980) mais de “[...] 70 milhões de americanos, se consideravam ‘cristãos renascidos’, quase um terço da população total.” (PURDY, 2013, p.269), com isso se colocavam numa postura e discussões contra o feminismo, e contra homossexuais (PURDY, 2013). Isso se prolongou nos anos 90. E é nesse cenário conservador que a narrativa de 1991 foi produzida. A narrativa fílmica traz a tortura, tentativa de estupro, cenas de mutilação da mulher, de humilhação e assédio. No entanto, diferente da versão de 30 anos atrás, a mulher termina como vitoriosa (mesmo sendo silenciada, com a língua cortada). Maria enfrenta seu algoz, e os demais homens se rendem ao seu empoderamento e a seguem. O desfecho do personagem masculino nesse filme, o inquisidor Torquemada, é a humilhação, a loucura, e por fim, a morte por seu próprio

instrumento de tortura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se trazer à discussão o tópico dos inquisidores, com foco na masculinidade, pôde-se refletir a respeito de como o cinema utilizou-se da figura desses inquisidores, como figuras masculinas oriundas da Inquisição espanhola, associadas ao poder, tortura e coerção, que foram aproveitadas devido aos *topoi* do medo, e pelo uso dessas figuras masculinas em posição de domínio em um processo de bricolagem (ECO, 1989).

Com isso, ao se pensar o conceito de masculinidade hegemônica, “como um padrão de práticas, que possibilitou que a dominação dos homens continuasse sobre as mulheres” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245), a partir da análise fílmica dos filmes *O poço e o pêndulo*, 1961 e 1991, pôde-se evidenciar a cumplicidade masculina e os benefícios advindos desta, que apesar de nem sempre estar associada à violência requer uma força “[...] que ascende através da cultura, das instituições, da persuasão.” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 24). Ao se analisar os filmes em questão, o gênero terror, em épocas distintas, constatou-se como essas masculinidades foram legitimadas em seus respectivos contextos históricos de produção, como foram escolhidos os modelos hegemônicos que marcaram o período em que foram produzidos.

As escolhas dos modelos hegemônicos do gênero terror, no período das produções, trouxeram a possibilidade de compreensão de como esse gênero se aproximadas construções desses modelos que foram utilizados. Ao se pensar o terror, segundo Smuts (2014), “[...] os filmes de terror, não só incluem monstros, como são projetados para causar medo e desgosto direcionados a um monstro” (SMUTS, 2014, p.5, tradução nossa)⁵³ e as reações esperadas para esse tipo de filme, como um entendimento que se trata de uma representação dos nossos medos (SMUTS 2014). As narrativas fílmicas, utilizadas como filmes de terror acabam representando o nosso medo real e a compreensão dessa linguagem imagética, permitiu-nos como historiadores, pesquisar e apreender o lugar das projeções do imaginário, ou seja, o espaço de representação que surgiu das construções subjetivas, do imaginário do produtor, do diretor.

⁵³ “Horror films not only include monsters, they are designed to arouse fear and disgust directed at a monster” (SMUTS, 2014, p. 5).

Nas décadas de 60 a 90 e o ano de 1991, pudemos encontrar 352 filmes de terror, sendo 190 filmes de produção estadunidense. No ano de 1960 a 1969, os filmes *Psicose* (1960), dirigido por Alfred Hitchcock, *O solar Maldito (A queda da casa Usher)*, 1960) uma adaptação uma obra de Edgar Allan Poe, sob direção de Roger Corman e *O bebê de Rosemary* (1968), dirigido por Roman Polanski, foram filmes protagonizados por figuras masculinas de destaque em imagens que encontraram espaço para serem legitimadas e definem como dominador (homem) e dominada (mulher), vistos claramente nos três filmes.

Produzidos num período em que diversos movimentos sociais iniciavam a valorizar as ideias antielitistas, um combate à sociedade com sua alienação e sua hipocrisia; e nasciam as lutas de classes e os movimentos das minorias, e começavam as discussões e os movimentos feministas, o cinema ainda reproduzia, paralelamente, os modelos de masculinidade hegemônica através do gênero terror.

No ano de 1970 a 1979, com o gênero terror marcado pelo sobrenatural, filmes como *O Exorcista* (1973), dirigido por William Friedkin, *A profecia* (1976), dirigido por Richard Donner, *Carrie, a estranha* (1976), dirigido por Brian de Palma (escrito por Stephen King), e o primeiro (teve 5 partes mais) *Halloween – A noite do terror* (1978), todas essas narrativas fílmicas apresentadas nas telas de cinema, representavam a situação real das mulheres na era do neoliberalismo que sentiam o retrocesso de muitos movimentos sociais e direitos. Os modelos hegemônicos representados pelos insanos, “monstros”, diabólicos e invencíveis deixaram as mulheres em posição de desvantagem total, sem defesa, sem opção. Todos foram figuras masculinas, a única protagonista mulher foi Carrie, a estranha, e ela nos remete ao poder feminino associado ao diabo e a destruição, e das mulheres vistas como bruxas, quando consideradas diferentes das demais.

No ano de 1980 a 1990, os filmes *O iluminado* (1980), dirigido por Stanley Kubrick; *A hora do pesadelo* (1984), dirigido e escrito por Wes Craves (teve mais 4 filmes); foi produzido o primeiro filme *Sexta-feira 13* (1980), dirigido por Sean Cunningham, que iria ter a continuidade (teve mais 7 filmes). Os três filmes têm em comum, perseguidores como protagonistas, seja um alucinado possuído por forças sobrenaturais, em *O Iluminado*, ou psicopatas deformados de outra dimensão, com garras, em *A hora do pesadelo*, ou psicopata com máscara de hóquei invencível, em *Sexta-feira 13*, todos personagens masculinos, assustadores, violentos e impiedosos.

No ano de 1990, o filme *A noite dos mortos-vivos*, dirigido por Tom Savini, um remake de um clássico de 1968, de George Romero, traz a figura masculina de um homem negro como protagonista, com uma postura de liderança na luta contra zumbis, e um homem branco covarde, individualista e machista que contesta as atitudes do protagonista todo o tempo. Nada muda de significativo na configuração da versão de 1968, o que traz de diferente na versão de 1990 é a personagem feminina do filme, que é perseguida por mortos-vivos e assume uma postura diferente, mais ativa, com visibilidade, que empunha espingardas e luta pela sobrevivência, diferente da personagem do filme de 1968, em que essa personagem feminina, assumia uma postura mais passiva, quase infantil (inicialmente), dependente dos homens da casa. Em “*O ataque dos vermes malditos*” (1990), direção de Ron Underwood, os protagonistas são figuras masculinas, um jovem e outro mais maduro. Os vilões são os monstros, que são comedores de carne humana, tem força fora do comum, difíceis de exterminar, são sensíveis ao comportamento humano e sempre têm um herói que consegue o impraticável fim dessas criaturas.

Às vezes *eles voltam* (1991), dirigido por Tom McLoughlin, escrito por Stephen King, traz jovens delinquentes fantasmas no papel de protagonistas do terror. O bullying aos mais fracos e as condutas anti- sociais são associadas às caricaturas de espíritos maldosos, de corpos queimados, com risadas diabólicas, assim como o Freddy Krugger, e os fantasmas do mal de *O iluminado* (1980), que incitam pensamentos e comportamentos inadequados no protagonista.

Esse levantamento do gênero terror estadunidense , no mesmo período em que foram produzidas as narrativas que foram objeto de estudo (*O poço e o pêndulo*, 1961 e 1991), fizeram parte da análise extrafílmica, em que o tema masculinidade foi o mote da pesquisa. Foram pesquisados temas relacionados a Inquisição neste período, sendo encontrados apenas um filme com parceria com o reino Unido (*O caçador de bruxas*-1968).

Os atores masculinos de *O poço e o pêndulo* (1961 e 1991) – Vincent Price e Lance Henriksen – ao protagonizarem as masculinidades, apresentaram em suas filmografias o perfil de personagens interpretados por ambos durante sua trajetórias profissionais e com isso, o entendimento das escolhas de diretores para que assumissem as figuras dos inquisidores nas narrativas fílmicas de 1961 e 1991. Os atores protagonizaram papéis em que a masculinidade estava em foco, seja através

de figuras históricas, aristocratas, ou chefes de polícia e agentes de FBI, e outros papéis que denotavam poder.

As figuras de inquisidores utilizadas em ambas narrativas, *O poço e o pêndulo* (1961 - 1991) trouxeram a oportunidade de reflexão e compreensão sobre as construções de masculinidades no cinema e seu momento histórico de produção. Oportunizaram pensar no papel das representações midiáticas dessas masculinidades, como forma de legitimação de modelos hegemônicos no momento em que garantiram a dominação para os homens e a subordinação para as mulheres. A narrativa apresentada 30 anos após, mesmo com a tentativa de finalizar a experiência da mulher como vencedora dos infortúnios da trama, trouxeram a dor, o abuso, o assédio, a humilhação, a mutilação, como meio para alcançar seu limite pessoal, e então vencer o adversário: o homem poderoso, misógino, abusador, que usa o corpo da mulher como se fosse sua propriedade.

Ambos inquisidores que estão associados a imagem do Santo Ofício, nas duas narrativas, representam na cultura fílmica do gênero terror estadunidense, em épocas diferentes, uma masculinidade hegemônica, de poder e de tortura que nos dias atuais ainda causam medo. A imagem de inquisidores, como detentores de poder, conhecidos por moldarem comportamentos e ditarem condutas a serem seguidas, utilizarem-se de torturas físicas das mais variadas como método de investigação pelo tribunal da Santa Inquisição, traz a essas narrativas fílmicas o tema associado ao gênero terror, que a indústria cinematográfica estadunidense se utiliza em épocas distintas, mas com a mesma finalidade, de através do entretenimento, disseminar a ideologia de uma masculinidade dominante, em que a mulher aparece como subordinada, mantendo a posição do patriarcado, referindo-se a todo o processo de produção, distribuição das narrativas. Essa ideologia disseminada pela cultura midiática estadunidense sempre se estendeu a diversos países, no que se refere aos filmes produzidos por Hollywood.

A partir da análise extrafílmica e intrafílmica e a comparação entre ambas as narrativas, pode-se evidenciar o discurso hegemônico repetido, em roteiros diferentes, com desfechos parecidos (aos inquisidores), o final foi diferente para as mulheres na apresentação do inquisidor após 30 anos. Porém, apesar de ter mudado a configuração, a montagem, o maior número de atores envolvidos (o número de atrizes ainda era bem menor, mesmo 30 anos após (dadas as devidas proporções).

A mulher no primeiro filme aparece só no final, é mencionada desde o início e é o foco das discussões. A outra mulher é a irmã do protagonista, que não tem uma figura de destaque e tão pouco uma voz ativa nas colocações, os três homens envolvidos na trama principal (Nicholas, seu cunhado Sr. Barnard e o Médico Sr. Leon) são os personagens que se envolvem em diálogos. A criada, Maria, aparece poucas vezes com o objetivo de causar espanto, gritando ao encontrar cenas desarrumadas e se assustar com a possibilidade de ouvir Elizabeth. O outro criado pouco interage e seu papel está mais como figurante. A atriz principal, Barbara Steele quando aparece no filme é apresentada como uma vilã com requinte de crueldade, que trai o marido, e é agredida, e condenada a morrer amordaçada, trancada numa cela de ferro. A mulher no segundo filme, a atriz Rona de Ricci, interpreta Maria que é apresentada inicialmente como uma mulher casada, devota a Deus, pessoa de origem simples, de bom coração, empática a dor alheia. Maria, que é humilhada, caluniada, presa por falsa acusação, assediada, abusada sexualmente, quase estuprada, mutilada (para ser silenciada), e depois o filme mostra uma outra Maria que consegue com a ajuda de uma mulher mais velha (e mais sábia), considerada bruxa (Esmeralda), protagonizada por Frances Bay, empoderar-se e lutar contra os abusos e violência sofrida.

Nos anos 60, numa sociedade em se que inicia as discussões sobre o feminismo, o filme de 1961 não encontra espaço para esse debate. Nos anos 90, há uma reviravolta nos valores dos estadunidenses, uma onda contra o feminismo, e a maioria dos estadunidenses se vêem como novos cristãos. Na narrativa de 1991, encontra-se apenas no final do filme, a visibilidade de um empoderamento feminino. Diretores e produtores mantiveram no roteiro a masculinidade hegemônica em suas épocas, inconscientemente ou não representada a partir do mote da figura do inquisidor.

Por fim, sabendo-se que o entretenimento pode ser considerado um meio de (re)produção social, e que a indústria cinematográfica, como instituição, através da propagação dessas imagens, dissemina ideologias, podemos então entender o papel fundamental da indústria cinematográfica e do entretenimento ao trazer modelos de masculinidade hegemônica, inspiradas em inquisidores às telas do cinema corroborando com a dominação e a violência contra as mulheres, e revelando uma prática normativa em relação às masculinidades que submete e exige a cumplicidade

dos demais homens (pelos próprios benefícios do patriarcado), e “legítima ideologicamente a subordinação global das mulheres.” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245).

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Moderno?:** porque o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.

BAECQUE, Antoine. Projeções, a virilidade na tela. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). **História da virilidade:** a virilidade em crise?: séculos XX-XXI. Tradução Noéli Correia de Mello Sobrinho; Thiago de Abreu Lima Florêncio. Petrópolis: Vozes, 2013. v.3, p.519-553.

BAÉZ, Jorge F. La vagina dentada en la mitología de Mesoamérica: itinerario analítico de orientación lévi-straussiana. **Revista de Antropología Experimental**, Jaén (España), n. 10, p. 25-32, 2010.

BETHENCOURT, Francisco. **Histórias das inquisições:** Portugal, Espanha e Itália : séculos XV- XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução Maria Helena Künnner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRUEGEL, Pieter. **El triunfo de la muerte.** 1562-1563. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>. Acesso em: 04 mar. 2022.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror, ou, Paradoxos do coração.** Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CONNELL, Raewyn. **Gênero em termos reais.** Tradução Marília Moschovich. São Paulo: nVersos, 2016.

CONNELL, Robert W; MESSERSCHIMDT, James W. **Masculinidades.** México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHIMDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000100014>. Acesso em: 19 nov. 2019.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero, Estudos feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p.171-189, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf>. Acesso em: 31 de maio de 2022

ECO, Umberto. Dez modos de sonhar a Idade Média. In:_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: NovaFronteira, 1989. p. 74-85.

EYMERICH, Nicolau. **Manual dos inquisidores**. 2. ed. Comentários de Francisco Peña; Tradução de Maria José Lopes da Silva. Rio de Janeiro: Rosados Tempos; Brasília,DF: Fundação Universidade de Brasília,1993.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução Flávia Nascimento. 2. ed. São Paulo:Paz e Terra, 2010

FIGUEROA-PEREA , Juan G. Algunas reflexiones para dialogar sobre el patriarcadodesde el estudio y el trabajo com varones y masculinidades. **Revista Latinoamericana**, Ciudad de Mexico, n. 22, p. 221-248, abr. 2016.

FREUD,Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Pequena coleção dasobras de Freud; 2. Tradução de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

GERBASE, Carlos. O que o cinema aprendeu com Edgar Allan Poe: (e o que a literatura ainda aprende com o cinema). **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 44, n. 2, p. 21-27, abr./jun. 2009. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6024>. Acesso em: 01nov. 2019.

GONZAGA,João Bernardino. **A Inquisição em seu mundo**. São Paulo: Saraiva,1993.

GREEN,Toby. **Inquisição: o reinado do medo**. Tradução Cristina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira.Rio de Janeiro, Ed.PUC-Rio, 2016.

HENRIKSEN, Lance. Actor chats about his craft, new memoir 'Not Bad for a Human'. [Entrevista cedida a] Stephen Whitty. **NJ.COM**: True Jersey, Iselin, NJ, 15 Aug. 2011. Disponível em: https://www.nj.com/entertainment/movies/2011/08/lance_henriksen_interview_act_or_chats_his_craft_and_new_memoir_not_bad_for_a_human.html. Acesso em: 10 mar. 2021.

IMDb. INTERNET MOVIE DATABASE. **Denis Paoli**. Disponível em: Acesso em:01 mar. 2021.

_____. **Giovanni Natalucci**. Disponível em: https://m.imdb.com/name/nm0622129/?ref_=nv_sr_srsq_0. Acesso em: 01 mar.2021.

_____. **Lance Henriksen**. Disponível em:
https://m.imdb.com/name/nm0000448/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Acesso em: 01 mar. 2021.

_____. **Les Baxter**. Disponível em:
https://m.imdb.com/name/nm0005958/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Acesso em: 01 mar.2021.

_____. **A noite dos mortos-vivos**. 1968. Disponível em:
https://m.imdb.com/title/tt0063350/?ref_=fn_al_tt_2. Acesso em: 01 mar. 2021.

_____. **The pit and the pendulum**. 1961. Disponível em:
https://m.imdb.com/title/tt0055304/?ref_=nv_sr_srsrg_1. Acesso em: 12 dez. 2021.

_____. **The pit and the pendulum**. 1991. Disponível em:
https://m.imdb.com/title/tt0100369/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Acesso em: 13 dez. 2021.

_____. **Richard Matheson**. Disponível em:
https://m.imdb.com/name/nm0558577/?ref_=fn_al_nm_0. Acesso em: 01 mar. 2021.

_____. **Roger Corman**. Disponível em:
https://m.imdb.com/name/nm0000339/?ref_=fn_al_nm_0. Acesso em: 01 mar.2021.

_____. **Vincent Price**. Disponível em:
https://m.imdb.com/name/nm0001637/?ref_=fn_al_nm_0. Acesso em: 01 mar.2021.

_____. **John Wayne**. Disponível em:
https://www.imdb.com/name/nm0000078/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.
 Acesso em: 31 de maio de 2022.

KAUFMAN, Michael. Las experiencias contradictorias del poder entre los hombres.*In*: VALDÉS Teresa (ed.); OLAVARRIA, José (ed.). Masculinidad/es: poder y crisis.Traduccionessilvia Hernández; Oriana Jiménez. Santiago, Chile, **Edicionesde las mujeres**, n. 24, p.63-81, 1997.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano.Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MADRID, Daniela O. **Inverso**: métodos de representación de la vulnerabilidad humana.2015. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduación en Artes Visuales, Mención Escultura y Fotografía) - Universidad Finis Terrae. Escuela de Artes Visuales, Santiago (Chile), 2015.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATOS, Marlise. Dimensões da masculinidade no Brasil. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL O DESAFIO DA DIFERENÇA: ARTICULANDO GÊNERO, RAÇA E CLASSE, 1, 2000, Salvador. **Anais...** Salvador, UFBA, 2000. Disponível em: <http://www.desafio.ufba.br/gt7-004.html>. Acesso em: 10 mar. 2021.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Marcos histórico-estruturais da indústria cinematográfica: hegemonia norte-americana e convergência audiovisual. *In*: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 4., 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2008/14363-01.pdf. Acesso em: 19 fev. 2021.

MEDRADO, Benedito; LYRA, Jorge. Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 809-840, set./dez. 2008.

MEIRELLES, William R. O cinema como fonte para o estudo de História. **Hist. Ensino**, Londrina, v.3, p.113-122, abr. 1997.

NOVINSKI, Anita W. **A Inquisição**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Tudo é história).

PIMENTA, Leonardo et al. Considerações jurídicas sobre a inquisição. **Rev. Eletrônica de Direito do Centro Universitário Newton Paiva**, v. 1, n. 18, 2012. p. 200-205. Disponível em: <http://revistas.newtonpaiva.br/redcunp/wp-content/uploads/2020/05/D18-22.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2021.

THE PIT and the pendulum. Direção: Roger Corman. Produção: America International Pictures. Intérpretes: Vincent Price, John Kerr, Barbara Steele, Luana Anders, Antony Carbone, Larry Turner, Lynette Bernay, Mary Menzies, Patrick Westwood, Charles Victor, Randee Lynne. Los Angeles: American International Pictures, 1961. (85 min.) Disponível em: <https://vizer.tv/filme/online/o-poco-e-o-pendulo>. Acesso em: 10 fev. 2021.

THE PIT and the pendulum. Direção: Stuart Gordon. Produção: Full Moon. Intérpretes: Lance Henriksen, Stephen Lee, Mark Margolis, Rona de Ricci, Jeffrey Combs, Oliver Reed, Tom Towles, Jonathan Fuller, Barbara Bocci, William J. Norris, Frances By, Carolyn Purdy, Fabio Carfora, Benito Stefanelli, Larry Dolgin, Geoffrey Copleston. Los Angeles: Full Moon Features, 1991. (97 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KLaKml78-Tk>. Acesso em: 11 fev. 2021.

POE, Edgar Allan. O poço e o pêndulo. *In*: **Coração delator e outros contos**. Tradução de Fátima Pinho e Samuel Bueno. 1.ed. São Paulo: Pandorga, 2019. p.77-100.

PRICE, Victoria. **Vincent Price**: a daughter's biography. New York: Openroad, 2014.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Vinicius de. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p. 235-270.

QUINSANI, Rafael Hansen. **A revolução em película**. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

SILVA, Elisabete Rodrigues da. Feminismo radical: pensamento e movimento. **Rev. Texturas**, Cruz das Almas, v. 3, n. 1, p. 24-34, jan. 2008. Disponível em: <https://textura.famam.com.br/textura/article/view/251>. Acesso em: 01 dez. 2020.

SMUTS, Aaron. Cognitive and philosophical approaches to horror. In: Benshoff, Harry M. (ed.). **A companion to the horror film**. Chichester, UK: John Wiley, 2014. p. 3-2014.

VALDÉS, Teresa; OLAVARRIA, José. **Masculinidad/es**: poder y crisis. Traducciones Silvia Hernández; Oriana Jiménez. Santiago, Chile: Ediciones de las mujeres, n. 24, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

ZIZEK, Slavoj. **Um mapa da ideologia**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ANEXO

FILMES DE TERROR DA DÉCADA DE 1960

Nº	Título	Ano	Gênero	País	Metaescore/IMDb
1	Psicose	1960	Horror/Mistério	USA	97
2	O solar maldito	1960	Horror/Drama	USA	75
3	13 Fantasmas	1960	Horror	USA	56
4	O poço e o pêndulo	1961	Drama/Horror/Mistério	USA	78
5	A noite do terror	1961	Horror/Romance/Thriller	USA	
6	A máscara do horror	1961	Drama/Horror/Mistério	USA	
7	Trama diabólica	1961	Horror/Mistério/Thriller	USA	
8	A torre de Londres	1962	Horror	USA	
9	O que terá acontecido a Baby Jane?	1962	Drama/Horror/Thriller	USA	75
10	O parque macabro	1962	Horror/Mistério	USA	
11	Obsessão macabra	1962	Drama/Horror/Mistério	USA	
12	Muralhas do pavor	1962	Comédia/Horror/Mistério	USA	68
13	Os pássaros	1963	Drama/Horror/Mistério	USA	90
14	Demência 13	1963	Drama/Horror/Mistério	USA/Irlanda	
15	O castelo assombrado	1963	Horror	USA	
16	Nos domínios do terror	1963	Terror/Mistério/Romance	USA	
17	O homem dos olhos de raio X	1963	Sci-Fi/Thriller/Terror	USA	
18	O corvo	1963	Comédia/Fantasia/Horror	USA	
19	Farsa trágica	1963	Comédia/Horror	USA	
20	Maníacos	1964	Horror	USA	
21	Mortos que matam	1964	Drama/Terror/Sci-Fi	Itália/USA	
22	Túmulo sinistro	1964	Drama/Horror/Mistério	USA/UK	
23	Almas mortas	1964	Drama/Horror/Thriller	USA	
24	A orgia da morte	1964	Horror	UK/USA	77
25	Monstros da cidade submarina	1965	Aventura/Fantasia/Horror	USA/UK	
26	Color me blood red (sem tradução)	1965	Comédia/Horror	USA	
27	Manos: As mãos do destino	1966	Horror	USA	
28	Queen of blood (sem tradução)	1966	Horror/Sci-Fi		
29	A dança dos vampiros	1967	Comédia/Horror	UK/USA	56
30	A noite dos mortos vivos	1968	Horror/Thriller	USA	89
31	O bebê de Rosemary	1968	Drama/Horror	USA	96

32	O caçador de bruxas	1968	Biografia/Terror/Drama	UK/USA	
----	---------------------	------	------------------------	--------	------

Foram catalogados 114 filmes apontados como filmes de terror nos anos 60. Destes 114 filmes, foram 32 filmes de produções dos EUA (ou com participação de outros países), 69 filmes de produção de outros países, 12 filmes não foram classificados como gênero horror pelo IMDb, 1 filme não foi considerado filme e sim, uma série de TV, e 3 filmes não foram encontrados. Dos 32 filmes de produção estadunidenses, 13 foram baseados em obras literárias. São esses: *Psicose* (1960) baseado no livro homônimo de Robert Block de 1959; *O solar maldito* (1960), inspirada na obra de Edgar Allan Poe “A queda da casa Usher” (1839); *O poço e o pêndulo* (1961), baseado na obra homônima de Edgar Allan Poe de 1842; *O que terá acontecido a baby Jane?* (1962), filme adaptado da obra homônima do escritor Henry Farrell de 1960, *Obsessão Macabra* (1962), adaptação das obras de Edgar Allan Poe. O filme *Muralhas do pavor* (1962), é uma adaptação de três obras de Edgar Allan Poe: “*Morella*” (1835), “*Gato Preto*” (1843) e “*Os fatos do caso do senhor Valdemar*” (1845). *Os pássaros* (1963), foi baseado no conto de Daphne de Maurier (1952); *O castelo assombrado* (1963), foi baseado num poema de Edgar Allan Poe (1839) e na obra de Howard Philips Lovecraft “*O caso de Charles Dester Ward*” (1928); *Nos domínios do terror* (1963), baseado nas histórias de Nathaniel Hawthorne de 1837. *Mortos que matam* (1964), baseado no romance de Richard Matheson “*I am legend*” (1954); *Túmulo sinistro* (1964), baseado na obra de Edgar Allan Poe “*Ligeia*” (1838). *A orgia da morte* (1964), também baseado na obra de Edgar Allan Poe, “*A máscara da morte rubra*” (1842); *O bebê de Rosemary* (1968), do romance homônimo de Ira Levin de 1967; e *O caçador de bruxas* (1968) do livro homônimo de Ronald Bassett de 1966.

FILMES DE TERROR NA DÉCADA DE 1970

Nº	Título	Ano	Gênero	País	Metaes core/IM Db
1	Nas sombras da noite	1970	Drama/Fantasia/Horror	USA	
2	Trog: O monstro da caverna		Horror/Sci-Fi	USA	
3	O altar do diabo	1970	Horror	USA	

4	Eu bebo seu sangue	1970	Horror	USA	
5	Balada para satã	1971	Horror/Mistério/Thriller	USA	
6	Blácula, o vampiro negro	1972	Fantasia/Horror/Romance	USA	
7	Aniversário Macabro	1972	Crime/Horror/Thriller	USA	
8	Ben, o rato assassino	1972	Horror/Thriller	USA	
9	As irmãs diabólicas	1972	Horror/Mistério/Thriller	USA	
10	Os demônios dos seis séculos	1972	Horror	USA	
11	O exorcista	1973	Horror	USA	73
12	O homem cobra	1973	Horror/Sci-Fi	USA	
13	Carne para Frankenstein	1973	Horror/Sci-Fi	USA/França/Itália	
14	A última casa da rua	1973	Horror	USA	
15	Jogando com a vida e a morte (Shank's)	1974	Fantasia/Horror	USA	
16	Nasce um monstro	1974	Sci-Fi/Horror	USA	72
17	O massacre da serra elétrica	1974	Horror	USA	78
18	Os zumbis de sugar Hills	1974	Ação/Crime/Horror	USA	
19	Madhouse (sem tradução)	1974	Crime/Horror/Mistério	UK/USA	
20	A invasão das aranhas gigantes	1975	Horror/Sci-Fi	USA	
21	Corrida com o diabo	1975	Ação/Horror/Thriller	USA	53
22	A chuva do diabo	1975	Horror	México/USA	28
23	A profecia	1976	Horror	USA	87
24	Cães assassinos	1976	Horror/Thriller	USA	
25	Grizzly: a fera assassina	1976	Aventura/Horror/Thriller	USA	25
26	Carrie, a estranha	1976	Horror	USA	85
27	Foi Deus quem mandou	1976	Crime/Horror/Sci-Fi	USA	55
28	A Mansão macabra	1976	Horror/Mistério/Thriller	USA/Itália	48
29	Assassino invisível	1976		USA	52
30	Alice, querida Alice	1976	Crime/Drama/Horror	USA	67
31	A noite do terror rastejante	1976	Horror	USA	
32	O exorcista II: o Herege	1977	Horror	USA	39
33	Quadrilha de sádicos	1977	Horror/Thriller	USA	64
34	O carro, a máquina do diabo	1977	Ação/Mistério/Horror	USA	
35	"Eraserhead"	1977	Fantasia/Horror	USA	87
36	Horror em alto mar	1977	Horror/Mistério/Sci-Fi	USA	
37	O incrível homem que derreteu	1977	Horror/Sci-Fi	USA	
38	Geração Proteus	1977	Horror/Sci-Fi	USA	55
39	A sentinela dos malditos	1977	Horror	USA	19

40	Cão do diabo	1978	Horror/Thriller	USA/Canadá	
41	O Ataque dos tomates assassinos	1978	Comédia/Aventura/Horror	USA	

42	O enxame	1978	Horror/Thriller	USA	30
43	Tubarão 2	1978	Aventura/Horror/Thriller	USA	51
44	A profecia II	1978	Horror	UK/USA	45
45	Os invasores de corpos	1978	Horror/Sci-Fi	UK/USA	75
46	Despertar dos mortos	1978	Horror/Thriller	USA/Itália	71
47	Halloween: A noite do terror	1978	Horror/Thriller	USA	87
48	Piranha	1978	Comédia/Horror/Sci-Fi	USA	71
49	A vingança de Jennifer	1978	Horror/Thriller	USA	19
50	Um passe de mágica	1978	Drama/Horror	USA	49
51	Noites de terror	1978	Horror/Mistério/Thriller	USA	
52	As faces da morte	1978	Documentário/Horror	USA	
53	O Redentor: filho de Satanás	1978	Horror	USA	
54	Horror em Amityville	1979	Horror	USA	28
55	As chamas do inferno	1979	Horror	USA	
56	Terroros da noite	1979	Horror	USA	
57	O assassino da furadeira	1979	Horror	USA	66
58	Phantasm	1979	Horror	USA	72
59	Armadilha para turistas	1979	Horror	USA	
60	Microwave: o massacre	1979	Horror	USA	
61	Nosferatu: o vampiro da noite	1979	Drama/Horror	USA	75
62	Alien: o 8º passageiro	1979	Horror/Sci-Fi	UK/USA	89

Na década de 1970, foram encontrados 113 títulos de filmes de terror, sendo 62 filmes produzidos no EUA, 5 não foram confirmados no IMDb, 10 não eram do gênero Terror (também foram excluídos) e 36 filmes eram produções de outros países. Desses 62 filmes estadunidenses, 11 filmes foram baseados em obras literárias. São: *O altar do diabo* (1970), baseado na obra de Howard Philips Lovecraft, uma novela de terror, “*The Dunwich horror*” (1928); O filme *Balada para Satã* (1971), baseado no romance “*Mephisto Waltz*” (1969) de Fred Mustard Stewart; *O exorcista* (1973) baseado na obra homônima de William Peter Blatty de 1971; *A profecia* (1976) foi baseado na obra homônima de David Seltzer escrita no mesmo

ano de 1976; *Carrie, a estranha* (1976), inspirada no primeiro livro de Stephen King, um romance de terror “*Carrie*” (1974); *A Mansão macabra* (1976), filme adaptado da obra homônima de Robert Marasco de 1973; *Geração Proteus* (1977), baseado no romance “*Semente do demônio*” (1971) de Deen Koontz. Em 1978, o filme *Invasores de corpos* é baseado no romance “*The body Snatchers*” (1955) de Jack Finney; o filme *Um passe de mágica* (1978), adaptado da obra homônima de William Goldman de 1976. *Horror em Amityville* (1979), baseado em livro homônimo, escrito por Jay Anson e lançado em 1977.

FILMES DE TERROR/ HORROR DE 1980

Nº	Título	Ano	Gênero	País	Metaescore/IMDb
1	O iluminado	1980	Drama/Horror	USA	66
2	Sexta-feira 13	1980	Horror/Mistério/Thriller	USA	22
3	A Bruma Assassina	1980	Horror/Thriller	USA	55
4	Força assassina	1980	Horror	USA	..
5	Grito de terror	1981	Horror	USA	68
6	Halloween 2: O pesadelo	1981	Horror	USA	40
7	Uma noite alucinante: a morte do demônio	1981	Horror	USA	71
8	Sexta-feira 13, parte 2	1981	Horror/Mistério/Thriller	USA	26
9	Um lobisomem americano em Londres	1981	Comédia/Horror	UK/USA	55
10	Histórias de fantasmas	1981	Drama/Horror/Thriller	USA	..
11	Escola noturna	1981	Horror/Mistério/Thriller	USA	..
12	Sexta-feira 13, parte 3	1982	Horror/Thriller	USA	30
13	Cão Branco	1982	Drama/Horror	USA	..
14	Poltergeist	1982	Horror/Thriller	USA	79
15	Halloween 3: A noite das bruxas	1982	Horror/Mistério/Thriller	USA	50
16	Creepshow: arrepio do medo	1982	Horror/Comédia/Fantasia	USA	59
17	O mistério do cesto	1982	Comédia/Horror	USA	77
18	Na hora da zona morta	1983	Drama/Horror/Mistério	USA	69
19	Psicose: 2ª parte	1983	Crime/Horror/Mistério	Austrália/USA	54
20	Videodrome	1983	Horror/Sci-Fi/Thriller	Canadá/USA	60
21	Fome de viver	1983	Drama/Horror	UK/USA	52
22	Cujo	1983	Horror/Thriller	USA	57

23	Christine: O carro assassino	1983	Horror/Thriller	USA	57
24	Colheita maldita	1984	Horror/Thriller	USA	45
25	Sexta-feira, parte 4: O capítulo final	1984	Horror/Thriller	USA	33
26	Gremlins	1984	Comédia/Fant/Horror	USA	70
27	A hora do pesadelo	1984	Horror	USA	76
28	A hora do pesadelo 2	1985	Horror	USA	43
29	A hora do espanto	1985	Fantasia/Horror/Thriller	USA	62
30	Sexta-feira 13, parte 5: Um novo começo	1985	Horror/Mistério/Thriller	USA	16
31	A noite dos mortos vivos	1985	Comédia/Horror/Fic.Cient	USA	66
32	A noite das brincadeiras mortais	1986	Horror/Mistério	USA	49
33	Sexta-feira 13, parte 6: Jason lives	1986	Horror/Thriller	USA	30
34	O Massacre da serra elétrica 2	1986	Comédia/Horror	USA	42
35	A hora do pesadelo 3: O guerreiro dos sonhos	1987	Horror/Fantasia	USA	49
36	As bruxas de Eastwick	1987	Comédia/Fantasia/Horror	USA	67
37	Uma noite alucinante 2	1987	Comédia/Horror	USA	72
38	Tubarão 4: A vingança	1987	Aventura/Horror/Thriller	USA	15
39	Nekromantic	1987	Horror	USA	
40	Pumpkinhead: A vingança do diabo	1988	Fantasia/Horror	USA	47
41	Eles vivem	1988	Ação/Horror/Thriller	USA	55
42	Brinquedo Assassino	1988	Fantasia/Horror/Thriller	USA	58
43	Sexta-feira 13, parte 7: A matança continua	1988	Horror/Thriller	USA	13
44	A hora dos pesadelo 4: O mestre dos sonhos	1988	Horror	USA	56
45	Halloween 4: O retorno de Michael Myers	1988	Horror/Thriller	USA	34
46	A hora do espanto 2	1988	Comédia/Horror/Thriller	USA	
47	Bonecos da morte	1989	Fantasia/Horror/Sci-Fi	USA	
48	Halloween 5: A vingança	1989	Horror/Thriller	USA	28
49	Sexta-feira 13 parte 8: Jason ataca Nova York	1989	Horror/Thriller	Canadá/USA	14
50	Cemitério maldito	1989	Fantasia/Horror/Thriller	USA	38
51	A hora do pesadelo 5: O maior horror de Freddy	1989	Fantasia/Horror	USA	54

52	Psycho cop: Ninguém está em segurança	1989	Horror	USA	
53	Coração satânico	1989	Horror/Mistério/Thriller	UK/Canadá/US A	61
54	Begotten	1989	Horror	USA	
55	A hora do espanto 3	1989	Horror	USA	

Na década de 1980, foram encontrados 67 filmes de terror. Desses, 55 filmes de produções dos EUA. 1 filme não foi encontrado no IMDb, 7 filmes não foram considerados gênero horror (IMDb), 4 não eram produções estadunidenses. Dessas 55 produções estadunidenses, 13 foram adaptadas de obras literárias. São essas: *O iluminado* (1980), baseado no romance homônimo de Stephen King de 1977; *Grito de horror* (1981), baseado em “*The howling*” de Gary Brandner de 1977; *Histórias de fantasmas* (1981) inspirado no romance “*Ghost Histories*” de Peter Straub de 1979; *Cão Branco* (1982), baseado no romance de Romain Gary “*Chien Banc*” (1972).

Na hora da zona morta (1983), adaptação da obra homônima de Stephen King de 1979; *Fome de viver* (1983) do romance homônimo de Witley Strieber de 1981, *Cujo* (1983) baseado na obra homônima de Stephen King de 1981, *Cristine: O carro assassino* (1983) adaptação de “*Christine*”, um romance de Stephen King do mesmo ano de 1983; o filme *Colheita maldita* (1984) foi baseado num conto de Stephen King “*Children of the corn*” de 1978. *As bruxas de Eastwick* (1987), foi baseado no livro homônimo de John Updike de 1984. *Eles vivem* (1988) inspirado no conto “*Eight o'clock in the morning*” de Ray Nelson de 1963; *Cemitério Maldito* (1989), baseado no livro de Stephen King de 1983 e *Coração satânico* (1989), baseado no romance “*Falling Angel*” de William Hjortsberg de 1978.

FILMES DE TERROR (HORROR) DO ANO DE 1990

Nº	Título	Ano	Gênero	País	Metaescore/ IMDb
1	Brinquedo Assassino 2	1990	Horror	USA	37
2	Alucinações do passado	1990	Horror	USA	62
3	Aracnofobia	1990	Horror	USA	67
4	Dois olhos satânicos	1990	Horror	USA	61
5	O exorcista III	1990	Drama/Horror/Mistério	USA	48
6	Contos da escuridão	1990	Comédia/Fantasia/Horror	USA	54
7	A noite dos mortos vivos	1990	Horror	USA	54

8	Raça das trevas	1990	Ação/Fantasia/Horror	USA	40
9	A criatura do cemitério	1990	Horror	Japão/USA	28
10	Shakma, a fúria assassina	1990	Horror/Ficção/Thriller	USA	
11	O massacre da serra elétrica 3	1990	Thriller/Horror	USA	
12	Maniac cop 2: O vingador	1990	Crime/Horror	USA	
13	Que pedaço de mulher	1990	Comédia/Horror/Sci-Fi	USA	
14	Limite da loucura	1990	Horror/Sci-Fi	USA	
15	Lado sombrio da lua	1990	Ação/Horror/Mistério	USA	
16	Predador 2: A caçada continua	1990	Ação/Sci-Fi/Horror	USA	46
17	Sepultado vivo	1990	Horror/Romance/Thriller	USA	
18	A morte veste vermelho	1990	Horror/Thriller	USA	
19	Psicose 4: A revelação	1990	Horror/Mistério/Thriller	USA	
20	Expresso macabro	1990	Horror/Comédia	USA	
21	O ataque dos vermes malditos	1990	Comédia/Horror	USA	65
22	Gremlins 2: A nova geração	1990	Comédia/Fantasia/Horror		69
23	O Mistério do cesto 2	1990	Comédia/Horror	USA	
24	O Mestre dos brinquedos 2	1990	Fantasia/Horror/Sci-Fi	USA	

No ano de 1990, foram encontrados 31 filmes de terror. 24 filmes, produções USA. 2 filmes não foram considerados do gênero terror. E 1 filme era uma mini série de TV. E 4 produções de outros países. Das 24 produções estadunidenses, 5 foram baseadas em obras literárias. São essas: *Dois olhos satânicos* (1990), baseado em dois contos de Edgar Allan Poe, “*Gato Preto*” (1843) e “*O estranho caso do Senhor Valdemar*” (1845); *Contos da escuridão* (1990), baseado em dois contos “*Lot nº 249*” de Artur Conan Doyle e “*The cat from hell*” de Stephen King (1977); *Raça das trevas* (1990), inspirado no romance de Cliver Baker “*Cabal*” (1988); *A criatura do cemitério* (1990), baseado no conto de Stephen King “*Graveyard Shift*”, publicado na revista *Cavelier* em 1970 e *A morte veste vermelho* (1990), do conto de Cornell Woolrich “*I’m Dangerous tonight*” (1990).

FILMES DE TERROR (HORROR) DO ANO DE 1991

Nº	Título	Ano	Gênero	País	Metaescore/IMDb
1	As criaturas atrás das paredes	1991	Comédia/Horror/Mistério	USA	54
2	Às vezes eles voltam	1991	Drama/Horror/Thriller	USA	

3	O poço e o pêndulo	1991	Horror/Romance	USA/Itália	
4	O brinquedo assassino 3	1991	Horror/Thriller	UK/USA	27
5	O mistério do cesto 3	1991	Comédia/Horror	USA	
6	Subspecies: A geração vamp	1991	Fantasia/Horror	USA	
7	A hora do pesadelo 6: Pesadelo final – A morte de Freddy	1991	Fantasia/Horror	USA	39
8	Acampamento do medo	1991	Horror/Romance/Sci-Fi	USA	
9	A casa das almas perdidas	1991	Drama/Fantasia/Horror		
10	A geladeira diabólica	1991	Comédia/Fantasia/Horror	USA	
11	Feitiço mortal	1991	Comédia/Fantasia/Horror	USA	
12	A maldição do necrotério	1991	Fantasia/Horror	USA	
13	Crianças da noite	1991	Horror	USA	
14	Anatomia de um assassino	1991	Horror/Sci-Fi/Thriller	USA	
15	Pop corn: O pesadelo está de volta	1991	Comédia/Horror	USA	51
16	Nekromantik 2	1991	Horror	USA	
17	A volta do mestre dos brinquedos 3	1991	Fantasia/Horror/Sci-Fi	USA	

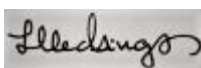
Em 1991 foram 24 filmes de terror. 17 foram produções USA. 4 filmes não foram considerados gênero terror. 3 filmes eram produções de outros países. Das 17 produções estadunidenses, 3 foram baseados em obras literárias: *Às vezes eles voltam* (1991), baseado no conto homônimo de Stephen King de 1974; *O poço e o pêndulo* (1991) do conto homônimo de Edgar Allan Poe de 1842 e *A casa das almas perdidas* (1991), baseado no livro de Jack Smurl e Jane Smurl “*The Haunted*” (1986) e no livro de Robert Curran “*The haunted: one family’s nightmare*” (1988).

Ao total, foram 352 títulos de filmes de terror pesquisados e catalogados. Desses filmes foram pesquisados e selecionados 190 filmes de produção estadunidense relacionados ao gênero terror, divididos por décadas, com o objetivo de pesquisar o tema proposto, seguindo a metodologia .

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Luciana Mecking Arantes, matricula nº 20103312 declaro para todos os fins que o texto em forma de (x) Dissertação de mestrado ou () Tese de Doutorado, intitulado A (re) apresentação de inquisidores: a construção das masculinidades nas narrativas fílmicas *O poço e o pêndulo* (1961-1991) é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal (“Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos”).

Pelotas, 31 de maio de 2022.



ASSINATURA