



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Emmanuel Correia

O carpinteiro de outro mundo: o cinema político e social de John Carpenter na década de
1980

Florianópolis
2025

Emmanuel Correia

O carpinteiro de outro mundo: o cinema político e social de John Carpenter da década de 1980

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em História Global da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela
BU/UFSC. Dados inseridos pelo próprio autor.

Correia, Emmanuel

O carpinteiro de outro mundo: o cinema político e social
de John Carpenter na década de 1980 / Emmanuel Correia ;
orientador, Alexandre Busko Valim, 2025.

154 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. História. 2. História. 3. Cinema. 4. Guerra Fria. 5.
John Carpenter. I. Busko Valim, Alexandre. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em História. III. Título.

Emmanuel Correia

O carpinteiro de outro mundo: o cinema político e social de John Carpenter da década de 1980

Esta dissertação foi julgada e aprovada, em sua forma final, pelo Programa de Pós-Graduação em História Global da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 17 de outubro de 2025.

Professor orientador Alexandre Busko Valim, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Professor Sidnei José Munhoz, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Andréa Carla Scanzani, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em História Global.



Documento assinado digitalmente

Flavia Florentino Varella

Data: 17/12/2025 13:05:45-0300

CPF: ***.718.756-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Flávia Florentino Varella
Coordenação do Programa de Pós-graduação



Documento assinado digitalmente

Alexandre Busko Valim

Data: 17/12/2025 13:18:51-0300

CPF: ***.022.689-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim
Orientador

“Monstros não me assustam, pessoas sim” (Carpenter *apud* Landis, 2011, p. 241).

AGRADECIMENTOS

Em 2023 minha vida deu uma guinada de 360°, quando comecei o mestrado, pois não possuía graduação em História, já que sou graduado em Relações Internacionais. Uma revelação, quando eu tinha uns oito anos de idade, eu queria ser arqueólogo e historiador por dois motivos: pelo fato de ser apaixonado pelas aulas de História no colégio e pelos filmes de Indiana Jones. Conforme o tempo foi passando, acabei mudando de rumo, indo cursar Relações Internacionais, mas como a vida é irônica, após me graduar, acabei realizando uma pós-graduação em História.

A escrita desta dissertação não foi algo fácil, mas pude contar com variados seres físicos e “metafísicos” que me auxiliaram neste caminho. Se não fosse minha paixão por cinema, cultivada desde a infância, esta dissertação não teria ocorrido. No campo do cinema, estendo agradecimentos aos variados diretores que solidificaram o respectivo sentimento, dentre eles, Steven Spielberg, Ridley Scott, Akira Kurosawa, George A. Romero e John Carpenter.

A vida é feita de pessoas que passam pela nossa vida ou criam morada, sejam amigos, professores, colegas. Gostaria de começar agradecendo a Lavínia, que me auxiliou na escrita desta dissertação por meio de uma análise cuidadosa. Sou grato aos meus amigos advindos antes do mestrado. Ao David (nossa amizade surgiu no tempo da graduação em Relações Internacionais, ao Theo, Artur, Matheus, Guilherme e Denis, que estão comigo desde a infância.

Sou grato ao Nehcine, que me possibilitou conhecer pessoas fantásticas. No grupo conheci a Rafa, uma fã de filmes de horror diferenciados; Vivi, que me apresentou o cuscuz;

Rose e Naiara, que me apresentaram o Cine Paradigma aqui em Floripa; Bruna, que me fez descobrir o cinema chinês; e Renata, que me apresentou o audiovisual africano. Ao Gustavo, ou Shigunov para os íntimos, sou grato pelas nossas conversas sobre cinema ocorridas no ônibus da UFSC. A Vit por me fez pensar o cinema brasileiro através de uma nova perspectiva, a Rosana por me introduzir a história da arte e ao Paulo por nossas conversas acaloradas sobre filmes de variados gêneros, sejam os famosos ou aqueles esquecidos pelo tempo.

No cinema e na realidade sempre houve um grande professor por trás de um aluno. No tempo de colégio tive figuras importantes que me marcaram e não foi diferente na vida acadêmica. Dentre os vários que deixaram marcas simbólicas e intelectuais em mim, gostaria de agradecer ao Luciano, que foi meu professor na graduação e que me incentivou a continuar na carreira acadêmica. Da pós-graduação, sou grato aos variados professores que conheci nestes

dois anos, em especial ao Sidnei, cujas publicações sobre Guerra Fria eu já lia antes de entrar no mestrado. Suas aulas e textos contribuíram para expandir meu olhar sobre o respectivo período histórico. Estendo meus agradecimentos a Daraca, cineasta e professora que trabalha com uma das coisas mais belas que existem, o cinema.

Na história do cinema, variados protagonistas necessitaram de alguém que os guiassem no seu caminho. Luke Skywalker se não tivesse o Yoda, não derrotaria o Império, Daniel-San sem o Sr. Miagy não aprenderia o golpe da garça, e se não houvesse o Mestre Splinter, Rafael, Leonardo, Donatello e Michelangelo não aprenderiam o que é ser um ninja. No caso desta dissertação, se não fosse pelo Alexandre me orientando, eu não conseguiria encarar e vencê-la. Sou grato a ele desde 2021, quando entrei no NEHCINE. Com o passar do tempo, em nossas conversas descobrimos que possuímos gostos cinematográficos similares, sejam por longas de baixo orçamento, zumbis ou samurais. O Alexandre, assim como os “mentores” e “mestres” presentes na história do cinema, acreditou em mim em momentos em que nem eu mais acreditava. Escrever este agradecimento em nossa dissertação é o mínimo que posso fazer para retribuir por tudo o que fez por mim nesses quatro anos em que nos conhecemos.

Um dos aspectos mais importantes na vida de uma pessoa é a família, como já dizia Vin Diesel na sua saga de filmes sobre carros velozes. A minha é meio grande, mas cada um de alguma maneira me auxiliou no caminho que decidi trilhar. Sou grato aos meus avós Albani e Guinter, que embora não de sangue, de coração me acolheram e auxiliaram na minha paixão por cinema, seja pelos faroestes vistos com meu avô ou por minha avó me levar algumas vezes ao cinema quando era criança. Sou grato aos meus irmãos Eder, Elan e Eduardo, por me apoiar no caminho que nenhum dos três seguiu. Estendo os agradecimentos para minhas cunhadas Fernanda e Ana Paula e aos meus sobrinhos Lucas, Júlia (Juju) e Danilo (Dan).

Dentre todos não posso deixar de lembrar daqueles que me levavam à locadora quando era criança, perceberam esta minha paixão por cinema e não deixaram de incentivá-la, os meus pais, Elói e Salete. Recordo-me, quando criança, eles me levando à saudosa Vídeo Opção, localizada na minha antiga cidade, Joaçaba, conhecida pelos cinéfilos como a cidade em que o grande diretor Rogério Sganzerla nasceu. Naquela locadora conheci filmes ruins, os clássicos e grandes diretores. Depois que voltávamos para casa, nós assistíamos a esses filmes. Esse pequeno ato foi incentivando a formação deste apaixonado por cinema, autor desta dissertação, e até hoje vamos os três juntos ao cinema. Exceto quando é um filme de horror, pois eles não gostam do gênero, consequentemente já informo que nenhum dos filmes mencionados nesta dissertação foram vistos por eles.

Todas as pessoas mencionadas deixaram uma marca em mim. Desculpe caso tenha esquecido alguém, mas esta dissertação é para vocês que de alguma maneira estiveram presentes na minha vida.

Por fim, agradeço ao CAPES pela bolsa de mestrado, que permitiu o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de delimitar, analisar, historicizar as quatro obras cinematográficas do diretor estadunidense John Carpenter, lançadas na década de 1980, durante o contexto da Era Reagan. Por meio de *Eles Vivem* (1988), *O Enigma de Outro Mundo* (1982), *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) e *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), busca-se contar uma história sobre como o respectivo realizador leu sua nação. Utilizando a perspectiva social do cinema de Alexandre Busko Valim (2013), e a análise dos elementos da produção, seja o processo de filmagem e sua recepção, com o objetivo de auxiliar na obtenção de uma visão macro das obras cinematográficas citadas. Os filmes analisados, assim como outras produções de Carpenter mencionadas neste trabalho possibilitaram perceber protagonistas imperfeitos, alegorias e seres humanos tão assustadores quanto os monstros apresentados. A análise dos longas-metragens, da carreira do realizador, das campanhas de divulgação e da história do cinema estadunidense entre 1975 e 1988 auxiliou na compreensão das obras de John Carpenter como “críticas” às elites e ao conservadorismo por meio de uma leitura pessimista de sua própria nação: os Estados Unidos.

Palavras-chave: história social do cinema; John Carpenter; Ronald Reagan; horror; ficção científica.

ABSTRACT

This dissertation aims to delimit, analyze, historicize the four cinematographic works of American director John Carpenter, released in the 1980s, during the context of the Reagan era. Through *They Live* (1988), *The Thing* (1982), *Halloween III – Season of The Witch* (1982) and *Starman* (1984), we search to tell a story about how the respective director read his nation. Using the social perspective of cinema by Alexandre Busko Valim (2013), and the analysis of production elements, both the filming process and its reception, to help to obtain a macro view of the cinematographic works of this director. The films analyzed, as well as other productions of Carpenter mentioned in this work made it possible to realize imperfect protagonists, allegories and humans as scary as the monsters presented. The analysis of the movies, director's career, the publicity campaigns and history of American cinema between 1975 and 1988 helped to understand the works of John Carpenter as "criticism" to the elites and conservatism through a pessimistic reading of his own nation: the United States.

Key-words: social history of cinema; John Carpenter; Ronald Reagan; horror: science fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Referência à obra <i>O Grande Roubo do Trem</i> (1903) em <i>A Ressurreição de Broncho Billy</i> (1970)	27
Figura 2 - Convite no jornal <i>The Los Angeles Times</i> (1970) para a exibição de <i>A Ressurreição de Broncho Billy</i> (<i>The Resurrection of Broncho Billy</i> , 1970) na UCLA	28
Figura 3 - Quarto dos protagonistas de <i>Dark Star</i> (1974)	29
Figura 4 - Pôster do filme <i>Dark Star</i> (1974) divulgado no <i>Pacific Daily News</i> (1975)	31
Figura 5 - Propaganda sobre <i>Halloween - A Noite do Terror</i> (1978) no jornal <i>Star Ledger</i> (1978).....	53
Figura 6 - Elvis conversa com seu irmão.....	56
Figura 7 - Roger Ebert considera John Carpenter o novo Alfred Hitchcock no jornal <i>The Spokesman Review</i> (1979)	57
Figura 8 - Capa da terceira edição da <i>Fangoria</i> , que conta com uma entrevista com Carpenter sobre <i>Halloween - A Noite do Terror</i> (<i>Halloween</i> , 1978)	68
Figura 9 - Propaganda em <i>Robcop - O Policial do Futuro</i> (<i>Robocop</i> , 1987).....	75
Figura 10 - A Broadway na versão de Carpenter em <i>Fuga de Nova Iorque</i> (1981).....	80
Figura 11 - A representação do demônio em <i>Príncipe das Sombras</i> (1987).....	85
Figura 12 - Publicação sobre <i>O Enigma de Outro Mundo</i> (1982) no <i>The Los Angeles Times</i> .89	
Figura 13 - Cena da aranha em <i>O Enigma de Outro Mundo</i> (1982)	94
Figura 14 - O <i>close-up</i> no rosto do protagonista em <i>Starman - O Homem das Estrelas</i> (1984)	104
Figura 15 - Cena da imigrante com o bebê em <i>Starman - O Homem das Estrelas</i> (1984).....	105
Figura 16 - Aparições de <i>Halloween - A Noite do Terror</i> (1978) em <i>Halloween III - A Noite das Bruxas</i> (1982).....	112
Figura 17 - Daniel quebra a quarta parede em <i>Halloween III - A Noite das Bruxas</i> (1982)...116	
Figura 18 - <i>Eles Vivem</i> (1988) estreia em primeiro lugar nos cinemas estadunidenses	121
Figura 19 - Contraste do mundo sem e com os óculos escuros	123
Figura 20 - Representação do dinheiro em <i>Eles Vivem</i> (1988).....	124
Figura 21 - Ronald Reagan em <i>Eles Vivem</i> (1988).....	125

LISTA DE SIGLAS

CIA	<i>Central Intelligence Agency</i>
FBI	<i>Federal Bureau of Investigation</i>
FMI	Fundo Monetário Internacional
INF	<i>Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty</i>
MGM	<i>Metro-Goldwyn-Mayer</i>
MPAA	<i>Motion Picture Association of America</i>
OECD	<i>Organization for Economic Co-operation and Development</i>
ONU	Organização das Nações Unidas
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico Norte
PIB	Produto Interno Bruto
TINA	<i>There Is No Alternative</i>
UCLA	University of California Los Angeles
UEM	Universidade Estadual de Maringá
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
USC	<i>University Of Southern California</i>
UT	<i>University of Texas at Austin</i>
WKU	<i>Western Kentucky University</i>
WWF	<i>World Wrestling Federation</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1 O CARPINTEIRO VAI AO CINEMA: AS PAIXÕES, A FORMAÇÃO E O SURGIMENTO DE JOHN CARPENTER NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA ESTADUNIDENSE.....	20
1.1 O SURGIMENTO DE JOHN CARPENTER NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA (1948-1974).....	20
1.2 O CINEMA “FANTÁSTICO” É POPULAR: O HORROR, A FICÇÃO CIENTÍFICA E A POLÍTICA NOS ESTADOS UNIDOS NO PERÍODO EM QUE JOHN CARPENTER SURTIU E SE CONSOLIDOU NA INDÚSTRIA (1974-1979).....	34
1.3 A CONSOLIDAÇÃO DE JOHN CARPENTER NO CINEMA ESTADUNIDENSE (1976-1979).....	47
2 POLÍTICA, CULTURA E O CINEMA ESTADUNIDENSE “FANTÁSTICO” NA DÉCADA DE 1980: EM QUE LUGAR JOHN CARPENTER SE ENCAIXA?	59
2.1 A POLÍTICA E O CINEMA DE HORROR E FICÇÃO CIENTÍFICA NA DÉCADA DE 1980	59
2.2 O CARPINTEIRO TEM SUA OBRA DESMONTADA: O CINEMA DE JOHN CARPENTER NA DÉCADA DE 1980.....	76
3 OS MONSTROS CARPENTERIANOS REPRESENTAM A DÉCADA DE 1980: ANALISANDO <i>ELES VIVEM</i> (1988), <i>O ENIGMA DE OUTRO MUNDO</i> (1982), <i>HALLOWEEN III – A NOITE DAS BRUXAS</i> (1982) E <i>STARMAN – O HOMEM DAS ESTRELAS</i> (1984)	87
3.1 AS ARREPIANTES E FANTÁSTICAS REINVENÇÕES DE UMA INVASÃO ALIENÍGENA NO CINEMA DE JOHN CARPENTER: UMA ANÁLISE DE <i>O ENIGMA DE OUTRO MUNDO</i> (1982) E <i>STARMAN – O HOMEM DAS ESTRELAS</i> (1984) COMO ALEGORIAS À CATEGORIZAÇÃO DO INIMIGO CRIADO PELO GOVERNO RONALD REAGAN	87
3.2 <i>I COME HERE TO CHILL BUBBLEGUN AND KICK CAPITALISM AND NEOLIBERALISM</i> : ANALISANDO <i>HALLOWEEN III – A NOITE DAS BRUXAS</i> (1982) E <i>ELES VIVEM</i> (1988) COMO ALEGORIAS AO CAPITALISMO E AO NEOLIBERALISMO.....	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129

REFERÊNCIAS.....	132
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A história do cinema estadunidense é marcada por realizadores, que desenvolveram obras cujos quais são referenciados por vários círculos cinematográficos por sua capacidade de pensar o cinema como algo além de uma forma de arte que busca satisfazer um público específico. Esses realizadores utilizam o meio cinematográfico para pensar a sociedade da época na qual a produção foi lançada, obtendo um reconhecimento que ocorre, em determinados casos, anos após o lançamento do respectivo longa-metragem, como é o caso do objeto central desta dissertação, John Carpenter.

Em sua carreira, Carpenter ganhou um Óscar, lançou seu primeiro longa-metragem, *Dark Star* (*Dark Star*, 1974)¹, desenvolveu *Assalto à 13 DP* (*Assault on Precinct 13th*, 1976)² e *Halloween - A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978)³, obra que chamou a atenção da crítica para o diretor. Após o longa sobre a festividade do “Dia das Bruxas”, Carpenter desenvolveu os projetos: *Alguém me Vigia* (*Someone’s Watching Me*, 1978)⁴ e a cinebiografia do rei do *rock*, *Elvis* (*Elvis*, 1979)⁵, ambas para a televisão. Em razão da boa recepção, seja da crítica ou de bilheteria dos três últimos projetos, foi construído pela mídia estadunidense um conceito de futuro sucessor para o realizador, contudo o que viria a ocorrer seria o inverso.

A década de 1980 iniciou de forma promissora para o realizador, com o lançamento das obras *A Bruma Assassina* (*The Fog*, 1980)⁶ e *Fuga de Nova Iorque* (*Escape from New York*,

¹ Ficha técnica – Estúdio: Bryanston Distributing Company; Distribuição: Bryanston Distributing Company; Diretor: John Carpenter; Roteirista: John Carpenter; Dan O'Bannon. Produtor: John Carpenter; Fotografia: Douglas Knapp; Edição: Dan O'Bannon; Música: John Carpenter; Personagens e intérpretes principais: Lieutenant Doolittle: Brian Narellel; Sergeant Pinback: Dan O'Bannon; Boiler. Cal Kuniholm; Alien: Nick Castle. Ano de produção: 1974.

² Ficha técnica – Estúdio: Turtle Releasing Organization; Distribuição: Turtle Releasing Organization; Diretor: John Carpenter; Roteiro de John Carpenter. Produtor: J. S. Kaplan. EUA. Fotografia: Douglas Knapp. Edição: John Carpenter; Música: John Carpenter; Personagens e intérpretes principais: Napoleon Wilson: Darwin Joston. Ethan Bishop: Austin Stoker, Leigh: Laurie Zimmer. Ano de produção: 1976.

³ Ficha técnica – Estúdio: Compass International Pictures, Roteiro de John Carpenter, Debra Hill. Produtor: Debra Hill, John Carpenter, Moustapha Akkad. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Tommy Lee Wallace, Charles Bornstein. Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Laurie Strode: Jamie Lee Curtis, Samuel Loomis: Donald Pleasence, Michael Myers: Tony Morgan. Ano de produção: 1978.

⁴ Ficha técnica – Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuição: Warner Bros Pictures, Roteiro de John Carpenter. Produtor: Anna Cottle, Robert Kobritz. Fotografia: Robert B. Hauser. Edição: Jerry Taylor. Música: Harry Sukman. Personagens e intérpretes principais: Leigh Michaels: Lauren Hutton, Paul Winkless: David Birney, Sophie: Adrienne Barbeau.

⁵ Ficha técnica – Estúdio: Dick Clark Productions; Distribuição: Worldvision Enterprises Direção: John Carpenter. Roteiro de Anthony Lawrence. Produtor: Anthony Lawrence, Dick Clark, James Ritz, Tony Bishop. EUA. Fotografia: Edição: Christopher Holmes. Ron Moler; Música: Joe Renzetti; Personagens e intérpretes principais: Elvis: Kurt Russell. Gladys Presley: Shelley Winters, Priscilla Presley: Season Hubley. Ano de produção: 1979.

⁶ Ficha técnica – Estúdio: AVCO Embassy Pictures. Distribuição: AVCO Embassy Pictures. Diretor: John Carpenter. Roteirista: John Carpenter, Debra Hill. Produtor: Debra Hill; Fotografia: Dean Cundey; Edição:

1981)⁷. A primeira, uma obra de horror, trata de uma ameaça “invisível” representada por uma névoa que esconde espíritos vingativos e, conforme mencionado nesta dissertação, apresenta uma alegoria à colonização violenta presente na história dos Estados Unidos. Já o longa de 1981, apresenta um país distópico, dividido e governado por um presidente que se importa somente com as classes mais altas da sociedade estadunidense.

Em 1982, Carpenter esteve envolvido em dois projetos, dirigindo *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, 1982)⁸ e roteirizando, produzindo e compondo a trilha de *Halloween III – A Noite das Bruxas* (*Halloween III, Season of The Witch*, 1982)⁹. O primeiro, um longa, uma reimaginação de uma produção anticomunista desenvolvida na década de 1950, e o segundo, uma sequência do longa-metragem que inseriu o diretor no cenário cinematográfico estadunidense. Ambas acabaram por serem mal-recebidas pela crítica e geraram números ruins em bilheteria.

Dessa forma, optou-se por discutir o cinema de John Carpenter na respectiva década, por meio de uma análise conjunta de quatro obras: *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, 1982)¹⁰, *Starman - O Homem das Estrelas* (*Starman*, 1984)¹¹, *Halloween III – A Noite das*

Charles Bornstein, Tommy Lee Wallace; Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Stevie Wayne: Adrienne Barbeau, Elizabeth Solley: Jamie Lee Curtis, Kathy Williams: Janet Leigh, Nick Castle: Tom Atkins. Ano de produção: 1980.

⁷ Ficha técnica – Estúdio: AVCO Embassy Pictures Distribuição: AVCO Embassy Pictures. Direção: John Carpenter. Roteirista: John Carpenter, Nick Castle. Produtor Debra Hill, Larry J. Franco. Fotografia: Dean Cundey, George D. Dodge. Personagens e intérpretes principais: Snake Plissken: Kurt Russell, Bob Hauk: Lee Van Cleef, "Cabbie": Ernest Borgnine, Presidente John Harker: Donald Pleasence, Duke: Isaac Hayes. Ano de produção: 1981.

⁸ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Direção: John Carpenter; baseado no livro homônimo de John W. Campbell; Produtor: David Foster, Lawrence Turman; Fotografia: Dean Cundey; Edição: Todd C. Ramsay; Música: Ennio Morricone; Personagens e intérpretes principais: R.J MacReady: Kurt Russel; Childs: Keith David; Blair: A. Wilford Brimley; Nauls: T. K. Carter; Palmer: David Clennon. Ano de produção: 1982.

⁹ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Direção: Roteiro de John Carpenter, Debra Hill, Tommy Lee Wallace. Produtor: Debra Hill, John Carpenter. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Millie Moore. Personagens e intérpretes principais: Tom Atkins: Dr. Daniel 'Dan' Challis, Stacey Nelkin: Ellie Grimbridge, Dan O'Herlihy: Conal Cochran. Ano de produção: 1982.

¹⁰ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Direção: John Carpenter; baseado no livro homônimo de John W. Campbell; Produtor: David Foster, Lawrence Turman; Fotografia: Dean Cundey; Edição: Todd C. Ramsay; Música: Ennio Morricone; Personagens e intérpretes principais: R.J MacReady: Kurt Russel; Childs: Keith David; Blair: A. Wilford Brimley; Nauls: T. K. Carter; Palmer: David Clennon. Ano de produção: 1982.

¹¹ Ficha técnica – Estúdio: Columbia Pictures, Distribuição: Columbia Pictures Direção: John Carpenter Roteiro de Bruce A. Evans Raynold, Gideon Dean Riesner. Produtor: Larry J. Franco. Fotografia: Donald M. Morgan. Edição: Marion Rothman. Música: Jack Nitzsche; Donald M. Morgan. Personagens e intérpretes principais: Scott Hayden / Starman: Jeff Bridges, Jenny Hayden: Karen Allen, Mark Shermin: Charles Martin Smith. Ano de produção: 1984.

*Bruxas (Halloween III, Season of The Witch, 1982)*¹² e *Eles Vivem (They Live, 1988)*¹³. Por meio delas, busca-se contar uma história sobre como um realizador leu sua nação, ao mesmo tempo que se procura obter uma compreensão mais ampla sobre o impacto social dos respectivos longas-metragens do realizador na década de 1980.

Para a compreensão do impacto das obras, utilizar-se-á o chamado circuito comunicacional, definido por Alexandre Busko Valim (2013) como a emissão, mediação e recepção de um longa-metragem. Dentro do estudo da recepção, segundo Michelle Lagny (2009), faz-se necessária a utilização de fontes que auxiliem na construção de relações e contextos. Nesse sentido, utilizar-se-ão revistas, anúncios e jornais de grande circulação, pois, segundo Valim (2005), fornecem informações valiosas sobre as obras cinematográficas. Esta dissertação também se vale de críticos de cinema, como, por exemplo Roger Ebert,¹⁴ e de jornais que possuíam um espaço para publicações de cinema, caso de *Los Angeles Times*.

Aliado a isso, busca-se olhar o cinema carpenteriano e a figura de seu realizador por meio de um prisma que destaca fatores como sua formação acadêmica, início da carreira cinematográfica, os primeiros longas-metragens e as considerações da crítica sobre as respectivas obras, bem como uma contextualização da política estadunidense no momento em que eram lançadas.

Segundo Artur Felipe Santos Lopes (2019), estilos e gêneros cinematográficos são capazes de representar formas comportamentais, traços identitários, condutas políticas e mentalidades de uma determinada nação. Para Rafaela Barbieri (2018), o gênero de um filme é um elemento de importância para uma análise metodológica, uma vez que a mesma narrativa construída com base em outro gênero resultaria em representações distintas.

Um gênero cinematográfico pode ser considerado como fonte de pesquisa, pois possibilita diversas percepções e debates sobre questões políticas e sociais. Além dos clichês e ferramentas narrativas típicas de cada gênero, existem especificidades que emergem diretamente do contexto histórico em que cada filme é produzido, tais como escolhas artísticas,

¹² Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Direção: Roteiro de John Carpenter, Debra Hill, Tommy Lee Wallace. Produtor: Debra Hill, John Carpenter. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Millie Moore. Personagens e intérpretes principais: Tom Atkins: Dr. Daniel 'Dan' Challis, Stacey Nelkin: Ellie Grimbridge, Dan O'Herlihy: Conal Cochran. Ano de produção: 1982.

¹³ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: John Carpenter; baseado no livro homônimo de Ray Nelson; Roteiro de John Carpenter. Produtor: Larry Franco. EUA. Fotografia: Gary B. Kibbe. Edição: Gib Jaffe Frank E. Jimenez; Música: John Carpenter, Alan Howarth; Personagens e intérpretes principais: John Nada: Roddy Piper. Frank Armitage: Keith David, Holly Thompson: Meg Foster. Ano de produção: 1988.

¹⁴ Crítico do jornal *Chicago Sun-Times*.

detalhes da produção, formação de cada realizador, fatores que acabam por interferir no resultado (Lopes, 2019).

Determinadas obras podem apresentar crenças políticas, ideológicas e sociais de maneira explícita ou implícita. A forma explícita não deixa dúvidas ao espectador quanto à “mensagem” da obra, enquanto a implícita entra no campo da alegoria, conceito que, segundo Fredric Jameson (1992, p. 26), permite múltiplos significados de uma obra através de variadas interpretações.

No caso de John Carpenter, suas obras geram revisões e novas teorias com o passar do tempo. Para Jameson (1992, p. 14), a interpretação de uma obra não é um ato isolado e que ocorre dentro de um campo de batalha entre uma legião de opções interpretativas. O realizador constrói obras pensadas como ferramentas de discussões políticas por meio de alegorias.

Para a análise das “mensagens políticas”, faz-se necessário realizar uma análise fílmica e uma decupagem técnica, procedimento que transforma as imagens e sons em texto, transpondo a linguagem audiovisual em escrita. De acordo com Andrei Tarkovski (1998, p. 161), essa transcrição da obra cinematográfica leva em consideração uma descrição de elementos que inclusive podem passar despercebidos quando a obra é consumida pelo público. As respectivas técnicas e estratégias são utilizadas para facilitar a compreensão do filme. Além de ver e rever, é preciso analisar os próprios apontamentos sobre a obra, de modo a obter novas conclusões (Vanoye; Goliot-Lété, 1994).

A partir desses conceitos, a presente dissertação adota primeiramente a interpretação da narrativa, analisando os elementos, por exemplo, cenas, diálogos e a mensagem que as obras buscam transmitir. No processo de compreensão dos quatro longas selecionados, tornou-se necessário analisá-los em conjunto e compará-los, buscando semelhanças narrativas entre as obras, bem como considerando o contexto cultural e político do período no qual foram lançadas.

O cinema, como fonte historiográfica, ocupa um lugar privilegiado no espaço da mídia, compreendida como produtora e reprodutora de valores, signos e significados, ou seja, exercendo a função de agente cultural (Lagny, 1997). No contexto desta dissertação, as obras cinematográficas de John Carpenter são utilizadas como fontes históricas que apresentam alegorias do contexto político da década de 1980, como, por exemplo, ao neoliberalismo e ao capitalismo.

O cinema de John Carpenter, articulado à história social do cinema, adota uma abordagem multidisciplinar dedicada aos estudos sobre cinema e história da Guerra Fria. Para sustentar essas análises, recorre-se a autores que discutem a história social do cinema, como

Ismail Xavier¹⁵, Alexandre Busko Valim¹⁶, Douglas Kellner¹⁷, além de estudiosos, como Darko Suvin¹⁸, John Kenneth Muir¹⁹, Kendall R. Phillips²⁰, Michele Le Blanc e Colin Odell²¹, Robin Coleman²², Gilles Boulenger²³, Robin Wood²⁴, Kendall R. Phillips²⁵ e Wheeler Winston Dixon²⁶. Esses autores desenvolveram pesquisas sobre a história do horror estadunidense e trazem John Carpenter como um de seus principais expoentes, traçando momentos e sua carreira e sua formação.

Este trabalho relaciona-se com o período da Guerra Fria, especialmente a década de 1980. Para isso, utilizam-se os autores: John Lewis Gaddis²⁷, Luiz Alberto Moniz Bandeira²⁸, Sidnei Munhoz²⁹ e Odd Arne Westad³⁰. No desenrolar do trabalho, são debatidas questões advindas da Guerra Fria e que escapavam do embate ideológico entre soviéticos e estadunidenses, como é o caso do pensamento neoliberal, tema recorrente nos longas-metragens

¹⁵ Docente no campo de estudos cinematográficos, professor de História do Cinema e o principal pesquisador no Brasil na respectiva área temática.

¹⁶ Historiador e atualmente docente do curso de História e Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), desenvolvendo pesquisas sobre história social do cinema.

¹⁷ Acadêmico estadunidense na Universidade da Califórnia, cujas pesquisas são voltadas para a história e influência da mídia.

¹⁸ Canadense, docente da Universidade McGill em Montreal, desenvolve pesquisas sobre literatura e cinema de ficção científica.

¹⁹ Crítico literário cujas publicações são voltadas para cinema e televisão.

²⁰ Atualmente docente visitante da York St John University no Reino Unido, cujas pesquisas são voltadas para a relação entre cinema e cultura popular estadunidense.

²¹ Críticos de cinema e escritores do *Kamera Books*, site no qual são disponibilizados livros sobre a história do cinema e variados movimentos e gêneros cinematográficos.

²² Conforme consta em seu livro, é professora adjunta no Departamento de Estudos da Comunicação e do Centro de Estudos Afro-Americanos e Africanos da Universidade de Michigan.

²³ Jornalista francês que desenvolve pesquisas sobre diretores do cinema estadunidense, como John Carpenter e William Friedkin.

²⁴ Foi professor do curso de Cinema na Universidade de York no Reino Unido e fundador do coletivo editorial CineAction!.

²⁵ Professor de Comunicação da Universidade de Syracuse cujas pesquisas são voltadas à história do cinema estadunidense.

²⁶ Cineasta e atualmente professor na Rutgers University, cujas pesquisas são voltadas para a história do cinema.

²⁷ Historiador estadunidense e atualmente professor de História Militar e Naval na Universidade de Yale. Suas pesquisas são voltadas para Guerra Fria e História Militar. Trabalha com uma perspectiva que defende que os Estados Unidos não são imperialistas e age desta forma quando convidados por nações amigas que se sentem ameaçadas pela União Soviética.

²⁸ Historiador brasileiro cujas pesquisas são voltadas para política externa brasileira e história dos Estados Unidos.

²⁹ Historiador brasileiro e atualmente professor voluntário no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e da UFSC. Suas pesquisas são voltadas para a Guerra Fria. Dedicou-se à tradução para o português das obras do historiador John Lewis Gaddis.

³⁰ Historiador norueguês, especializado em história da Guerra Fria e história contemporânea do Leste Asiático e atualmente professor na Universidade de Yale.

de John Carpenter. Para essa discussão, recorre-se a autores como Perry Anderson³¹, Mark Fisher³² e David Harvey³³.

Sobre a divisão dos capítulos, após a introdução, o capítulo 1, *O carpinteiro vai ao cinema: as paixões, a formação e o surgimento de John Carpenter na indústria cinematográfica estadunidense*, dedica-se a tratar de três fatores em seus subcapítulos, voltados à formação cinematográfica de John Carpenter, destacando fatores como a influência da ficção científica e do horror na sua formação, o início de sua carreira cinematográfica e os fatores políticos que assolavam os Estados Unidos no respectivo período de formação. Entre esses fatores, destaca-se a imagem prejudicada do país na década de 1970, em meio às mudanças culturais que assolavam o cinema estadunidense por meio da consolidação do *blockbuster*, com o sucesso de *Tubarão* (*Jaws*, 1975)³⁴.

O capítulo 2, intitulado *Política, cultura e o cinema estadunidense “fantástico” na década de 1980: em que lugar John Carpenter se encaixa?*, aborda a chegada de Ronald Reagan à presidência estadunidense, destacando algumas ocorrências de seu mandato. Também se discute sobre o que o cinema de horror e ficção científica estava tratando no respectivo período, marcado por produções cinematográficas que pendiam para temáticas conservadoras e outras similares tematicamente às produções de John Carpenter. Ainda, é feita uma contextualização sobre o que horror e a ficção científica tratavam na década de 1980, além de se apresentar brevemente as obras cinematográficas de John Carpenter no período, marcado por uma diminuição de sua popularidade frente à crítica e ao público.

O capítulo 3, *Os monstros carpenterianos representam a década de 1980: analisando Eles Vivem* (1988), *O Enigma de Outro Mundo* (1982), *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) e *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), é voltado à análise das quatro obras cinematográficas. O capítulo trata brevemente do processo de contratação da equipe de produção, juntamente de uma análise dos principais pontos da narrativa, correlacionando a obra com o contexto político da década de 1980, bem como a recepção da obra em jornais estadunidenses no período em que foram lançadas. As análises foram organizadas em duplas,

³¹ Historiador inglês e atualmente professor da Universidade da Califórnia.

³² Professor no Departamento de Cultura Visual, na Universidade de Goldsmith, pesquisando sobre política e cultura popular.

³³ Geógrafo britânico e atualmente professor da Universidade da Cidade de Nova York, cujas pesquisas são voltadas para capitalismo e neoliberalismo.

³⁴ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Distribuição: Universal Pictures, Direção: Steven Spielberg, Roteiro: Steven Spielberg, Hal Barwood, Jerry Belson. Produtor: David Brown, Richard D. Zanuck. Fotografia: Bill Butler. Edição: Verna Fields. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Martin Brody: Roy Scheider, Matt Hooper: Richard Dreyfuss, Quint: Robert Shaw. Ano de produção: 1975.

tratando de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) e *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), destacando os pontos da obra por meio de uma análise que leva em conta o contexto de como os Estados Unidos veem o “diferente” representado na figura de um alienígena e que expõe problemas de sua nação. Já a análise de *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) e *Eles Vivem* (1988), é desenvolvida considerando contexto da ascensão neoliberal no período.

No desenrolar desta dissertação, a análise conjunta da história de John Carpenter, de seus longas-metragens e dos diálogos com outros fatores, seja a história, política e a cultura cinematográfica estadunidense, possibilitou a percepção da visão inclusive política do realizador sobre sua nação e como os seus monstros expõem os problemas da sociedade estadunidense.

1 O CARPINTEIRO VAI AO CINEMA: AS PAIXÕES, A FORMAÇÃO E O SURGIMENTO DE JOHN CARPENTER NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA ESTADUNIDENSE

1.1 O SURGIMENTO DE JOHN CARPENTER NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA (1948-1974)

A história do cinema estadunidense contou com variados diretores, vencedores de prêmios ou esquecidos pela historiografia do meio, figuras apaixonadas por cinema, filmar, cortar e montar um filme. A história do cinema ao redor do globo contou com diretores que se popularizaram dentro de um determinado gênero cinematográfico, caso de Howard Hawks e John Ford dentro do faroeste. Hawks dirigiu *Onde Começa o Inferno* (1959), enquanto John Ford comandou uma safra do gênero, *No Tempo das Diligências* (1939)³⁵ e *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956).³⁶

Diretores podem popularizar-se dentro de um determinado gênero cinematográfico. John Carpenter, por exemplo, se destacou no campo do horror e da ficção científica. Entretanto, o realizador revela em sua filmografia uma influência dos diretores de *western* mencionados.

Carpenter, com quatro anos de idade, assistiu no cinema ao longa *Uma Aventura na África* (*The African Queen*, 1951),³⁷ obra dirigida por John Huston (Muir, 2005). O longa, protagonizado pelos astros do período: Humpfrey Bogart e Katherine Hepburn, envolvia ação, aventura e romance, centrando-se em dois personagens que devem descer o rio Congo. Carpenter saiu da sessão decidido a fazer cinema (Carpenter *apud* Boulenger, 2003), tornando-se obcecado pelo cinema e com a noção de que ele também poderia contribuir para o restivo formato (Muir, 2005).

³⁵ Ficha técnica – Estúdio: United Artists; Distribuição: Walter Wanger Productions; Diretor: John Ford; Roteirista: Dudley Nichols. Produtor: Walter Wanger; Fotografia: Bert Glennon; Edição: Otho Lovering, Dorothy Spencer; Música: Richard Hageman, Franke Harling, Louis Gruenberg, John Leipold, Leo Shuken. Personagens e intérpretes principais: Dallas: Claire Trevor; Henry: John Wayne, Buck: Andy Devine. Ano de produção: 1939.

³⁶ Ficha técnica – Estúdio: Warner Bros Pictures; Distribuição: Warner Bros Pictures; Diretor: John Ford; Roteirista: Frank S. Nugent. Produtor: Cornelius Vanderbilt Whitney; Fotografia: Winton C. Hoch; Edição: Jack Murray; Música: Max Steiner. Personagens e intérpretes principais: Ethan Edwards: John Wayne, Martin Pawley: Jeffrey Hunter, Laurie Jorgensen: Vera Miles. Ano de produção: 1956.

³⁷ Ficha técnica – Estúdio: Horizon Pictures, Romulus Films, Distribuição: United Artists, Direção: John Huston, Roteiro de John Huston, James Agee, Peter Viertel, John Collier. Produtor: Sam Spiegel, John Woolf. Fotografia: Jack Cardiff. Edição: Ralph Kemplen. Música: Allan Gray. Personagens e intérpretes principais: Charlie Allnut: Humphrey, Rose Sayer: Katharine Hepburn, Reverend Samuel Sayer: Robert Morley. Ano de produção: 1951.

O cinema, para o jovem Carpenter, além de uma forma de entretenimento e um futuro trabalho, passou a exercer também a função de fuga da realidade, pois durante sua juventude, ele se sentia desconexo e um estrangeiro dentro da sociedade na qual vivia, já que não era bom em esportes nem nos estudos (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). A sua válvula de escape eram as obras cinematográficas e literárias de ficção, especialmente as de baixo orçamento que tratavam sobre monstros de outros planetas, faroestes, e histórias em quadrinhos (Odell; Le Blanc, 2011).

Durante a sua vida, o público possui variados gêneros e obras favoritas, podendo elas variarem com o passar dos anos. John Carpenter, na sua infância, já demonstrava grande interesse por algumas obras. Por volta dos quatro ou cinco anos de idade, seus filmes favoritos eram o faroeste *Onde Começa o Inferno* (1951), projeto dirigido por Howard Hawks, e a ficção científica *A Ameaça Veio do Espaço* (*It Came from Outer Space*, 1953)³⁸ (Muir, 2005).

A obra de Hawks é centrada em um grupo de “desajustados”, o xerife, o bêbado e um jovem vaqueiro, cercados por criminosos dentro de uma delegacia. O longa, ainda que apresente cenas tiroteios entre mocinhos e bandidos, seu foco não é a ação, mas as relações entre eles, especialmente o trio de protagonistas (Hardy, 1985). Os três são construídos a partir de suas fragilidades, por exemplo: Dude, personagem de Martin, é o bêbado; já Colorado Kid, interpretado por Ricky Nelson, é um jovem que toma suas decisões na impulsividade³⁹.

Determinadas obras cinematográficas, quando consumidas na infância, acabam por solidificar-se no imaginário de quem as assistiu. No caso de John Carpenter, isso é evidente: além do longa de John Huston, o faroeste de Hawks e as obras de ficção científica como *A Ameaça Veio do Espaço* (1953) e o *Planeta Perdido* (*Forbidden Planet*, 1956)⁴⁰ marcaram sua

³⁸ Ficha técnica – Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer, Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer, Direção: Fred M. Wilcox, Roteiro: Irving Block, Allen Adler. Produtor: Nicholas Nayfack. Fotografia: George J. Folsey. Edição: Ferris Webster. Música: Bebe and Louis Barron. Personagens e intérpretes principais: Dr. Edward Morbius: Walter Pidgeon, Altaíra "Alta" Morbius: Anne Francis, Comandante John J. Adams: Leslie Nielsen, Tenente. "Doc" Ostrow: Warren Stevens. Ano de produção: 1956.

³⁹ Segundo Rogério Sganzerla (1964, p. 45), o que move a narrativa do longa são decisões impensadas dos personagens que ocorrem por causa do instinto animal presente no ser humano. Ao longa da década de 1950, o respectivo conceito é trabalhado tanto em Colorado, o “líder” dos bandidos que deseja invadir a delegacia para libertar o seu irmão. Contudo o personagem não planeja a invasão, iniciando um tiroteio para libertar seu irmão. O longa não faz parte do chamado *western* “*law-and-order*”, pois não trata os elementos temáticos do formato. Na narrativa a cidade está quase ausente do filme; assim, podendo haver pouco conflito moral sobre quem é responsável por sua defesa e a principal tensão dramática é a luta do personagem alcoólatra em recuperação (O’Connor; Rollins, 2005). Neste contexto, o ponto principal da narrativa não é a cidade e sim a delegacia de polícia, local onde se passa majoritariamente o longa, quebrando a convenção do gênero, na qual o xerife deve proteger a cidade da ameaça.

⁴⁰ Ficha técnica – Estúdio: Universal International Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: Jack Arnold; Roteirista: Harry Essex, Ray Bradbury. Produtor: William Alland; Fotografia: Clifford Stine; Edição: Paul Weatherwax; Música: Irving Gertz, Henry Mancini, Herman Stein. Personagens e intérpretes principais: John

memória. A obra de 1953, que Carpenter assistiu aos quatro anos de idade nos cinemas, o aterrorizou; enquanto o segundo filme, por haver assistido quando ele já era mais velho e possuía uma bagagem cinematográfica mais desenvolvida, foi responsável por auxiliar na compreensão das técnicas utilizadas nesse formato de projeto cinematográfico (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Na respectiva década, segundo Vivian Sobchack (2002, p. 16), o cinema de ficção científica emergiu como um gênero reconhecido pelos críticos de cinema, contudo, de acordo com a autora, para determinados críticos, como, por exemplo, Richard Hodgens, a ficção científica e o horror eram um mesmo gênero. Essa visão de Hodgens se deve ao fato de que, durante a década de 1950, os gêneros cinematográficos misturavam-se em produções sobre seres de outro planeta que atacavam uma determinada sociedade.

Autores como Sobchack (2003) e Noël Carroll (1999) defendem que horror e ficção científica são gêneros distintos. Para Sobchack (2002) uma diferença importante entre os dois no campo de exploração e sua ideia central, pois o horror trata principalmente do indivíduo em conflito com a sociedade ou com uma extensão de si mesmo, enquanto a ficção científica aborda a sociedade e suas instituições em conflito entre si ou com algo estranho. A autora expande o debate ao afirmar que o cenário de conflito no cinema de horror é geralmente estreito, passando num país, um antigo castelo ou uma aldeia inglesa, enquanto a ficção científica se passa mais frequentemente em uma grande cidade ou no próprio planeta Terra.

Na concepção de Darko Suvin (1988, p. 19), a ficção científica, desde sua popularização na década de 1950, é centrada em contextos políticos, como o medo de uma invasão comunista, a possível guerra nuclear ou a revolta do lado menos favorecido de uma sociedade contra um grupo dominante. Já no horror, ocorre a necessidade de questionar e identificar quem são os monstros e os heróis da narrativa, ou seja, a produção busca definir o que deve ser temido e o que gera segurança e estabilidade, profundamente relacionadas aos medos e às transformações sociais de um dado contexto (Barbieri, 2024).

Para Bordwell e Thompson (2013, p. 502), o gênero é uma categoria usada para descrever e analisar filmes e não para avaliá-los. André Bazin (2018, p. 109) e Valim (2013, p. 07) complementam ao afirmar que os gêneros no cinema possuem uma série de características identificadas pelo público e que são definidas principalmente pelo enredo da obra juntamente da crítica especializada. Segundo Barbieri (2018, p. 56), a crítica categoriza o filme, passando

Putnam: Richard Carlson, Ellen Fields: Barbara Rush, Xerife Matt Warren: Charles Drake. Ano de produção: 1956.

ao público a respeito do que se trata. As obras sobre criaturas de outros planetas e atômicos da década de 1950 apresentavam uma dificuldade para serem categorizados como pertencentes a um determinado grupo cinematográfico, pois mesclavam elementos tanto da ficção científica quanto do horror, ou seja, seres de outro planeta que passam a aterrorizar uma determinada localidade.

No horror busca causar um efeito emocional no espectador, passando-lhe uma sensação de medo ou desconforto (Bordwell; Thompson, 2013). Nesse gênero há uma conexão do público com os personagens da obra, pois as respostas emocionais do público correm paralelas às emoções dos personagens e, em determinados momentos, as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público (Carroll, 1999). Neste contexto, nesses filmes, existe a necessidade de questionar e identificar quem são os monstros e os heróis da narrativa, pois a produção cinematográfica busca definir o que deve ser temido e o que gera segurança e estabilidade (Barbieri, 2024). O monstro acaba por apresentar uma fisionomia definida, como, por exemplo, um rosto deformado, enquanto os protagonistas variam, podendo ser desde cientistas até adolescentes, que, ao final sobrevivem e derrotam a dita “ameaça”.

Para Carroll (1999), o horror⁴¹ trata sobre algo que o ser humano possui: o medo, que, para Barbieri (2018), não é o susto momentâneo, mas aquilo que está interiorizado no ser humano. Sobre o conceito de medo, Douglas Kellner (2001) destaca que o gênero lida tradicionalmente com medos universais e primários, como da morte ou sobre receios do período no qual a obra foi lançada. Por exemplo, em *O Monstro do Ártico* (1951)⁴² a matéria-prima do filme, segundo o próprio John Carpenter, é o medo do ser humano sobre o desconhecido e por não saber como lidar com ele (Odell; Le Blanc, 2011).

No caso do cinema de ficção científica, o comunismo era descrito como uma doença, germe ou forma de lavagem cerebral, que era incorporado nos filmes por meio de seres de outro planeta que destroem ou controlam mentalidades (Valim, 2006b). A histeria transpassada para o gênero causada por fatores como o temor da bomba atômica e de hidrogênio, sobretudo depois que tal tecnologia bélica foi adquirida pelos soviéticos. Anúncios nos jornais alertavam sobre

⁴¹ A palavra horror deriva do latim “horrere”, que significa ficar em pé, juntamente do francês “orror” cujo significado é eriçar/arrepiar. O surgimento do termo está relacionado a um estado fisiológico anormal causado por algo incomum que surge para mudar o cotidiano (Carroll, 1999).

⁴² Ficha técnica – Estúdio: Winchester Pictures Corporation, Distribuição: RKO Radio Pictures; Diretor: Christian Nyby; Roteirista: Charles Lederer; Baseado Who Goes There?; Edição: Roland Gross; Música: Dimitri Tiomkin; Personagens e intérpretes principais: Nikki Nicholson: Margaret Sheridan, Capitão Patrick Hendry: Kenneth Tobey, Dr. Arthur Carrington: Robert Cornthwaite, Ned "Scotty" Scott: Douglas Spencer. Ano de Produção: 1951.

os efeitos de radiações decorrentes dos testes atômicos efetuados no Oeste dos Estados Unidos. Em função do acesso dos russos à era nuclear, reforçou-se a histeria anticomunista, que chegou ao auge, no assunto da bomba, em acusações de espionagem a favor dos russos e na execução do casal Rosenberg em 1953 após um processo que dividiu o país (Cardoso, 2004). Além disso, nos Estados Unidos havia um receio de que, diante desse tipo de histeria e do próprio medo de uma guerra nuclear, alguém como McCarthy pudesse içar-se à presidência, apoiando-se numa ideologia militarista, armamentista e incentivadora de uma “caça às bruxas”.

Neste contexto político e cultural, John Carpenter criou um interesse pela ficção científica. Em 1956 ganhou uma câmera 8mm, utilizando-a para desenvolver projetos de menor qualidade e que quase nunca eram finalizados (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Segundo o autor, através desses pequenos projetos, Carpenter aprendeu o que era cinema, compreendendo-o como uma ferramenta utilizada para conversar com a sociedade (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

O interesse por obras de ficção científica levou o jovem para o campo editorial, publicando narrativas nas revistas; *Weird Science*⁴³ e *Weird Fantasy*⁴⁴ (Muir, 2005). Essas revistas, segundo Robert Kenneth Jones (2007, p. 104), eram marcadas por nudez, violência, monstros sobrenaturais e foram responsáveis, de acordo com Steve Neale (2005, p. 100), por popularizar o termo ficção científica.

A popularização da ficção científica levou ao primeiro passo profissional de Carpenter na carreira cultural por meio do desenvolvimento⁴⁵ de revistas em quadrinhos voltadas a esse gênero e ao horror (Muir, 2005). Em 1965, escreveu e publicou três revistas independentes: a *Fantastic Film Illustrated*, a *King Kong Journal* e *Phantasm* (Carpenter *apud* Boulenger; 2003), que traziam histórias sobre seres sobrenaturais e monstros. Conforme Muir (2005, p. 06), ainda nesse ano, Carpenter continuou desenvolvendo curtas-metragens com a temática de monstros gigantes, inspirados nos moldes das produções estadunidenses e japonesas do período como os filmes do Godzilla. Gravou, por exemplo, obras com os títulos de *A Vingança das Bestas Colossais*, *Terror do Espaço*, *Gorgo vs. Godzilla*. Contudo, esses materiais atualmente estão perdidos (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

⁴³ Revista marcada por apresentar narrativas sobre alienígenas e soldados com superpoderes (May, 2018).

⁴⁴ Revista caracterizada por uma série de histórias que tratam de horror envolvendo seres sobrenaturais, como fantasmas. As narrativas se passam em locais tidos como selvagens no imaginário ocidental, como, por exemplo, Haiti e Índia, apresentando personagens masculinos que salvam os seus interesses românticos de ameaças sobrenaturais (Jones, 2007).

⁴⁵ As habilidades de Carpenter com desenhos e escrita na juventude o ajudaram no desenvolvimento dos *storyboarding* para seus longas (Muir, 2005).

A sua paixão por cinema e seus interesses por quadrinhos e literatura fantástica levaram Carpenter a realizar graduação em cinema, iniciando no curso da *Western Kentucky University* (WKU), mas acabou mudando para a *University of Southern of California* (USC), que no período era tida como o melhor curso de cinema do país (Muir, 2005). Localizada na Califórnia, a USC era reconhecida por haver formado diretores renomados como Alfred Hitchcock e Howard Hawks⁴⁶, estes inclusive davam aulas no respectivo curso (Odell; Le Blanc, 2011). A graduação em cinema da USC era reconhecida por desenvolver estudantes que se destacavam com projeto inovadores. Em 1968, ano em que Carpenter entrou, era George Lucas o aluno destaque, tendo vencido o terceiro Festival Nacional do Filme Estudantil com seu curta-metragem intitulado *Electronic Labyrinth — THX: 1138 4EB* (Biskind, 2009).

No período em que Carpenter entrou na faculdade, os Estados Unidos passavam por turbulências políticas e econômicas. O país vinha perdendo força, com sua economia deficitária e sua imagem pública prejudicada após o massacre de civis vietnamitas por soldados estadunidenses da infantaria apelidada American Division no vilarejo de My Lai (Biskind, 2009)⁴⁷. No mesmo ano ocorrem o assassinato do ativista Martin Luther King e de Robert F. Kennedy⁴⁸, ambos baleados, o primeiro no estado do Memphis e o segundo em Los Angeles, após vencer na Califórnia a primária do Partido Democrata para a eleição presidencial. Kennedy foi morto em um atentado ocorrido no Ambassador Hotel (Bandeira, 2017).

A política era marcada por tensões políticas e sociais, algo semelhante ao passado no campo cinematográfico, através do lançamento de obras que “tocavam na ferida” da sociedade dos Estados Unidos nos mais variados gêneros, do drama ao horror. No caso do horror, destaca-se *A Noite dos Mortos-Vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968),⁴⁹ obra comandada por George Romero e que solidificou o respectivo gênero como uma ferramenta política que servia para tratar sobre a própria sociedade estadunidense.

Os mortos-vivos surgiram na literatura e passaram para os cinemas durante a década de 1930. Nesse período, conforme destaca Robin R. Coleman (2019), essas criaturas estavam associadas ao Haiti e à feitiçaria. Segundo Valim (2006a), os mortos-vivos também

⁴⁶ Hawks inclusive visitaram a turma na qual se fazia presente o jovem John Carpenter (Muir, 2015).

⁴⁷ O acontecimento afetou a imagem do país no conflito e levou a uma derrota psicológica para a administração do presidente Lyndon Johnson e ao anúncio de que não iria concorrer à reeleição (Gaddis, 2005).

⁴⁸ Irmão do ex-presidente John F. Kennedy, político assassinado no dia 22 de novembro de 1963.

⁴⁹ Ficha técnica – Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuição: Warner Bros Pictures. Direção: Richard Donner, Roteiro: David Newman, Leslie Newman, Mario Puzo, Robert Benton. Produtor: Pierre Spengler. Edição: Michael Ellis, Stuart Baird. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Clark Kent / Superman: Christopher Reeve, Lex Luthor: Gene Hackman, Jor-El: Marlon Brando, Lois Lane: Margot Kidder, Ano de Produção: 1978.

relacionados à energia atômica, obras que consideravam o “desconhecido” a representação da ameaça. Entretanto, o cinema de Romero rompeu com esse conceito e reinventou os zumbis, criando-lhes características: andar lento, comedores de carne humana ou representantes de uma ameaça menor comparada à do ser humano.

Para o cineasta pernambucano Kleber Mendonça Filho (2018, p. 07), *A Noite dos Mortos-Vivos* é uma produção do subproduto da luta dos direitos civis, temática que o diretor estadunidense inseriu no filme, desenvolvendo um comentário humano e mordaz. O assassinato de Martin Luther King Jr. aconteceu em 4 de abril de 1968, data na qual Romero levou seu longa para ser distribuído em Nova Iorque (Coleman, 2019).

O ponto principal que diferencia o filme de horror de Romero de outros lançados até então é o fato de a “ameaça” não ser externa, ou seja, não vem de fora do planeta, mas encontra-se dentro da sociedade. Com isso, o realizador, através de seu primeiro longa, “critica” certos valores e instituições conservadoras estadunidenses, como a polícia, a família patriarcal e a supremacia branca, sugerindo que o conservadorismo presente nos Estados Unidos é mais monstruoso do que os próprios mortos-vivos (Ryan; Kellner, 1988)⁵⁰.

Para compreender o conservadorismo criticado pelo realizador, faz-se necessário o retorno ao significado do fenômeno, que emergiu no chamado pós-Segunda Guerra Mundial, inserido na política estadunidense no respectivo período. A “nova” direita que emerge no contexto pós-guerra traz elementos do velho conservadorismo, mas sob uma nova perspectiva, fortalecendo-se através do sentimento de aversão aos soviéticos e da consolidação da Guerra Fria (Silva, 2021). O fortalecimento do conservadorismo dentro dos Estados Unidos inclusive seria consolidado em 1968, por meio da vitória do republicano Richard Nixon na corrida presidencial, vencendo por pequena margem, menos de 1% do voto popular, o senador Hubert Humphrey, candidato do Partido Democrata (Bandeira, 2017).

A obra de Romero, segundo Coleman (2019, p. 44), representa os problemas sociais e o clima racial dos Estados Unidos nos anos 1960. Embora fosse uma fantasia que conta com zumbis comedores de carne, o filme possui um forte traço de realismo, pois aponta que os humanos são mais mortais que as criaturas (Coleman, 2019). *A Noite dos Mortos-Vivos* impactou Carpenter, que assistiu ao filme nos cinemas no ano de seu lançamento. A obra deu esperanças para jovens cineastas que passaram a acreditar que obras de baixo orçamento poderiam chegar à tela grande (Saperstein, 2017).

⁵⁰ Tais críticas podem ser vistas em *A Noite dos Mortos Vivos* (1968), especialmente com o que acontece com o personagem Ben no final da produção, como também no começo de *Despertar dos Mortos* (*Dawn of The Dead*, 1978), com a questão da violência policial (Coleman, 2019).

Com a possibilidade de novos cineastas lançarem obras, Carpenter, ainda na graduação, envolveu-se no desenvolvimento do curta *A Ressurreição de Broncho Billy* (1970)⁵¹. No projeto, desempenhou a função de roteirista, editor e compositor da trilha sonora da obra (Muir, 2015). Ainda que não tenha sido uma obra dirigida por Carpenter, o curta contém alguns elementos similares que se fariam presentes em seus longas, como, por exemplo, um protagonista que não se encaixa na sociedade em que vive, algo comum na maioria dos projetos de Carpenter, que, além de dirigir, desempenhava o papel de roteirista.

A obra inicia-se com uma introdução ao espectador sobre quem é o protagonista. Para isso a câmera é utilizada para apresentar o seu quarto, destacando pôsteres, fotos de atores e filmes de faroeste, como John Wayne, James Stewart e *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903)⁵². O curta, escrito por Carpenter e dirigido James R. Rokos, homenageia o longa do início do século através do nome do protagonista da produção, Broncho Billy, mesmo nome de um dos atores de *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903). A menção à obra do início da década ocorre quando na abertura e estabelecimento do protagonista é mostrado na parede um pôster do “bandido”, interpretado por Justus D. Barnes.

Figura 1 - Referência à obra *O Grande Roubo do Trem* (1903) em *A Ressurreição de Broncho Billy* (1970)



Fonte: (James R. Rokos, 1970, 02 min, 24 seg).

⁵¹ Ficha técnica – Estúdio: Super Crew, University of Southern California; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: James R. Rokos; Roteirista, John Carpenter, Nick Castle, Jim R. Rokos, John Longenecker, Trace Johnston. Produtor: John Longenecker; Fotografia: Nick Castle; Edição: John Carpenter; Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Young Man: Johnny Crawford, Artista: Kristin Nelson. Ano de Produção: 1970.

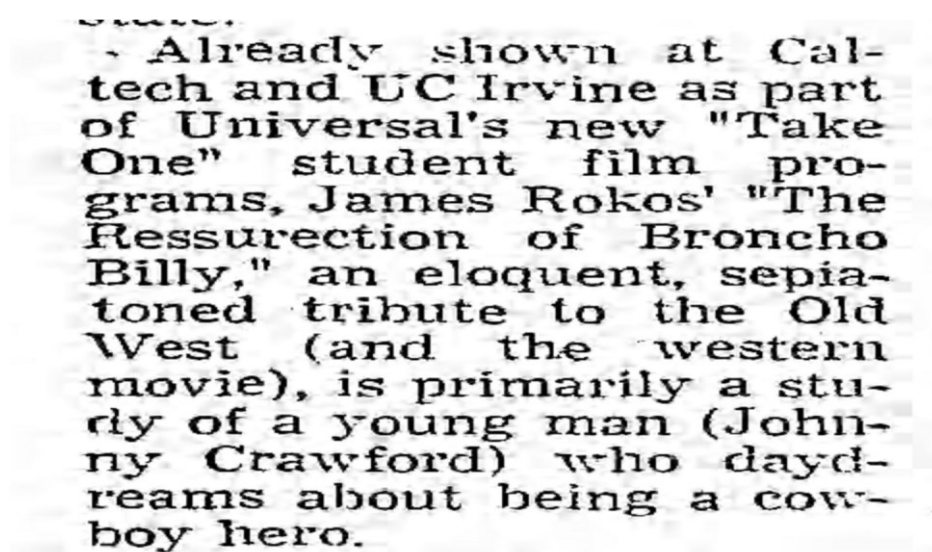
⁵² Ficha técnica – Estúdio: Edison Studios; Distribuição: Edison Studios, Kleine Optical Company; Diretor: Edwin S. Porter; Roteirista: Edwin S. Porter. Edição: Edwin S. Porter, J. Blair Smith. Personagens e intérpretes principais: Justus D. Barnes, G. M. Anderson, Walter Cameron. Ano de Produção: 1903.

Para a composição da introdução do protagonista do curta, o diretor optou pela utilização de uma paleta de cores de tons amarelados, referenciando o tom desértico e de sujeira, condizente com o cenário no qual as obras se passavam. A introdução do protagonista é embalada por uma trilha sonora composta pelo próprio John Carpenter, marcada pela junção de sons de assovios e de violões, assemelhando-se à própria trilha sonora presente no faroeste italiano, que incluía sons não instrumentais, como gritos, na composição.

Segundo Kendall R. Phillips (2012, p. 123), os protagonistas das obras dirigidas ou roteirizadas por Carpenter são influenciados pelos protagonistas de John Ford e são caracterizados como solitários, que apenas tentam sobreviver num mundo difícil e são julgados pela sociedade na qual estão inseridos. O curta transpassa ao espectador que o protagonista é uma figura que não se encaixa na sociedade em que está vivendo, algo representado na cena em que é julgado quando vai atravessar uma faixa de pedestres ou por não possuir dinheiro para comprar um refrigerante.

Considerado um projeto de faculdade, as primeiras exhibições do longa ocorreram na própria universidade. O curta foi exibido na USC e *University of California Los Angeles* (UCLA) e em amostras de filmes de estudantes, conforme afirmado em reportagem feita pelo *The Los Angeles Times* (1970).

Figura 2 - Convite no jornal *The Los Angeles Times* (1970) para a exibição de *A Ressurreição de Broncho Billy* (*The Resurrection of Broncho Billy*, 1970) na UCLA



Fonte: Thomas, 1970.

Conforme revelado na reportagem, a exibição do curta fazia parte do chamado “Take One”, um programa de incentivo para jovens cineastas. A reportagem apresenta uma breve sinopse sobre o que o curta estaria tratando, considerando um estudo sobre um jovem que quer ser um caubói. O projeto, roteirizado e com trilha sonora composta por Carpenter, ganhou notoriedade fora dos círculos universitários, deslocando-se para a temporada de prêmios como o Oscar, obtendo o prêmio de Melhor Curta-Metragem na premiação ocorrida em 1970.

Após lançamento do curta, John Carpenter conheceu Dan’O Bannon e Nick Castle, desenvolvendo juntos *Dark Star* (*Dark Star*, 1974), um projeto pensado como um filme de formatura. Contudo, com o surgimento de um financiador⁵³, tornou-se um longa-metragem (Odell; Le Blanc, 2011). Da escrita do roteiro ao processo de filmagem e lançamento, a obra demorou quatro anos para ser desenvolvida (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

A premissa do filme é sobre uma equipe de astronautas que se encontra no espaço há mais de dez anos em busca de destruir planetas instáveis. Os personagens principais são o Tenente Doolittle, o Sargento Pinback, Boiler, Talby e o Comandante Boiler. A função principal é destruir planetas considerados instáveis.

O filme transmite ao espectador uma sensação de isolamento e solidão vivenciada pelos homens que vivem na nave, bem como a deterioração da sua sanidade mental após mais de uma década sozinhos no espaço (Phillips, 2012), sem uma possível data de volta, estando sem esperanças. O diretor John Carpenter é apontado por seus filmes serem melancólicos e pessimistas, pois ele é de tal maneira, embora não se veja como uma pessoa com uma visão de mundo negativa, ainda que o mundo não seja assim (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Em *Dark Star* (*Dark Star*, 1974), Carpenter vê que o espaço é um local vasto, vazio e instável, no qual a qualquer momento alguém pode morrer (Phillips, 2012). Neste contexto, o cenário de Carpenter é algo importante para sua narrativa e para o desenvolvimento de seus personagens. Para isto o diretor utiliza os mais variados locais, seja o espaço sideral, uma base da Antártica, uma pequena ou grande cidade estadunidense. Os cenários dos seus filmes são apresentados isolados da sociedade humana. No longa de 1974, o realizador cria uma nave espacial “suja”, caso do quarto dos personagens.

Figura 3 - Quarto dos protagonistas de *Dark Star* (1974)

⁵³ O projeto foi financiado por Jonathan Kaplan, que inseriu \$ 10 mil dólares no orçamento da produção (Muir, 2005).



Fonte: John Carpenter (1974, 17 min, 50 seg).

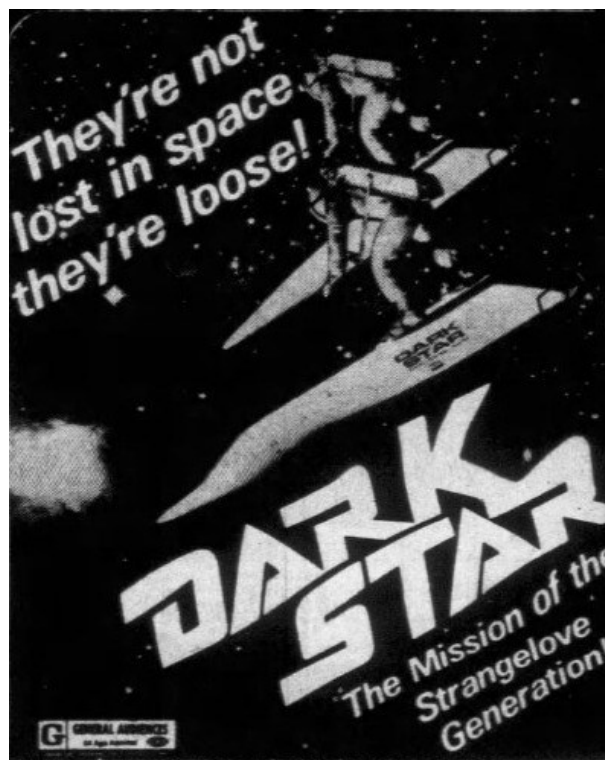
O realizador e sua equipe construíram uma representação do dormitório dos astronautas de uma maneira diferenciada do gênero, representando o local com um grafite do lado esquerdo, pôsteres de mulheres na parede do fundo e lixo no chão. O grafite na parede, “*Big Boiler*”, que significa “a grande caldeira”, pode ser interpretado com três significados: o primeiro se referindo ao quarto estar quente; o segundo, como uma ideia de os personagens estarem numa representação do “inferno” causado pela jornada da equipe, que são pessoas esquecidas, descartados no espaço ou uma referência ao comandante Boilier.

Por meio da ambientação do quarto dos personagens, o filme desfaz a imagem de uma nave espacial solidificada no gênero e representada por locais estéreis, limpos e majoritariamente em cores claras. A adoção de precariedade na representação da aeronave ocorre por dois motivos: pelo fato de o filme possuir um baixo orçamento por haver sido filmado em locações improvisadas, como porões, estúdios alugados ou no próprio campus da USC; e pelo objetivo do diretor em apresentar como a exploração espacial não é “bela” (Muir, 2005).

O filme de Carpenter acaba por ser contraponto à epopeia espacial lançada seis anos antes e dirigida por Stanley Kubrick, *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968)⁵⁴. As semelhanças entre os filmes ocorrem, pois ambos tratam sobre vida alienígena e inteligência artificial. Diferentemente do longa de Kubrick, a epopeia espacial de Carpenter não representa seres de outro planeta como ameaças, mas entidades que convivem pacificamente com os tripulantes da aeronave.

⁵⁴ Ficha técnica – Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions; Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer; Diretor: Stanley Kubrick, Roteirista: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Produtor: Stanley Kubrick; Fotografia: Geoffrey Unsworth; Edição: Ray Lovejoy. Personagens e intérpretes principais: Dr. David Bowman: Keir Dullea, Dr. Frank Poole: Gary Lockwood, HAL 9000: Douglas Rain. Ano de produção: 1968.

Figura 4 - Pôster do filme *Dark Star* (1974) divulgado no *Pacific Daily News* (1975)



Fonte: *Pacific Daily News*, 1975.

O pôster do filme de *Dark Star* (1974), divulgado no jornal *Pacific Daily News* (1975)⁵⁵, apresenta o tom satírico do longa, representado através da citação a um outro longa de Kubrick, *Dr. Fantástico* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love de Bomb*, 1964)⁵⁶, através da ideia do “*The Mission of the Strangelove Generation*”, pois Strangelove é um personagem do filme de Kubrick que queria exterminar a vida ao redor do planeta por meio de um ataque nuclear. O comentário sobre o material do longa de Carpenter possibilita a percepção do seu humor satírico, pois os personagens possuem a “missão” de destruir planetas com a utilização de bombas e *lasers*.

O longa de Carpenter apresenta, pela primeira vez, um elemento recorrente em sua filmografia: personagens solitários que buscam somente sobreviver em um mundo caótico e marcado por diferenças políticas, econômicas e sociais. Trata-se de um futuro que, segundo Phillips (2012), é dominado pela ganância corporativa e colonialista, que descarta a população humana. Essa crítica é exemplificada no pôster do longa através da frase “*They’re not lost in space, they’re loose!*”, ou seja, “estão livres”, “à solta”, “fora de controle”, “desencanados”

⁵⁵ Jornal localizado na Micronésia, um território insular dos Estados Unidos.

⁵⁶ Ficha técnica – Estúdio: Hawk Films, Polaris Productions, Distribuição: Columbia Pictures; Diretor: Stanley Kubrick, Roteirista: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George. Produtor: Stanley Kubrick; Fotografia: Gilbert Taylor; Edição: Anthony Harvey, Música: Laurie Johnson. Personagens e intérpretes principais: Lionel Mandrake/Presidente. Merkin Muffley/Dr. Strangelove: Peter Sellers, George C. Scott: General Buck Turgidson, Sterling Hayden: General: Jack D. Ripper. Ano de Produção: 1964.

No entender de Phillips (2012), os personagens parecem ter sido abandonados pela humanidade. Como apontam Odell e Le Blanc (2011), estão agarrados aos últimos vestígios de suas vidas, representados pelos cigarros e revistas de mulheres nuas, e consequentemente perderam a esperança de retorno para casa. A humanidade, assim como nenhum familiar, mandou-lhes alguma mensagem ao longo dos dez anos em que estão no espaço, representando que eles são os “esquecidos”, conforme o pôster do longa menciona.

Um ponto que o diretor utiliza para aumentar o isolamento é a utilização da ideia do espaço sideral, que pode ser visto como uma representação da ideia de fronteira, pois é um local aparentemente infinito, em que perigosas, selvagens e primitivas forças devem ser subjugadas para abrir caminho (Phillips, 2012). O termo possui inspirações na Bíblia e que atribuíu ao povo estadunidense o destino manifesto, com o intuito de expandir suas fronteiras e a missão de guiar a humanidade, como se fosse o povo eleito por Deus (Bandeira, 2017). A ideia está atrelada à formação dos Estados Unidos e aos mitos puritanos de providência divina e de missão em natureza selvagem, figura dos “pioneiros”.

Entretanto, a ideia da fronteira como algo selvagem é errônea. Para Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (2008, p. 250), a palavra fronteira, vai além do sentido mais amplo de uma zona de passagem, pois são construções históricas, resultantes de complexos processos de ocupação e transformação da natureza, carregadas, portanto, de determinações econômicas, sociais, políticas e culturais. Para o autor, a fronteira está relacionada ao pensamento de pertencimento ou não a um determinado povo dentro daquele território, sendo que aqueles que não se encaixam nessa ideia são chamados de “outros”.

A ideia de fronteira é expandida para a ideia social baseada em raça, credo, classe, gênero e civilização, na qual o “outro”, presente desde sempre no cotidiano do povo estadunidense, é representado pelo nativo, o negro, o estrangeiro, ou seja, todas aquelas que não compartilham os “valores” estadunidenses (Rocha, 2021). Com a consolidação da hegemonia dos Estados Unidos sobre o globo, foram intensificados os argumentos de arrogância, fanatismo religioso e violência, que passaram a ser usados para atacar os novos “outros”, representados pelo comunismo, com o intuito de reforçar a identidade estadunidense e as fronteiras ideológicas entre Ocidente e não Ocidente (Rocha, 2021). No caso, os longas de John Carpenter dão espaço para os grupos vistos como os “outros” pelos Estados Unidos, como as pessoas que se encontram nas camadas mais baixas da sociedade, por exemplo, trabalhadores precarizados, caso dos protagonistas de *Dark Star* (1974).

O primeiro longa-metragem de Carpenter foi financiado pela Bryanston, uma produtora de filmes baratos especialmente de horror, conforme destaca Barbieri (2024, p. 135). Segundo a autora, no ano de 1974, a Bryanston financiou uma série de obras do realizador, Andy Warhol. Contudo, a empresa não fornecia dados referentes a bilheterias dos filmes lançados, bem como não retornava os lucros advindos para os diretores (Jaworzyn, 2013). No caso de Carpenter, ele e O'Bannon não receberam o que foi acordado com Bryanston, conseguindo somente US\$ 5.000 cada um, quantia que não cobriu o valor investido por ambos para o desenvolvimento do projeto (Muir, 2005).

Ainda assim, segundo o autor, mesmo sofrendo de problemas relacionados à bilheteria, a obra conseguiu uma distribuição nos principais cinemas de Los Angeles. Como ressalta Barbieri (2024, p. 140), o longa-metragem ganhou maior força em 1975, sendo exibido com outras longas-metragens com a temática sobre representações do demônio.

Muir (2005) destaca que o longa ganhou notoriedade pelos críticos de cinema e especialistas que viam Carpenter como um promissor cineasta do cinema não comercial estadunidense. Entretanto, críticos, como, por exemplo, Kevin Thomas (1975) do *Los Angeles Times*, considerou o longa-metragem de Carpenter confuso sobre a mensagem que buscava passar, se se tratava de uma reflexão sobre a humanidade ou de uma sátira.

Ainda que considerada uma obra que não obteve grande sucesso quando lançada, o longa iniciou a carreira do diretor John Carpenter no desenvolvimento de longas-metragens, apresentando elementos que se fariam presentes na sua vasta filmografia, destacando-se a trilha sonora composta pelo próprio diretor e marcada pela utilização de sintetizadores; os personagens humanos e pertencentes a grupos que não eram visualizados pela sociedade; um alienígena que não representava uma “ameaça” aos protagonistas.

A obra pode ser considerada uma síntese dos que influenciava John Carpenter, sejam filmes e quadrinhos sobre monstros atômicos e seres alienígenas advindos da década de 1950 ou da obra do faroeste *Onde Começa o Inferno* (1959), pois ambos os longas-metragens são centrados em um grupo menor de protagonistas masculinos confinados em um espaço menor e isolados não na fronteira entre Estados Unidos e México, mas na chamada “fronteira final”.

O longa-metragem deu o pontapé inicial na carreira de John Carpenter para o desenvolvimento de projetos de gêneros como horror, policial e suspense durante a década de 1970, em um período no qual cinema estadunidense passava por mudanças com a consolidação do cinema como algo além das salas de cinema, voltada ao desenvolvimento de produtos, propagandas sobre os longas-metragens no chamado cinema *blockbuster*.

1.2 O CINEMA “FANTÁSTICO” É POPULAR: O HORROR, A FICÇÃO CIENTÍFICA E A POLÍTICA NOS ESTADOS UNIDOS NO PERÍODO EM QUE JOHN CARPENTER SURTIU E SE CONSOLIDOU NA INDÚSTRIA (1974-1979)

A história do cinema conta com variados gêneros cinematográficos, como horror, suspense, ação, que atraem a atenção do público. Para Lopes (2019), estilos e gêneros cinematográficos são capazes de representar formas comportamentais, traços identitários, condutas políticas e mentalidades. Entretanto, segundo o autor, para entender essa dinâmica é importante pontuar que parte das classificações que os pesquisadores e os críticos do cinema costumam utilizar para pensar os filmes é baseada em categorias criadas pela indústria cinematográfica, principalmente com o intuito de comercializá-los.

No caso do horror estadunidense na década de 1970, tratava-se de uma representação da realidade do país, que envolvia tanto a violência gráfica televisionada ao vivo quanto o conservadorismo presente nas cidades do interior, em oposição às manifestações sociais em prol da igualdade de direitos, de grupos feministas e do movimento negro (Barbieri, 2024). Juntamente do aumento da repressão frente a determinados grupos e para com os protestos ao conflito, caso do assassinato de estudantes ocorrido em Ohio pela guarda nacional. Os Estados Unidos era um barriú de pólvora, chegando à violência a níveis alarmantes, culminando em um aumento no índice de assassinatos nas grandes cidades do país.

Ao tempo em que a violência na realidade ia crescendo. Na ficção, foi um período de fortalecimento do gênero de horror, com a popularização de uma série de obras cinematográficas que tratavam de variadas temáticas, demônios ou assassinos mascarados marcados pela violência,⁵⁷ como uma representação da brutalidade televisionada pelo conflito

⁵⁷ No campo cinematográfico, a década de 1970 foi responsável por consolidar obras mais violentas do que aquelas produzidas nas décadas anteriores, abordando temas de justiceiros ou de horror contando com assassinos mascarados e maiores quantidades de sangue (Wood, 2018). A obra de horror que iniciou a respectiva característica foi *Massacre da Serra Elétrica* (1974). O filme dirigido por Hooper é bruto, barato, desenvolvido com um elenco desconhecido, contando com uma privação estética e um estranhamento passando uma ideia de negação e destruição total (Wood, 2018). A respectivo baixo investimento ocorre, pois, foi um projeto protagonizado por moradores de Austin (Texas), alguns amigos do diretor e membros do departamento de dramaturgia e ex-alunos de cinema da *University of Texas at Austin* (UT) (Jawowzym, 2013). O ponto principal tratado pelo filme é que os monstros são seres humanos, que se parecem conosco, agem como nós e, para todos os efeitos, podem ser nós, pois o ser humano pode não ter esperança ou consciência ou qualquer senso de respeito pela vida humana. (Dixon, 2019). Para Kellner (2001), o horror era uma alegoria para o contexto do conflito do Vietnã e a brutalidade presente nele.

no Vietnã e a causada por Charles Manson⁵⁸, juntamente do pânico satânico⁵⁹ e da figura do presidente Richard Nixon, associado a casos de corrupção e que resultaram na renúncia do republicano em 1974.

No ano seguinte à saída de Nixon, 1975, o Vietnã do Sul foi invadido pelo Vietnã do Norte, culminando, segundo John Lewis Gaddis (2005) e Sidnei Munhoz (2020), no encerramento do conflito e na reunificação do país. Enquanto isso, nos Estados Unidos, o presidente Gerald Ford⁶⁰ era atacado pela mídia por haver abandonado a questão dos Direitos Humanos, de acordo com Gaddis (2005), e pela ineficiência da *Détente*⁶¹.

Conforme aponta Luiz Alberto Moniz Bandeira (2017), os arquitetos da *Détente* acreditavam na possibilidade de que o conflito ideológico entre soviéticos e estadunidense pudesse construir um mundo melhor. No entanto, segundo o autor, passou-se a perceber a ineficiência da *Détente* e como ela negou a igualdade de oportunidades entre as nações. O pessimismo com isso reinava globalmente.

No campo econômico, a situação também era ruim, pois ocorria um processo de enfraquecimento do dólar internacional e nacionalmente, algo ocasionado por fatores como a Crise do Petróleo e os gastos advindos da Guerra do Vietnã, gerando uma balança comercial deficitária nas contas dos Estados Unidos e uma crise financeira (Combat, 2019). Esse contexto econômico auxiliou na produção de um terreno fértil para os avanços da direita conservadora no país, além de incentivar o crescimento de um cinema comercial, segundo Rodrigo Candido da Silva (2021).

Conforme Silva (2021), a direita estadunidense, a partir da metade da década de 1970, passou a se apresentar como a força capaz de retirar o país da crise recente, adotando um discurso cristão dentro da direita radical. Políticos como Pat Buchanan defendiam a ideia de que os Estados Unidos eram “uma nação cristã” e enfatizavam a importância do cristianismo na política, segundo Cas Mudde (2022)⁶².

⁵⁸ Os atos de Charles Manson e seu grupo eram acompanhados pela mídia estadunidense. Levando no período a criação de um conceito de os atos de Manson correlacionar-se com o “satanismo”, com ele sendo visto como a representação do demônio (Barbieri, 2024). Gerando como consequência um estímulo ao mal-estar para os estadunidenses sobre novas formas alternativas de religiosidade (Luijk, 2016 apud Barbieri, 2024).

⁵⁹ Para Barbieri (2024, p. 297), o termo se refere a um Pânico Moral envolvendo casos judiciais sobre crimes satânicos, nos quais as vítimas relataram traumas e violências sofridas em rituais satanistas, atrelados ao contexto religioso e cultural, à publicação de livros em tom acusatório, a programas televisivos que traziam depoimentos de ex-satanistas sobre seus crimes violentos e a uma generalização das definições de Bruxaria, Satanismo e Oculto.

⁶⁰ Foi vice-presidente de Richard Nixon e assumiu a presidência após a renúncia deste.

⁶¹ Caracterizado por relações de cooperação e de competição simultâneas, sem implicar a ausência de conflitos, mas o estabelecimento de padrões aceitáveis para a solução das divergências (Munhoz; Rollo, 2015).

⁶² Pat voltaria à política durante o segundo mandato de Ronald Reagan, assumindo a função de diretor de Comunicações da Casa Branca.

Outra figura responsável por difundir o pensamento conservador dentro do território estadunidense durante a década de 1970 foi o então governador da Califórnia, Ronald Reagan, que em 1975 estava no seu último ano de mandato. Ex-ator, Reagan foi responsável por fortalecer nos Estados Unidos a ideia de um anticomunismo voltado à moralidade e à religiosidade em nome de um resgate dos “valores tradicionais” estadunidenses (Silva, 2021).

No campo cultural, 1975, foi responsável por consolidar um novo formato de cinema, o *blockbuster*. O termo *blockbuster*⁶³ se refere a uma obra e aos retornos de bilheteria e recepção positiva com a audiência, além das exibições dos filmes, pois são gerados produtos (Shone, 2004). A ideia de cinema *blockbuster* surge no respectivo ano com o lançamento de uma obra de horror, *Tubarão* (1975), comandada pelo então novato Steven Spielberg⁶⁴ e financiada por um estúdio consolidado, a Universal Pictures.

O cinema *blockbuster* é considerado uma arte hegemônica⁶⁵ pois, segundo Octavio Ianni (2004), detêm poderes econômicos e políticos e é capaz de impor sua visão sobre outros Estados nacionais. Imposição esta que nasce do chamado prestígio do grupo dominante, obtido, por causa de sua posição e de sua função privilegiada (Gramsci, 1982).

Neste contexto, o *blockbuster* é algo que surgiu nos Estados Unidos, através de obras cinematográficas que chegaram a variados países ao redor do globo, através de narrativas que enaltecem a imagem da nação, sendo protagonizados por personagens que defendem os respectivos ideais nacionais. Gerando respectivamente lucros para os estúdios através de direitos de distribuição e de produtos licenciados, baseados nas obras cinematográficas.

O *blockbuster* juntamente de uma narrativa que atende variados públicos e gerar produtos, é caracterizado por utilizar outros meios midiáticos para sua promoção. Em *Tubarão* (1975), a campanha para divulgação na televisão, somente nos Estados Unidos, foi de 700 mil dólares, uma aposta arriscada para a época (Shone, 2004). A publicidade na televisão para lançamento de filmes nos cinemas ainda estava no início no ano de 1975, já que a televisão era vista como uma mídia rival, e não uma ferramenta útil na promoção de filmes. Outros estúdios tentaram utilizar essa estratégia na mesma década, mas não obtiveram o retorno de bilheteria

⁶³ A expressão *blockbuster* significa “arrasa-quarteirão” e está relacionada com a ideia de que as filas geradas para o público consumir um determinado filme chegavam a dar a volta nos quarteirões ao redor dos prédios onde ficavam as salas de cinema.

⁶⁴ O diretor, segundo Fernando Mascarello (2006, p. 336), é pertencente à segunda fase da Nova Hollywood.

⁶⁵ A ideia de hegemonia, segundo Perry Anderson (1995), é de uma posição de poder que domina todos os Estados ao seu alcance. Ainda de acordo com ele, os Estados Unidos adotaram esta visão hegemônica, pois acreditam ser um guardião do interesse geral de todas as nações ao redor do globo.

esperado, como foi o caso da Columbia Pictures com alguns de seus lançamentos (Biskind, 2009).

A imagem vendida nas propagandas de televisão e em *outdoors* sobre o filme de Spielberg era a da boca do tubarão indo em direção a uma banhista. O *marketing* da obra realizou algo único para o período, pois a mesma propaganda chegou a todas as regiões dos Estados Unidos (Shone, 2004). Consequentemente causou um efeito positivo, pois foram geradas filas que duravam horas para entrar nas sessões (Biskind, 2009).

O cinema *blockbuster*, ainda que voltado à busca por lucros, passou a ser também uma espécie de remédio para a população estadunidense esquecer dos problemas enfrentados pelo país. Ainda que o povo dos Estados Unidos estivesse passando por problemas de redução da sua renda, as pessoas precisavam se divertir, e o cinema era um dos meios mais acessíveis para isso. Assim, o público necessitava de narrativas simplificadas, que possuíam características por exemplo, definições claras de bem e o mal. Algo presentes em algumas obras de horror.

O gênero apresenta uma série de características comuns: a presença do monstro que ataca, a sua existência ser descoberta por um indivíduo ou grupo e a negação da população sobre essa ideia defendida (Neale, 2005). Neste contexto, a narrativa flui para o próximo passo, que é a confirmação. Nesta etapa, as figuras que inicialmente não acreditavam confirmam a existência da ameaça, ocorrendo um confronto no qual os protagonistas, na maioria das vezes, vencem. Para Barbieri (2024, p. 311), nesse gênero, a família tradicional é ameaçada, não sendo capaz de se defender do mal que se alastra pela cidade.

As características do horror se fazem presentes em *Tubarão* (1975), já que a obra é iniciada com o ataque da criatura a um grupo de banhistas. Em seguida, o público é apresentado ao protagonista, o Xerife Brody, que afirma para o prefeito da cidade que o responsável pelos ataques é um tubarão, porém é desacreditado pela figura política. Algumas cenas após, ocorre a busca do protagonista para parar a criatura. Por fim, a população vê o monstro e acredita na sua presença, culminando com a derrota do monstro no fechamento da obra. Para John Carpenter (*apud* Landis, 2011, p. 241), o longa é sobre a força da natureza frente aos seres humanos. A obra de Steven Spielberg foi responsável por moldar (não cimentar) o cinema comercial estadunidense como é conhecido atualmente, mas por estabelecer as diretrizes para grandes estúdios seguirem para obter sucesso. Entretanto, após o lançamento de *Tubarão* em 1975, nenhum filme lançado em 1976, segundo Tom Shone (2004), conseguiu repetir o sucesso do longa de Spielberg.

O principal “sucesso” do respectivo ano ocorreu através de obras de horror, vide *A Profecia* (*The Omen*, 1976)⁶⁶, gerado pelo interesse de realizadores sobre o sobrenatural, conforme destaca Barbieri (2024). No cinema de horror, segundo Michael Ryan e Douglas Kellner (1988), a ameaça emerge para destruir a família. No caso de *A Profecia* (1976), a ameaça é uma criança, o filho do demônio, que é adotada pela família de Robert, um diplomata estadunidense. No encerramento do longa, o anticristo é adotado pelo presidente dos Estados Unidos, inserindo-se no patamar mais importante da política estadunidense (Barbieri, 2024).

Em 1976, enquanto na ficção o filho do demônio chegava à Casa Branca, a realidade era marcada por eleições no país. A imagem do então presidente e candidato à reeleição Gerald Ford encontrava-se prejudicada.⁶⁷ Ford era alvo de ataques de variados lados, seja de seu concorrente, o democrata Jimmy Carter, ou de seu ex-aliado de partido, o republicano Ronald Reagan (Gaddis, 2005). A insatisfação com Ford foi um dos motivos que levaram Jimmy Carter⁶⁸ a vencer as eleições presidenciais, retirando os republicanos da presidência após oito anos.

Em 20 de janeiro de 1977, Carter assume a presidência, realizando seu primeiro discurso e afirmando que os Estados Unidos deveriam retornar aos valores emanados na ocasião de sua fundação (Rocha, 2021). Nesta conjuntura, segundo o autor, há alusão generalizada à ideia de que, em algum ponto ou em alguma situação, o país teria se desviado do seu caminho e dos seus princípios e que, necessariamente, precisaria renovar seus ideais para poder seguir com segurança. A retomada do caminho correto deveria ser feita para que os Estados Unidos se reencontrassem e pudessem novamente liderar e servir de exemplo.

O presidente adotou uma postura liberal nas relações com países capitalistas e uma postura contrária ao militarismo estadunidense e aos regimes de direita, que violavam os direitos humanos, especialmente na América Latina (Halliday, 1983). Segundo Gaddis (2005), o democrata entrou na Casa Branca afirmando que regimes ditatoriais não teriam o apoio dos Estados Unidos. Conforme aponta Munhoz (2020), os direitos humanos seriam essenciais para sua administração, indo no caminho contrário à postura de seus antecessores, Richard Nixon e Gerald Ford, de acordo com Waldemar Dalenogare Neto (2016).

⁶⁶ Ficha técnica – Estúdio: 20th Century Fox, Diretor: Richard Donner, Roteiro de David Seltzer. Fotografia: Gilbert Taylor, Edição: Stuart Baird. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: Robert Thorn: Gregory Peck, Katherine Thorn: Lee Remick, Keith Jennings: David Warner, Mrs. Baylock: David Warner, Damien Thorn: Harvey Spencer Stephens. Ano de produção: 1976.

⁶⁷ Um dos variados motivos era que foi divulgado que os Estados Unidos sabiam do fechamento do Congresso argentino e apoiou o início da ditadura no país (Bandeira, 2017).

⁶⁸ Para eleger-se, Carter contou com o auxílio do movimento em favor dos direitos civis, dos trabalhadores, negros e de quase todos os estados do Sul (exceto Minnesota e Texas) (Bandeira, 2017).

Carter definiu a defesa dos direitos humanos como política central para a América Latina e desenvolveu críticas a seus antecessores pelo suporte às ditaduras no continente. Ele acreditava que os regimes ditatoriais na região começaram a ser pressionados em direção a um processo de transição rumo à democracia, segundo Munhoz (2020). Para esse autor, o presidente acreditava que a ausência de democracia gerava instabilidade e alimentava movimentos antiamericanos ou de tendências comunistas. Neste contexto, Carter acreditava que os governos repressivos poderiam ser reformados antes de governos de esquerda assumirem o poder (LaFeber, 1989).

Ao adotar os direitos humanos, o presidente buscava demonstrar que a liderança dos Estados Unidos não se baseava somente no poderio militar, mas, igualmente, em sua força moral, contestando assim a legitimidade do regime totalitário vigente na União Soviética (Bandeira, 2017). Segundo esse autor, o governo estadunidense afirmava que dedicaria seus esforços a manter a paz, reduzir a competição armamentista, bem como construir um sistema econômico internacional mais cooperativo, além de trabalhar tanto com os adversários quanto com seus aliados.

Contudo, para Odd Arne Westad (2005, p. 248), a eleição do democrata abriu um período de incerteza e preocupações nos Estados Unidos, com relação a outras superpotências, causado pelo desejo do então presidente de melhorar as relações com os soviéticos. Neste contexto, Westad (2005) menciona que o presidente, além das reduções das armas nucleares, iniciou uma correspondência direta com Andrei Sakharov⁶⁹ e recebeu na Casa Branca dissidentes da União Soviética, segundo Gaddis (2005).

Enquanto o campo político era marcado por incertezas, no cinematográfico o ano foi responsável por popularizar a ficção científica como um gênero para as “massas”, algo alcançado graças a *Star Wars* (*Star Wars*, 1977)⁷⁰. A obra gerou inclusive variadas revisões sobre sua “mensagem”. Robin Wood (2003, p. 150) a considera um longa nacionalista, pois traz a visão dos heróis sendo estadunidenses que possuem o inglês como sua língua principal, enquanto os inimigos são representados especialmente por alienígenas que falam outro idioma.

O sucesso de bilheteria do filme de 1977 consolidou o cinema estadunidense como uma “máquina de entretenimento multifuncional”, pois gerou videocliques, álbuns de trilhas sonoras,

⁶⁹ Físico nuclear soviético, defensor de reformas civis na União Soviética.

⁷⁰ Ficha técnica – Estúdio: Twentieth Century-Fox. Distribuição: Twentieth Century-Fox. Direção: George Lucas, Roteiro de George Lucas. Produtor: Gary Kurtz. Fotografia: Gilbert Taylor. Edição: George Lucas, John Jympson, Marcia Lucas, Paul Hirsch, Richard Chew, T.M Christopher. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Luke Skywalker: Mark Hamill, Princesa Leia: Carrie Fisher, Han Solo: Harrison Ford, Grand Moff Tarkin: Peter Cushing, Obi-Wan Kenobi: Alec Guinness. Ano de Produção: 1977.

videocassetes, videogames, passeios em parques temáticos, novelizações e histórias em quadrinhos (Schatz, 1993 *apud* King, 2004). O cinema estadunidense tornava-se, assim, expansionista, pensado para ir além da exibição das obras nas salas de cinema.

Shone (2004, p. 57) afirma que somente os Estados Unidos produzem filmes *blockbusters*, pois é o único país que consegue exibir uma obra em todo o território na data do seu lançamento. No contexto de *Star Wars* (1977), a obra foi lançada no Memorial Day⁷¹ e obteve, no primeiro fim de semana, uma bilheteria em torno de três milhões de dólares (Hall; Nealle, 2010). Esse fator, segundo os autores, levou a distribuidora Fox Estúdios a aumentar o número de salas de cinema onde a obra estava sendo exibida, quando se percebeu o sucesso alcançado.

Para Shone (2004, p. 57), a Coca-Cola, o McDonald's e o cinema *blockbuster* são reverenciados no mundo todo e representam a chamada “americanidade” que chegou a outros territórios. O pensamento do autor sugere que esses três fatores estão interligados, pois o lançamento de uma obra *blockbuster* gera produtos relacionados, como brindes para crianças em lanches da rede McDonald's, ou aparições da Coca-Cola com personagens tomando a bebida em uma determinada cena, além de *outdoors* da marca.

O sucesso de *Star Wars* (1977) não ficou restrito somente à consolidação do cinema comercial. Conforme aponta Sobchack (2002, p. 235), causou um renascimento do gênero da ficção científica. A popularização da obra culminou na penetração da subcultura ficção científica na indústria cinematográfica e sua disseminação no vernáculo cultural de massa (Rieder, 2017). Como consequência, no ano de 1977⁷², foi lançada *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of The Third Kind*, 1977)⁷³, a obra que veio na esteira do sucesso de *Star Wars* (1977) e comandada pelo diretor de *Tubarão* (1975). Segundo Shone (2002, p. 287), o primeiro longa-metragem gerou quase 200 milhões de dólares somente nas bilheterias estadunidenses de maio até dezembro do respectivo ano, enquanto *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977) arrecadou 81 milhões de dólares.

Esse sucesso gerou o que Sobchack (2002, p. 287) chama de “ficção científica da beleza”, realizada por meio de efeitos especiais que deixam os espectadores maravilhados com

⁷¹ Feriado que ocorre em maio no país e homenageia soldados estadunidenses que morreram em combate.

⁷² As obras foram lançadas com poucos meses de diferença nos Estados Unidos. O filme de Lucas foi lançado em maio e o de Spielberg em novembro do mesmo ano.

⁷³ Ficha técnica – Estúdio: Columbia Pictures, Distribuição: Columbia Pictures, Direção: Steven Spielberg. Roteirista: Peter Benchley, Carl Gottlieb. Produtor: Clark L. Paylow, Julia Phillips, Michael Phillips. Fotografia: Vilmos Zsigmond, Edição: Michael Kahn, Música: John Williams, Personagens e intérpretes principais: Roy Neary: Richard Dreyfuss, Claude Lacombe: François Truffaut, Ronnie Neary: Teri Garr. Ano de produção: 1977.

aquilo representado em tela, mas em determinados momentos as narrativas eram simplificadas. A popularização da ficção científica advinda do sucesso da obra de George Lucas e o interesse de outros estúdios por lançar obras que envolviam esse gênero, impulsionaram a produção de filmes como *Superman – O Filme* (*Superman*, 1978),⁷⁴ sobre um alienígena que vem ao planeta Terra e cria uma afeição com a vida dos humanos, passando a protegê-la.

O filme comandado por Richard Donner, que anteriormente havia dirigido *A Profecia* (1976), é o oposto do seu projeto de horror, adotando uma figura de “outro mundo” que não busca destruí-lo, mas protegê-lo. A obra acaba por ser uma propaganda para os Estados Unidos, principalmente pelo fato de o herói utilizar as cores da bandeira da nação e por ser um alienígena que não é visto pelos seres humanos como uma ameaça, mas sim seu protetor. Aliado a isso, o herói utilizou alegorias aos Estados Unidos: sua roupa tem as cores da bandeira do país, azul e vermelho.

No campo político, a direita dos anos 1970 foi marcada pela ascensão da chamada terceira onda da extrema direita, caracterizada pelo crescimento de partidos populistas de direita eleitoralmente bem-sucedidos (Mudde, 2022). No período variadas correntes conservadoras obtiveram maior adesão e incorporação ao debate político em diversos âmbitos, passando a serem vistas como possíveis soluções para os problemas do país (Silva, 2021). Esse fortalecimento ocorreu em variados campos, da política à religião, por meio da chamada Nova Direita Cristã, inicialmente formada por fundamentalistas evangélicos, católicos e, inclusive, judeus, aumentando na metade da década de 1970, o número de pastores e televangelistas fundamentalistas que passaram a se interessar pela política conservadora (Barbieri, 2024).

Nesse contexto do fortalecimento da televisão e do conservadorismo, George Romero critica o próprio meio de comunicação, em *Despertar dos Mortos* (*Dawn of The Dead*, 1978)⁷⁵ pois a televisão, o único meio sobrevivente de comunicação nacional e de manutenção do social e da ordem, está prestes a fechar (Wood, 2003). A primeira cena envolve uma entrevista com um cientista que fala como a população deve enfrentar os mortos-vivos, porém ele é desacreditado pela equipe técnica e pelo entrevistador. Assim, o filme de Romero possibilita a

⁷⁴ Ficha técnica – Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuição: Warner Bros Pictures. Direção: Richard Donner, Roteiro: David Newman, Leslie Newman, Mario Puzo, Robert Benton. Produtor: Pierre Spengler. Edição: Michael Ellis, Stuart Baird. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Clark Kent / Superman: Christopher Reeve, Lex Luthor: Gene Hackman, Jor-El: Marlon Brando, Lois Lane: Margot Kidder, Ano de Produção: 1978.

⁷⁵ Ficha técnica – Estúdio: United Film Distribution Company. Distribuição: United Film Distribution Company. Diretor: George A. Romero; Roteirista: George A. Romero; Produtor: Richard P. Rubinstein. Fotografia: Michael Gornick; Edição: Dario Argento, George A. Romero, Kenneth Davidow. Música: Dario Argento. Stephen "Flyboy" Andrews: David Emge, Peter Washington: Ken Foree, Roger "Trooper" DeMarco: Scott Reiniger, Francine Parker: Gaylen Ross. Ano de produção: 1978.

percepção de uma crítica à televisão dos Estados Unidos e como ela estava se tornando uma ferramenta que desacreditava a ciência, a razão e o social.

Romero, por meio da cena de abertura, aponta o tom de seu filme, mostrando como até mesmo no fim do mundo os humanos ainda são consumistas, enquanto o objetivo principal dos zumbis é somente alimentar-se de carne humana. A questão da necessidade de consumir carne humana, presente nesses filmes, pode ser pensada como uma representação do capitalismo, no qual todos vivem às custas de outras pessoas (Coleman, 2019).

Para Mark Fisher (2020, p. 18), o capital é uma epidemia zumbi que transforma as pessoas em uma carne zumbificada. Em *Despertar dos Mortos* (1978), o conceito é desenvolvido por meio dos protagonistas humanos desempenhando a função de “zumbis”. Pelo fato de estarem vivendo no *shopping center*, consumindo roupas e produtos, estão zumbificados por aquele meio e esquecendo o mundo no qual estão vivendo. No cinema de Romero, os zumbis representam todo o peso morto do capitalismo de consumo cujos hábitos de comportamento e desejo todas as pessoas possuem (Wood, 2018). O que foi apresentado por Wood (2018) é representado no filme, na cena na qual as criaturas invadem o *shopping center*, distraíndo-se com objetos do local, trazendo a ideia de que os “monstros”, ainda que mortos, reconhecem o local.

A obra de Romero, porém, não era aquela pertencente ao ciclo do horror comercial que era exibido nas redes consolidadas de cinema, segundo Carroll (1999), pois era um filme marginal, ou seja, que não passava nas grandes redes de cinema. O filme inclusive, segundo Coleman (2019), era exibido em cidades do interior dos Estados Unidos ou, conforme Carroll (1999), em sessões *drive-in* em sessões da madrugada.

O filme, além de uma crítica ao capitalismo, pode ser visto como uma representação dos movimentos progressistas que estavam ocorrendo dentro dos Estados Unidos naquele período, como o de libertação das mulheres, dos direitos dos homossexuais e movimento negro (Wood, 2018). As ideias trazidas por Wood (2018) são exemplificadas pelo fato de o protagonista ser um homem negro que sobrevive até o final da obra e que se envolve com a única sobrevivente feminina, havendo a sugestão de um romance inter-racial entre os dois.

O “pai dos zumbis” foi pioneiro no horror, visto que apontava para os problemas internos dos Estados Unidos e abriu espaço para o surgimento de um leque de realizadores na década de 1970, como Wes Craven, Tobe Hooper ou John Carpenter (Wood, 2018). Neste contexto, Phillips (2012) destaca que o realizador iniciou a chamada segunda fase do horror cuja principal característica era a presença de obras que criticavam pautas conservadoras

estadunidenses, como o preconceito, o medo do inimigo e o neoliberalismo. Os filmes representavam o contexto político e econômico dos Estados Unidos como também em âmbito global, anunciando um período sombrio.

O ano seguinte, 1979, continuaria a turbulência política, segundo Gaddis (2005). Nesse ano ocorreram a revolução iraniana e a expulsão do ditador Anastasio Somoza por sandinistas marxistas na Nicarágua. Nos dois casos, os Estados Unidos perderam dois importantes aliados que estavam no poder. No Irã, a situação piorou com a invasão da embaixada estadunidense em Teerã, onde militares e diplomatas foram feitos reféns.

Após as lutas sociais empreendidas por distintos grupos que compuseram o cenário contracultural durante a década de 1960, a repressão policial e a violência em direção a grupos marginalizados permaneceram, a desigualdade se aprofundou em meio a uma crise econômica que abriu espaço para o neoliberalismo (Barbieri, 2024). Os Estados Unidos foram marcados perda de competitividade na economia do país e pelo déficit público iniciado durante o conflito no Vietnã. Em paralelo, a situação agravava-se, pois as economias de alguns dos principais aliados dos Estados Unidos, como Alemanha e Japão, conquistavam continuamente fatias do mercado internacional que antes estavam sob controle das grandes corporações estadunidenses (Munhoz, 2020). Tais fatores levaram, em julho de 1979, Paul Vocker a assumir a presidência do Banco Central e a mudar a política monetária, buscando diminuir a inflação no país a qualquer custo, adotando o pensamento neoliberal (Harvey, 2008), que era defendido como a única forma de deter a inflação no país, segundo Perry Anderson (1995).

A ascensão do neoliberalismo não era algo restrito somente aos Estados Unidos, mas sim um fator global solidificado pela chegada de Margaret Thatcher à cadeira de primeira-ministra, munida de um discurso conservador voltado a atacar os soviéticos e os trabalhadores britânicos. O governo Thatcher, conforme Anderson (1995), foi o primeiro regime de um país de capitalismo avançado empenhado publicamente em pôr em prática o programa neoliberal.

Neste contexto, os ataques da primeira-ministra eram voltados aos sindicatos e ao peso do poder coercitivo do Estado para impor fim a greves e golpear por todos os meios o “inimigo interno”, expressão para designar os sindicatos (Fisher, 2020). Segundo o autor, a primeira-ministra pregou o discurso do chamado “*there is no alternative*” (TINA), que afirmava que não existia uma sociedade de classes sociais, apenas de indivíduos.

O neoliberalismo representa o livre comércio e lança as esferas política e social como dominadas principalmente pelas preocupações do mercado, organizadas de acordo com sua racionalidade (Brown, 2006). O pensamento busca enquadrar as ações humanas no domínio do

mercado; para isto investe na utilização de tecnologias para orientar decisões e buscar criar uma sociedade da informação (Harvey, 2008).

Para Wendy Brown (2006, p. 709), o neoliberalismo produz o cidadão no modelo de empreendedor e consumidor, enquanto a população é levada por este modelo a consumir sem pensar e aquilo que não é mais necessário, transformando a população em zumbis, como destaca Fisher (2020, p. 18). Neste contexto, como uma tendência temática da época, surgiu uma obra que pode ser vista como uma continuação da visão crítica que vinha sendo desenvolvida dentro do horror e da ficção científica.

O filme *Alien, o 8º Passageiro* (1979)⁷⁶ trata sobre uma nave espacial, a *Nostramo*, que é guiada por um malévolo computador chamado “Mãe” em direção de um planeta rico em minerais e com seus passageiros sendo trabalhadores contratados por uma empresa para buscar recursos neste local (Dixon, 2019). Durante o trajeto, recebem um sinal de que a política da companhia determina que, ao detectar qualquer sinal de vida extraterrestre, os tripulantes devem ir ao local investigar. Chegando lá, um dos tripulantes encontra um ser de outro planeta. O alienígena se desenvolve e passa a caçar e eliminar os membros da tripulação.

O filme mostra que, além do próprio alienígena, o vilão é a empresa para a qual os personagens trabalham, possibilitando a percepção de uma tendência em determinadas obras, seja de horror ou ficção científica, que criticavam pautas conservadoras, como o neoliberalismo. Em *Alien, o 8º Passageiro* (1979), a crítica é voltada para o conceito neoliberal representado por uma corporação que encontra uma possibilidade de obtenção de lucro através da morte dos seus funcionários.

A obra cinematográfica lançada em 1979 deu início a um subgênero dentro da ficção científica, o do corpo, conforme aponta Sobchack (2002). Esse subgênero gera uma paranoia individual em uma pessoa preocupada com o próprio corpo, que pode estar infectado, por exemplo, por um ser vivo de origem desconhecida. O filme, por meio desta ideia do corpo, trabalha com a paranoia representada em cada tripulante após a saída do alienígena de dentro de um deles, além do fato de que a criatura pode matá-los e obter seus corpos para gerar novas proles.

Dentro da ideia do corpo, o filme aborda o chamado *Gore Capitalism*, que, segundo Sayak Valencia (2018, p. 103), refere-se ao momento em que o capitalismo apresenta

⁷⁶ Ficha técnica – Estúdio: 20th Century Fox. Distribuição: 20th Century Fox. Direção: Ridley Scott. Roteiro de Dan O'Bannon, Ronald Shusett. Produtor: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Fotografia: Derek Vanlint. Edição: David Crowther, Peter Weatherley, Terry Rawlings. Personagens e intérpretes principais: Ripley: Sigourney Weaver, Dallas: Tom Skerritt, Lambert: Veronica Cartwright, Brett: Harry Dean Stanton, Kane: John Hurt, Ash: Ian Holm. Ano de produção: 1979.

justificativas econômicas para a própria morte. A autora destaca que o termo se refere ao derramamento de sangue injustificado, que é o preço que a população paga para aderir à lógica cada vez mais exigente de capitalismo.

Em *Alien, o 8º Passageiro* (1979), a *Weyland-Yutani Corporation*, como é chamada a empresa, ordenou que um dos tripulantes, o androide Ash, obtivesse uma amostra viva do alienígena para ser estudada. Para a obtenção da criatura, a empresa considerou a tripulação como descartável e que poderia ser eliminada desde que o alienígena fosse capturado. Muitos dos seus tripulantes foram mortos em nome da empresa das decisões de Ash, que, nesta busca pelos objetivos, não quer iniciar um protocolo de quarentena quando Kane foi atacado por uma criatura que saiu de dentro de um ovo e ficou presa no seu rosto, originando o alienígena.

O filme trabalha com a ideia de que os corpos humanos são produtos, inclusive em um trecho da obra é mencionado que a empresa, caso não consiga obter o alienígena “original”, quer um embrião gerado por este e inserido no corpo de um ser humano. Por meio dessa ideia apresentada no filme, Valencia (2018, p. 12) afirma que os corpos, em um mundo capitalista, são concebidos como produtos de troca, que alteram e quebram as lógicas de produção do capital, substituindo a produção de mercadorias materiais por uma mercadoria feita de carne, obtida através de técnicas predatórias por meio do uso da violência, como sequestro e assassinato.

O horror e a ficção científica, como ferramentas para criticar valores conservadores, podem ser percebidos como uma tendência coletiva dos diretores do final da década de 1970. A ideia de coletividade adotada por esses diretores surge porque os respectivos gêneros eram vistos como marginais, dificultando a expansão dos realizadores para outros gêneros dentro do cenário cinematográfico e a conquista de reconhecimento.

Por meio das obras e diretores mencionados neste capítulo, é perceptível um estilo cinematográfico similar ao de John Carpenter em dois diretores: George Romero e Ridley Scott. O primeiro se destaca por haver inspirado gerações de cineastas que possibilitaram pensar o horror além de sustos, como uma ferramenta social. Conforme mencionado no capítulo anterior, o pai dos zumbis deu esperança ao jovem Carpenter ao mostrar a possibilidade de desenvolver obras de baixo orçamento. Enquanto Ridley Scott, assim como Carpenter, desenvolve em seus filmes, personagens não pertencentes a classes altas da sociedade, que devem sobreviver em um mundo que não os aceita. Tais similaridades se fazem presente, por exemplo em *Alien, o 8º Passageiro* (1979), dirigido por Scott e *Dark Star* (1974) de autoria de Carpenter. Pois ambos

os projetos se passam no espaço e são protagonizados por trabalhadores. Figuras que são vistos como objetos por uma grande corporação.

Romero e Carpenter criaram personagens humanos sem esperança, mais perigosos do que seres de outro mundo, cutucando a ferida estadunidense. Ambos criaram personagens semelhantes, como é o caso de Ben e Bishop, e finais pessimistas em *Despertar dos Mortos* (1978) e *Halloween - A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), nos quais o espectador não sabe o que ocorreu com os personagens que acompanharam durante a projeção: em *Halloween*, não sabem se os personagens conseguiram chegar ao seu destino, e em *Despertar dos Mortos*, não sabem o que ocorreu com a ameaça. A relação entre os dois realizadores inclusive saiu do campo do cinema e foi parar no pessoal: ambos se tornaram amigos e participaram juntos de convenções de horror (Saperstein, 2017).

O “pai” dos zumbis não era o único realizador que possuía semelhanças com Carpenter. O realizador Ridley Scott, especialmente durante as décadas de 1970 e 1980, também apresentou semelhanças com Carpenter ao destacar grupos “esquecidos” como protagonistas e articular críticas ao capitalismo.

As similaridades entre ambos os diretores ocorrem por haverem se graduado na mesma universidade, a *University Of Southern California*, e por seus primeiros longas apresentarem características semelhantes. Por exemplo, *Alien, o 8º Passageiro* (1979), o longa de Ridley, possui elementos similares com *Dark Star* (1974), o primeiro longa-metragem de John Carpenter. As similaridades se manifestam por ambos os longas se passarem dentro de uma nave e os trabalhadores serem os protagonistas.

Outro exemplo de similaridade é entre *Alien, o 8º Passageiro* (1979) e *Halloween - A Noite do Terror* (1978), ambos ambientados em espaços fechados, onde os personagens precisam lidar com uma ameaça aparentemente indestrutível. Além disso, os protagonistas são mulheres lutando por sua sobrevivência (Coleman, 2019). A carreira de Ridley Scott e a de John Carpenter se cruzam em variados momentos das décadas de 1970 e 1980, por meio de projetos que tratam de temáticas similares e por se cruzaram em variados momentos, como é o caso do ano de 1982, período no qual lançaram obras que foram fracassos de bilheteria, mas ganharam status de “cult” com o passar dos anos.

Após esta breve contextualização do cenário político e do estado do horror e da ficção científica do período, busca-se destacar que esses gêneros cinematográficos “mexem” com o imaginário popular, seja para causar medo ou fascínio no espectador. Ambos desempenham duas funções: servem como um meio de entretenimento e como uma ferramenta social e

política, propondo debates e críticas à sociedade por meio de artifícios ficcionais que, num primeiro momento, podem passar despercebidos ao espectador.

Os gêneros eram populares entre um público específico, o dos mais jovens; entretanto, com a chegada da década de 1970 e o surgimento do *blockbuster*, ambos se popularizaram alcançando um maior número de pessoas. No período, houve o surgimento de diretores como Spielberg e George Lucas, que consolidaram o horror e a ficção científica como algo comercial, além de Ridley Scott, responsável por mesclar os gêneros nas suas obras. Outro diretor que surgiu na década foi John Carpenter, que trabalhou com ficção científica e horror desde o início de sua carreira cinematográfica, considerando-os meios para discutir temas sociais políticos.

Apesar de seus estilos cinematográficos distintos, esses diretores eram jovens cineastas recém-saídos da universidade que buscavam solidificar sua carreira em Hollywood; alguns viriam a ganhar reconhecimento na indústria cinematográfica, como é o caso de Steven Spielberg. Por outro lado, havia figuras como John Carpenter, que na década de 1980 enfrentaram fracassos, pois suas obras não eram compreendidas pelo grande público. Para compreender o lugar que John Carpenter ocupa no cenário cinematográfico estadunidense, faz-se necessário analisar o que o realizador realizou a partir de 1975, um período no qual o cinema estadunidense passou por mudanças.

1.3 A CONSOLIDAÇÃO DE JOHN CARPENTER NO CINEMA ESTADUNIDENSE (1976-1979)

O cinema estadunidense, a partir de 1975, estabeleceu-se como uma forma de ser pensado para fora das salas de projeção, consolidando-se como uma indústria voltada ao desenvolvimento de produções capazes de satisfazer o público. Nesse contexto, John Carpenter decidiu por aventurar-se em um gênero que pendia para o conservadorismo, o chamado filme policial, pois representava homens armados resolvendo problemas com as próprias mãos.

Na década de 1970, o gênero possuía obras protagonizadas por homens brancos, como Clint Eastwood e Charles Bronson, desempenhando o papel de policiais ou pais de família. Esses filmes, segundo Harvey O'Brien (2012, p. 12), partiam do princípio que a restauração da ordem só era possível pelo exercício de força através personagens antissociais e anti-heroicos que agem quando a sociedade não o faz.

Além desses filmes protagonizados por Eastwood e Bronson, o cinema policial era representado por obras pertencentes ao *blaxploitation*, que frequentemente empregavam a noção de empoderamento negro por meio da revolução violenta, enquanto apresentavam

simultaneamente narrativas contra os direitos humanos, que eram alternadamente heterossexistas e homofóbicas, hipermasculinizadas e misóginas (Coleman, 2019). Esses filmes apresentavam um ambiente confinado, e a “ação” tratava sobre tensões raciais e de classe, com o antagonista desempenhado por vilão branco, corporativo e certamente capitalista (O’Brien, 2012). Interessado por filmes policiais, John Carpenter decidiu desenvolver um projeto policial. Para desempenhar o papel de protagonista, contratou o ator Austin Stoker, astro dos filmes *Sheba, Baby* (*Sheba Baby*, 1975)⁷⁷ e *Abby* (*Abby*, 1974)⁷⁸, ambos pertencentes ao cinema *blaxploitation* (Saperstein, 2017).

O filme foi financiado pela C.K.K. Corporation, que deu liberdade criativa para o realizador desenvolver a sua obra (Muir, 2005). A liberdade criativa é representada pelo fato de o nome do diretor aparecer antes do título do próprio filme, iniciando uma marca característica nos projetos de Carpenter (Odell; Le Blanc, 2011). A obra foi distribuída pela Compass Internacional Pictures, uma empresa comandada por Irwin Yablans (McNeill; Mullins, 2021). Embora não tenha tido uma boa recepção de bilheteria nos Estados Unidos, o longa obteve uma notoriedade na Europa, especialmente na Alemanha, onde se tornou uma das suas mais altas bilheterias do respectivo ano, enquanto na Inglaterra foi aclamado quando lançado no Festival de Cinema de Londres (Odell; Le Blanc, 2011).

A narrativa de *Assalto à 13 DP* (1976) é centrada em variados personagens: Ethan Bishop, policial negro, que é designado para cuidar do fechamento da 13ª delegacia; Napoleon Wilson, um criminoso; Leigh, a secretária da delegacia; e Sr. Lawson, uma figura paterna que teve a filha assassinada⁷⁹ pelos membros de uma gangue. O estopim que conecta os núcleos de personagem é o assassinato do líder da gangue de criminosos pelas mãos de Lawson após a morte de sua filha.

⁷⁷ Protagonizados por Pam Grier, atriz que viria a trabalhar com Carpenter em *Fuga de Los Angeles* (*Escape from LA*, 1996) e *Fantasma de Marte* (*Ghosts from Mars*, 2001).

Ficha técnica – Estúdio: American International Pictures. Distribuição: American International Pictures; Diretor: William Girdler; Roteirista: William Girdler, David Sheldon. Produtor: David Sheldon; Fotografia: William Asman, Edição: Henry Asman, Jack Davies; Música: Monk Higgins. Personagens e intérpretes principais: Sheba Shayne: Pam Grier, Brick Williams: Austin Stoker, Andy Shayne: Rudy Challenger. Ano de Produção: 1975.

⁷⁸ Ficha técnica – Estúdio: American International Pictures; Distribuição: American International Pictures; Diretor: William Girdler; Roteirista: G. Cornell Layne. Produtor: William Girdler, Mike Henry, G. Cornell Layne; Fotografia: William Asman; Edição: Henry Asman, Corky Ehlers; Música: Robert O. Ragland. Personagens e intérpretes principais: Bishop Garret Williams: William Marshal, Reverendo Emmett Williams: Terry Carter, Detetive Cass Potter: Austin Stoker. Ano de produção: 1974.

⁷⁹ A cena de assassinato da garota inclusive sofreu duras críticas pelo órgão de revisão, MPAA, que exigiu que Carpenter a cortasse, causando um descontentamento no realizador, que cortou a cena na versão enviada para o órgão, mas manteve aquela que foi exibida nos cinemas (Muir, 2005).

Assalto à 13 DP (1976) foi considerado, na época de seu lançamento, uma obra conservadora. Tony Williams (1979, p. 73) defende esse argumento, afirmando que um dos símbolos do conservadorismo da obra é o personagem do “pai”, que é uma representação da família tradicional, é ele quem elimina o líder da gangue em um desejo sádico de vingança por sua perda. Entretanto, ocorre uma divergência quanto ao pensamento do autor, pois Lawson, após eliminar o líder da gangue, encaminha-se à 13ª Delegacia de Polícia, gesto que sinaliza que a única representação da lei e da ordem na sociedade são as instituições. Com isso, há uma mudança do protagonismo de Lawson⁸⁰ para Bishop e os membros presentes no local.

O filme de Carpenter configura-se como uma combinação de elementos de duas obras lançadas anteriormente: o faroeste *Onde Começa o Inferno* (1959),⁸¹ dirigido por Howard Hawks, estrelado por John Wayne, a obra de George Romero, *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) (Muir, 2005)⁸². A influência da obra de Hawks ocorre em função de ambos os longas serem centrados em três personagens. No longa de Carpenter, Wilson é caracterizado como criminoso com um código de conduta; Lee é a secretária que não se desespera frente à ameaça; e Bishop é o policial novato que chega sem conhecer o local, devendo assumir a liderança da situação.

O cinema de Hawks é centrado em rituais sociais masculinos; entretanto, as personagens femininas questionam a autoridade do respectivo grupo e se colocam como figuras centrais na narrativa, as chamadas “*Hawksian Woman*”, personagens fortes, independentes e se posicionam em parte de igualdade com qualquer figura masculina (O'Connor; Rollins, 2005). A personagem Lee confia completamente em seus próprios impulsos, possui um senso de identidade e está comprometida com a imposição de sua visão dos acontecimentos (Muir, 2005). Ela se impõe, erra, mas não deixa de pensar no coletivo, que é sair vivo dali, e não distingue os “criminosos” dos “homens da lei”; para ela, naquele momento são todos iguais.

A influência de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) está nos assassinos que cercam a delegacia e que se assemelham aos “mortos-vivos” presentes na obra de Romero, pois são imparáveis, capazes de sobreviver a múltiplos ataques e nunca estão sozinhos (Muir, 2005). A semelhança entre *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) e *Assalto à 13 DP* (1976), além dos criminosos representados como mortos-vivos, pode ser pensada nos protagonistas. Ben é

⁸⁰ O personagem inclusive desaparece do longa-metragem, entrando em um estado catatônico e reaparecendo no encerramento, quando ainda se encontra no respectivo estado.

⁸¹ A personagem “Leigh” é uma homenagem ao escritor de *Onde Começa o Inferno* (1959), Leigh Brackett. John Carpenter editou o longa, utilizando o pseudônimo de John T. Chance, o nome do xerife interpretado por John Wayne no longa de Hawks (Muir, 2005).

⁸² O longa-metragem de Hawks consumido pelo diretor em 1959, segundo Carpenter (*apud* Boulenger, 2003, p. 63). Já o de Romero, foi descoberto pelo diretor no ano de lançamento, 1968, quando cursava graduação em cinema (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

semelhante a Bishop, ambos são homens negros que assumem a liderança de seus respectivos grupos. A diferença está no fato de Bishop sobreviver ao encerramento, diferentemente de Ben, que é assassinado.

Durante o desenvolvimento de *Assalto à 13 DP* (1976), John Carpenter recebeu a proposta para comandar um projeto sobre um assassino de babás que atacava nos subúrbios dos Estados Unidos, culminando em *Halloween – A Noite do Terror* (1978). Carpenter aceitou dirigir, roteirizar e compor a trilha sonora do projeto em troca de um salário de 10 mil dólares, contudo exigiu outras condições, como liberdade criativa e que a novata na indústria, Debra Hill,⁸³ entrasse no projeto⁸⁴ (McNeill; Mullins, 2021).

No período anterior ao início das filmagens de *Halloween – A Noite do Terror* (1978), Carpenter teve que se afastar do projeto para gravar o filme para televisão intitulado *Alguém me Vigia* (1979) (McNeill; Mullins, 2021)⁸⁵. O filme é centrado em uma jornalista que vai morar num prédio em Los Angeles e percebe que alguém a está vigiando. Originalmente, o diretor escreveu o filme para ser exibido nas salas de cinema, entretanto o estúdio Warner Bros queria que fosse uma obra para a televisão (Muir, 2005). Carpenter aceitou desenvolver o projeto, pois acreditava que obteria sucesso pelo fato de estar pela primeira vez trabalhando com um estúdio consolidado, neste caso, a Warner Bros, e viu uma possibilidade de crescimento na sua carreira (Saperstein, 2017). O longa possibilitou a Carpenter ganhar seu cartão do *Directors Guild of America (DGA)*, guilda responsável por representar os interesses dos realizadores (Muir, 2005).

Após o encerramento das filmagens de *Alguém me Vigia* (1979), Carpenter retornou para *Halloween – A Noite do Terror* (1978), obra que o colocou nos holofotes da indústria. O longa, para Muir (2005), é uma obra que não traz novidade para o cinema, pois, segundo ele, o filme é a junção de outras obras de horror já lançadas anteriormente, como *Psicose* (*Psycho*,

⁸³ Havendo roteirizado somente documentários, exerceu o cargo de revisora do roteiro de *Assalto à 13 DP* (1976) (Muir, 2005).

⁸⁴ O roteiro do projeto foi realizado em oito dias em maio de 1978 (Dixon, 2019). No início da escrita, a narrativa foi idealizada para ser desenvolvida com base numa série de cenas de sustos, e escreveram argumento básico foi escrito para incorporar tais cenas. No entanto, havia um problema sobre quem seria a “ameaça”, ou seja, o assassino. Nos primeiros esboços era pensado para ser um pai da vizinhança ou um professor da escola (McNeill; Mullins, 2021). A roteirista Debra Hill realizou o primeiro rascunho, com foco nas seções envolvendo o trio de adolescentes: Laurie, Linda e Annie, enquanto Carpenter cuidou da parte da caçada de Michael por Dr. Loomis (Muir, 2005).

⁸⁵ O projeto foi filmado antes de *Halloween – A Noite do Terror* (1978), entretanto foi lançado após o filme sobre a data festiva comemorada em outubro (Muir, 2005).

1960)⁸⁶ e *O Massacre da Serra Elétrica* (1974)⁸⁷. O principal destaque da obra de Carpenter é a sofisticação cinematográfica e a finesse com que o filme traz elementos já trabalhados no cinema de horror. O ponto de diferenciação é a abertura do filme (Wood, 2018).

Essa cena⁸⁸ é marcante por mostrar ao espectador o caminho de um assassino até o momento do crime, apresentando-o pegando uma máscara, a arma, subindo as escadas e cometendo o assassinato. O ponto principal é que a cena é filmada na visão de primeira pessoa, para isto foi utilizada a técnica de *Panaglide*⁸⁹, com a fotografia escondendo a identidade do assassino e, mais importante, sua idade, implicando o espectador como espécie de cúmplice do crime (Odell; Le Blanc, 2011).

Outro destaque do filme de 1978 é a trilha sonora, que, para Wood (2018), revela, de muitas maneiras, uma personalidade artística envolvente, pois se comunica com o espectador, provocando um deleite na habilidade e no artesanato, um prazer em brincar com o meio no qual está inserido. Neste contexto, as obras do diretor apresentam elementos como uma trilha sonora que transpassa sensações para o espectador. No caso de *Halloween – A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978), a trilha sonora é posta em momentos em que Michael Myers aparece.

A influência maior de *Halloween - A noite do Terror* (1978) está no fato de que o longa acabou por popularizar uma característica comum no horror, os subúrbios dos Estados Unidos passaram a ser considerados como locais perigosos e não mais como eram representados no cinema comercial estadunidense, locais de isolamento para fugir das complicações da vida da cidade (Jordan, 2003). Em *Halloween – A Noite do Terror* (1978), segundo Coleman (2019, p. 231), o filme inverte a ideia de que os subúrbios habitados por famílias brancas eram locais de conforto e segurança, trazendo a ideia de que os monstros estavam escondidos ali atrás de segredos dos moradores locais.

Através de *Halloween - A noite do Terror* (1978), o horror passou a desconstruir os subúrbios, mostrando que escondem segredos e são perigosos, popularizando um novo subgênero no horror que se passava neste local, o *slasher*. Este é marcado pela alta contagem

⁸⁶ Ficha técnica – Estúdio: Paramount Pictures; Distribuição: Paramount Pictures; Diretor: Alfred Hitchcock, Roteirista: Joseph Stefano, Baseado em *Psycho* de Robert Bloch. Edição: George Tomasini. Música: Bernard Herrmann. Personagens e intérpretes principais: Norman Bates: Anthony Perkins, Lila Crane: Vera Miles, Sam Loomis: John Gavin. Ano de Produção: 1960.

⁸⁷ Ficha técnica – Estúdio: Vortex. Distribuição: Bryanston Pictures; Diretor: Tobe Hooper; Roteirista: Kim Henkel, Tobe Hooper. Edição: Larry Carroll, Sally Richardson. Personagens e intérpretes principais: Sally Hardesty: Marilyn Burns, Pam: Teri McMinn, Franklin Hardesty: Paul A. Partain, Leatherface: Gunnar Hansen, Drayton Sawyer: Jim Siedow. Ano de Produção: 1974.

⁸⁸ Os produtores queriam cortar do filme, considerando irrelevante para a narrativa (Wood, 2018).

⁸⁹ Processo que estabiliza o movimento do operador de câmera, permitindo que este “vestisse” a câmera e passasse uma ideia de visão de primeira pessoa.

de corpos, com o desenvolvimento dos personagens e a motivação dos assassinos não sendo considerados como importantes (Dixon, 2019). Neste contexto, para Carol J. Clover (1987, p. 8), o *slasher* é reconhecido por conter características comuns: o assassino, o local, as armas, as vítimas e os efeitos de choque representados por mortes violentas causadas pelo assassino com alguma arma, como uma faca, por exemplo.

Em determinados filmes do gênero do horror, o assassino pode apresentar traumas de infância como motivação para seus crimes. Autores como Clover (1987) sugerem que Michael Myers, em *Halloween - A noite do Terror* (1978), cometeu os crimes por conta de tais traumas. Entretanto, o próprio Carpenter e Hill divergem desse pensamento. Para ambos, não possui uma motivação ou uma trama psicológica para o vilão ser dessa forma, Michael é somente uma representação do mal se que encontra dentro de uma criança, um ser que deveria ser bondoso (McNeill; Mullins, 2021). Em *Halloween - A noite do Terror* (1978), Carpenter e Hill queriam desenvolver um assassino diferente daqueles mostrados no cinema, pois não seria um ser humano comum, que poderia ser morto, mas alguém imortal (Saperstein, 2017).

Entretanto o *slasher* é considerado um subgênero moralista, em que tais assassinos mascarados são vistos como carrascos patriarcais que eliminam pessoas que se rebelam contra o código moral conservador (Coleman, 2019). A teoria de Coleman (2019) ganha força quando vistos os clichês, por exemplo sobre quem bebe, usa drogas ou faz sexo morre, algo presente no próprio *Halloween - A noite do Terror* (1978). Ainda que vista como uma obra conservadora, para John Carpenter e Debra Hill o filme não é, pois trata sobre os perigos de uma repressão sexual e de como esses desejos reprimidos pelo vilão acabam por levá-lo a praticar seus atos de violência (McNeill; Mullins, 2021).

Um segundo ponto que considera o *slasher* uma obra conservadora é o conceito da *final girl*, caracterizada como uma personagem que não usa drogas, faz sexo, levando-a a sobreviver ao assassino no encerramento do longa.

O termo foi cunhado pela acadêmica Carol J. Clover para descrever a heroína feminina do filme *slasher*, pois antes do advento desse subgênero do horror, era raro encontrar uma protagonista feminina em um filme de horror que não precisasse ser resgatada por um homem (Hutchings, 2017). O formato de protagonista é caracterizado no horror como a personagem principal, é vigilante aos pequenos sinais de perigo que seus amigos ignoram e na maioria casos é aquele quem descobre o problema, ou seja, o assassino e o espectador a distinguem dos outros personagens (Clover, 1987).

A “final girl” do longa de Carpenter é categorizada dessa maneira, pois é ela quem percebe o assassino e busca avisar suas amigas para tomarem cuidado. Conforme destaca Phillips (2012, p. 145), Michael e Laurie são personagens semelhantes entre si, pois são desajustados socialmente e sexualmente, além de imaturos. O “vilão” é uma figura reprimida sexualmente, que é semelhante à protagonista. A repressão leva Michael a assassinar os jovens, enquanto Laurie solta o “sentimento” descontando no próprio assassino (McNeill, Mullins, 2021).

A *final girl* parece algo como um herói feminino surgindo no período no qual os poderosos sobre o gênero e o movimento das mulheres fortaleciam-se dentro dos Estados Unidos (Hurley, 2016). Entretanto, os filmes que contam com protagonistas femininas não necessariamente são progressivos, mas talvez sejam mais complexos e desafiadores do que às vezes se supõe (Hutchings, 2017).

Essas protagonistas não aceitam a dominação masculina, confrontando-a em busca de sobrevivência. Laurie Strode, em *Halloween – A Noite do Terror* (1978), segundo Justin McNeill e Travis Mullins (2021, p. 24), ao ser atacada pelo vilão masculino, utiliza objetos do uso cotidiano para se defender e devolve a violência masculina perpetuada contra ela, enfrentando o dito “monstro”. Essa representação influenciou no surgimento outras *final girls* em obras do horror, não somente no *slasher*, mas no terror espacial, caso de Ellen Ripley em *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979).

A obra de John Carpenter foi lançada nos Estados Unidos no dia 25 de outubro de 1978, aproveitando-se da data comemorativa, o que chamou a atenção do público, especialmente por se tratar de uma data tão celebrada na cultura estadunidense. Os materiais de divulgação não revelavam o tema do filme, utilizando a frase: “*The Night, He came Home*” (“Essa noite, ele voltou para casa”). A frase não especifica ao espectador quem é o “monstro”, mas fornece pistas, como uma abóbora segurando uma faca.

Figura 5 - Propaganda sobre *Halloween - A Noite do Terror* (1978) no jornal *Star Ledger* (1978)



Fonte: Newspapers, 2025.

O material de divulgação do filme, enviado para as salas de cinema, trabalhava com a ideia de desafiar o público para ver a obra, utilizando a frase “*we dare you to see it*” (“nós desafiamos você a assistir”), construindo com isso uma ideia de que o filme era aterrorizante e que poderia chocar o espectador. Essa ideia de buscar transpassar o conceito de um filme aterrorizante é algo comum na divulgação de filmes de horror durante a década de 1970, como se observa no caso de *O Exorcista* (1974),⁹⁰ por exemplo.

O retorno de bilheteria foi positivo, custando 300 mil dólares para ser desenvolvido, gerando uma receita de mais de 30 milhões em bilheteria, conforme afirmam McNeill e Mullins (2021, p. 16). Na crítica a obra gerou reações mistas. Paul Wood (1978), por exemplo, afirmou que o filme é uma obra violenta que possuía boas metáforas, mas que o diretor não possui um estilo cinematográfico, pois, para ele, Carpenter se baseia em outros filmes lançados anteriormente, como as obras de Howard Hawks e de ficção científica da década de 1950. Já John A. Douglas (1978), que gostou da fotografia do filme e da cinematografia, mas avaliou o projeto como sem personalidade. Por sua vez, Tim Hewitt (1979) classificou o filme como uma das melhores obras do cinema de baixo orçamento lançado até aquele momento.

⁹⁰ O longa sugeria ser o projeto mais aterrorizantes dos últimos anos, trazendo inclusive notas de ataques das mais variadas igrejas, conforme destaca Kermode (2023, p.24). A obra, segundo John Carpenter (*apud* Landis, 2011, p. 241), afirmava ser aterrorizante somente para aqueles em que acreditam na figura do demônio.

Ainda que dividisse opiniões com os críticos, a obra de Carpenter tornou-se dominante no horror, pois ganhou sequências, imitações e influências em novas produções do gênero, lançadas especialmente a partir da década de 1980 (Phillips, 2012). Contudo, o diretor não buscou surfar na popularidade no sucesso do seu filme de horror e, em 1979, desenvolveu o projeto considerado “diferenciado” dentro de sua cinematografia, já que não envolvia o gênero de ficção científica, horror ou policial. O longa é uma biografia sobre o Rei do Rock, Elvis Presley⁹¹.

O filme biográfico teve que ser filmado em trinta dias, em oitenta e oito diferentes locações, causando uma sensação de desgaste no realizador e em sua equipe (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Para o papel do rei, Carpenter chamou um ator consolidado no cinema adolescente do período, Kurt Russell⁹², que durante os anos 1960 e 1970 foi protagonista de filmes adolescentes dos estúdios Disney, havendo atuado por cerca de doze filmes, desempenhando na maioria deles o papel de protagonista.⁹³ O ator aceitou o papel no filme de Carpenter, pois buscava um rumo diferente para sua carreira no cinema.

Com o intuito de criar uma biografia diferenciada, o diretor buscou apresentar um Elvis humano, e não um ser místico (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). O filme de Carpenter desconstrói o mito sobre o rei do rock, mostrando um Elvis que demite seus amigos/colegas, possui crises de raiva, as quais levam a sua esposa e a filha a abandoná-lo (Odell; Le Blanc, 2011).

A obra inicia-se em julho de 1969, focando um Elvis inseguro momentos antes de entrar no palco para o seu show após oito anos afastado. O diretor, após esta abertura, utiliza a técnica de *flashback* para voltar aos outros momentos da carreira do cantor, seguindo uma linha linear dos acontecimentos. O filme passa pelo ano de 1953, período no qual o jovem Elvis decidiu tornar-se cantor, bem como o ano de 1956, tido como um período-chave, pois é quando gravou a música *Heartbreak Hotel*, responsável por iniciar a sua carreira de sucesso.

Ainda que apresente momentos da carreira do cantor, o foco do filme é desenvolver um contraponto entre o Elvis “mito” e o Elvis humano, apresentando, no desenrolar da projeção,

⁹¹ O projeto era pessoal para o diretor, pois era fã do cantor e possuía uma conexão com ele, inclusive no período em que o “rei” foi ator de cinema, protagonizou um filme intitulado *Ele e as Três Noviças* (*Change of Habit*, 1969), no qual interpreta um médico chamado John Carpenter (Muir, 2005).

⁹² Figura que se tornou um amigo de Carpenter e um de seus principais colaboradores, havendo atuado em seis filmes do realizador: *Elvis* (1979), *Fuga de Nova Iorque* (1981), *O Enigma de Outro Mundo* (1982), *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986) e *Fuga de Los Angeles* (1996).

⁹³ No período, o ator já tinha tido uma ligação com o “rei do rock”, quando, num papel não creditado aos dez anos, deu um soco nos joelhos de Elvis no filme *Ruivas, Loiras e Morenas* (*It Happened at the World's Fair*, 1963).

cenar como a em que ele, incomodado com a fama, quebra a câmera de um fotógrafo que o impede de apreciar um passeio com seus amigos.

A obra expande a visão sobre o “rei”, apresentando Elvis como uma figura marcada por traumas psicológicos, especialmente pela morte de seu irmão gêmeo. O “rei do rock” é representado como um homem que se esconde por trás do “personagem”, mas que, na verdade, possui traumas psicológicos, algo que é mostrado na cena na qual o personagem “conversa” com seu “irmão”, representado no longa por uma sombra do próprio Elvis.

Figura 6 - Elvis conversa com seu irmão



Fonte: Carpenter (1979, 02 h 18 min, 20 seg).

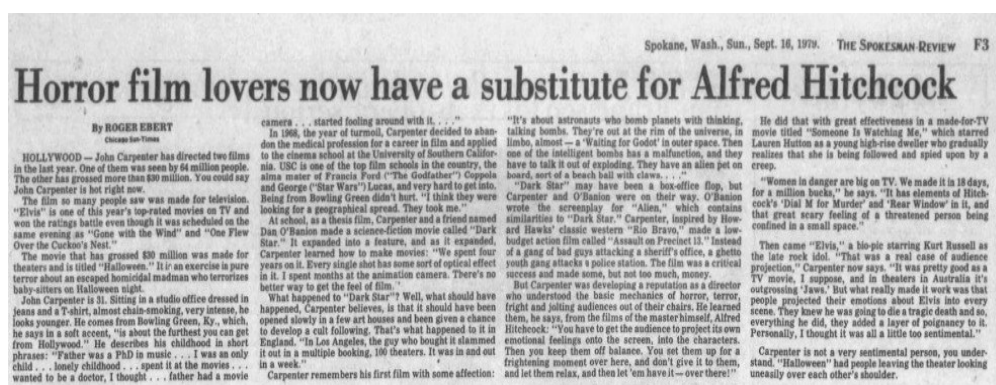
Carpenter filma a cena, posicionando a câmera ao lado do ator, de modo a projetar na parede uma sombra do próprio personagem, recurso que serve para representar metaforicamente o irmão falecido. A cena não conta com trilha sonora instrumental nem canção do cantor, passando ao espectador uma sensação de melancolia e solidão sobre o personagem.

Por meio dessa cena e de outros acontecimentos que ocorrem no longa, é possível perceber que Carpenter representou uma visão sua sobre o “rei”. Em vez de celebrar seu legado na música, o diretor desenvolve uma leitura pessoal da figura de Elvis, apresentando-o como solitário e deprimido com sua vida e que o sucesso era somente um disfarce para sua melancolia vivida.

O filme foi lançado em 11 de fevereiro de 1979 para o canal de televisão ABC e foi um sucesso. A popularização levou o projeto a ser editado, retirando alguns trechos da produção para ser lançado nos cinemas dos Estados Unidos. O crítico John D. Miller (1979) aponta que a produção foi lançada por volta do dia 8 de junho e foi exibida nos cinemas estadunidenses juntamente com a reexibição de *Tubarão* (1975).

A obra foi elogiada por críticos de cinema, que consideravam John Carpenter uma promessa no cinema estadunidense. O crítico do Charles Schreger (1979), do *Los Angeles Times*, afirmou que o realizador ganhou o interesse dos grandes estúdios após o sucesso de *Halloween* (1978) e *Elvis* (1979), estando na lista das novas promessas do cinema do período, ao lado de Steven Spielberg e George Lucas. A tendência da popularização do diretor aplicava-se para outros críticos estadunidenses, como é o caso de Roger Ebert (1979), que considerou Carpenter o novo Alfred Hitchcock.

Figura 7 - Roger Ebert considera John Carpenter o novo Alfred Hitchcock no jornal *The Spokesman Review* (1979)



Fonte: Newspapers, 2025.

Na referida reportagem, Ebert afirma que, graças ao sucesso de *Halloween* (1978) e *Elvis* (1979), John Carpenter estava pronto para entrar para a lista dos grandes diretores do período, como Steven Spielberg e George Lucas. Segundo o crítico, Carpenter era o novo Hitchcock, por misturar suspense e horror. Ebert acaba por afirmar que aguarda os novos projetos do realizador durante a década seguinte.

O cinema Carpenteriano da respectiva década, conforme pode ser visto neste subcapítulo, possibilitou a percepção de um diretor que busca trazer uma mensagem política, ao afirmar que o problema está na própria nação estadunidense, pois o país esquece as classes baixas, prioriza os grupos dominantes e julga aqueles que são vistos como “diferentes”. Esses conceitos passaram a ser discutidos por Carpenter em seu primeiro curta comercial, *A Ressurreição de Broncho Billy* (1970), desenvolvidos em sua longa-metragem, *Dark Star* (1974).

O diretor, influenciado por George Romero e Howard Hawks, criou uma espécie de “faroeste moderno” com “zumbis criminosos” em *Assalto à 13 DP* (1976). Consolidou-se no horror com *Halloween* (1978) e com a obra esquecida *Alguém Me Vigia* (1979). Ainda que

reconhecido como uma figura do horror graças ao longa de 1978, Carpenter decidiu por desafiar-se e desenvolver uma cinebiografia disruptiva sobre Elvis Presley.

A análise dos seus projetos iniciais possibilita a percepção de conceitos presentes na maioria de seus projetos: a trilha sonora utilizada para passar uma sensação ao espectador; protagonistas similares, formados por grupos que não se encaixavam na sociedade, como um grupo de trabalhadores esquecidos no espaço ou criminosos em uma delegacia; e uma desconstrução dos Estados Unidos e seus subúrbios e de seus “ídolos culturais”.

A década de 1970, marcada por fatores políticos e culturais turbulentos, como a queda de um presidente estadunidense e a ascensão de um cinema comercial, acabou por ser promissora para John Carpenter, então visto como uma promessa do período, sugerindo que seu futuro seria promissor. Entretanto, o otimismo sobre a sua futura carreira seria jogado por terra quando a década de 1980 iniciasse com John Carpenter sofrendo com a incompreensão da crítica e com o baixo desempenho de seus filmes nas bilheterias.

Paralelamente, o cenário político e cinematográfico dos Estados Unidos continuaria instável na década de 1980, marcado pela chegada de Ronald Reagan à presidência do país. Nesse contexto, o cinema de John Carpenter viria a ser marcado pela utilização de alegorias para tratar daquilo que estava em voga no cenário político estadunidense.

2 POLÍTICA, CULTURA E O CINEMA ESTADUNIDENSE “FANTÁSTICO” NA DÉCADA DE 1980: EM QUE LUGAR JOHN CARPENTER SE ENCAIXA?

2.1 A POLÍTICA E O CINEMA DE HORROR E FICÇÃO CIENTÍFICA NA DÉCADA DE 1980

A década de 1980 foi um período de destaque cultural, sobretudo na música, no cinema e na televisão, com obras que sobreviveram ao passar do tempo e são referenciadas até os dias de hoje. Seja através, cantores do renome de Michael Jackson, Prince, Madonna, além de filmes que obtiveram bons números de bilheteria quando lançados, caso dos longas-metragens protagonizados pelos astros, Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger, ou dramas adolescentes, contribuindo para a consolidação da cultura estadunidense. Entretanto, ainda que essa década seja um marco da cultura dos Estados Unidos, foi marcada pela consolidação do conservadorismo na política do país, conforme destaca Stephen Prince (2007, p. 01).

O primeiro ano da década foi marcado por problemas no Oriente Médio e na Ásia Central, que levaram à promulgação de um plano de ação que ficou conhecido como Doutrina Carter e que representou o rompimento da política “passiva” adotada por ele, além do uso da força para proteção do Golfo Pérsico (Munhoz, 2020). A Doutrina Carter considerava o petróleo da região como um interesse vital a ser defendido pelos Estados Unidos com o uso de todos os meios, inclusive da força militar (Fuser, 2007). Além disso, o presidente estadunidense assinou um decreto que priorizava o desenvolvimento de armas mais precisas, direcionadas a alvos militares, em detrimento de objetivos econômicos a favor da população, como aconteceu anteriormente no seu mandato (Munhoz, 2020). Tais fatores, juntamente com as tensões econômicas causadas pela crise do petróleo, geraram aumento do preço da gasolina e consequentemente um descontentamento da população em relação ao presidente.

Ainda que economicamente o ano fosse marcado por uma alta de preços na gasolina e de outros produtos, o cinema comercial continuava em alta, com o público comparecendo às salas de projeção para consumir produções escapistas. A não diminuição do interesse do público com este formato de cinema pode ser pensada a partir da ideia de que a arte serve como uma forma de escape da realidade, oferecendo alívio em determinados períodos turbulentos da história.

O interesse por obras pessimistas pode ser percebido no crescimento das bilheterias de obras estadunidenses e de caráter comercial. Para Shone (2004, p. 121), no primeiro ano da nova década, a maior bilheteria foi pertencente a *Star Wars – O Império Contra-ataca* (*Empire*

Strikes Back, 1980)⁹⁴, obra que dá seguimento ao filme de 1977, comandado por George Lucas e pertencente ao gênero de ficção científica. Neste contexto, no campo cinematográfico ocorre a possibilidade de percepção de algo consolidado na década de 1980: sequências de filmes de sucesso. Conforme aponta Shone (2004, p. 167), o interesse do público por consumir continuações de filmes de sucesso abriu uma nova possibilidade a ser explorada pelos grandes estúdios de cinema, a de lançar continuações em período curto de tempo.

O impacto de *Star Wars – O Império Contra-ataca* (1980) é algo que se estendeu para além do sucesso de bilheteria, pois o público é bombardeado com a informação de que Darth Vader, o vilão, é o pai do protagonista e a obra se encerraria, deixando perguntas em aberto. O encerramento foi pensado com o intuito de o público voltar a acompanhar a “saga” quando a sequência fosse lançada, algo que ocorreria somente em 1983.

O segundo filme da franquia *Star Wars* foi lançado em maio de 1980 nos cinemas estadunidenses, mesmo mês em que os arranjos para a corrida presidencial estavam sendo formados. Contudo, Reagan ainda não havia sido anunciado oficialmente como candidato, o que ocorreria em julho daquele ano na Convenção Nacional do Partido Republicano.

Quando foi oficialmente considerado candidato, Reagan construiu uma ideia de que ele seria o responsável por recolocar o país nos eixos e reconquistar a posição de prestígio no mundo, perdida devido a políticas inadequadas praticadas na década anterior (Munhoz, 2020). A principal imagem trabalhada na campanha de Reagan era a do herói do Velho Oeste, que destacava como os Estados Unidos eram gloriosos antigamente e como o candidato levaria o país à obtenção novamente dessa posição (Fischer, 1982 *apud* Mackey-Kallis, 1991).

O republicano possuía como uma de suas principais armas de persuasão a oratória, utilizando um discurso que apontava as chamadas “debilidades” do seu “inimigo” e *Détente*, bem como prometendo que em seu mandato a década de setenta seria superada (Gaddis, 2005).

Contando com o apoio de grupos religiosos e suas redes midiáticas, Reagan disparou nas intenções de voto durante a corrida presidencial (Munhoz, 2020). O apoio religioso na campanha reaganista ocorreu não apenas no âmbito da crença ou no fato de que os indivíduos deveriam voltar a ter fé, mas na ordem também financeira, na medida em que a Nova Direita conservadora corporativa financiava a Nova Direita religiosa (Silva, 2021). Os autores afirmam que isso pode ser observado na ascensão de figuras como o pastor Jimmy Falwell, que

⁹⁴ Ficha técnica – Estúdio: Twentieth Century-Fox. Distribuição: Twentieth Century-Fox. Direção: Irvin Kershner, Roteiro de Leigh Brackett, Lawrence Kasdan, George Lucas. Produtor: Jim Bloom, Howard G. Kazanjian, Gary Kurtz, George Lucas, Rick McCallum, Robert Watts. Edição: George Lucas, John Jympson, Marcia Lucas, Paul Hirsch, Richard Chew, T. M. Christopher. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Luke Skywalker: Mark Hamill, Princesa Leia: Carrie Fisher, Han Solo: Harrison Ford. Ano de Produção: 1980.

conseguiu um programa na TV de abrangência nacional no qual fazia campanha para Reagan, afirmando que democratas e progressistas eram figuras que difundiam ideias contrárias aos princípios estadunidenses.

Uma das principais características da campanha para presidente de Reagan era a promessa de combater a inflação, a baixa produtividade, balancear o orçamento, reduzir os déficits, bem como combater o desemprego, a pobreza, os altos tributos, a decadência internacional da nação, as ameaças externas e aqueles que se apoiavam nos programas de seguridade e bem-estar social (Moll Neto, 2010). Desta forma, o então candidato pregava que a redução do papel do Estado seria um elemento central de sua administração (Munhoz, 2020).

Segundo Munhoz (2020), a campanha de Reagan foi marcada por ataques constantes ao então candidato à reeleição, Jimmy Carter. Esses ataques passavam uma imagem de que Carter tinha sido um presidente vacilante e seu governo, na verdade, um desgoverno (Moll Neto, 2010). O ex-ator foi o primeiro republicano candidato à presidência a utilizar o slogan do *Let's Make America Great Again*, com a ideia de refazer o país e esquecer o governo anterior (Stefanoni, 2022). Tais fatores levaram o republicano a obter uma vitória sobre o democrata, conforme Gaddis (2005), com 50,7% dos votos populares e a conquista de 489 delegados em 44 estados, segundo Roberto Moll Neto (2010, p. 92).

Para Fred Halliday (1983), a *Détente* encerrou-se no final de 1980, com a saída do presidente Carter e conseqüentemente iniciou-se a chamada segunda fase da Guerra Fria com a chegada de Reagan à presidência em 1981. Nesse ano, a política seria chacoalhada com a ascensão do conservador Ronald Reagan. Quando assumiu em 20 de janeiro de 1981, Reagan, em seu discurso inicial, segundo Luciano Daudt da Rocha (2021, p. 82), auxiliou a solidificar o discurso neoliberal global de diminuição da atuação dos Estados e da “austeridade” para o “equilíbrio” das contas públicas. Isso motivou, conforme o autor, um discurso do chamado “nascimento da América” para justificar as intenções de seu projeto político em “diminuir” a atuação do Estado. Para difusão deste discurso de diminuir a atuação do Estado, o presidente, de acordo com Luiza Rodrigues Mateo (2011, p. 92), colocou nomes da direita religiosa em postos em diversas áreas do seu governo, servindo de assessores na Secretaria da Educação, Saúde Pública, Assuntos de Família e Secretaria do Interior.

No respectivo discurso inaugural, o presidente afirmou que conseguiria a retomada da liderança e do prestígio dos valores americanos que foram perdidos, e que para isso seria necessária renovação desses valores entre seu próprio povo (Rocha, 2021). Prometeu inclusive que iria derrotar os soviéticos (Hobsbawm, 1997). Apesar de ter atacado a União Soviética,

Reagan apresentou a necessidade de uma “renovação”, apontando que os Estados Unidos não estavam condenados a um “declínio inevitável”, ou seja, apresentou reticências sobre a capacidade dos Estados Unidos em sustentar a hegemonia construída nas décadas anteriores (Rocha, 2021).

O presidente Reagan adotou uma postura mais agressiva do que aquelas iniciadas durante a administração Carter, executando cortes no orçamento voltados às questões sociais e fazendo investimentos pesados no setor militar (Munhoz; Rollo, 2015). Ao contrário do discurso de defesa dos direitos humanos adotado por seu antecessor, ele passou a aproximar-se de regimes autoritários (Munhoz, 2020).

No campo econômico, o presidente lançou um programa de redução de impostos e desregulamentação como um meio de fazer a indústria, em vez do governo, o motor da prosperidade econômica (Jordan, 2003). No ano de 1981, o realismo capitalista se estabeleceu por meio do pensamento do “não há alternativa” pregado pelo neoliberalismo (Fisher, 2020). Neste contexto, os assessores do presidente Reagan produziram uma peça de propaganda da doutrina neoliberal, apresentada no discurso à sessão conjunta do Congresso norte-americano em 18 de fevereiro de 1981, conhecida como Programa para a recuperação econômica (Santos, 1999).

Entre 1980 e 1982, as taxas de inflação nos países-membros da *Organization for Economic Co-operation and Development* (OECD), da qual os Estados Unidos foram os fundadores, aumentaram, enquanto a taxa de crescimento de suas economias declinava, chegando a -0,5% em 1982, ano em que a recessão se acentuou nos Estados Unidos (Bandeira, 2017). Isso causou um período de recessão nos Estados Unidos, segundo Bandeira (2017, p. 231), levando o presidente Reagan a adotar a sua chamada “Reaganomic”, para atrair capitais estrangeiros para o seu país por meio de uma violenta alta nas taxas de juros, o que acabou por afetar os países na periferia do sistema capitalista, particularmente os da América Latina, que ficaram endividados.

As reformas e mudanças promovidas pelas *Reaganomics* promoveram uma impressão de aparente recuperação econômica da nação, havendo um aumento nos postos de trabalho. A imagem difundida acerca dessa recuperação econômica foi a de uma elite bem-educada e ultraespecializada, que conquistou altíssimos salários em trabalhos ligados à indústria da tecnologia ou ao mercado acionário (Silva, 2021). No entanto, por outro lado, os autores destacam que milhões de estadunidenses só conseguiram emprego no setor de serviços com um salário menor e em condições de trabalho cada vez mais precárias.

Enquanto os Estados Unidos começavam a passar por problemas econômicos internos, o cinema, de acordo com Phillips (2012), era influenciado culturalmente pelos contornos pregados pela política reaganista com a promessa de esperança. Influenciada por esta crença “otimista”, a ficção científica, na década de 1980, foi marcada por uma mudança, conforme aponta Sobchack (2002), com aquilo que antigamente era ameaçador sendo visto como algo amigável, exemplificado por *E. T. – O Extraterrestre* (E. T., 1982)⁹⁵.

O lançamento de *E. T. – O Extraterrestre* (1982) afugentou produções cinematográficas de ficção científica com tramas mais densas e adultas, caso de *Blade Runner - O Caçador de Androides* (*Blade Runner*, 1982)⁹⁶ e *O Enigma de Outro Mundo* (1982). Quando lançado, *O Enigma de Outro Mundo* (1982) não ficou entre as primeiras posições; já *Blade Runner - O Caçador de Androides* (1982), disputou a primeira posição nas bilheterias com o filme de Spielberg, porém nas semanas seguintes o público mostrou desinteresse no filme de Scott e a receita diminuiu vertiginosamente (Wood, 2003). Uma das explicações para a queda de *Blade Runner - O Caçador de Androides* (1982) foi que a obra apresenta uma narrativa lenta, com poucas cenas de ação e estava voltada para questões filosóficas sobre a vida humana, segundo Timothy Shanahan (2016).

O longa de Scott trata de uma sociedade pós-industrial, que, em vez de ser representada como uma cidade desfeita por tal fator, é mostrada como tecnológica (Sobchack, 2002). A autora afirma que a cidade é representada por uma quantidade excessiva de coisas expostas com o objetivo de aumentar o valor do espaço e criar uma sensação no espectador de algo grande. Neste contexto, a cidade é mostrada com diversos carros de polícia nas ruas, pessoas, prédios e *outdoors* de propagandas, inclusive uma da empresa Coca-Cola.

No ano do lançamento do filme, os Estados Unidos passavam por uma crise econômica e de precariedade das classes mais baixas. O filme de Scott trabalha com o conceito da precariedade por meio da representação dos replicantes como emocionalmente vulneráveis, abandonados em um mundo hostil (Shanahan, 2016). Os replicantes podem ser vistos como a representação desses trabalhadores abandonados que haviam de trabalhar em serviços

⁹⁵ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Distribuição: Universal Pictures. Direção: Steven Spielberg. Roteirista: Melissa Mathison, Produtor: Kathleen Kennedy, Steven Spielberg. Fotografia: Allen Daviau, Edição: Carol Littleton, Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Elliott: Henry Thomas, Keyes: Peter Coyote, Mary: Dee Wallace, Gertie: Drew Barrymore. Ano de produção: 1982.

⁹⁶ Ficha técnica – Estúdio: 20th Century Fox, Distribuidora: 20th Century Fox, Direção: Ridley Scott. Roteirista: David Peoples, Hampton Fancher. Produtor: Michael Deeley, Edição: Marsha Nakashima, Terry Rawlings. Personagens e intérpretes principais: Rick Deckard: Harrison Ford, Roy Batty: Rutger Hauer, Rachael: Sean Young, Dr. Eldon Tyrell: Joe Turkel. Ano de produção: 1982.

precários, no caso deles, serviços como limpeza de locais e atividades perigosas como as que envolvem radiação, e trabalham para a *Tyrell Corporation*.

No longa-metragem, a *Tyrell Corporation* é representada como imponente, simbolizada por um edifício com uma complexa fachada, semelhante a um *microchip* (Sobchack, 2002). A empresa é comandada por Dr. Eldon Tyrell, criador dos replicantes, que são humanos sintéticos, e, segundo ele, o comércio é o principal objetivo da corporação (Shanahan, 2016). No entanto, Roy, o replicante “antagonista” interpretado por Rutger Hauer, é um questionador da *Tyrell Corporation* e contesta a forma como a empresa o vê. Inclusive neste questionamento ele acaba por assassinar o Dr. Eldon, que vê Roy somente como uma peça descartável.

O debate sobre a figura do trabalhador neste mundo pode ser expandido até para o protagonista Deckard, que mora num local minúsculo, somente trabalha e não se diverte. A primeira versão do filme, lançada em 1982, inclusive deixa pistas de que o protagonista é um replicante, algo que viria a ser confirmado nas versões posteriores da obra, lançadas nos anos seguintes.

Conforme destaca Shone (2004, p. 138), o longa de Spielberg, *E. T. – O Extraterrestre* (1982) obteve \$ 359.197,00 em bilheteria somente nos Estados Unidos. No mesmo ano, *Poltergeist - O Fenômeno* (*Poltergeist*, 1982)⁹⁷ foi outro fenômeno que contou com o envolvimento de Spielberg no projeto. A obra de horror é centrada na narrativa do chamado êxodo branco⁹⁸, tratando sobre famílias brancas que vão morar em comunidades de classe média, mas que não conseguem coexistir com os “habitantes de outro mundo” que viviam no mesmo local (Coleman, 2019). O filme⁹⁹ é voltado à família *Freeling*, que vai morar numa comunidade chamada Cuesta Verde, com sua casa construída em cima de um cemitério indígena, o que faz com que os espíritos do local passem a perturbar a família. A obra traz um meio de comunicação que se tornou cada vez mais presente no cinema fantástico da década, a televisão. No filme de 1982, os espíritos se comunicam com a filha pequena através da TV, e quando a jovem Carol Anne é capturada pelos espíritos, ela fica presa dentro do aparelho, comunicando-se com seus familiares por meio dele.

⁹⁷ Ficha técnica – Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer. Diretor: Tobe Hooper. Roteirista: Steven Spielberg, Michael Grais. Fotografia: Matthew F. Leonetti. Edição: Bud S. Smith, Thom Noble. Personagens e intérpretes principais: Steve Freeling: Craig T. Nelson, Diane Freeling: JoBeth Williams, Dana Freeling: Dominique Dunne, Robbie Freeling: Oliver Robins, Tangina Barrons: Zelda Rubinstein. Ano de Produção: 1982.

⁹⁸ O chamado êxodo branco é o fato de os personagens serem pessoas brancas que vão morar em comunidades suburbanas brancas e de classe média, contudo tais locais escondem segredos (Coleman, 2019).

⁹⁹ O filme foi dirigido por Tobe Hooper, mas contou com o envolvimento de Steven Spielberg como produtor. Seu nome aparecia nos materiais de divulgação da obra como uma forma de ajudar a impulsionar a bilheteria, abrangendo um público para além dos fãs costumeiros do horror (Silva, 2021).

No entanto, o filme pode ser considerado uma obra conservadora de horror por causa da representação da família nuclear, o papel paterno nesse núcleo, a ameaça simbolizada pelos comportamentos advindos da contracultura das décadas de 1960 e 1970, além de outros aspectos ligados à religião e à sexualidade (Silva, 2021). O conservadorismo pode estender-se para uma visão preconceituosa sobre os latinos e o fato de ser o pai quem salva a filha no encerramento do longa, servindo de alegoria a uma representação da figura paterna como base para a sustentação da estrutura familiar.

A principal característica do horror estadunidense que pende ao conservadorismo era uma ameaça de outro mundo. Havia produções que traziam “jovens desinibidos” sendo perseguidos e mortos por assassinos mascarados que representavam os defensores dos bons costumes. O *slasher*, subgênero do horror, durante a década de 1980 foi marcado por personagens, tanto coadjuvantes como protagonistas, sem desenvolvimento e profundidade (Dixon, 2019). Neste contexto, os personagens eram caracterizados por estereótipos, como o atleta, a garota protagonista “boazinha” que não faz sexo e que irá sobreviver no final.

As vítimas eram jovens que se identificavam com a promiscuidade e eram punidos por realizarem tais atos (Wood, 2018). Uma das principais franquias que representam a respectiva “punição” é *Sexta-Feira 13*, que, em 1982, lançava seu terceiro filme, intitulado *Sexta-Feira 13 - Parte 3 (Friday The 13th 3D, 1982)*¹⁰⁰. A obra é centrada no assassino Jason Voorhees, que persegue jovens no interior dos Estados Unidos. No *slasher*, os personagens “humanos” são desenvolvidos com estereótipos e não possuem uma ligação com o público, que muitas vezes acaba torcendo inclusive pelos assassinos, como Jason Voorhees ou Freddy Krueger, personagens que podem ser considerados influências de *Halloween – A Noite do Terror* (1978), conforme apontam McNeill e Mullins (2021), pois adotam assassinos mascarados e uma sobrevivente feminina¹⁰¹.

Enquanto 1983, no campo político, foi um período de ascensão conservadora, no cinema de ficção científica houve obras críticas ao governo Reagan, como é o caso de *Na Hora da Zona*

¹⁰⁰ Ficha técnica – Estúdio: Paramount Pictures, Distribuidora: Paramount Pictures. Direção: Steve Miner. Roteiro: Martin Kitrosser, Carol Watson. Produtor: Frank Mancuso Jr, Lisa Barsamian, Peter Schindler, Tony Bishop. Fotografia: Gerald Feil. Edição: George Hively. Música: Harry Manfredini, Michael Zager. Personagens: Chris: Dana Kimmell, Rick: Paul Kratka, Debbie: Tracie Savage, Jason Voorhees: Richard Brooker. Ano de Produção: 1982.

¹⁰¹ A figura feminina foi representada no horror como uma figura indefesa, enquanto o homem era visto como um herói que enfrentava e matava a ameaça (Wood, 2018). O debate sobre a representação feminina no subgênero pode ser estendido ao fato de que as obras de horror eram dirigidas por figuras masculinas. Na história do subgênero, uma das raras exceções foi o *Massacre na Festa do Pijama (Slumber Party Massacre, 1982)*, comandado pela realizadora Amy Holden Jones. O filme de 1982 desconstrói os clichês do gênero *slasher*, como o uso da furadeira como arma do vilão e o fato de que, no final dessa obra, o vilão morre e não ressuscita nos filmes seguintes, algo consolidado no subgênero do período.

*Morta (Dead Zone, 1983)*¹⁰². O filme é centrado em Johnny Smith, um professor de literatura que, após um acidente de carro, fica em coma por anos e, ao acordar, descobre que adquiriu uma habilidade, a de prever o futuro de uma pessoa quando encosta nela. Neste contexto, após o encontro com um congressista, ele acaba tendo uma visão de que essa figura política no futuro se tornará o presidente dos Estados Unidos e, com um discurso de que Deus o mandou, iniciará uma guerra nuclear que extinguirá a vida no planeta.

O filme pode ser visto como uma representação da tensão ocorrida em 1982 sobre uma possível guerra nuclear, já que o futuro presidente inicia um conflito nuclear. Outro ponto de crítica relacionado ao governo Reagan é a questão do discurso religioso como ferramenta para motivações políticas, algo presente nas falas do então presidente estadunidense. Neste contexto, o presidente da vida real, segundo Gaddis (2005), cunhou uma de suas principais expressões da sua política, a ideia de “império do mal”. Conforme o autor, essa expressão surgiu durante uma “convenção religiosa” da Associação Nacional dos Evangélicos, naquele ano, e o termo passou a ser utilizado para se referir à União Soviética, aparecendo na maioria dos discursos presidenciais de Reagan.

O posicionamento político do filme é uma representação da visão de seu diretor, David Cronenberg, nascido no Canadá. O cinema do realizador, segundo Wood (2018), é marcado por críticas aos Estados Unidos, influenciado especialmente pelo medo cultural da colonização estadunidense em outros países, como foi o caso do próprio Canadá. Neste contexto, essa aversão ao território estadunidense é transmitida nos seus filmes por meio de uma negatividade ao país e uma aversão a figuras políticas conservadoras e grandes corporações midiáticas estabelecidas no país (Wood, 2018).

Cronenberg possui uma filmografia que critica conservadores, como o pensamento neoliberal, algo representado em *Videodrome - A Síndrome do Vídeo (Videodrome, 1983)*¹⁰³. O filme trata sobre a ambição midiática por meio de um canal televisivo que quer sucesso a qualquer custo e se utiliza de programas sobre sexo para se diferenciar de seus concorrentes (Wood, 2018). A obra propõe uma série de debates sobre o poder que influencia as grandes

¹⁰² Ficha técnica – Estúdio: Paramount Pictures, Distribuidora: Dino De Laurentiis Company. Diretor: David Cronenberg. Roteirista: Jeffrey Boam, Stephen King. Produtor: Debra Hill, Dino De Laurentiis. Edição: Ronald Sanders. Música: Michael Kamen. Personagens Principais: Johnny Smith: Christopher Walken, Sarah Bracknell: Brooke Adams, Sheriff George Bannerman: Tom Skerritt, Dr. Sam Weizak: Herbert Lom, Greg Stillson: Martin Sheen. Ano de Produção: 1983.

¹⁰³ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Distribuidora: Universal Pictures. Diretor: David Cronenberg. Roteirista: David Cronenberg. Produtor: Claude Héroux. Edição: Ronald Sanders. Música: Howard Shore. Personagens Principais: Max Renn: James Woods, Nicki Brand: Debbie Harry, Bianca O'Blivion: Sonja Smits, Harlan: Peter Dvorsky, Barry Convex: Leslie Carlson. Ano de Produção: 1983.

empresas ou o poder viciante da pornografia televisiva, que molda a mentalidade do espectador, mas que causa tumores cerebrais e outros efeitos colaterais desagradáveis nas audiências, quando consumidos por longos períodos (Dixon, 2019).

O protagonista *Max Renn*, interpretado por James Woods, começa a ter alucinações e a acreditar naquilo que sua televisão fala para ele, levando-o a ficar paranoico. Esse fator o conduz a acreditar numa “nova carne (humana)” em oposição à “velha carne”: a “nova” seria um estágio humano posterior, sexualmente hiperestimulado e diretamente incorporado aos meios de comunicação (Fisher, 2020). Por meio dessa ideia do controle exercido, Cronenberg trata sobre o que Fisher (2020, p. 150) descreve como o poder do capital, que faz as pessoas se curvarem a ele, ou seja, tornarem-se controladas por ele. O protagonista do filme de 1983, na busca incessante por poder e riqueza, acaba por ficar obcecado, o que o leva a cometer crimes no desenrolar da narrativa.

O filme pode ser pensado como uma crítica à remodelação do Fundo Monetário Internacional (FMI) e do Banco Mundial, concluída no ano de seu lançamento. A abordagem ideológica adotada pela administração Reagan e Thatcher pregava uma ideia de esperança por meio dessa reforma radical, levando muitos outros líderes a acreditarem tanto em suas economias domésticas quanto no pensamento econômico pregado (Westad, 2005).

O ano de 1983 marcou um período em que o gênero foi fortalecido graças ao lançamento de *Thriller* (1983), de Michael Jackson. No clipe, Michael canta sobre o mal, bestas que saem em perseguição no escuro e vítimas que, paralisadas de medo, não têm para onde correr e se esconder (Coleman, 2019).

A MTV aproveitou-se dessa tendência e passou a criar uma relação com o cinema. O canal televisivo começou a veicular videocliques ligados aos filmes, antes mesmo de seus lançamentos, funcionando como um canal de divulgação dessas obras cinematográficas e das faixas musicais comercializadas por meio delas (Silva, 2017). A MTV, em 1983, provou ser um meio efetivo de criar sinergias entre filmes, estilos de moda e trilhas sonoras musicais, mobilizando as audiências adolescentes suburbanas (Jordan, 2003).

Juntamente dessa teia de conexões entre os mais variados meios, seja cinema ou moda, a eminência da MTV e suas imagens de corte rápido asseguraram que um produto pudesse ser vendido mais rapidamente e com mais brilho (Muir, 2005). O horror, com *Thriller* (1983),

estava no auge na cultura pop estadunidense, algo presente no cinema, na música e no meio impresso através de revistas voltadas ao gênero, destacando-se a *Fangoria*¹⁰⁴.

A trigésima edição da revista, por exemplo, trazia uma matéria sobre os bastidores do futuro projeto, *Psicose II* (*Pyscho II*, 1983)¹⁰⁵, sequência lançada vinte e três anos após o filme comandado por Alfred Hitchcock. A edição contava com artigo sobre Vincent Price e um texto escrito pela atriz Maila Nurm, figura que trabalhou nos filmes do diretor Ed Wood¹⁰⁶, relatando a criação da sua personagem Vampira, presença recorrente nos filmes do realizador.

Figura 8 - Capa da terceira edição da *Fangoria*, que conta com uma entrevista com Carpenter sobre *Halloween - A Noite do Terror* (*Halloween*, 1978)



Fonte: *Fangoria* (1983).

O destaque, conforme mostrado na capa da revista acima, é o filme *No limite da Realidade* (*Twilight Zone*, 1983),¹⁰⁷ uma produção de horror que é uma homenagem à série de

¹⁰⁴ A revista abordava filmes e séries, bem como entrevistas com atores e diretores, mostrando os bastidores de filmes como os de John Carpenter e David Cronenberg.

¹⁰⁵ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures. Distribuidora: Universal Pictures, Diretor: Richard Franklin. Roteirista: Tom Holland. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Andrew London. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: Norman Bates: Anthony Perkins, Lila Loomis: Vera Miles, Dr. Raymond Bill: Robert Loggia, Mary Samuels: Meg Tilly, Warren Toomey: Dennis Franz, Srs. Emma Spool: Claudia Bryar. Ano de Produção: 1983.

¹⁰⁶ Realizador conhecido como o pai do filme *trash*, que dirigiu obras como *Plano 9 do Espaço Sideral* (*Plane 9 from Out Space*, 1959).

¹⁰⁷ Em 1985, tornar-se-ia uma série de televisão, intitulada de *Além da Imaginação* (1985).

Ficha técnica – Estúdio: Warner Bros Distribuidora: Warner Bros. Television Distribution. Diretor: John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante, George Miller. Roteirista: John Landis, George Clayton Johnson, Richard Matheson, Melissa Mathison. Produtor: Steven Spielberg, John Landis. Fotografia: Malcolm Campbell, Tina Hirsch, Michael Kahn, Howard E. Smith. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: Bill Connor: Vic Morrow, Mr. Bloom: Scatman Crothers, Helen Foley: Kathleen Quinlan, John Valentine: John Lithgow. Ano de Produção: 1983.

televisão de mesmo nome, lançada nos anos 1950, que trazia narrativas com começo, meio e fim. O projeto foi comandado por diversos realizadores, como Steven Spielberg, John Landis¹⁰⁸, George Miller¹⁰⁹ e Joe Dante¹¹⁰.

Dando continuidade, a edição conta com um artigo escrito pelo próprio Carpenter, no qual o realizador/compositor discute o processo de confecção da trilha sonora de *Halloween – A Noite do Terror* (1978). Nesse artigo, Carpenter destaca a influência de outros compositores na sua carreira musical, como o italiano Ennio Morricone, com quem, conforme ele, teve a oportunidade de trabalhar na composição de *O Enigma de Outro Mundo* (1982). O diretor cita que a composição de trilhas sonoras sempre esteve presente na sua carreira, desde o período em que estava na faculdade e compunha músicas para seus projetos iniciais.

No cenário político, o ano de 1982 foi marcado por indecisões no campo soviético, com o novo secretário. A principal preocupação de Andropov era com a redução da inimizade soviética com outros países, especialmente a China e a Europa Ocidental (Westad, 2005). O então secretário soviético era paranoico com relação a Reagan, gerando um pensamento de que os Estados Unidos poderiam estar planejando um ataque-surpresa contra a União Soviética, havendo um alerta para a inteligência soviética, com agentes em todo o mundo procurando evidências de que tais preparativos estavam em curso (Gaddis, 2005). Segundo o autor, o presidente estadunidense afirmava que a transição do poder dentro da União Soviética gerava a certeza de que o Ocidente viria a ser extinguido.

O ano de 1983 foi marcado pela paranoia de ambos os lados, tanto nos Estados Unidos quanto na União Soviética. Conforme aponta Swift (2003), Andropov queria negociar reduções de armas nucleares com o presidente estadunidense, porém Reagan não estava interessado em negociações. O que gerou esse medo no líder soviético foi o fato de que os Estados Unidos e seus aliados da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) realizaram, em novembro, exercícios que ocorriam normalmente em outubro, levando a uma conclusão pelos soviéticos de que um ataque nuclear estava prestes a acontecer (Gaddis, 2005). O autor destaca que isso levou o presidente estadunidense a realizar uma série de contatos discretos com funcionários soviéticos, com o intuito de acalmar as tensões entre os lados.

Ainda em 1983, tropas estadunidenses ocuparam Granada, um pequeno país do Caribe, e depuseram o regime de tendência de esquerda lá vigente. A invasão foi motivada pelo fato de

¹⁰⁸ Landis, no ano de lançamento do filme, dirigiu também o clipe *Thriller*, de Michael Jackson.

¹⁰⁹ Diretor de *Mad Max 2 – A Caçada Continua* (*Mad Max Road Warriors*, 1981) e *Mad Max - Além da Cúpula do Trovão* (*Mad Max Beyond Thunderdome*, 1985).

¹¹⁰ Diretor que comandou *Piranha* (*Piranha*, 1978) e *Gremlins* (*Gremlins*, 1984).

que, após uma revolução, o país passou a ser comandado por um governo alinhado à União Soviética. Segundo Munhoz (2020, p. 220), a invasão foi impulsionada pelo então presidente estadunidense, que queria resolver o que ele acreditava ser um problema do governo de seu antecessor. Essa invasão seria inclusive, de acordo com Pablo Stefanoni (2022, p. 22), a única que o presidente estadunidense ordenou em seu mandato. A operação encerrou-se com a deposição do regime.

Para Reagan e seus apoiadores mais radicais, a América Central era vista como um indicador da posição global dos Estados Unidos, e se o país fracassasse naquela região, a Guerra Fria no Terceiro Mundo estaria perdida (Westad, 2005). Inicialmente, Reagan buscava também invadir a Nicarágua, mas não encontrou apoio da sociedade e do Congresso, e então empregou recursos do orçamento da *Central Intelligence Agency* (CIA) e do Departamento de Estado para buscar uma forma de intervir (Munhoz, 2020). Quando os fundos terminaram, ele conseguiu a aprovação de 19 milhões de dólares para auxiliar os Contras entre 1983 e 1984, pois parar o regime sandinista garantiria o “bloqueio” do avanço do sandinismo para outros países (Munhoz, 2020).

Paralelamente à busca por intervir na América Central, o governo Reagan, em 1984, passou a difundir o pensamento neoliberal. A prioridade do pensamento nos Estados Unidos era voltada à competição militar com a União Soviética, concebida como uma estratégia para quebrar a economia soviética e, por esta via, derrubar o regime comunista (Anderson, 1995).

Como consequência, o neoliberalismo passou a ser vendido para a população como a última esperança, levando-a a aceitá-lo como salvação (Fisher, 2020). A expansão neoliberal, entretanto, não ficou somente nos Estados Unidos, expandindo-se para o FMI e o Banco Mundial, que se tornaram centros de propagação e implantação do “livre mercado” e do neoliberalismo estadunidense (Harvey, 2008). Como consequência, o capital multinacional neoliberal, segundo Fisher (2020), esmagou os trabalhadores, que passaram a perder seus direitos, promovendo o discurso de que tudo na sociedade, incluindo saúde e educação, deveria ser administrado como uma empresa (Fisher, 2020).

No cenário cinematográfico de 1984, foi lançada uma das principais obras de ficção científica do período: *O Exterminador do Futuro* (*The Terminator*, 1984)¹¹¹. O longa traz, em sua narrativa, alegorias aos perigos do fortalecimento do neoliberalismo. A narrativa do filme

¹¹¹ Ficha técnica – Estúdio: Orion Pictures, Distribuidora: Orion Pictures. Direção: James Cameron. Roteirista: James Cameron, Gale Anne Hurd. Produtor: Gale Anne Hurd. Editor: Mark Goldblatt. Personagens e intérpretes principais: Exterminador: Arnold Schwarzenegger, Sarah Connor: Linda Hamilton, Kyle Reese: Michael Biehn, Detetive Vukovich: Lance Henriksen. Ano de produção: 1984.

se passa, em parte, no ano de 2020, quando os Estados Unidos são governados por uma empresa comandada por inteligência artificial, que, num determinado momento, decide exterminar a humanidade, considerando-a descartável, conforme destaca Sobchack (2002). Entretanto, as respectivas medidas neoliberais acabaram por gerar frutos para o governo reaganista, como o crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) e uma leve queda na inflação, melhorando a “imagem” do então presidente em um ano de eleições no país.

Reagan, em 1984, concorria contra Walter Mondale¹¹², da chapa Democrata, entretanto a imagem do então presidente nos primeiros momentos da corrida presidencial encontrava-se prejudicada, o que gerou questionamentos sobre sua capacidade de exercer a função por mais um mandato, graças a um fraco desempenho no primeiro debate. Contudo, o jogo mudou e Reagan, nos debates seguintes, passou a pregar que acreditava que havia revolucionado o país durante seu primeiro mandato, afirmando que o projeto neoconservador havia dado certo e que esse pensamento continuaria guiando o país (Moll Neto, 2010). A promessa de continuar o bom trabalho e a percepção positiva de seu governo pelos eleitores levaram Reagan a reeleger-se com 58,8% dos votos populares, tornando-se a maior vitória da história das corridas presidenciais estadunidenses até aquele momento.

Quando reassumiu o cargo, em seu primeiro discurso como presidente reeleito, Reagan trouxe novamente a subnarrativa do “nascimento da América” por meio dos ideais neoliberais, havendo para ele a crença de menor intervenção estatal e um aumento da iniciativa privada, fatores que, segundo ele, foram responsáveis pelo sucesso de seu primeiro mandato (Rocha, 2021). Aliado a um discurso de continuar difundido o neoliberalismo, Reagan continuou buscando derrubar o regime nicaraguense, financiando os Contras, grupo que sofreu sérios reveses e que passou a adotar táticas de terrorismo contra instalações do governo, fábricas, plantações, escolas, clínicas médicas e outros alvos civis (Munhoz, 2020).

Ainda em 1984, o presidente iniciou a chamada doutrina Reagan, durante o discurso do *State of Union*, conforme Walter Lafeber (1989). A doutrina era voltada a uma campanha para transformar as forças do nacionalismo estadunidense contra a União Soviética¹¹³, (Gaddis, 2005). Neste contexto, os Estados Unidos intervinham em nações emergentes através do suporte a grupos anticomunistas (Lafeber, 1989).

¹¹² De 1977 até 1981, foi vice-presidente no governo Jimmy Carter.

¹¹³ No respectivo ano, no território soviético, Mikhail Gorbachev assumia como líder. No entanto, o surgimento de Gorbachev levantou a possibilidade de que os soviéticos, antes vistos como um "império do mal", eram uma causa perdida. Reagan dizia que com Gorbachev a União Soviética estava prestes a deixar de existir (Gaddis, 2005).

O foco da doutrina, segundo Lafeber (1989), passou a ser o Afeganistão, invadido pelos soviéticos no final da década de 1970, e a Nicarágua. No campo militar, conforme destacam Munhoz e Rollo (2015), houve um aumento nos investimentos, de acordo com Lafeber (1989) por meio de operações secretas e do financiamento de grupos, como, por exemplo, os Mujahidin, aos quais foram enviados armamentos, como mísseis Stinger. A expansão do militarismo acabou por influenciar o próprio cinema estadunidense naquele período, com o surgimento de uma leva de protagonistas militares, como é o caso do personagem Rambo, por exemplo (Wood, 2003).

Enquanto obras de ação destacavam o soldado estadunidense, o horror ia no caminho contrário, desconstruindo essa imagem heroica, conforme afirma Phillips (2012), algo trabalhado por Romero em *Dia dos Mortos* (1985). Segundo Phillips (2012), a obra de 1985 inverte a percepção de segurança dessa visão masculina e militarizada do nacionalismo, transformando os militares em figuras ansiosas e frustradas. Os militares são representados como figuras sádicas, racistas, machistas, sendo eles os monstros, e não os zumbis que assolam o mundo em busca de carne humana (Coleman, 2019).

No filme, a figura do militar é representada pelo Capitão Rhodes, personagem que comanda os cientistas numa série de experimentos com mortos-vivos, buscando torná-los inteligentes. O objetivo principal dos experimentos é encontrar uma cura para a epidemia zumbi (Coleman, 2019).

Contudo, *Dia dos Mortos* (*Day of The Dead*, 1985), obra de George Romero, foi um fracasso de bilheteria. A explicação para a fraca bilheteria é o fato de que a obra foi lançada num período de prevalência do conservadorismo nos Estados Unidos (Phillips, 2012). O autor aponta que tal fator levou ao declínio de diretores independentes, como o próprio George Romero.

Na carreira de um diretor, um fracasso de bilheteria pode significar o encerramento de sua carreira cinematográfica ou levá-lo a dirigir obras menores, algo que aconteceu especialmente na década de 1980 com Romero e John Carpenter. Ainda que em 1985 Carpenter não tenha lançado nenhum filme, após a recepção negativa de *Dia dos Mortos* (*Day of The Dead*, 1985), Romero passou a realizar obras com menores investimentos e protagonizadas por atores desconhecidos (Phillips, 2012).

Em um período de fortalecimento do cinema heroico e do horror “conservador” sobre assassinos mascarados, cabia a obras “aterrorizantes” que contavam com temáticas sociais a má recepção ou a televisão. É o caso de Wes Craven, que lançou, nas televisões dos Estados Unidos

em 1985, *Um Frio Corpo sem Alma* (Chiller, 1985)¹¹⁴, longa-metragem sobre o filho de um rico empresário, que está congelado em um tanque criogênico, mas que acaba voltando à vida após uma falha no equipamento.

O projeto mistura ficção científica com filme de zumbi, pois o personagem principal acorda em um tanque criogênico e passa a não expressar sentimentos. O protagonista estava congelado e acorda por causa de erro na sua máquina criogênica. Após acordar, ele é levado para uma cirurgia e o médico, com o intuito de informar que o procedimento de “ressuscitação” dera certo, utiliza a expressão “*he is alive*”¹¹⁵.

O personagem principal de *Um Frio Corpo sem Alma* (1985) não expressa emoções, é um “zumbi” diferente da caracterização do “morto-vivo de Romero”, pois ele mata pessoas não para se alimentar de sua “carne”, mas sim para manter-se no poder da empresa de sua família. Em *Um Frio Corpo sem Alma* (1985), Miles, depois de “voltar à vida”, corta os investimentos da empresa em hospitais e fundos de caridade, bem como manda demitir funcionários. Essas ações do protagonista possibilitam perceber uma crítica ao pensamento neoliberal, que retira os direitos básicos das pessoas. Como ressalta Anderson (1995), a retirada de direitos é tida como a principal característica do neoliberalismo

Um Frio Corpo Sem Alma (1985) mistura horror com ficção científica: ficção por utilizar o artifício da câmara criogênica como forma de surgimento de um “mal” e horror pelo fato de o protagonista ser apático e realizar atos terríveis, como eliminar o cachorro da família a sangue frio, numa cena que não é mostrada, mas sugerida. Craven possivelmente utilizou a técnica de sugestão, já que era uma produção feita para a televisão e as cenas de violência poderiam chocar o público, diferentemente das produções que ele fez voltadas para o cinema em que a violência se fazia presente inclusive com toques de exagero.

No final de *Um Frio Corpo sem Alma* (1985), uma série de pessoas congeladas acorda, deixando em aberto um final com a mensagem de que os “congelados” que acordaram podem estar presentes na realidade, inclusive dirigindo uma empresa conhecida. Conforme aponta Wood (2003), o poder já está em grande parte nas mãos das empresas, que são apoiadas por

¹¹⁴ Ficha técnica – Estúdio: CBS, Distribuição: CBS. Direção: Wes Craven, Roteiro de J.D. Feigelson. Produtor: J.D. Feigelson, Anderson G. House. Editor: Duane Hartzell. Música: Dana Kaproff. Personagens e intérpretes principais: Miles Creighton: Michael Beck, Marion Creighton: Beatrice Straight, Leigh Kenyon: Laura Johnson, Clarence Beeson: Dick O'Neill, Reverendo Penny: Paul Sorvino, Ano de Produção: 1985.

¹¹⁵ A expressão “*he is alive*”, presente no filme de 1985, remete a outra produção, que é *Frankenstein* (1931). No filme de trinta e um, a mesma expressão é proferida pelo doutor Frankenstein após o seu monstro ganhar vida. Contudo, ao comparar as duas “criaturas”, percebe-se que o monstro dos anos trinta era irracional e não conseguia falar, diferentemente do protagonista na produção oitocentista, que é capaz inclusive de demitir os funcionários da empresa da sua família.

governos de direita que utilizam o poder sobre a tecnologia e todo o desenvolvimento científico, incluindo até o poder sobre a vida e a morte.

Neste contexto, houve um fortalecimento de obras de ficção científica que traziam um vilão corporativo, caso de *Aliens - O Resgate* (*Aliens*, 1986)¹¹⁶. No longa de 1986, a empresa possui um vilão empresarial definido, Burke, que afirma para a protagonista que, caso cumpra a missão, restabelecerá a posição como piloto, pois ela se encontra trabalhando em um emprego não formal.

A tendência de possuir uma corporação desempenhando papel de antagonista popularizou-se no cinema de ficção científica da década de 1980, apresentando uma “mensagem” contrária à política neoliberal. Na safra dessas produções, destaca-se *Robocop: o Policial do Futuro* (1987)¹¹⁷. O longa desenvolve questionamentos sobre o papel das corporações na sociedade, bem como da mídia, debate sobre consciência de classe e a forma como o neoliberalismo faz as pessoas esquecerem quem elas são, pois são controladas pela televisão, por exemplo. Os meios de comunicação possuem um circuito de controle, como pontua Fisher (2020), que tem como único objetivo trazer os desejos e preferências das pessoas. A televisão, no filme de 1987, é utilizada como uma ferramenta de controle, que deixa as pessoas sem capacidade para pensar e criar opiniões, pois ficam fascinadas com carros e mulheres que tal meio apresenta.

Segundo Victoria Julia Lencina (2019), essas obras revelam como o capitalismo e seus afluentes utilizam seu modo de vida selvagem para dominar o ser humano por meio de uma política alienante e consumista. Elas defendem o pensamento de criticar o chamado anseio de transformar tudo em números, conforme destaca Löwy (1979). As variadas manifestações cinematográficas contrárias à lógica capitalista são “politicamente conscientes” do que estão fazendo (Sobchack, 2002). Para desenvolver as “críticas”, os realizadores conscientes disso criam a partir de produtos não existentes na realidade, como é o caso de *Robocop – O Policial do Futuro* (1987).

¹¹⁶ Ficha técnica – Estúdio: 20th Century Fox, Distribuidora: 20th Century Fox, Diretor: James Cameron. Roteirista: David Giler, James Cameron, Walter Hill. Produtor: Gale Anne Hurd. Fotografia: Adrian Biddle. Editor: Ray Lovejoy. Música: James Horner. Personagens e intérpretes principais: Ripley: Sigourney Weaver, Rebecca Jorden (Newt): Carrie Henn, Dwayne Hicks: Michael Biehn, Carter Burke: Paul Reise, Lance Bishop: Lance Henriksen. Ano de produção: 1986.

¹¹⁷ Ficha técnica – Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer. Direção: Paul Verhoeven. Roteirista: Edward Neumeier, Michael Miner. Produtor: Arne Schmidt. Fotografia: Jost Vacan, Sol Negrin. Edição: Frank J. Urioste. Música: Basil Poledouris. Personagens Principais: Alex Murphy / RoboCop: Peter Weller, Anne Lewis: Nancy Allen, Dick Jones: Ronny Cox, Clarence Boddicker: Kurtwood Smith. Ano de Produção: 1987.

Figura 9 - Propaganda em *Robcop - O Policial do Futuro* (*Robocop*, 1987)



Fonte: Verhoeven (1987, 01 hora, 16 min, 18 seg).

No filme de oitenta e sete, são exibidas propagandas sobre produtos, como a que aparece na imagem acima, que é um carro. A inserção de propagandas pode ser vista como uma crítica do diretor ao neoliberalismo, ao consumismo ou à influência da mídia na mentalidade da população estadunidense. Após as propagandas, é exibido um jornal que abre com os âncoras tratando sobre uma notícia ruim, como um desastre ecológico ou a morte de um presidente.

A política do governo Reagan, nesse período, sustentou grandes empresas estadunidenses, limitou o desemprego e reduziu o nível de vida da população mais pobre, mas aumentou as possibilidades de acumulação para os mais ricos (Wallerstein; Bertero; Silva, 1997). O neoliberalismo atacou os trabalhadores e encorajou as pessoas a não se identificarem mais como pertencentes a esse grupo social, seduzindo-as para fora dessa identificação e da consciência de classe (Fisher, 2020).

As obras cinematográficas que se colocam em confronto com o neoliberalismo trazem características comuns: o crescimento da paranoia, da esquizofrenia e uma sensação de perda da realidade (Suvin, 1988). Em *Videodrome – A Síndrome do Vídeo* (1983) e *Robocop: o Policial do Futuro* (1987), essa ruptura é representada em seus protagonistas, que perdem a noção da realidade, sua capacidade de sentir, pensar e sua consciência social, tornando-se “robôs”.

Ainda que neste subcapítulo não se tenha tratado diretamente da obra de John Carpenter, buscou-se olhar o que outras obras de horror e ficção científica discutiam no período. Isso possibilitou notar que o cinema de horror e ficção científica na década de 1980 foi marcado por produções que eram somente fontes de entretenimento, caso dos *slashers*, caracterizados por vilões defensores dos “bons costumes”, e de longas que traziam alegorias e debates políticos sobre temáticas que estavam em voga na política estadunidense do período, como a ascensão neoliberal.

Contudo, percebe-se que determinadas obras cinematográficas “alegóricas” sobre a política dos Estados Unidos acabavam por não obter certa popularidade, talvez por desconstruíam contextos populares do cinema do período, caso de *Dia do Mortos* (1985), ou por apresentarem tramas densas e sem cenas de ação, como *Blade Runner - O Caçador de Androides* (1982). Enquanto outras seguiram o caminho inverso, caso de *Robocop – O Policial do Futuro* (1987) e *Aliens - O Resgate* (1986), que ganharam sequências, pois estavam atreladas a uma boa recepção da crítica e público.

Pode surgir a dúvida: mas onde está John Carpenter na década de 1980? Optou-se por realizar uma breve contextualização sobre a política e o cinema estadunidense de horror e ficção científica na década de 1980, destacando algumas de suas características e figuras marcantes, com o intuito de montar o cenário cultural, político e cinematográfico no qual John Carpenter estava inserido. Após um breve resumo e contextualização sobre o vasto cenário da década, o subcapítulo seguinte será dedicado ao cinema de John Carpenter de maneira panorâmica nos anos 1980, por meio de seus longas-metragens lançados entre 1980 e 1988, juntamente das críticas da época. Com isso, busca-se obter uma melhor compreensão do que é o cinema do realizador na respectiva década.

2.2 O CARPINTEIRO TEM SUA OBRA DESMONTADA: O CINEMA DE JOHN CARPENTER NA DÉCADA DE 1980

A década de 1970 foi um período frutífero para John Carpenter, havendo estado envolvido no lançamento de um curta-metragem que ganhou o Oscar e dirigido cinco longas-metragens que o destacaram dentro do cinema estadunidense. Consolidando sua imagem ao longo desses anos, o realizador, na década de 1980, parecia fadado ao sucesso. Os anos 1980 marcaram um período no qual Carpenter dirigiu oito projetos com temáticas variadas que iam de uma névoa assassina a uma conspiração alienígena para o controle da sociedade, além de produzir, roteirizar e compor a temática de outros projetos, como as sequências do longa sobre Michael Myers.

Em um ano marcado por turbulências políticas nos Estados Unidos, causadas pela corrida presidencial, John Carpenter esteve envolvido em dois projetos lançados nesse mesmo período. Ele dirigiu *A Bruma Assassina* (1980) e desempenhou o papel de produtor/roteirista

em *Halloween II – O Pesadelo Continua* (*Halloween II*, 1981)¹¹⁸, sequência do projeto lançado nos anos 1970.

Os roteiristas John Carpenter e Debra Hill não queriam uma sequência para o longa de 1978, diferentemente dos produtores Moustapha Akkad e Irwin Yablans, que pretendiam aproveitar o sucesso do filme original e lançar a sequência o quanto antes (McNeill; Mullins, 2021). Carpenter e Hill, que no período buscavam desenvolver projetos “diferenciados”, aceitaram participar da sequência, pois no longa original não obtiveram uma receita significativa, consequentemente, aceitando envolver-se no segundo filme, poderiam negociar os valores de seus respectivos salários (Muir, 2005).

O projeto foi dirigido por Rick Rosenthal em sua estreia no cinema estadunidense e trouxe a volta dos protagonistas do longa original: Laurie, Michael e Dr. Loomis, acompanhando os três personagens no dia 31 de outubro, continuando do ponto no qual o longa original havia encerrado. Jamie Lee Curtis, figura que interpretou a protagonista, no período de desenvolvimento do projeto, buscava realizar obras não pertencentes ao horror, aceitando voltar à sequência como um favor para Carpenter e Hill, pelo fato deles haverem sido responsáveis por seu lançamento no cinema estadunidense (McNeill; Mullins, 2021).

Quando Rosenthal entregou seu corte final do filme, John Carpenter não ficou satisfeito com o que viu. Para ele, o longa não era tenso e assustador, consequentemente filmagens adicionais de violência e sangue foram realizadas (Muir, 2005). A refilmagem buscava expandir a violência, alinhando o filme à tendência de horror da década, especialmente após o sucesso de *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, 1980)¹¹⁹, dirigido por Sean S. Cunningham, que havia sido lançado em 9 de maio do respectivo ano.

O longa dirigido por Cunningham apresenta elementos que viriam a ser solidificados no *slasher*, como mortes elaboradas, adolescentes, sangue e sexo. Segundo Cunningham, *Sexta-Feira 13* (1980) foi influenciado por *Halloween – A Noite do Terror* (1978), de Carpenter. O realizador, juntamente do roteirista, Victor Miller, que olhou para o longa da década de 1970 e captou a ideia do longa, que era começar com um mal histórico ou algum evento que assombra

¹¹⁸ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Distribuidora: Universal Pictures; Diretor: Rick Rosenthal; Roteirista: John Carpenter, Debra Hill. Produtor: John Carpenter, Debra Hill. Fotografia: Dean Cundey; Edição: Mark Goldblatt, Skip Schoolnik, Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Michael Myers: Dick Warlock, Laurie Strode: Jamie Lee Curtis, Dr. Sam Loomis: Donald Pleasance. Ano de Produção: 1981.

¹¹⁹ Ficha técnica - Estúdio: Paramount Pictures, Distribuidora: Paramount Pictures e Warner Bros Pictures Direção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller Produtor: Sean S. Cunningham. Fotografia: Barry Abrams. Edição: Bill Freda. Música: Harry Manfredini. Personagens Principais: Sra. Voorhees: Betsy Palmer, Alice: Adrienne King, Jack: Kevin Bacon. Ano de Produção: 1980.

as ações do presente. A partir disso, criaram um grupo de adolescentes e eliminaram qualquer jovem que fazia sexo (Grove, 2015).

A visão do roteirista sobre o longa de Carpenter é errônea, pois, conforme mencionado anteriormente neste trabalho, para o diretor de *Halloween – A Noite do Terror* (1978), o seu filme não é sobre moralismo. Carpenter, na década de 1980, ficou insatisfeito com os rumos do horror e do *slasher*, que se tornaram cada mais conservadores (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Como apontado nesta dissertação, segundo Wood (2018), no *slasher* oitentista, os adolescentes eram representados em cenas de sexo, fumando drogas e sendo punidos após essas ações, enquanto o monstro, para Silva (2021), desempenhava o papel de uma figura disciplinadora, que estendia seus poderes violentos como forma de educar os adolescentes com o uso da violência.

Seguindo um caminho diferente que se afastava do *slasher*, John Carpenter comandou *A Bruma Assassina*¹²⁰ (1980), um longa¹²¹ que seria visto como uma obra contrária à formação dos Estados Unidos. O longa é centrado em uma névoa que chega a uma cidade costeira dos Estados Unidos, que além de falta de visibilidade, traz espíritos de outro mundo. O filme quebra convenções do horror do período, por exemplo, os protagonistas são adultos e não adolescentes, e se diferencia de outros projetos da década de 1980, pois ignora a violência e sangue, optando por criar um medo psicológico por não mostrar ao espectador o formato da ameaça (Odell; Le Blanc, 2011). Para isso, o diretor constrói o medo e a tensão por meio de cenas nas quais a névoa se aproxima dos personagens. Um exemplo é a cena em que Nick e Elisabeth, personagens de Tom Atkins e Jamie Lee Curtis, correm para salvar o filho de Stevie, interpretado por Adrienne Barbeau, quando ela percebe que o nevoeiro se aproxima de sua casa.

A origem da névoa remete à fundação da cidade, construída a partir da matança de um leproso rico e seus compatriotas igualmente aflitos, que buscavam comprar terras para estabelecer uma colônia de leprosos, contudo os pais fundadores da cidade escolheram, em vez disso, matar os leprosos e roubar seu ouro, sendo auxiliados em sua má ação por uma névoa

¹²⁰ As maiores dificuldades no processo de filmagem de um longa-metragem são a formação de equipes e o financiamento da obra, por isso Carpenter, em sua carreira, colaborou com os mesmos produtores e atores (Odell; Le Blanc, 2011). No caso de *A Bruma Assassina* (1980), o diretor decidiu trabalhar com um elenco de atores que já possuíam um vínculo, contratando, assim, Jamie Lee Curtis, Adrienne Barbeau, Charles Cyphers, Darwin Joston e Nancy Loomis, Tom Atkins, ator que se tornaria figura recorrente em outros filmes de seus, como *Fuga de Nova Iorque* (1981) e *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) (Muir, 2005), além da veterana Janet Leigh, figura reconhecida na história do cinema por haver interpretado a personagem Marion em *Psicose* (1960).

¹²¹ O primeiro corte do filme foi considerado ruim pelos produtores, que afirmaram que as cenas não encaixavam, levando Carpenter a cortar de 25 a 30% da versão, refilmar cenas e adicionar mais humor, tensão e medo à trama (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

misteriosa que escondeu o ataque (Phillips, 2012). A ideia central do filme de Carpenter, segundo Muir (2005, p. 140), é que a sociedade estadunidense é construída sobre camadas de segredos, e os esforços para enterrá-los nunca são totalmente bem-sucedidos, pois as memórias reprimidas de opressões e violações permanecem e, em algum momento, podem voltar para “assombrar”. Para Phillips (2012), os roteiristas Carpenter e Hill estabelecem um paralelo entre a origem da névoa e a história dos Estados Unidos com os povos indígenas, que também tiveram suas riquezas saqueadas e seu povo morto.

O longa obteve um sucesso moderado de bilheteria e crítica. Seth Cagin (1980), crítico do *Daily Harold*, afirmou que o longa é uma obra divertida e inovadora, pois quebra com o chamado cinema “tradicional”, apresentando uma narrativa assustadora não por cenas de violência, mas pelo suspense de não saber de que local vem a “ameaça”. Para a atriz Janet Leigh, o filme era uma obra pertencente a um estilo mais “intelectual” de horror, pois a violência não é mostrada, mas sugerida, em um período no qual o público estava acostumado com projetos que contavam roteiros mais simples do que os que apresentavam assassinos mascarados (Muir, 2005).

Na política estadunidense, 1981 foi marcado pela chegada de Ronald Reagan à presidência. O ex-ator, quando assumiu, afirmou que a retomada da liderança e do prestígio dos valores dos Estados Unidos dependia de sua renovação entre o próprio povo, uma fala que sugeria que, em algum momento, a liderança estadunidense havia enfraquecido (Rocha, 2021). Neste contexto, também em 1981, John Carpenter lançou *Fuga de Nova Iorque* (1981).

A obra se passa em 1997, em um Estados Unidos dividido, onde, após um aumento na taxa de crimes, a ilha de Manhattan se transforma em uma prisão. Em sua representação do país, determinadas localidades tornaram-se espaços nos quais as instituições sociais se retiraram, e a esperança de um comportamento civilizado foi desfeita (Phillips, 2012). Nesse mundo caótico, o protagonista do longa é uma representação dessa desordem. Snake Plisken¹²² possui uma aversão pela autoridade pelo fato de que ele já representou essa posição, pois foi um piloto condecorado na força aérea durante uma guerra contra os soviéticos e passou a sentir tinha sido “usado” pelos militares no conflito contra o respectivo inimigo (Muir, 2005).

O protagonista do filme de Carpenter, Snake Plisken, é alguém que não é bem-visto pela sociedade. Para Muir (2005, p. 97), Snake é uma representação do diretor John Carpenter, pois

¹²² Interpretado por Kurt Russell em sua segunda parceria com Carpenter. O ator foi uma segunda opção do diretor, pois nos primeiros desenvolvimentos do projeto, Charles Bronson iria interpretar o protagonista, mas como Carpenter optou por Russell, visto que, segundo o diretor, já haviam trabalhado juntos, facilitando o processo de composição de personagem (John Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

é uma figura que quer acreditar nos Estados Unidos, mas a nação se preocupa somente com o dinheiro, negligencia os mais pobres e é comandada por figuras conservadoras. Segundo Carpenter, seu pessimismo com os Estados Unidos é algo advindo a partir do contexto vivido pelo país nos anos 1960, marcado pela guerra do Vietnã, e que se expandiu na década de 1980, com a ascensão conservadora na política e as privatizações na economia (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Além de contar com um protagonista que foge do padrão heroico, Carpenter opta por centrar sua narrativa em um bairro da cidade de Nova Iorque, Manhattan, representando-o como um local sujo, sem luz elétrica e coberto de lixo. Dentro de sua Manhattan, Carpenter e o *designer* da produção¹²³ recriaram uma série de localidades reais, como o World Trade Center, criaram outras fictícias, como o teatro intitulado "Todos Vêm a Nova York", uma versão apocalíptica da Broadway (Muir, 2005).

Figura 10 - A Broadway na versão de Carpenter em *Fuga de Nova Iorque* (1981)



Fonte: Carpenter (1981, 33 min, 28 seg).

A construção da versão de Carpenter da “Broadway” ocorre por meio da utilização de um grupo de personagens jogando cartas, cena que remete aos filmes de faroeste, nos quais um grupo de homens está sentado em um salão enquanto a música está tocando. O local sujo é iluminado por velas e ocupado por criminosos ou pessoas que não possuem espaço na sociedade

Em seu Estados Unidos “invertido”, Duke, o “antagonista” que “sequestra” o presidente, na verdade não é a ameaça, pois o vilão é o próprio presidente. Segundo Muir (2005), aquele presidente de Carpenter é pertencente à direita e um patriota que esquece os mais desfavorecidos, uma representação do líder no período dentro Estados Unidos que busca a prosperidade da nação e dos grupos mais poderosos. Segundo Gene Healy (2008), na política

¹²³ O responsável pela construção do mundo distópico foi a função de Joe Alves, figura que já havia trabalhado com Steven Spielberg em *Tubarão* (1975) e *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1978) (Boulenger, 2003).

estadunidense, tanto esquerda quanto a direita concordam que o “trabalho” do presidente é proteger a sociedade de danos, fazer “crescer a economia”, espalhar a democracia e seus ideais pelo mundo, e até mesmo curar o mal-estar espiritual da nação em momentos de crise (Healy, 2008).

No longa, o presidente possui uma fita cassete contendo detalhes sobre uma nova fusão nuclear. Caso essa nova tecnologia fosse divulgada, os rumos da Guerra Fria iriam mudar e uma vitória sobre os soviéticos viria a ocorrer. Entretanto, para Snake, o protagonista, tal acontecimento seria catastrófico. Afinal, o que faria um presidente munido de um avanço tecnológico e que não se importa com os menos favorecidos do seu próprio povo? Quão terríveis seriam suas ações caso sentisse sua hegemonia ameaçada por outras nações?

Fica evidente que *Fuga de Nova Iorque* (1981), no cinema de Carpenter, passou a fortalecer o debate sobre os problemas que os Estados Unidos enfrentavam na década de 1980. Essa mudança do realizador foi percebida pelo crítico de cinema Richard Freedman (1981), que em sua publicação no jornal *Star-Ledger*, afirmou que o longa é uma virada na carreira do diretor, pois afasta-se do horror, desenvolvendo uma produção com temáticas profundas sobre política. Carpenter inclusive foi questionado sobre o motivo que o levou, a partir de *Fuga de Nova Iorque* (1981), a tratar de maneira mais clara a política em seus filmes. Para Carpenter, até 1979, ele se sentia uma figura que já desenvolvia filmes com críticas sociais, mas não se considerava uma figura política, entretanto isso mudou na década de 1980, com o fortalecimento da direita nos Estados Unidos, e ele sentia que deveria fazer algo para combater essa força (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

No ano de lançamento do longa, 1981, segundo Rocha (2021), Reagan desresponsabilizou do Estado de assegurar o bem-estar social, relacionando o neoliberalismo aos princípios do “autogoverno”. Para Westad (2005, p. 359), o governo estadunidense, nesse período, iniciou um processo de remodelação por meio da mudança para soluções de mercado como pré-condição para a assistência, significando o fim de cotas governamentais, subsídios e os gastos sociais nos países receptores, sob a orientação de especialistas do FMI. Na concepção do autor, o objetivo principal era remodelar tanto o FMI quanto o Banco Mundial.

Uma das primeiras medidas políticas do governo estadunidense foi a implantação do projeto conservador dos Republicanos, que se justificava, em seu discurso, como a única saída possível para os problemas do país, por meio da adoção de uma nova política/econômica (Silva, 2021). Neste contexto, segundo o autor, surgem as chamadas Reaganomics, voltadas ao

combate ao estado de bem-estar social. Através delas, Reagan atacou sindicatos e restringiu o direito de greve (Harvey, 2008)¹²⁴.

O ano de 1981, no campo político, foi marcado pela chegada de Reagan a presidência. Enquanto na filmografia de Carpenter, foi caracterizado pelo lançamento de *Fuga de Nova Iorque* (1981), uma obra que possibilita uma leitura crítica sobre o recém-eleito presidente. Enquanto no ano seguinte, 1982, Carpenter lançou dois longas¹²⁵: *O Enigma de Outro Mundo* (1982), em junho e *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982), em outubro, obras que podem ser lidas como continuações de uma crítica a política de Ronald Reagan.

O primeiro longa dirigido por Carpenter é a refilmagem de *O Monstro do Ártico* (1951), obra anticomunista já mencionada nesta dissertação. A narrativa da versão de 1982 é centrada em um grupo de cientistas isolados na Antártida, liderados por MacReady, personagem de Kurt Russell, em sua terceira parceria com Carpenter. O longa foi a oportunidade para Carpenter desenvolver um filme de horror sobre questões de confiança, dramatizar um mal sem forma, com um roteiro não escrito por ele, contando com um orçamento de 10 milhões de dólares, o maior até aquele momento na sua carreira (Muir, 2005).

O filme sombrio de Carpenter adotou um tom negativo e pessimista comparado a outras produções do período, destacando a brutalidade e o ser humano como temática principal da narrativa (Phillips, 2012). Entretanto, a crítica e o público não gostaram do longa, que foi mal-recebido por críticos como Roger Ebert (1982) e a bilheteria foi somente de \$ 10 milhões de dólares, tornando-se um fracasso.

Para Phillips (2012, p. 6), esse fracasso se explica pelo fato de haver sido lançado em um período no qual os Estados Unidos estavam inseridos dentro dos contornos culturais reaganistas, marcados pela esperança e promessas de uma "nova manhã na América". Como consequência, segundo Phillips (2012) e Wood (2018), o fracasso do longa marcou o fim da popularidade do cinema de horror com contornos políticos e sociais, popularizado com o lançamento de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) (Phillips, 2012). Ainda assim, o filme de 1982 transborda de comentários sociais e é uma alegoria dos perigos do poder corporativo sem limites (McNeill; Mullins, 2021).

¹²⁴ Entretanto, os ataques aos sindicatos e aos trabalhadores, segundo Fisher (2020), não eram restritos somente aos Estados Unidos, mas também ao Reino Unido, com a primeira-ministra considerando os sindicatos como inimigos internos.

¹²⁵ Ambos serão analisados no capítulo seguinte.

Após *O Enigma de Outro Mundo* (1982) e *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982), Carpenter lançou *Christine – O Carro Assassino* (*Christine*, 1983),¹²⁶ uma narrativa sobre um carro possuído que passa a perseguir um grupo de adolescentes. A obra de Carpenter, porém, não foi um projeto em que o realizador teve espaço para impor a sua visão, conforme aponta o diretor para Boulenger (2003). Muir (2005) destaca que o longa foi desenvolvido para Carpenter manter-se ativo na indústria após o fracasso de *O Enigma de Outro Mundo* (1982), obtendo uma recepção mediana de crítica e bilheteria. O “sucesso” do filme de 1983 levou o realizador a comandar *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), longa que, segundo Phillips (2012, p. 200), apresenta um otimismo contrastante em relação a outros filmes do diretor.

Após *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), em 1985, Carpenter não lançou nenhum longa-metragem, mas envolveu-se em um projeto com a premissa de um “herói” branco e estadunidense atrapalhado, uma sátira às figuras heroicas masculinas¹²⁷, representadas como seres indestrutíveis, marcados por músculos e testosterona. O filme *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986) foi financiado pela *20th Century Fox*¹²⁸, custando em torno de 19 a 25 milhões de dólares, com 2 milhões destinados somente para o desenvolvimento de efeitos especiais, um projeto de alto investimento para o período (Muir, 2005).

Na primeira apresentação do projeto para os executivos do estúdio, elementos como o humor e o fato do herói branco ser imperfeito desagradaram (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Segundo o autor, os “executivos” exigiram que Carpenter construísse uma imagem heroica do protagonista, além do fato de que Russell deveria ser dispensado e um ator de filmes de ação do período, como Sylvester Stallone, fosse contratado para assumir o papel. O diretor não aceitou as exigências, mantendo Kurt Russell como protagonista. A escolha do nome Jack Burton para o protagonista possibilita a percepção da obra como uma sátira aos heróis de ação da década de 1980, já que a maioria desses personagens contava com a primeira letra de seus

¹²⁶ Ficha técnica – Estúdio: Columbia Pictures. Distribuidora: Columbia Pictures. Diretor: John Carpenter. Roteirista: Bill Phillips. Produtor: Richard Kobritz. Fotografia: Donald M. Morgan. Edição: Marion Rothman. Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Arnie: Keith Gordon, Dennis: John Stockwell, Leigh: Alexandra Paul, Darnell: Robert Prosky, Junkins: Harry Dean Stanton. Ano de produção: 1983.

¹²⁷ Uma das exceções foi Ripley, a protagonista de *Aliens - O Resgate* (1986).

¹²⁸ O estúdio, desde a década de 1970, possuía um interesse no desenvolvimento de obras de ficção científica e que envolviam questões de outro planeta, havendo, por exemplo, financiado *Star Wars* (1977) e *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979) e na década de 1980 desenvolveu *O Predador* (1987).

nomes sendo “J” e um sobrenome destaque, como, por exemplo, John Rambo¹²⁹, John Matrix¹³⁰ ou James Braddock¹³¹.

Os filmes estadunidenses da época traziam heróis patrióticos lutando contra um “inimigo” e eram produções que buscavam criar um sentimento de orgulho nos Estados Unidos do pós-Guerra do Vietnã (Pajkovic, 2017). Entretanto, Burton é o oposto. O protagonista do longa de 1986 é um personagem que não quer salvar o mundo, pois esta é a sua missão, não querendo salvar o mundo de ameaça, mas porque lhe foi garantido um valor em dinheiro caso ele acompanhasse seu amigo Wang até sua noiva no aeroporto. No entanto, ela e o caminhão do protagonista são sequestrados pelos capangas do vilão, cabendo a Jack buscar retomar seu caminhão e garantir o dinheiro prometido.

Esse personagem é pertencente a uma linha de “protagonistas braçais”, ou seja, trabalhadores do serviço braçal¹³², como a construção civil ou transportes. Segundo Carpenter, Burton não compreende o que está ocorrendo ao seu redor nem o mundo que envolve seres milenares (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Para Muir (2005, p. 131), o personagem não compreende aquele mundo porque é um estadunidense arrogante e enraizado na realidade ocidental, que quer somente dinheiro, contrastando com os asiáticos, que são mais complexos e não vivem em função do dinheiro.

O longa foi lançado nos Estados Unidos no dia 2 de julho de 1986, uma quarta-feira que antecedia o feriado de 4 de julho, concorrendo com *Psicose III* (*Psycho III*, 1986)¹³³. Durante o período em cartaz nos Estados Unidos, o filme de Carpenter obteve por volta de 11 milhões de dólares em bilheteria, não obtendo o valor investido do estúdio para o desenvolvimento do projeto (Muir, 2005).

Enquanto o público não se interessou pela obra, a crítica ficou dividida. Ebert (1986), por exemplo, em sua análise sobre a produção afirmou que o filme inicia de maneira promissora, entretanto perde-se no desenrolar da narrativa, atribuindo essa “perda” a um roteiro

¹²⁹ Interpretado por Sylvester Stallone na franquia *Rambo* (1982-2019), um soldado traumatizado pela guerra do Vietnã que se tornou uma máquina de matar, que viajou a lugares como Vietnã, Afeganistão ou México para eliminar alguma ameaça.

¹³⁰ Interpretado por Arnold Schwarzenegger em *Comando para Matar* (*Commando*, 1985), um ex-soldado que deve resgatar sua filha, após ela ser sequestrada por um ditador latino-americano.

¹³¹ Interpretado por Chuck Norris na franquia *Braddock* (1984-1988) tratando sobre um ex-soldado da Guerra do Vietnã que deve voltar ao respectivo local para salvar soldados estadunidenses.

¹³² Para Muir (2005), os protagonistas são pertencentes a uma classe crescente na década de 1980, relacionada a estadunidenses pobres, e, portanto, sem valor nos olhos da classe média e das elites.

¹³³ Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: Anthony Perkins, Roteirista: Carlos Eduardo Pogue. Edição: David Blewitt. Música: Carter Burwell. Personagens e intérpretes principais: Norman Bates: Anthony Perkins, Maureen Coyle: Diana Scarwid, Duane Duke: Jeff Haley, Tracy Venable: Roberta Maxwell. Ano de Produção: 1986.

ruim. Divergindo de Ebert, George Williams (1986) considerou um filme divertido, destacando que mistura elementos de histórias em quadrinhos e filmes de artes marciais. Essas duas críticas possibilitam uma percepção da recepção das obras de John Carpenter: a de que a “crítica especializada” considerava exageradas e cômicas, não olhando o que estava por trás dos efeitos, que era sátira ao próprio Estados Unidos e a seus heróis patrióticos. A não “visualização” desses elementos se aplicava também ao público, que considerava obras de horror ou ficção científica com efeitos especiais exagerados.

O filme *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986) tornou-se o maior fracasso comercial de Carpenter, levando, segundo Muir (2005), o realizador a ficar com a imagem enfraquecida na indústria. O fracasso levou Carpenter a tomar a decisão de afastar-se de Hollywood e voltar para a área independente, com o objetivo de desenvolver seus longas com maior “liberdade criativa” (Muir, 2005).

De volta ao mercado independente, Carpenter desenvolveu *Príncipe das Sombras* (1987)¹³⁴, que trata sobre um padre e um grupo de cientistas confrontando uma figura demoníaca. Segundo Muir (2015), a obra trabalha com o chamado “horror intelectual” e não corporal. Entretanto, o que seria o chamado horror intelectual? Para compreendê-lo, é necessário pensar sobre a representação do diabo.

Figura 11 - A representação do demônio em *Príncipe das Sombras* (1987)



Fonte: Carpenter (1987 - 38 min, 45 seg).

¹³⁴ O longa começou a ser filmado em 18 de maio de 1987, havendo sido lançado nesse mesmo ano, contando com colaboradores de outros projetos de Carpenter, como Donald Pleasance, de *Halloween* (1978) e Dennis Dun, de *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986).

Ficha técnica – Estúdio: Alive Films, Larry Franco Productions. Distribuição: Universal Pictures; Diretor: John Carpenter; Roteirista: John Carpenter; Produtor: Larry J. Franco. Edição: Steve Mirkovich; Música: John Carpenter, Alan Howarth. Música: John Carpenter, Alan Howarth; Personagens e intérpretes principais: Professor Howard Birack: Victor Wong, Padre: Donald Pleasance, Brian Marsh: Jameson Parker, Catherine Danforth: Lisa Blount, Walter Fong: Dennis Dun. Ano de Produção: 1987.

A figura no filme é representada na forma de um líquido da cor verde, cuja imagem encontra-se acima. Esse líquido, ao entrar em contato com a pele de um hospedeiro, o contamina, passando a controlá-lo como se fosse um morto-vivo que, ao morder um ser humano, transforma-o em uma criatura igual a si.

Para representar o mal no longa, Carpenter utiliza a chamada fissão espacial, que, segundo Carroll (1999, p. 69), ocorre quando elementos categoricamente distintos são fundidos em um monstro, ou seja, um demônio com um zumbi. Segundo o autor, a criatura pode ter sua fisionomia mudada, entretanto a essência de sua identidade continua mantida. Ou seja, o demônio possuía a fisionomia de um líquido, capaz de atingir qualquer pessoa, sendo a representação do mal. Para Carpenter, esse mal está em todo o lugar, inclusive dentro das pessoas (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

A partir desses conceitos, pode-se pensar o horror intelectual como aquele que é centrado na figura humana, pois, no caso dos protagonistas do longa, eles querem parar a criatura, mas têm receios sobre quem pode ser ela, pois assume qualquer fisionomia. Uma caracterização similar à que Carpenter trabalhou em *O Enigma de Outro Mundo* (1982) e *Eles Vivem* (1988) com a figura do alienígena.

O filme de 1988 encerra a década para o realizador com uma de suas principais obras “politizadas”. A obra traz alegorias sobre consumismo, capitalismo, neoliberalismo, uma representação do contexto Reaganista relacionado à economia do país, neste contexto de olhar as obras de John Carpenter sob o prisma de produções que desenvolvem uma leitura sobre os Estados Unidos do governo Reagan. Para isso, realizar-se-á uma análise das obras *Eles Vivem* (1988), *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982), *O Enigma de Outro Mundo* (1982) e *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), com base nos processos de decupagem, produção e filmagem das obras, recepção e análise dos quatro longas-metragens.

3 OS MONSTROS CARPENTERIANOS REPRESENTAM A DÉCADA DE 1980: ANALISANDO *ELES VIVEM* (1988), *O ENIGMA DE OUTRO MUNDO* (1982), *HALLOWEEN III – A NOITE DAS BRUXAS* (1982) E *STARMAN – O HOMEM DAS ESTRELAS* (1984)

3.1 AS ARREPIANTES E FANTÁSTICAS REINVENÇÕES DE UMA INVASÃO ALIENÍGENA NO CINEMA DE JOHN CARPENTER: UMA ANÁLISE DE *O ENIGMA DE OUTRO MUNDO* (1982) E *STARMAN – O HOMEM DAS ESTRELAS* (1984) COMO ALEGORIAS À CATEGORIZAÇÃO DO INIMIGO CRIADO PELO GOVERNO RONALD REAGAN

O início da década de 1980 é marcado pela chegada Ronald Reagan à presidência dos Estados Unidos e pelo lançamento de *A Bruma Assassina* (1980) e *Fuga de Nova Iorque* (1981), ambos dirigidos por John Carpenter. Esses projetos obtiveram recepções positivas de bilheteria e chamaram a atenção da crítica estadunidense, que destacava a capacidade inventiva do diretor. Ambos os longas traziam em seu contexto uma mensagem de aversão à história dos Estados Unidos e seus símbolos. Por exemplo, o longa de 1980 abordava como a nação foi construída sobre vítimas inocentes. Já na obra de 1981, o diretor trouxe para a narrativa a figura de um presidente estadunidense de direita, que se importa somente com os mais ricos e que buscava derrotar os soviéticos, uma caracterização similar à do então presidente do país no período.

Em 1981, após o lançamento *Fuga de Nova Iorque* (1981), John Carpenter iniciou o desenvolvimento da nova versão de um de seus longas favoritos: *O Monstro do Ártico*

(1951)¹³⁵. O projeto foi assumido por ele após a desistência de outro realizador de destaque no cinema de horror oitentista, Tobe Hooper¹³⁶. Com a saída de Hopper, Carpenter assumiu a cadeira da direção, chamando para o roteiro¹³⁷ Bill Lancaster, figura que havia escrito pequenos projetos infantojuvenis sobre esportes.

O diretor solicitou ao roteirista que lesse o livro “*Who Goes There*” (1938)¹³⁸, obra que gerou *O Monstro do Ártico* (1951), pois desejava que seu filme se aproximasse mais do livro e não da produção da década de 1950 (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Contando com Lancaster no roteiro, Carpenter trouxe para o papel de protagonista o ator Kurt Russell, com quem já havia trabalhado em *Elvis* (1979) e *Fuga de Nova Iorque* (1981). O restante do elenco de atores foi formado por figuras que não possuíam destaque no cinema e na televisão, como Keith David, que interpreta Childs, que até então havia participado somente de um longa-metragem.

John Carpenter possui um método para a escolha dos atores para seus filmes, dividido em duas etapas. Na primeira, ele e sua equipe selecionam aqueles que consideram que vão se encaixar no conceito do personagem. Ele cita, por exemplo, a figura de um xerife, que será idealizado por meio da imagem de ator que se aproxima da fisionomia de John Wayne (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Na segunda etapa, ele se reúne com os atores selecionados para conversar e compreender o que acham dos respectivos personagens (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Na equipe técnica, Carpenter contou com o maquiador Rob Bottin, que conforme destaca Hutching (2017, p. 91), participou dos efeitos de *A Bruma Assassina* (1980). A direção de arte foi de responsabilidade de John Lloyd, em sua primeira colaboração com o diretor, enquanto a fotografia foi novamente comandada por Dean Cundey que já havia trabalhado com Carpenter em *A Bruma Assassina* (1980) e *Fuga de Nova Iorque* (1981) (Muir, 2005). Para a

¹³⁵ O projeto da década de 1950 era pertencente a um ciclo de produções anticomunistas do gênero ficção científica e horror, marcadas por monstros de outros planetas que perturbavam um determinado grupo de pessoas, transpassando uma mensagem de que os Estados Unidos poderiam ser invadidos por “estrangeiros”, especialmente por países comunistas.

¹³⁶ No início do desenvolvimento, o projeto seria comandado por Tobe Hooper, diretor que no período comandaria *Poltergeist – O Fenômeno* (1982), lançado nos cinemas estadunidenses em 4 de junho de 1982, perto do lançamento de *O Enigma de Outro Mundo* (1982), em 25 do mesmo mês. O roteirista seria Kim Henkel, amigo do; contudo, ambos se afastaram por divergências criativas (Muir, 2005).

¹³⁷ Tornou-se o primeiro longa em que Carpenter não esteve envolvido no roteiro.

¹³⁸ O livro ganhou uma versão em português lançada pela editora Diário Macabro, contando o título *O Enigma de Outro Mundo* (2019). A obra literária traz uma narrativa similar à do longa-metragem, sobre uma equipe de cientistas que está realizando pesquisas na Antártica. Contudo, encontram uma criatura alienígena congelada, libertando-a e esta assume a forma do respectivo grupo.

trilha sonora, Carpenter não foi responsável por sua confecção, chamando para essa função o italiano Ennio Morricone¹³⁹.

Após a definição da equipe técnica e dos atores, as filmagens de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) iniciaram-se em 24 de agosto nos estúdios da Universal Pictures (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). No estúdio foram filmadas as cenas que envolviam o interior da base em que estão locados os personagens, enquanto as tomadas externas foram realizadas na cidade de Stewart¹⁴⁰, no Canadá (Muir, 2005).

Nos últimos dias de filmagem no Canadá, o executivo da Universal Pictures, Mick Garris, figura responsável pelas produções cinematográficas de horror e ficção científica, convidou o jornalista Bob Martin¹⁴¹ para visitar o local. Segundo Bob Martin (1982, p. 50), ele chegou ao Canadá no final do processo de filmagem do longa e viu Carpenter registrando cenas do horizonte. O jornalista participou de alguns jantares com o elenco, aproximando-se do diretor de fotografia Dan Cundey. Martin afirmou que o projeto, ainda que houvesse um alto financiamento, que contava com o envolvimento de um estúdio consolidado, o diretor não se sentia preocupado com o andamento do processo, filmando com paciência e não pressionando sua equipe para acelerar o desenvolvimento.

As filmagens do longa encerraram-se em outubro do 1981, enquanto os efeitos do filme foram finalizados em maio de 1982 (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). O processo de maior demora na produção foram os efeitos especiais e a confecção de variadas versões do alienígena, com Bottin liderando uma equipe de 35 artistas e técnicos para a respectiva função (Muir, 2005).

Após o encerramento dos efeitos, a equipe de *marketing* iniciou o processo de divulgação do longa-metragem. A promoção do longa ocorreu especialmente por meio de jornais, como, por exemplo, o principal jornal de divulgação de produções cinematográficas estadunidenses, o *Los Angeles Times*.

Figura 12 - Publicação sobre *O Enigma de Outro Mundo* (1982) no *The Los Angeles Times*

¹³⁹ Compositor que desenvolveu trilha sonora de faroestes italianos.

¹⁴⁰ Localizado entre a British Columbia e região de *Hyder*, no Alaska, um local isolado que, segundo Carpenter, não possuía uma força policial (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

¹⁴¹ Escritor da revista *Fangoria*.



Fonte: Newspapers, 2025.

O material de divulgação do longa trabalhou com a ideia de manter um mistério sobre a fisionomia da criatura. O anúncio da figura acima, publicado no jornal *Los Angeles Times*, por exemplo, apresenta um aviso de que uma criatura milenar havia escapado e agora espalharia o terror pelo local. Aliado a isso, a publicação diz se tratar de um longa que contém efeitos visuais nunca vistos antes e que o espectador não estava preparado para aquilo que seria mostrado.

A narrativa do longa inicia-se com uma nave espacial chegando à Terra, seguida pela introdução do título *The Thing*. Após a chegada da nave, é posto um subtítulo de estabelecimento que estabelece o período em que a narrativa se passa: na Antártica, durante o inverno do ano de 1982¹⁴².

Com o estabelecimento do período, o diretor centra a filmagem em uma montanha, enquanto ao fundo é utilizada a trilha sonora não diegética composta por Morricone. Simultaneamente, é possível ouvir o som de um helicóptero, que vai aumentando aos poucos. Com a chegada do helicóptero, descobre-se que há dois personagens em seu interior: o piloto e um atirador. Não se recebem muitas informações sobre quem são eles, mas percebe-se que estão perseguindo um cachorro da raça Husky siberiano. O animal chega à estação 4 da chamada *United States National Science Institute*.

Após a chegada do animal, ocorre um corte, e o público é apresentado ao grupo que está naquela estação. O realizador e o roteirista optaram por estabelecer os membros em um momento de descontração, apresentando seis deles jogando pingue-pongue ou lendo, mas não revelando seus nomes, isso vai se desenrolando aos poucos na narrativa.

¹⁴² O inverno, na Antártica, ocorre de 21 de junho até 23 de setembro.

Na sequência, é introduzido o personagem de Kurt Russel, MacReady¹⁴³, que se encontra isolado do grupo. Ele é apresentado bebendo *whisky* e jogando xadrez contra um computador, encerrando-se a partida com a vitória da máquina, e o personagem “humano” jogando a bebida no aparelho, queimando-o. Essa cena estabelece quem é personagem e a sua principal caracterização: o temperamento nervoso e a imprevisibilidade de suas ações.

Segundo o diretor, os protagonistas de seus longas são apresentados de uma maneira oposta aos outros personagens (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Por exemplo, pensando no personagem de Russell, nota-se que ele é introduzido de maneira distinta dos outros membros da equipe, pois enquanto eles estão juntos se divertindo, Macready está isolado em um outro local da estação, jogando no computador e bebendo.

Essa caracterização do protagonista “deslocado” é algo comum na filmografia Carpenteriana. Neste trabalho pode-se ver esse formato de personagem, por exemplo, em *Halloween* (1978), por meio de Laurie, que é uma personagem solitária e que não se encaixa naquele grupo de adolescentes. Esses personagens podem ser vistos como representação do próprio diretor, que era uma criança solitária e com poucos amigos, que ia ao cinema para divertir-se e o via como arte e uma forma de comunicar algo.

No longa, após o “término” da partida, o personagem de Russell vai para fora e visualiza o helicóptero. Em seguida, é apresentado um novo personagem, cujo nome é o primeiro a ser mencionado: Childs, interpretado por Keith David, que afirma que um helicóptero está circulando o campo. O veículo pousa, e desce um homem que saca uma granada, ameaçando atirá-la, contudo esta cai de sua mão e explode o helicóptero, matando o piloto. O homem que atirou a granada começa a falar uma língua incompreensível com os personagens estadunidenses e passa atirar contra eles, acertando George, um dos membros. O “estrangeiro”, após uma troca de tiros, é morto por outro membro de equipe, Garry, que estava dentro da base.

Após o embate, o cachorro é recolhido, e os personagens¹⁴⁴ vão se reunindo, com o espectador sabendo mais um pouco sobre cada um e sua respectiva função. Por exemplo, MacReady é o piloto de helicóptero; Blair, biólogo; Nauls, cozinheiro; Palmer é piloto e

¹⁴³ No roteiro do longa, conforme Bill Lancaster (1981, p. 2), o personagem é descrito como um homem de 35 anos de idade, que gosta de xadrez, desgosta de frio e que trabalha como piloto da base, pois o pagamento é bom.

¹⁴⁴ O roteirista do longa-metragem selecionou alguns dos personagens do livro publicado nos Estados Unidos na década de 1930 e republicado no Brasil em 2022. Por exemplo, ambas as versões, seja a literária ou a cinematográfica, contêm os personagens MacReady, Blair, Cooper, Norris, Bennings e Clark. Contudo, os personagens nas respectivas versões contêm diferenças. No livro, MacReady é meteorologista; Blair, biólogo; Bennings é mecânico e Clark é um cuidador de cães e não mecânico. Os únicos que mantiveram as funções em ambas as obras são Cooper, Blair e Norris.

mecânico reserva, função similar à de Childs. Dr. Copper é o médico; Norris, geofísico; Bennings, meteorologista; Clark, veterinário; Garry, caracterizado como comandante; Fuchs exerce a função de biólogo e Windows é o operador de rádio.

Através das funções dos personagens, é possível perceber que o grupo é formado por dois formatos de trabalhadores, os braçais e os intelectuais. Os braçais são formados por MacReady, Nauls, Palmer e Childs. Enquanto Blair, Norris, Bennings, Clark, Garry, Fuchs e Windows exercem funções de intelectualidade, pois lidam com questões científicas, como o estudo do tempo ou do corpo humano.

O ponto de virada está no fato de que Carpenter, juntamente com o roteirista, não separam os personagens, colocando os “intelectuais” como aqueles que irão sobreviver à criatura, enquanto os “braçais” serão as suas vítimas. No longa, todos os personagens são iguais e podem ser assimilados pelo monstro. Diante do surgimento de um problema, passam a fazer parte de um mesmo grupo, o daqueles que buscam a sobrevivência.

Diante disso, pode surgir o questionamento sobre qual é a mensagem que o filme busca passar. Fisher (2020, p. 15) compreende a criatura como uma analogia ao capitalismo, pois ambos são entidades capazes de metabolizar e absorver qualquer coisa com a qual entram em contato. Já para o diretor, o longa é sobre a perda da humanidade e como as relações do ser humano passaram a ser baseadas em interesses benéficos para um lado somente, enquanto o coletivo é deixado de lado (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Essas duas visões permitem compreender que o longa é um debate sobre o contexto social e político estadunidense no período, marcado por um individualismo expandido pela política reaganista, neoliberal, atacando soviéticos¹⁴⁵ e sindicatos. Neste contexto, em 1981, no país houve o ressurgimento de uma direita cada vez mais militante, vociferante e poderosa (Wood, 2003). Fisher (2020, p. 8) observa que, para justificar seu conservadorismo, figuras da ordem estabelecida não podem considerar o estado da nação como ideal ou maravilhoso. O autor aponta que, em vez disso, tais figuras sustentam que todo o resto é horrível, afirmando que a população do país tem sorte de não viver em uma condição infernal como aquela vivida

¹⁴⁵ O primeiro discurso como presidente dos Estados Unidos, transmitido em cadeia nacional de televisão, ocorreu trinta dias após sua posse, sendo um discurso que trazia como mensagem central a força de sua nação e sua determinação em levar os Estados Unidos à vitória sobre os soviéticos (Rushing, 1983). O discurso reaganista de derrotar os soviéticos era difundido também pelos apoiadores do então governo, com destaque para as forças conservadoras evangélicas, que estiveram catalisadas para combater o arqui-inimigo comunista, estando favorável à corrida armamentista e à investida contra a União Soviética, além de uma violenta caçada aos comunistas (Mateo, 2011).

em outros locais. Esse discurso inclusive pode estar atrelado a um conceito de que Deus estava ao lado da nação.

A representação desse discurso se faz presente no filme, na cena da captura de Blair¹⁴⁶, na qual ele e MacReady têm um diálogo sobre a situação. Blair afirma não saber em quem confiar e MacReady ressalta que é difícil naquele período confiar em alguém. Em seguida, o personagem de Russell diz que Blair deve confiar na Bíblia, pois ela possui as respostas para os problemas. O diálogo entre ambos traz uma ideia de que MacReady é um estadunidense conservador, pois confia na Bíblia como a “lei”, possivelmente estando afiliado ao partido republicano e que votou em Ronald Reagan, pois o presidente pregava, nessa década, uma ideia de que não se confia em ninguém.

MacReady é um personagem que ainda acredita na América e em seus ideais declarados da nação de liberdade e oportunidade, podendo ser considerado um “patriota” (Muir, 2005). Contudo, Carpenter traz a questão sobre como MacReady é representado como um estadunidense arrogante, que acredita somente nos Estados Unidos e que não sabe identificar outras nações (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). No longa, em variados momentos, o personagem, por exemplo, na cena de investigação da base norueguesa, confunde suecos com noruegueses. Essa caracterização do personagem pode ser pensada como uma “crítica” do diretor e do roteirista à visão dos Estados Unidos que reconhece somente a seu povo e não os outros ao seu redor.

Para Rocha (2021, p. 17), os Estados Unidos caracterizam como o “outro” todos aqueles que não compartilham os “valores” americanos. Erica Resende (2017, p. 218-219) acrescenta que a imagem sobre o outro está ligado à questão da religião presente no discurso estadunidense, que constrói uma comunidade moral que se autodefine e que exclui o “outro” de seu convívio.

Na história estadunidense, houve a criação de variados “inimigos”, como os soviéticos, terroristas internacionais ou narcotraficantes, “ameaças” difundidas nos meios de comunicação com o objetivo de gerar medo na população (Chomsky, 2014). Na história do cinema, o “outro” é representado como o “vilão”, aquele que quer destruir a nação estadunidense.

No longa, a ameaça é um alienígena que não possui uma forma definida, podendo ser de um cachorro a um ser humano, pois ele domina e copia células humanas, diferentemente da

¹⁴⁶ No longa, o personagem entra em surto após descobrir que o alienígena, ainda que tenha caído em uma localidade distante da América do Norte, pode chegar a qualquer local do globo e que toda a população mundial será infectada pela criatura em 27.000 horas. Como consequência, Blair fica paranoico e passa a destruir a base, os meios de locomoção e de comunicação, acabando por ser capturado pelos membros restantes do grupo.

criatura da versão da década de 1950¹⁴⁷. Para Phillips (2012, p. 166), na versão dos anos 1950 ocorre um otimismo, havendo laços de afeição que unem os personagens e os ajuda a resolver os problemas. Já na versão da década de 1980, esses laços não estão presentes. Enquanto na versão cinquentista o foco está no monstro, na versão de Carpenter o foco está nas relações dos personagens e como elas vão se deteriorando com o passar do longa¹⁴⁸.

No contexto do longa, a camaradagem e o fato de fazer parte de uma comunidade não são importantes. O novo objetivo era ganhar o máximo de dinheiro possível, o mais rápido possível, e viver apenas para acumular mais riqueza para si. Os colaboradores, membros da equipe, não são como um “time”, mas concorrentes, ainda que mostrem um rosto amigável na superfície, por baixo, seu objetivo era chegar à frente, e eles iriam apunhalá-lo nas costas (Muir, 2005).

A cena que representa esse conceito acontece quando MacReady assume o comando do grupo, não por meio da confiança dos membros, mas pelo medo gerado, já que ele estava com dinamite e uma arma de fogo. O personagem de Russell é atacado por Nauls e Norris, com o primeiro passando mal com Cooper tentando revivê-lo, mas é Cooper por Norris, com ele revelando-se a criatura com a sua cabeça se desprendendo do corpo e criando pernas, cena que demonstra o cuidado nos efeitos visuais do longa¹⁴⁹.

Figura 13 - Cena da aranha em *O Enigma de Outro Mundo* (1982)



Fonte: Carpenter (1982 – 01 h 16 min, 53 seg).

¹⁴⁷ O longa original sugere que a engenhosidade, o trabalho em equipe, o patriotismo, os valores e o bom e velho *know-how* americano poderiam derrotar até mesmo uma ameaça extraterrestre (Muir, 2005).

¹⁴⁸ Conforme afirma Phillips (2012, p. 133), divergindo dos personagens de *Assalto à 13 DP* (1976), no qual se unem para enfrentar a ameaça juntos.

¹⁴⁹ Para Peter Hutchings (2017, p. 43), o filme é uma das últimas grandes exibições de efeitos práticos antes da ascensão dos efeitos especiais gerados por computador. Segundo ele, Bottin criou um surreal, surpreendente e perturbadoramente belo.

O monstro é representado com dois olhos que saem de dentro da cabeça do hospedeiro. A cabeça por si serve de corpo para o monstro, nascendo pernas de aranha de dentro dela. O diretor e sua equipe utilizam sombras e cortes rápidos para não mostrar a formação do “monstro”, algo que pode ser pensado para esconder os efeitos animatrônicos do espectador, que poderiam não parecer convincentes. Assim, apresenta-se somente a versão final do monstro, que caminha pela base e é incinerado por MacReady.

Nas cenas que contavam com o envolvimento do elenco e do monstro, segundo Carpenter, não eram utilizados uma animatrônica ou maquiagem; os atores interagiam com o vazio, pois os efeitos eram postos somente na pós-produção (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Para o especialista de efeitos responsável por confeccionar as diferentes fisionomias do monstro, foram utilizados látex e goma de mascar (Odell; Le Blanc, 2011).

O principal receio de Carpenter e Bottin era ganhar a temida classificação X¹⁵⁰ do *Motion Picture Association of America* (MPAA), por causa da fisionomia do “ser de outro mundo”, o que inviabilizaria o lançamento e distribuição do longa (Muir, 2005). O autor afirma que para a não obtenção dessa classificação, Bottin não poderia usar tons de carne “humana” e torrentes de sangue nas cenas, enquanto a fisiologia interna do alienígena deveria afastar-se da realidade, devendo ser utilizado sangue de coloração não vermelha, mas verde, por exemplo. O longa acabou por receber uma classificação “R”, ou seja, voltada para o público a partir dos 17 anos de idade.

Após a transformação da criatura em um ser aracnídeo, MacReady encontra uma forma de descobrir quem é humano e quem não é. Para isso reúne sangue de todos e encosta um fio quente, caso o sangue reaja, o indivíduo é o alienígena. Nessa cena, a trilha sonora vai tocando lentamente, auxiliando na construção da tensão sobre a identidade do monstro. MacReady verifica inclusive o sangue de Clark, acabando por ser questionado por Childs: caso ele não fosse o alienígena, o personagem então teria cometido assassinato e deveria ser julgado pela lei.

Para Coleman (2019, p. 251), Childs é um personagem que é um contraponto a MacReady. Para a autora (2019, p. 251), conforme a contagem de corpos aumenta e a tensão sobe, o grupo decide que precisa de um líder para organizá-los durante a luta pela vida. Childs se voluntaria como líder, contudo a sua tentativa de assumir o poder é rejeitada sumariamente por MacReady, algo com que o grupo concorda. Entretanto, o personagem desafia a liderança

¹⁵⁰ Classificação que indicava que um filme contém conteúdo considerado adequado apenas para adultos e era utilizada para classificar filmes pornográficos.

de MacReady, questionando-o e afirmando que não é o personagem negro que será sacrifício voluntário¹⁵¹ (Coleman, 2019).

Palmer revela-se como a criatura, assumindo a forma monstruosa e matando Windows, levando MacReady a incendiar Palmer e o cadáver de Windows. Os personagens vão atrás de Blair e descobrem que ele fugiu e montou uma espaçonave com peças do helicóptero de MacReady. Garry, MacReady e Childs concluem que a Coisa pretende congelar até ser resgatada e transportada para outro local. Os personagens inclusive aceitam que não sairão dali vivos (01:31:10).

MacReady e Garry vão destruir a estação, contudo Garry é morto pela criatura que assumiu sua forma “final”. O diretor e sua equipe, para representar a criatura, utilizam sombras e escuridão para não mostrar o monstro por inteiro, havendo somente uma suposição de sua forma. Tal ato de destruição se torna um clássico do cinema de horror, pois quando os personagens concluem que a casa ou túnel poderia parecer um local seguro no início, as paredes que prometiam manter o assassino para fora rapidamente se transformaram nas paredes que prendem as vítimas quando o assassino invade (Coleman, 2019).

O filme termina com MacReady e Childs se encarando com ceticismo, incertos sobre qual deles poderia ser a criatura, mas também estabelecendo uma amizade, pois ambos são iguais e terão o mesmo destino, a morte, levando-os a compartilhar uma garrafa de bebida (Coleman, 2019). MacReady é forçado, na conclusão do longa, a existir em um mundo de *détente*, em que o alienígena ainda pode estar vivo, mas ele não é condição para combatê-lo, ele está enfrentando a possibilidade de viver em um mundo onde o “homem” terá que compartilhar o domínio, consequentemente iniciando uma nova ordem social (Muir, 2005).

Nessa visão, a criatura poderá chegar a outras localidades e continuar seu processo de assimilação, controlando o globo, com ninguém, nem mesmo os Estados Unidos, podendo pará-lo. O longa possibilita variadas interpretações sobre o alienígena, inclusive uma alegoria sobre o surto de AIDS, que estava despontando na época do lançamento da obra. Segundo essa leitura, a doença elimina MacReady e Childs e o alienígena sai daquele local ainda mais forte.

Em 26 de junho de 1982, segundo o *The Numbers* (2025), o longa foi lançado entre 840 e 910 salas de cinema nos Estados Unidos e obteve \$3,107,897 em bilheteria na semana de estreia. Contudo, após três semanas em cartaz, o longa arrecadou apenas \$ 13,8 milhões, frente

¹⁵¹ O negro assustado são personagens negros representados majoritariamente por atores brancos em *blackface*, representados com olhos arregalados por causa de algo sobrenatural, algo presente no cinema da década de 1920 (Coleman, 2019). Já a questão do sacrifício, segundo a autora, é quando um personagem negro sacrifica sua vida para salvar um personagem branco, algo presente em variados momentos da história do cinema.

a um orçamento de \$ 10 milhões de investimento, não contando os custos de publicidade (Muir, 2005). Como consequência da baixa bilheteria, segundo o autor, o filme, após três semanas de exibição, foi retirado de cartaz em muitas cidades do país.

O fracasso de bilheteria da obra é explicado por uma série de fatores, entre eles a concorrência com outras produções cinematográficas lançadas na mesma semana, como é o caso de *Blade Runner – O Caçador de Androides* (1982), que, conforme afirmou Shone (2004), estreou na segunda posição, ficando atrás somente de *E.T. – O Extraterrestre* (1982), projeto dirigido por Steven Spielberg que estava na sua terceira semana e vinha obtendo resultados excelentes de bilheteria. Já o longa de Carpenter, na semana de estreia ficou em oitavo lugar nas bilheterias, estando atrás *E. T. – O Extraterrestre* (1982), *Blade Runner – O Caçador de Androides* (1982) e *Poltergeist – o Fenômeno* (1982) (Muir, 2005).

Ainda que concorrendo com esses longas, o principal impacto veio de *E.T. – O Extraterrestre* (1982). Enquanto o público amava a história daquele lindo alienígena do longa de Spielberg, a “Coisa” de Carpenter, que abraçava uma filosofia oposta e bastante assustadora sobre a vida em outros planetas, não foi bem-vinda (Muir, 2005). Essa rejeição pode ser percebida na nota do longa presente no CinemaScore¹⁵².

Os espectadores ouvidos de junho até dezembro de 1982 foram do sexo masculino e feminino pertencentes a três grupos etários: o grupo 1, formado por pessoas abaixo de 21 anos de idade; o segundo, de 21 a 34 anos; e o terceiro com idade a partir de 35 anos. Consequentemente, as médias obtidas foram B+, B– e B. Ainda que a nota “B”¹⁵³ seja comum para longa-metragem de horror, foi melhor que a média de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) frente a outro longas do período, caso de *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982), que obteria um média “D”. O que mais prejudicou o “sucesso” do longa-metragem foi a chamada “crítica especializada”, formada por jornalistas que desgostaram da obra. O público, quando lê em um jornal que o crítico desgostou do filme, acaba por não assistir à obra.

Para o crítico do *Chicago Sun Times*, Roger Ebert (1982)¹⁵⁴, *O Enigma de outro Mundo* (1982) foi decepcionante, pois possui, segundo ele, personagens superficiais. Outro fator que

¹⁵² Empresa fundada em 1979, responsável por entrevistar espectadores após uma determinada sessão de um longa-metragem, na qual o público, depois do encerramento de uma sessão de cinema, preenche um formulário e dá uma nota de A até F sobre o que achou do longa que acabou de assistir.

¹⁵³ A grande maioria das produções de horror no CinemaScore recebeu a partir da média B, havendo somente duas exceções produções que obtiveram nota A: *Poltergeist – O Fenômeno* (1982) e *Pecadores* (Sinners, 2025).

¹⁵⁴ Um dos principais críticos de cinema do período, que juntamente de Jerry Siskel, escritor do *Chicago Tribune*, comandava o programa televisivo *Sneak Previews* (1975-1996), no qual analisavam e recomendavam ou não os lançamentos da semana. Os longas de John Carpenter inclusive apareceram no respectivo programa, exceto *Eles Vivem* (1988), que não teve uma crítica.

impactou a obra é que foi rotulado como uma cópia de outros longas-metragens, como *Alien – O Oitavo Passageiro* (1979), na visão de Ebert, ou *Poltergeist – O Fenômeno* (1982) para Linda Gross (1982). Um dos críticos que gostou do longa foi Steve White (1982), do *Daily Evening News*, que considerou uma obra arrepiante, grotesca e diferente de outras de horror lançadas naquele período, afirmando que a mensagem do longa é a de que o inimigo não é o “outro”, mas o próprio ser humano.

A partir da crítica especializada, da recepção do público e do *marketing* do longa, é possível pensar que o “fracasso” comercial de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) é uma junção de três fatores. Primeiro, o material de divulgação não apresentava ao público sobre o que era a obra ou o visual de alguns dos protagonistas ou do próprio “monstro”. O segundo fator foi o público, que não estava acostumado com produções com finais em aberto, pessimistas e um “inimigo” indefinido, e quando foi assistir, achou que seria uma obra igual a outras de horror lançadas no período, mas encontraram algo mais complexo. Por fim, a crítica especializada comparava com outras obras lançadas no período, considerando-a mais um exemplar da safra de produções de horror popularizadas na década de 1980.

Autores como Phillips (2012) consideram que a má recepção de crítica e bilheteria do longa de Carpenter foi causada por *E.T. - O Extraterrestre* (1982), que dominava as salas de cinema do país quando *O Enigma de Outro Mundo* (1982) foi lançado.

Carpenter, em uma conversa com Boulenger (2003), afirma que o fracasso do filme com o público o levou a acreditar que produções cinematográficas “diferentes” dos padrões da época de lançamento enfrentam dificuldade para obter lucros de bilheteria, ao contrário das narrativas “otimistas”. Ele observou que produções cinematográficas fora do molde tradicional não recebiam investimentos, pois o público consumia aquilo que já estava acostumado. O principal “causador” de um formato similar de produção foi o “*blockbuster*”, além da consolidação de uma indústria controlada por grandes estúdios, investindo naquilo que sabe que será consumido pelo público, sejam sequências de projetos de sucesso ou narrativas simplistas com garantia de gerar bons números em bilheteria e que possam ser transformados em algum produto.

O fracasso de um projeto impacta a carreira de um diretor na indústria cinematográfica, segundo Schatz (1981, p. 9). De fato, o desempenho de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) levou Carpenter a ser demitido de um projeto que viria a desenvolver para a Universal (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Após romper as relações com a Universal depois de *Halloween III – A Noite Das Bruxas* (1982), projeto que estava encaminhado, Carpenter foi para outro estúdio desenvolver *Christine – O Carro Assassino* (1983), projeto que, segundo o

realizador revela para Boulenger (2003, p. 179), foi um longa desenvolvido de modo automático e sem imposição de sua visão criativa no projeto.

Após o encerramento de *Christine – O Carro Assassino* (1983), Carpenter desenvolveu *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), um dos seus raros sucessos na década de 1980. O longa traz similaridades temáticas com *O Enigma de Outro Mundo* (1982), pois também trata sobre um alienígena que vem à Terra; contudo, no longa de 1984, a visita não é com o intuito de destruí-la, mas para “compartilhar” seus conhecimentos com os seres humanos.

O longa lançado em 1984 é considerado um projeto que buscava aproveitar-se da popularidade do filme de Steven Spielberg, lançado em 1982, pois a *Columbia Pictures* havia recusado desenvolver o filme anteriormente (Muir, 2005). O projeto surgiu para “surfear” na popularidade do longa lançado em 1982, com variados diretores¹⁵⁵, contando como produtor o ator Michael Douglas¹⁵⁶ (Odell; Le Blanc, 2011).

O fato de Carpenter estar interessado no conceito de um alienígena descobrindo a humanidade, somado à confiança de Douglas na capacidade do realizador de desenvolver uma narrativa sem comprometer sua integridade, foram alguns dos motivos que levaram Carpenter a ser contratado (Odell; Le Blanc, 2011). Para Carpenter, a relação entre ele e Douglas¹⁵⁷ foi positiva, com o produtor não solicitando mudanças drásticas no projeto, realizando somente duas sugestões: a primeira era deixar mais clara a chegada do alienígena ao nosso planeta e a segunda era que fosse contratado o compositor Jack Nitzsche¹⁵⁸ para desenvolver a trilha sonora do longa (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

O orçamento obtido para o desenvolvimento do projeto foi de US\$ 23 milhões, considerado o maior¹⁵⁹ da carreira de Carpenter até aquele momento (Muir, 2005). A equipe foi se formando com a contratação do diretor de arte Joe Alves, que trabalhou com Carpenter em *Fuga de Nova Iorque* (1981); do designer de produção Daniel A. Lomino; do especialista em efeitos Roy Argobast; e do produtor Larry Franco, que havia produzido anteriormente *Fuga de Nova Iorque* (1981) e *O Enigma de Outro Mundo* (1982) (Muir, 2005).

¹⁵⁵ Do renome de Tony Scott, irmão do diretor Ridley Scott, e de John Badham, figura que dirigiu anteriormente *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977) (Muir, 2005).

¹⁵⁶ Filho do ator Kirk Douglas, que estava construindo sua carreira de ator no período, já havendo exercido a função de produtor no longa *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975).

¹⁵⁷ Encontraram-se somente duas vezes, a primeira antes do longa começar a ser filmado em um almoço e a segunda na sua estreia (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

¹⁵⁸ Anteriormente havia composto a trilha de *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975) e vencedor de melhor trilha no Oscar, em 1982.

¹⁵⁹ Possuindo um investimento duas vezes maior que o de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) (Muir, 2005).

Para o elenco, o estúdio queria que Tom Cruise fosse o protagonista. Carpenter e o ator inclusive se encontraram; contudo, para Cruise poder atuar no longa, as filmagens teriam que ser atrasadas em um ano, pois o ator estava envolvido em outro projeto, algo considerado inviável (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Diante da não contratação de Cruise, Carpenter e a equipe foram atrás de outros atores, acabando por escolher para o papel Jeff Bridges, figura que protagonizou *Tron – Uma Odisseia Eletrônica* (*Tron*, 1982)¹⁶⁰, obra de ficção científica que havia sido lançada nos cinemas estadunidenses no dia 9 de julho de 1982, algumas semanas após a estreia de *O Enigma de Outro Mundo* (1982).

Juntamente de Bridges, a equipe optou pela contratação da atriz Karen Allen, que anteriormente havia atuado no sucesso de Steven Spielberg, *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981)¹⁶¹ e do ator Charles Martin Smith, um dos protagonistas do primeiro longa de George Lucas, *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, 1973)¹⁶². Bridges, Allen e Smith reuniram-se com Carpenter por duas semanas antes do início das filmagens, com o intuito de compreender a relação entre os personagens, especialmente o de Allen e o de Bridges, a fim de encontrar a “motivação” para desenvolverem a forma como Bridges interpretaria os trejeitos do alienígena, como andar e fala (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Para Odell e Le Blanc (2011, p. 69), *Starman* (1984) compartilha similaridades com o longa de Carpenter lançado em 1982, pois ambos tratam sobre um alienígena que acidentalmente pousa na Terra e assume a forma humana. A diferença está no fato de a “criatura”, no longa de 1984, ser um cara legal e não um assassino implacável, entretanto sua bondade é frágil, pois ele tem um conceito de moralidade ou comportamento, podendo tomar decisões que o caracterizam de maneira ambígua. Segundo Boulenger (2003, p. 183-184), Carpenter buscava desenvolver um projeto mais leve e sentimental comparado ao seu longa lançado em 1982.

¹⁶⁰ Ficha técnica – Estúdio: Walt Disney Pictures, Distribuidora: Walt Disney Pictures, Diretor: Steven Lisberger. Roteirista: Steven Lisberger, Bonnie MacBird. Produtor: Donald Kushner, Fotografia: Bruce Logan, Edição: Jeff Gourson. Música: Wendy Carlos. Personagens e intérpretes principais: Kevin Flynn/CLU: Jeff Bridges, Alan Bradley/TRON: Bruce Boxleitner, Ed Dillinger/Sark/Master Control Program: David Warner. Ano de Produção: 1982.

¹⁶¹ Ficha técnica – Estúdio: Paramount Pictures. Distribuição: Paramount Pictures. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: George Lucas, Lawrence Kasdan e Philip Kaufman. Produtor: Frank Marshall, George Lucas, Howard G. Kazanjian, Robert Watts. Fotografia: Douglas Slocombe, Edição: George Lucas, Michael Kan. Música: John Williams. Indiana Jones: Harrison Ford, Marion Ravenwood: Karen Allen, René Belloq: Paul Freeman, Sallah: John Rhys-Davies. Ano de produção: 1981.

¹⁶² Ficha técnica – Estúdio: Universal Pictures, Distribuidora: Universal Pictures; Diretor: George Lucas, Roteirista: George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck. Produtor: Francis Ford Coppola. Fotografia: Ron Eveslage, Jan Dalquen. Edição: Verna Fields, Márcia Lucas. Personagens e intérpretes principais: Curt Henderson: Richard Dreyfuss, Steve Bolander: Ron Howard, John Milner: Paul Le Mat. Ano de Produção: 1973.

No entender de Muir (2005, p. 31), o projeto é considerado o longa mais íntimo e pessoal de John Carpenter, pois o foco estava no desenvolvimento do personagem principal. O protagonista não se preocupa em assimilar a cultura do planeta, mas em interpretar a condição humana, buscando compreender por que o ser humano ataca em um primeiro momento aquilo que vê como diferente (Odell; Le Blanc, 2011).

Sobchack (2002, p. 266) argumenta que o longa foi responsável por realizar mudanças dentro do cinema estadunidense relacionadas à temática das invasões alienígenas, pois o local no qual tais criaturas “caem” nos Estados Unidos era especialmente no Centro-Oeste¹⁶³, ou seja, o “interior” do país. A autora expande o debate afirmando que a respectiva produção se afastou de outras de ficção científica das décadas de 1950 e 1960, as quais tratam sobre a procura de novas fronteiras no espaço “profundo” ou em espaços não civilizatórios e “naturais”, como o Ártico, por exemplo.

O longa possibilita ser interpretado como uma aversão a um segundo “inimigo” do regime de Ronald Reagan, o imigrante e que já se fazia presente 1981, mas fortaleceu-se a partir de 1984. No início do governo Reagan, liberais e organizações formadas por imigrantes insistiam na legalização dos imigrantes ilegais e na ampliação dos direitos sociais para todos aqueles que iam para os Estados Unidos. Os trabalhadores organizados se juntaram aos liberais e às organizações dos imigrantes em defesa da anistia para os ilegais e dos direitos sociais e cívicos para todos os estrangeiros residentes nos Estados Unidos (Moll Neto, 2010). Entretanto, isso mudaria ainda naquele ano.

O procurador-geral William French Smith decretou que as pessoas sem documentos que solicitassem asilo político, com base na Lei de Refugiados de 1980, deviam ser detidas até que uma decisão fosse tomada sobre seu caso. Isso causou 21 prisões de imigrantes nos Estados Unidos (Kahn, 2018). Após a questão da Nicarágua, tornou-se impossível para um salvadorenho em uma prisão de imigração ganhar asilo político no país até o escândalo Irã-Contra (1986). O que um advogado de imigração poderia fazer era adiar a deportação. Como consequência, as prisões de imigração encheram-se de salvadorenhos e guatemaltecos dispostos a ficar presos nos Estados Unidos (Kahn, 2018).

Em seus discursos, Reagan deu a entender que cada grupo de estrangeiros que residia nos Estados Unidos tinha qualidades diferentes e inferiores às dos verdadeiros estadunidenses (Moll Neto, 2010). Segundo o autor, para Reagan, somente os antigos grupos imigrantes

¹⁶³ Formado por doze estados: Dakota do Norte, Dakota do Sul, Illinois, Indiana, Iowa, Kansas, Michigan, Minnesota, Missouri, Nebraska, Ohio e Wisconsin.

advindos da Europa, como alemães ou italianos, eram “bons imigrantes”, pois desempenhavam “trabalho duro” e absorveram as supostas virtudes dos verdadeiros estadunidenses.

Alguns estadunidenses aderiram, apoiaram e construíram o projeto nacional neoconservador e entendiam que os imigrantes custavam muito caro para a nação, contribuíam pouco com impostos e competiam por recursos com os verdadeiros cidadãos (Moll Neto, 2010). Além disso, segundo o autor, para muitos estadunidenses, a extensão do direito de participar dos programas sociais e cívicos aos imigrantes¹⁶⁴ acabava por desvalorizar a cidadania, pois os respectivos direitos “diminuíram” as diferenças entre os cidadãos nascidos nos Estados Unidos e os estrangeiros que residiam na nação.

Ainda que houvesse uma construção contrária à imigração a partir de 1981, de acordo com Hobsbawm (1997), foi a partir de 1984 que se iniciou a chamada “Guerra Fria reaganista”, dirigida não contra o “Império do Mal” e a “ameaça comunista”, mas ao estado do bem-estar social. Como consequência, houve uma diminuição em investimentos em políticas sociais e adoção de política de perseguição a imigrantes.

Os imigrantes passaram a serem vistos como a maior fonte de criminalidade do país, gerando o medo de uma suposta desestruturação da nação (Moll Neto, 2010). Essa aversão era algo advindo do então presidente estadunidense e de outros grupos conservadores que defendiam uma suposta integridade dos imigrantes dentro da cultura do país tanto de Republicanos como de Democratas sulistas que pediam restrições rígidas à imigração (Moll Neto, 2010). O autor destaca que essas figuras defendiam uma ideia de pureza da cultura estadunidense, alegando que a imigração, supostamente, alterava negativamente a identidade cultural da nação, acreditando inclusive que a utilização da língua hispânica superaria a língua inglesa dentro dos Estados Unidos. Os imigrantes inclusive eram chamados de *aliens* nos documentos estadunidenses da época (Kahn, 2018).

Neste contexto, o longa de Carpenter, *Starman - O Homem das Estrelas* (1984), possibilita uma interpretação centrada na aversão estadunidense ao estrangeiro, representada pelo alienígena que chega à Terra e que não é bem recebido pelos seres humanos. No longa, o

¹⁶⁴ A aversão ao estrangeiro não é um fenômeno exclusivo do governo Reagan, pois se encontra presente na história do país. Para Rocha (2021, p. 317), a “aversão” remonta aos chamados “ideais” dos “pais fundadores” e ao conceito de que a nação possui instituições democráticas “perfeitas”, que são o exemplo máximo para o mundo, possuindo princípios universais advindos do próprio “Deus Todo-Poderoso”, enfatizando que a perfeição das instituições só permanecerá garantida se houver união nacional e respeito aos princípios “americanos” pelo povo. Segundo o autor, por povo entende-se o branco e nascido no país. Neste contexto, formou-se na nação a ideia do nacionalismo cívico e do nacionalismo étnico, que estão presentes no contínuo processo de elaboração da constituição e das leis estadunidenses que asseguram o direito à vida, à liberdade, mas ao mesmo tempo limitam a entrada e a naturalização de imigrantes no país (Moll Neto, 2010).

governo estadunidense é informado de que um objeto tripulado não identificado encontra-se em direção ao país, levando um grupo de caças¹⁶⁵ a abatê-lo com receio de que ele se aproximasse de Washington. Com o desvio, o objeto acabou caindo ao norte de Wisconsin, com a nave sofrendo avarias, forçando o alienígena a sair de dentro dela. O “ser de outro mundo” vai em direção a uma casa, na qual uma mulher, cujo o nome o espectador ainda não sabe, está assistindo a uma filmagem dela e seu marido, falecido recentemente.

A fisionomia do alienígena é diferente daquela à qual o público estava acostumado, por ser da cor esverdeada ou acinzentada. No longa de Carpenter, a “criatura” possui o formato de uma esfera da cor roxa.

A “criatura” do longa possui semelhanças¹⁶⁶ com as de *O Enigma de Outro Mundo* (1982), pois ambas assimilam o local. O alienígena olha um álbum de fotografias, encontra o rosto de um homem e um fio de cabelo dele e passa a assimilá-lo, assumindo sua forma. O processo começa com o personagem se transformando em um bebê, que vai crescendo, tornando-se uma criança, em uma cena que beira o horror corporal e que se encerra com a formação de um homem adulto.

Após se formar completamente, o alienígena não consegue falar com a mulher, que até aquele o momento não se sabe o nome, e ela aponta uma arma de fogo para ele, assustada ao ver que ele estava com a fisionomia de seu falecido marido. O alienígena, entretanto, não sente medo, pois ele compreende que aquilo que a personagem está segurando não é uma arma de fogo, ao contrário, ele olha para ela e fica fascinado por aquilo.

Outro ponto que dificulta a relação entre os dois personagens é a barreira linguística, pois o alienígena, quando chega ao planeta, consegue proferir somente uma frase em inglês, que é uma saudação¹⁶⁷. Essa breve apresentação do personagem e a sua dificuldade de comunicação com a língua possibilita a percepção de que o longa busca tratar das dificuldades que estrangeiros enfrentam quando chegam aos Estados Unidos, sobretudo com a língua inglesa, pois a maioria é oriunda de países latinos cuja língua principal é o espanhol. O alienígena, que se pode chamar de o “homem das estrelas”, encontra uma forma de comunicar-

¹⁶⁵ O longa satiriza o receio de que objetos identificados sejam de origem soviética. No filme, agentes do governo ficam em dúvida se o objeto não era lixo espacial soviético, levando-os a questionar o Kremlin, que afirma que não é. (05:08)

¹⁶⁶ Outra semelhança está no fato de ambos os filmes iniciarem com uma paisagem estelar e um objeto chegando à Terra (Cumbow, 2000).

¹⁶⁷ No desenrolar da trama é revelado inclusive que ele sabe falar variadas línguas dos 147 países que faziam parte da Organização das Nações Unidas (ONU) naquele período.

se que é imitando¹⁶⁸ o que os humanos falam com ele. Assim, são criadas similaridades, processo semelhante à forma como um “bebê” aprende a falar, por meio da repetição de frases proferidas para ele.

O homem das estrelas solicita à mulher¹⁶⁹ que o leve a um determinado local. Embora o destino exato não seja revelado, sabe-se que fica do lado oeste, podendo ser tanto na Califórnia quanto no Arizona. Após os personagens saírem da casa para iniciar a viagem, o exército chega ao local e passa a investigar a queda da espaçonave, coletando os destroços para investigação.

O filme torna-se um *road movie*, ou seja, um filme de estrada, centrando-se nas relações dentro do carro entre o alienígena e a personagem humana, com o alienígena aprendendo sobre a língua inglesa, a vida humana e os sentimentos que os humanos possuem, como a tristeza e o amor. Para expandir a criação da relação entre o alienígena e o ser humano, o diretor, juntamente com o diretor de fotografia Donald M. Morgan, utiliza *close-ups* com a câmera focando somente no rosto de ambos os personagens e esquecendo o que estava ao redor, com o intuito de centrar-se na reação deles.

Figura 14 - O *close-up* no rosto do protagonista em *Starman - O Homem das Estrelas* (1984)



Fonte: Carpenter (1984 - 27 min, 40 seg).

O *close-up* no rosto do protagonista transpassa ao espectador uma sensação de incerteza, relacionada ao fato de não saber o que está pensando. Segundo John Carpenter, a utilização dessa técnica ocorre porque a questão principal do longa não é a caçada ao alienígena, mas a

¹⁶⁸ Segundo Cumbow (2000, p. 04), a ideia de um alienígena capaz de imitar os seres humanos do personagem de *A Ameaça Veio do Espaço* (1953), longa que, em conversa com Boulenger (2003, p. 62), Carpenter revelou ser um de seus filmes favoritos na infância.

¹⁶⁹ Até aquele momento o público não sabe seu nome, que é revelado no desenrolar da trama, em uma cena na qual ela fala para o protagonista: Jenny.

relação entre os personagens, ou seja, o ser de outro mundo e Jenny (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Na questão de centrar-se na compreensão por parte do *Starman* sobre os sentimentos, ele acaba por descobrir que o ser humano possui variados sentimentos e que estes não são somente bons. No desenrolar da trama, o ser de outro mundo visualiza a aversão humana com aquilo que é considerado como diferente. Isso fica evidente, por exemplo, no trecho em que entra em conflito com um ser humano na estrada, que o ameaça com um pé de cabra, ou quando ele e Jenny param em um restaurante e *Starman* é julgado por um grupo de homens por causa de seu jeito de comunicar-se, levando-o a ser espancado por eles.

O diretor John Carpenter, segundo Wood (2018, p. 159), possui uma personalidade artística envolvente, pois comunica um prazer em habilidade e que brinca com o meio no qual está inserido narrativamente, característica que, para ele, é uma das expressões essenciais da verdadeira criatividade. Neste contexto, a análise de *Starman – O Homem das Estrelas* (1984) possibilita a percepção da obra como uma metáfora sobre o imigrante nos Estados Unidos e sobre como o país manifesta uma aversão ao que é considerado como “diferente”.

A teoria do longa ser uma analogia à figura do imigrante ocorre, pois, conforme mencionado neste capítulo, os Estados Unidos, na década de 1980, referiam-se imigrantes com a titulação de *aliens*, e o protagonista representa quem chega ao país em busca de condições melhores de vida, mas que é julgado por aqueles que ali habitam. A cena que dá força a essa teoria é aquela na qual o alienígena e Jenny, após escaparem do exército, entram na carroceira de uma caminhonete. Lá encontram uma mulher, possivelmente de origem mexicana, pois seu inglês possui um sotaque em espanhol e junto dela está um bebê.

Figura 15 - Cena da imigrante com o bebê em *Starman - O Homem das Estrelas* (1984)



Fonte: Carpenter (1984 – 01 h 17 min, 27 seg).

Na cena, a mulher e seu bebê estão na carroceria e faz frio, pois os três personagens no quadro estão cobertos com jaquetas e blusas. Surge, então, o questionamento do porquê uma

mulher com um bebê está ali naquele local e não na frente. A principal teoria é que, por serem imigrantes/estrangeiros, ela e seu bebê não têm espaço naquela sociedade.

Pensando o contexto do filme sob a perspectiva do imigrante, parece que esse momento é um aceno de Carpenter e do roteirista para afirmar que, nos Estados Unidos, estrangeiros ou povos como mexicanos, indígenas, que cujos ancestrais já poderiam estar naquele território antes da colonização, também acabam por serem vistos como não parte de sua sociedade. Assim como o alienígena do longa, essas pessoas devem fugir e esconder-se, pois não possuem um espaço garantido naquele país.

Em seu livro, Boulenger (2003, p. 184) questiona Carpenter se a mensagem central do seu longa lançado em 1984 é a de que um *insider*, ou seja, alguém que já está inserido em uma sociedade, é melhor do que ser um *outcast*, ou seja, abandonado ou de fora daquele local. Carpenter responde que somente quem está inserido na sociedade pode, de alguma forma, conseguir realizar alguma diferença nela. Essa afirmação do diretor possibilita a percepção de que os Estados Unidos não dão chance para aqueles que vêm de fora, valorizando somente os tidos como “verdadeiros estadunidenses” por nascerem no país. Para Cumbow (2000, p. 135), a protagonista humana Jenny não é imune à xenofobia, mas no filme caseiro ela assiste no início do longa, ela diz a um guaxinim: "Não tenha medo... nós não queremos te fazer mal." No entanto, quando ela encontra o alienígena pela primeira vez, ela está pronta para atirar nele.

O encerramento longa deixa claro isso. Após uma série de perseguições e embates, o alienígena decide retornar ao seu planeta, deixando Jenny grávida de um filho seu. Ele acredita que ela e seu filho ficarão melhor nos Estados Unidos, diferentemente dele. Como a criança nascerá no país, será considerada “americana”. Conforme aponta Moll Neto (2010, p. 197), os filhos dos imigrantes nascidos em solo estadunidense são, por direito, cidadãos nacionais, ou seja, fazem parte da nação. Entretanto, segundo o autor, ocorre um problema, pois esses filhos sofrem com os estereótipos que transformaram seus pais em “outros” para diferenciá-los dos cidadãos nacionais, reforçando a ideia de que não são estadunidenses.

O longa foi lançado nos Estados Unidos no dia 14 de dezembro de 1984, em 1.261 a 1.271 salas de cinemas, conforme divulgado pelo *The Numbers* (2025). De acordo com o portal, o filme obteve \$2,872,022 em bilheteria na sua primeira semana de exibição no país, valor menor ao obtido na primeira semana de *O Enigma de Outro Mundo* (1982), que arrecadou \$3,107,897 em bilheteria nos Estados Unidos na semana de estreia, como divulgado neste capítulo. A questão central é que o longa de 1984, diferentemente do projeto de 1982, foi obtendo um crescimento de bilheteria nas semanas seguintes.

O longa, entre 17 de dezembro de 1984 e 1º de março de 1985 obteve um crescimento no resultado advindo de bilheteria, conforme o *The Numbers* (2025). A bilheteria foi aumentando no desenrolar das semanas de exibição no país, chegando a um pico de quase \$ 30 milhões de dólares no início de março de 1985. Percebe-se, assim, que *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), diferentemente de *O Enigma de Outro Mundo* (1982), manteve o interesse do público, que ia ao cinema assistir ao longa de Carpenter. Esse sucesso não foi somente no campo da bilheteria, a crítica especializada estadunidense gerou uma recepção positiva do filme.

O CinemaScore, que é responsável por avaliar a reação do público, considerou *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), um longa-metragem com uma média B+. O grupo formado por pessoas com idade inferior a 21 anos gerou uma nota A- ao longa; os espectadores com idade entre 21 até 34 anos deram nota B+; e aqueles a partir de 35 anos avaliaram com A-. Essa recepção foi melhor se comparada com o longa de 1982, que obteve uma média B.

A crítica gostou do longa, caso de Jorge Cooper (1984), jornalista do *Longview Warner Journal*, que afirmou ser um longa com qualidade superior a *E.T. – O Extraterrestre* (1982), sendo um projeto de ficção científica humano. Para JoAnn Rhett (1984), do *The Charlotte Observer*, o longa é diferente de tudo o que John Carpenter já fez, afirmando que é gentil e sexy. Roger Ebert (1984) apontou que o grande destaque do filme são os dois protagonistas, interpretados por Jeff Bridges e Karen Allen, que transformam um longa de ficção científica em uma estória de amor.

O sucesso do filme de 1984 não foi somente na recepção da crítica e do público, chegando à temporada de prêmios com a indicação do ator Jeff Bridges ao Oscar de melhor ator coadjuvante na cerimônia de 1985, ainda que não tenha vencido. Além disso, Carpenter foi nomeado pela revista *Starlog* como uma das pessoas mais influentes da ficção científica, ao lado de nomes como Walt Disney, Stanley Kubrick, Orson Welles, Roger Corman, Jim Henson e Steven Spielberg (Muir, 2005).

Seja o “fracassado” *O Enigma de Outro Mundo* (1982) ou o sucesso de *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), a matéria-prima de ambos é a mesma: a exposição dos problemas internos do país e do governo Reagan. Ainda que o realizador tenha afirmado que seu primeiro longa contrário ao governo Ronald Reagan tenha sido lançado somente em 1988, as obras de 1982 e 1984 já traziam em sua narrativa uma crítica velada à respectiva figura política. Em *O Enigma de Outro Mundo* (1982) e *Starman – O Homem das Estrelas* (1984) já havia um viés contrário ao governo do republicano, expondo o preconceito enraizado na nação.

O realizador utilizou a alegoria do alienígena para efetuar uma leitura sobre o ser humano e o preconceito estadunidense com aquele que vem de fora. Entretanto, ainda que em *O Enigma de Outro Mundo* (1982) o alienígena soe como uma “ameaça”, ele serve como um prisma para expor uma sociedade estadunidense individualista e preconceituosa. Em *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), o *alien* não é a “ameaça”, mas a mensagem é similar à obra de 1982: os preconceitos da sociedade.

Essas duas obras possibilitam pensar o viés político escondido na mensagem de trás de seres de variadas realidades e efeitos especiais. São críticas que podiam não ser notadas no período de lançamento, mas o realizador utilizou suas obras para fazer uma leitura da sociedade e do próprio país.

Carpenter, ainda na década de 1980, continuaria a realizar leituras sobre a política e a sociedade estadunidense, centrando-se em uma temática que assolava o país como consequência da política Reaganista, que foi a ascensão neoliberal, que é representada em *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) e *Eles Vivem* (1988), assunto para o subcapítulo seguinte.

3.2 *I COME HERE TO CHILL BUBBLEGUN AND KICK CAPITALISM AND NEOLIBERALISM: ANALISANDO HALLOWEEN III – A NOITE DAS BRUXAS* (1982) E *ELES VIVEM* (1988) COMO ALEGORIAS AO CAPITALISMO E AO NEOLIBERALISMO

A década de 1980 foi um período de mudanças no campo político, econômico e cultural, causadas pela adoção, por Ronald Reagan, de uma série de medidas que destacavam o pensamento neoliberal. Em seu primeiro discurso como presidente, ocorrido em 20 de janeiro de 1981, Reagan afirmou que "na crise atual, o governo não é a solução para o nosso problema", prometendo fazer com que o governo "trabalhe conosco, não sobre nós; fique ao nosso lado, não em nossas costas" (Wilentz, 2009).

A partir desse pensamento, os assessores do presidente estadunidense produziram uma peça de propaganda da doutrina neoliberal, utilizada por Reagan no seu discurso no Congresso norte-americano no dia 18 de fevereiro de 1981, no chamado “Programa para a recuperação econômica”, que buscava a estabilização da economia dos Estados Unidos (Santos, 1999). Segundo o autor (1999, p. 140), esse pensamento era baseado numa visão ideológica postulada no século XVII, formulada no século XVIII e desenvolvida no século XIX, centrada na figura do homem utilitarista que persegue o máximo de resultados com o mínimo de esforço, o

chamado *homo economicus*. A renda deveria ser redistribuída em favor dos setores de alta renda, pois eles deveriam investi-las e gerar mais riqueza para todos.

Vendo os déficits de orçamento e comércio como sintomas, em vez de fontes de males econômicos, o governo Reagan argumentava que a raiz do problema era uma taxa decrescente de lucro na indústria doméstica que desencorajava novos investimentos (McCormick, 1995). Segundo o autor, a solução, portanto, era tornar a indústria civil muito mais eficiente em termos de custo-benefício, de modo que os lucros mais elevados atraíssem o capital adicional necessário para sustentar a inovação e aprimorar a competitividade nos mercados mundiais. A “bola de neve” econômica americana, em declínio desde 1971, poderia ser parada e empurrada para cima novamente. Como consequência, os Estados Unidos no período restringiram as importações, até proibindo determinadas importações, como o aço, minando os sindicatos para reduzir os custos trabalhistas (Chomsky, 2014).

O período foi marcado também por uma redistribuição da riqueza para cima, por meio da desregulamentação bancária e imobiliária, ajuda à educação privada, redução das normas de saúde e segurança, da virtual eliminação dos impostos corporativos, com aumento em gastos militares, dando às empresas uma chamada “mão livre” para cortar salários e benefícios dos trabalhadores (McCormick, 1995). A imagem difundida acerca dessa recuperação econômica foi a de uma elite bem-educada, ultra especializada, que conquistou altíssimos salários em trabalhos ligados à indústria da tecnologia ou ao mercado das ações, popularizando a imagem dos *yuppies*, escondendo que, do outro lado, outros estadunidenses só conseguiram emprego no setor de serviços com um salário baixo e em condições precárias (Silva, 2021).

O povo estadunidense, especialmente as elites, acreditavam nessas atitudes de Reagan, pois estavam à procura de qualquer movimento ousado que promettesse remediar a economia. Assim, imediatamente a população registrou sua aprovação em pesquisas de opinião. Os principais banqueiros expressaram sua alegria, enquanto projetistas econômicos duvidaram das previsões otimistas da administração, pois a média do índice Dow Jones imediatamente caiu por mais de treze pontos (Wilentz, 2009).

Em março de 1981, conforme destacado pelo autor, Reagan iniciou uma ofensiva total de relações públicas, defendendo suas medidas econômicas, utilizando inclusive a televisão para isso. Em 1982, prometeu não aumentar os impostos, culpando a recessão pela má gestão econômica da administração Carter e pelos trinta anos anteriores ao seu governo (Wilentz, 2009).

Neste contexto de mudanças políticas e econômicas nos Estados Unidos, *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) passou a ser desenvolvido. O longa foi roteirizado por John Carpenter como uma sequência do seu longa de 1978, mas que se afastava da temática de um assassino mascarado atacando em uma data comemorativa. A obra traz um formato de vilão que não era um ser humano, mas um objeto, a megacorporação.

O terceiro longa da franquia surgiu após o sucesso de *Halloween II – O Pesadelo Continua* (1981). Carpenter e Hill aceitaram desenvolver a sequência da franquia, entretanto queriam que o longa se afastasse da premissa de assassinos mascarados atacando jovens (McNeill; Mullins, 2021). Com o aceite para o início do projeto, Hill e Carpenter saíram em busca da formação da sua equipe.

Para a direção, John Carpenter possuía interesse no cineasta Joe Dante, figura reconhecida no horror do período por haver dirigido projetos menores de horror, como, por exemplo *Piranha* (*Piranha*, 1978)¹⁷⁰ (McNeill; Mullins, 2021). Os dois se encontraram enquanto Carpenter desenvolvia *O Enigma de Outro Mundo* (1982) (Cumbow, 2000). Nesse jantar, Joe Dante deu a sugestão de relacionar a tradição do Halloween irlandesa.

Contudo, conforme apontam McNeill e Mullins (2021, p. 66) e Robert Cumbow (2000, p. 67), Dante teve que sair do projeto após a entrada de Niel Kneale no projeto. O roteirista, segundo Cumbow (2000, p. 67), foi escolha de Carpenter por haver roteirizado longas de ficção científica e de aventura na década de 1950, alguns dos projetos que Carpenter adorava durante sua infância e adolescência. A relação do roteirista com o desenvolvimento do longa-metragem, porém, foi marcada por turbulências (Muir, 2005, p. 29; McNeill; Mullins, 2021, p. 66) em um período repleto de embates entre o roteirista e a equipe da produção. Conforme destacado pelos autores, Kneale saíria do projeto, levando Carpenter e Hill à função de roteirista. Após a saída de Joe Dante, Carpenter e Hill contrataram Tommy Lee Wallace¹⁷¹ para a direção.

O custo para a produção do longa-metragem foi de \$ 2,5 milhões, havendo sido filmado na cidade de Lolita, localizada ao norte do estado da Califórnia (Carlomagno, 1982). Segundo a autora, Carpenter estava longe das filmagens do projeto, pois estava na pós-produção de *O*

¹⁷⁰ Ficha técnica – Estúdio: New World Pictures; Chako Film Company; Distribuição: New World Pictures; United Artists; Diretor: Joe Dante; Roteirista: Richard Robinson, John Sayles. Personagens e intérpretes principais: Paul Grogan: Bradford Dillman, Maggie McKeown: Heather Menzies, Dr. Robert Hoak: Kevin McCarthy. Ano de Produção: 1978.

¹⁷¹ O respectivo foi contratado após a desistência de Carpenter e Hill em dirigirem o projeto, em seu primeiro projeto na qual assume a cadeira de diretor, Wallace inclusive viria a se envolver no desenvolvimento do roteiro do projeto (McNeill; Mullins, 2021). Wallace era uma figura que já havia trabalhado com Carpenter na função de assistente de direção em *Halloween – A Noite do Terror* (1978) e *A Bruma Assassina* (1980). Para cuidar dos efeitos foi contratado Tom Burman, Jon Belyn e Serge Genitempo (Carlomagno, 1982).

Enigma de Outro Mundo, que após, o encerramento de seu projeto de direção, auxiliou na pós-produção de *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) e na trilha sonora com o compositor Alan Howarth.

O longa inicia-se na cidade de Northern (Califórnia), na noite chuvosa de 23 de outubro, com um homem sem identificação sendo perseguido por um carro. Para construir a tensão, é utilizada uma trilha sonora não diegética, composta por Carpenter e Howarth para transpassar ao espectador uma sensação de receio em relação ao que ocorrerá ao personagem.

Após um salto temporal de uma hora, com o espectador passando a acompanhar um frentista de um posto de gasolina assistindo ao noticiário, cuja manchete menciona o roubo de uma pedra em Stonehenge, um ano antes. Em seguida, exibe-se uma propaganda da Silver Shamrock, informando que faltam oito dias para o Halloween e que as pessoas devem comprar uma das três máscaras temáticas: a de abóbora, a caveira e a da bruxa. A propaganda traz também um convite para que no dia 31 de outubro as crianças dos Estados Unidos estejam na frente da televisão para um novo anúncio.

O corte da cena da perseguição ao “homem sem nome” para o frentista pode ser pensado como um respiro ao espectador frente à tensão exibida anteriormente, embora, no primeiro momento, a informação do noticiário e a propaganda soem como algo desconexo da narrativa, contudo é algo que vai amarrar-se especialmente no terceiro ato do longa. Após o encerramento da propaganda, há uma queda de energia no posto de gasolina, levando ao encontro entre o frentista e o homem que estava sendo perseguido. O “perseguido” acaba por entregar uma máscara de abóbora e afirma que “eles estão chegando”, antes de desmaiar e ser levado ao hospital, local em que se é apresentado ao protagonista do longa, o médico Daniel Challis¹⁷², e a Ellie Grimbridge, a filha do homem misterioso do posto de gasolina. Daniel é apresentado como um homem separado e um pai ausente na vida dos filhos, enquanto Ellie não possui muito desenvolvimento, desempenhando a função de “interesse romântico” do protagonista, algo que é desfeito no final do filme. O longa vai construindo aos poucos a relação entre os núcleos de personagem, por meio dos dois protagonistas sendo levados a investigar a *Silver Shamrock* por causa da máscara que estava nas mãos do pai de Ellie quando este é morto¹⁷³ no hospital.

¹⁷² Interpretado pelo ator Tom Atkins, figura que já havia trabalhado com John Carpenter em *A Bruma Assassina* (1980) e *Fuga de Nova Iorque* (1981).

¹⁷³ O assassinato remete inclusive a dois subgêneros do horror, o *giallo* e o *slasher*. O primeiro é referenciado com o posicionamento da câmera no processo do assassino vestir suas luvas antes de cometer o crime. A vestimenta de luvas é algo recorrente nas obras do respectivo subgênero. Já o *slasher*, faz-se presente na cena seguinte, quando ocorre o assassinato mostrado em uma cena marcada por violência gráfica, com grandes quantidades de sangue da vítima, juntamente de nenhum corte no respectivo ato.

O longa vai apresentando seu antagonista aos poucos, por meio de sutis informações sobre a empresa e suas propagandas na televisão, as máscaras e o excessivo desejo de consumir os seus produtos. Tais fatores levam os personagens a visitarem a fábrica da empresa, localizada no interior da Califórnia, na cidade fictícia de Santa Mira¹⁷⁴, local vigiado por câmeras de segurança cujos habitantes não gostam de pessoas vindas de fora.

O espectador acaba por descobrir que a *Silver Shamrock* é uma empresa voltada para o desenvolvimento de máscaras, produtos infantis e utensílios para casa, como fogões e fornos. Em um diálogo com o morador de rua da cidade, os protagonistas descobrem que a empresa não contratou nenhum morador da cidade e todos os funcionários que trabalham para ela de fora. Esses “trabalhadores”, segundo McNeill e Mullins (2021, p. 71), na verdade são andróides limpos e bem arrumados, cuja fisionomia “arrumada” esconde sua verdadeira natureza, pois agem para silenciar aqueles que ameaçam a empresa.

Além desses “assassinos ciborgues”, o programa utiliza uma chuva de propagandas para chamar a atenção do público, pois a televisão é uma ferramenta que possibilita uma correlação da respectiva proliferação. Na década de 1980, *Think-tanks* independentes, que eram financiados por indivíduos ricos e doadores empresariais, proliferaram-se com o intuito de persuadir o público a respeito do bom senso da proposta neoliberal, utilizando inclusive da televisão para isso (Harvey, 2007).

A obra utiliza a televisão de duas maneiras: a primeira, apresentando os elementos de propaganda da empresa para o dia 31 de outubro; e a segunda é referenciando o longa de 1978. No cinema, existem dois tipos de metalinguagem: os filmes que se referem ao universo cinematográfico por meio da temática, como biografias de atores, diretores ou personalidades da indústria cinematográfica, daqueles que explicitam discurso cinematográfico, ou seja, o filme dentro do filme (Barbosa, 2000).

Figura 16 - Aparições de *Halloween - A Noite do Terror* (1978) em *Halloween III - A Noite das Bruxas* (1982)

¹⁷⁴ Cidade que apareceu primeiramente no longa da década de 1950, *Vampiros de Almas* (1956).



Fonte: Wallace (1982 - 21 min, 21 seg; 01 hora, 18 min, 04 seg).

Em *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982), ocorre o segundo formato de metalinguagem, por meio dos personagens assistindo ao primeiro longa da franquia, *Halloween – A Noite do Terror* (1978). A cena aparece inclusive em dois momentos: o primeiro, quando Dr. Daniel está num bar e passa um *trailer* do primeiro filme da franquia (21 min, 21 seg); a segunda aparição do filme de 1978 é quando o personagem é capturado e posto na frente de televisão, que está exibindo a cena em que Laurie, a protagonista do filme de 1978, está saindo de sua casa (01 hora, 18 min, 04 seg).

Essa colocação do longa permite perceber que o filme de 1978, dirigido por Carpenter no “universo” do filme da década de 1980, é uma obra ficcional, ou seja, os crimes cometidos por Michael Myers naquele universo não existem. Conforme destacam McNeill e Mullins (2021, p.71), o longa de 1982 inverte conceitos do projeto de 1978. No projeto de Carpenter como diretor, a máscara branca de Myers causa medo no espectador que o olha, enquanto no terceiro as máscaras exercem uma função de não causar medo, pois são inocentes e divertidas, mas assim como a de Myers, juntamente da televisão, torna-se uma arma que os autores afirmam transformar inocentes máscaras de borracha em ferramentas de destruição.

O longa lançado em 1982 vai construindo o “antagonista” por meio de menções a seu nome, Conal Cochran¹⁷⁵. O personagem proprietário da *Silver Shamrock* é visto por alguns como um rico empresário, benfeitor e visionário, como é o caso de Buddy Kupter, vendedor da empresa, diferentemente do morador de rua que foi assassinado, que afirmava que Cochran foi responsável por tornar a cidade um local “atrasado”, sem possibilidade de desenvolvimento.

¹⁷⁵ O sobrenome do personagem, Cochran, soa como a palavra “cochroach”, que significa barata na língua inglesa, ambas possuem pronúncia similar, entretanto a escrita é diferente, restando a dúvida sobre se o roteirista buscou desenvolver essa correlação.

O primeiro vislumbre de Cochran ocorre em dois momentos: o primeiro quando os protagonistas estão se hospedando em um motel e o personagem passa em seu carro; o segundo, quando o personagem chega em sua limusine da cor preta para auxiliar uma mulher que sofreu um acidente ao mexer em uma máscara da empresa, inclusive “pagando o tratamento” dela.

Após esse encontro, Daniel e Ellie vão investigar a fábrica de Cochran. Quando chegam ao local, encontram Buddy¹⁷⁶ e sua família, que vão participar de um *tour* pelo local. Em uma das cenas, Buddy não para de elogiar o empresário. Os personagens vão passando por variados locais da fábrica como a área onde acontece a pintura das máscaras.

A esposa de Buddy, durante a visita, em uma conversa com Ellie afirma que Cochran é um dos homens mais ricos do mundo, “feito” que conseguiu graças ao desenvolvimento de engenhocas baratas¹⁷⁷ e máscaras de Halloween. Ela ainda afirma que existe esperança para eles ainda serem ricos. A frase da personagem sobre a esperança de riqueza soa como uma crítica à visão dispersa do neoliberalismo e do próprio capitalismo egoísta. Fisher (2020, p. 42) defende que esse discurso é algo nocivo ao bem-estar, pois encoraja a ideia de que a abundância material é a chave para a realização, que apenas os ricos são vencedores e que o acesso ao topo está aberto para qualquer um disposto a trabalhar duro, não levando em conta o ambiente familiar, étnico ou social.

O discurso pregado era de “tirar o governo das costas do povo” e de “encolhê-lo até que este que pudesse ser afogado em uma banheira” (Harvey, 2007). Segundo o autor, isso levou a uma perseguição de economistas keynesianos e sua substituição por monetaristas neoliberais no FMI algo, transformando a instituição dominada pelos Estados Unidos em um agente primordial da neoliberalização por meio de programas de ajuste estrutural nos países inspecionados.

O terceiro ato na narrativa se passa majoritariamente dentro da fábrica, com Cochran revelando seu plano em um diálogo expositivo que se assemelha ao daqueles desenvolvidos por vilões nos filmes de James Bond, nos quais é imposto ao protagonista que formato irá dominar o mundo. Cochran explica que o bloco de Stonehenge¹⁷⁸ foi roubado por ele e utilizado na

¹⁷⁶ O personagem de Buddy Kupfer, que estava hospedado com sua esposa e filho no mesmo hotel dos protagonistas, é um vendedor das máscaras da empresa que, segundo Cochran, é o que vendeu mais máscaras em todo o país.

¹⁷⁷ Buddy anteriormente inclusive revela que Cochran inventou uma linha de papel higiênico que cola em qualquer lugar. Uma possível sátira dos roteiristas, para os produtos “inventivos” advindos para auxiliar o dia a dia da população como por exemplo, os abridores de latas elétricos.

¹⁷⁸ A cena do noticiário sobre o roubo das pedras, apresentada no início do longa, revela-se como uma informação deslocada do roteiro. A intercalação entre essa cena e a propaganda da *Silver Shemrock* aponta quem são os responsáveis pelo roubo.

confeção de chips acoplados em cada uma das máscaras, os quais seriam ativados quando a propaganda fosse exibida nos televisores ao redor dos Estados Unidos.

Cochran, como um antagonista megalomaniaco, apresenta a Daniel e a Ellie como irá funcionar usando o filho de Buddy, colocando-os em uma sala que simula a das casas dos subúrbios, havendo no local um televisor que será ligado somente para exibir a propaganda da empresa. Na cena Buddy afirma que não sabe por que eles não aceitaram suas encomendas para o próximo ano, e eles não demonstram interesse. A esposa dele brinca que talvez ano seguinte não haja Halloween. A frase da esposa dá uma sutil pista sobre qual era o plano de Cochran: destruir a data comemorativa, retornando ao seu real sentido.

A propaganda começa a ser exibida, pedindo para que as crianças coloquem as máscaras e fiquem na frente da televisão. O filho de Buddy obedece; contudo, a máscara começa a derreter, matando o garoto e saindo insetos de dentro dela, com Buddy e sua esposa acabando por serem mortos no processo¹⁷⁹. Cochran revela seu plano por meio da ideia de retornar ao conceito original do Halloween, relacionado ao festival de *Samhain*, quando as ruas se tornaram marcadas por sangue advindo de sacrifícios de crianças e animais. Ele deseja que isso volte a ocorrer novamente com o intuito de realinhar o mundo (01:17:00).

A afirmação de deixar Halloween de não ser mais comercial e de realinhar o mundo possibilita duas percepções sobre Cochran. A primeira é que os Estados Unidos se tornaram voltados somente ao lucro e à busca de riquezas, algo que pende a um pensamento crítico ao capitalismo. Contudo, a afirmação de sua busca que os Estados Unidos retornem aos tempos gloriosos de prosperidade anteriores remete ao pensamento conservador difundido por Ronald Reagan no período em que afirmava colocar o país de volta aos “trilhos” e recuperar a imagem denegrada. O antagonista, entretanto, ainda que apresente dúvidas quanto aos seus objetivos, deixa clara a “mensagem” que busca passar, uma crítica à figura do vilão corporativo¹⁸⁰, que pratica atos horrendos munido de um discurso capitalista e neoliberal.

Os protagonistas, Daniel e Ellie, são levados a locais distintos: ela, para um lugar indefinido, enquanto ele vai para uma sala com uma televisão. Cochran insere uma máscara em Daniel e liga a televisão para torná-lo uma das vítimas. Entretanto, a protagonista escapa e vai até Cochran, com o antagonista acabando morto por meio da pedra de Stonehenge.

¹⁷⁹ Essa cena não estava no roteiro desenvolvido por Kneale, assim como a ideia de Stonehedge e os capangas andróides (McNeill; Mullins, 2021). As adições das cenas e ideias podem ser pensadas como inclusões de Carpenter ou Hill no roteiro do longa.

¹⁸⁰ A presença do antagonista corporativo se faria presente no cinema estadunidense dessa década. Inclusive *Dan O'Herlihy*, que interpretou Cochran, voltaria a assumir um personagem similar em *Robocop – O Policial do Futuro* (1987).

Daniel resgata Ellie, acabando por ocorrer uma reviravolta, pois a protagonista tornou-se um ciborgue similar aos “capangas” de Cochran, em uma cena acompanhada da trilha sonora não diegética de Carpenter antecedendo que algo iria ocorrer. O ataque leva Daniel a bater o carro e matar o ciborgue.

Após o acidente, Daniel vai correndo para um local que contenha um telefone, com o intuito de ligar para as emissoras de televisão. O protagonista vai ao posto do início do longa, local no qual o pai de Ellie foi introduzido.

No posto, a cena intercala os telefonemas de Daniel para as emissoras de televisão com as propagandas de Halloween da *Silver Shamrock* sendo retiradas do ar¹⁸¹. A facilidade de retirar uma propaganda do ar demonstra que o roteiro utilizou o recurso narrativo, chamado “Deus Ex-Machina”¹⁸², algo utilizado para a solução irracional ou não verossimilhante de um problema, conforme definido Luiz Paulo Vasconcellos (2009). No longa, o recurso é utilizado para mostrar a facilidade de retirada das propagandas do ar por meio de uma ligação telefônica de uma pessoa “comum” e que não havia uma relação com a *Silver Shamrock*.

O personagem consegue retirar a propaganda de dois canais, sobrando um, levando-o a gritar para a televisão. Daniel quebra a quarta parede, pois o personagem olha para a câmera e para o próprio espectador.

Figura 17 - Daniel quebra a quarta parede em *Halloween III - A Noite das Bruxas* (1982)



Fonte: Wallace (1982 - 01 hora, 34 min, 50 seg).

Para Ismail Xavier (2003, p. 18), no cinema a quarta parede "protege" a ficção da realidade, mas se ela "constituía uma barreira para o espectador, também o era para o ator, que

¹⁸¹ Na primeira versão do roteiro de Kneale, o personagem de Challis foge até o posto de gasolina mais próximo para telefonar para as estações de televisão a fim de impedir a transmissão. A diferença está no fato de que Daniel corre até o posto de gasolina em que Harry, o pai de Ellen, havia ido no início, contudo, na versão de Kneale, o personagem nunca foi para aquele local (McNeill; Mullins, 2021).

¹⁸² Conceito é advindo do teatro grego (Vasconcellos, 2009).

devia permanecer preso a essa esfera se quisesse permanecer no personagem". No cinema inclusive, segundo o autor, o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela), não havendo atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção e é preservado que a ficção se proteja do real, mantida a separação entre olhar e mundo diegético.

Ou seja, quando o personagem “quebra” a quarta parede, no caso do respectivo longa, ele está buscando passar para os espectadores que tudo deu errado e que possivelmente o plano dos vilões deu certo e seus filhos tornaram-se vítimas de Cochran. O encerramento do longa, segundo Xavier (2018), emprega a ideia do *cutoff*, ou seja, um desfecho de maneira rápida a serviço da sugestão. Ainda conforme o autor, determinados filmes deixam o clímax em aberto, com a sugestão preparada ao longo de toda a cena, fazendo-se desnecessário trazer a série de imagens a uma conclusão lógica.

A sugestão de que algo ruim ocorre pelo olhar do personagem, passando uma sensação de desespero ao espectador. O encerramento de *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) deixa a sugestão de que deu errado e as crianças foram vítimas do plano da empresa, pois o protagonista não conseguiu impedir que a transmissão fosse parada. O final pessimista e em aberto seria algo inclusive de que o público e a crítica não gostaram quando a obra foi lançada.

Halloween III - A Noite das Bruxas (1982), conforme consta no *The Numbers* (2025), foi lançado no dia 22 de outubro de 1982 em 1.297 salas nos Estados Unidos, obtendo uma bilheteria, na semana de estreia, de \$ 6,333,259. Um valor duas vezes maior que aquele obtido na bilheteria de *O Enigma de Outro Mundo* (1982), em junho do mesmo ano.

A obra da semana da estreia até 7 de novembro de 1982 obteve um valor de \$ 12.827,446 somente nos Estados Unidos. Contudo, percebe-se que o interesse maior pelo longa foi na semana de estreia, que obteve \$ 6.333,259, enquanto nas sete semanas seguintes arrecadou \$ 6.491,187. Essa queda de público pode ser mais bem pensada quando analisado o que o público achou do longa por meio do questionário desenvolvido pelo CinemaScore e respondido pelo público após assistirem ao filme.

As avaliações realizadas pelo CinemaScore seguem um padrão de três grupos de pessoas: com idade abaixo de 21 anos, de 21 a 34 anos e a partir de 35 anos¹⁸³. O grupo um ficou deu uma média D, o segundo deu nota igual, enquanto o terceiro atribuiu um D+. Esses resultados evidenciam que o público não gostou da obra cinematográfica.

¹⁸³ As entrevistas e avaliações ocorreram entre outubro e dezembro de 1982.

A “aversão” ao terceiro longa da franquia se fez presente também na crítica especializada. Jim Shertzer (1982), do *Winston-Salem Journal*, afirmou que o longa apresenta problemas narrativos, personagens sem motivações, uma trama que não traz explicações e os efeitos utilizados são ruins. Shezter (1982) e Pat Berman (1982)¹⁸⁴ apontaram o fraco desenvolvimento dos protagonistas e do seu relacionamento. Entretanto, Berman (1982) considerou o projeto uma sátira aos clichês do cinema estadunidense, citando Cochran como uma sátira ao vilão megalomaniaco.

O principal motivo para o fracasso do longa, tanto na bilheteria quanto na crítica, pode ser atribuído à “diferente” narrativa dos longas anteriores da franquia, marcados pela temática de um assassino mascarado em um período no qual o cinema de horror era popular nessa “temática”. Para o diretor e Carpenter, os culpados são tanto eles quando o estúdio, a Universal Pictures, que não informaram ao espectador sobre o que era a obra (McNeill; Mullins, 2021).

Esse fracasso afetou não somente Wallace, que comandou projeto de menor investimento, continuações ou projetos desenvolvidos diretamente para a televisão. Debra Hill, em entrevista para Nancy Mills, do jornal *South Band Tribune* (1982), expressou preocupação com a recepção do longa e com possível fracasso, já que fracassos encerram a carreira de diretores e roteiristas. Hill, após o terceiro longa da franquia, afastou-se de Carpenter¹⁸⁵, passando a roteirizar outros projetos, como é o caso de *Na Hora da Zona de Morta* (1983).

A roteirista e o diretor inclusive se afastaram da franquia *Halloween*, que em 1988 lançou seu quarto longa-metragem, agora trazendo o assassino Michael Myers novamente para a narrativa. Curiosamente em 1988, John Carpenter lançou aquele considerado pela crítica estadunidense no período o seu longa contrário ao governo de Ronald Reagan, *Eles Vivem* (1988). Contudo, antes de entrar na análise do filme, faz-se necessário rebobinar e olhar para o contexto político e econômico dos Estados Unidos antes de 1988.

Conforme já mencionado neste capítulo, o governo Reagan, na década de 1980, adotou o pensamento neoliberal como a forma de “retirar” o país da crise econômica pela qual passava. Ainda que as medidas adotadas não conseguissem deter a queda competitiva dos Estados Unidos, no curto prazo, produziram um sucesso impressionante, que atingiu o pico em 1984, quando o aumento de 5,5% do PIB daquele ano rivalizou com os números dos anos de *boom* da década de 1950 (McCormick, 1995). Entretanto, os excessos militares keynesianos destinados a beneficiar as políticas fiscais com o mesmo objetivo rapidamente transformaram

¹⁸⁴ Crítico do *The State and The Columbia Record*.

¹⁸⁵ Voltando a trabalhar novamente com Carpenter em *Fuga de Los Angeles* (*Escape from L. A.*, 1996), sequência de *Fuga de Nova Iorque* (1981).

o país de principal credor do mundo em seu principal devedor, deixando-o profundamente endividado (Chomsky, 2014).

Segundo Theotonio dos Santos (1999, p. 141), com a produtividade estadunidense crescendo em ritmo inferior ao do passado e ao dos demais países desenvolvidos, foi gerado um déficit comercial com o resto do mundo. O dólar se valorizou durante parte do governo Reagan e o setor financeiro norte-americano cresceu e como intermediário dessa dívida pública. Contudo, os compradores dos títulos públicos passaram a ser cada vez mais os japoneses e os alemães, que aumentaram enormemente seus superávits comerciais com os Estados Unidos, gerando o fortalecimento das moedas locais desses países e dos seus setores financeiros. Como consequência, os dez maiores bancos do mundo deixaram de ser norte-americanos (Santos, 1999).

Nesse período o governo Reagan afirmava: "Não se preocupe! O setor privado virá e construirá hospitais". Entretanto, para ele não havia nenhuma chance de eles construírem hospitais, pois não havia dinheiro e agora as pessoas estavam com raiva do tamanho do governo, acreditando que se pudessem reduzir o seu tamanho, poderiam todos manter mais dinheiro e ser felizes (Carpenter *apud* Boulenger, 2003). Na década de 1980, grupos de trabalhadores, especialmente a classe média, abandonaram a agenda de interesses políticos públicos que anteriormente apoiavam, levando os trabalhadores a acreditar na retórica neoconservadora e republicana por causa do receio de intervenções do Estado e por temer perder seus empregos (Moll Neto, 2010). Neste contexto, Carpenter lembra que o presidente Reagan proferiu a seguinte frase: "Você está melhor agora do que estava há quatro anos?"

Reagan pregava a criação de uma nova ordem política que reconstruiria a economia e a moral estadunidense, promovendo crescimento econômico, lucratividade, mais dinheiro para os trabalhadores e emprego para os desempregados (Moll Neto, 2010). Contudo, na prática as políticas econômicas neoliberais de Reagan resultaram em aumento dos gastos, gerando o maior déficit fiscal da história. Ainda a diminuição das despesas públicas com os pobres compensou a renúncia fiscal produzida com a redução das taxas de impostos cobrados aos ricos (Santos, 1999). Aliado a isso, o governo Reagan, entre 1982 e 1985, cortou investimentos em programas da Seguridade Social e de assistência às famílias mais pobres. O seguro-desemprego foi reduzido em 16%; a assistência para famílias pobres com filhos dependentes menor, em 12,7%; o auxílio-alimentação para pessoas pobres, em menos 12,6%; o auxílio-moradia para pessoas pobres, em 4,4%; e o auxílio energia elétrica para a população de baixa renda foi reduzido em 8,3% (Katz, 1996 *apud* Moll Neto, 2010).

Em uma década marcada por mudanças políticas e econômicas, *Eles Vivem* (1988) passou a ser desenvolvido. O projeto, segundo John Carpenter, em entrevista para o *The Los Angeles Daily News* (1988), republicada no *Asbury Park Press* (1988), afirmou que o longa foi desenvolvido após a sua desilusão com o cinema estadunidense ocorrida em 1986 com o fracasso de *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986). Nesse período o diretor ficou seis meses em casa, assistindo à televisão a cabo e lendo jornais, fatores que o levaram a perceber que os Estados Unidos estavam com um grande problema: a ascensão de uma extrema direita que utiliza um controle mental. A partir disso, decidiu que deveria fazer um longa para tratar da temática.

O filme foi financiado pela Universal Pictures, com um roteiro desenvolvido por Carpenter e baseado no conto *Eight o'Clock in the Morning* (1963)¹⁸⁶, do escritor Ray Nelson. Carpenter assinou o roteiro com o pseudônimo Frank Armitage, um personagem de uma das histórias de H. P. Lovecraft's (Muir, 2005). Sobre o roteiro, o encarregado do estúdio para cuidar do projeto, Tom Pollack, queria que os alienígenas estivessem atrás de algo mais visceral do que dinheiro, sugerindo que eles estavam utilizando seres humanos como alimento. Entretanto, Carpenter não aceitou a proposta (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Para o papel de protagonista, Carpenter contratou o lutador de luta livre Roddy Piper¹⁸⁷. Segundo o diretor, em conversa com Boulenger (2003, p. 211), o projeto era de baixo orçamento e atores renomados custavam caro no período. O custo para a filmagem da produção foi de \$ 3 milhões de dólares, conforme aponta Muir (2005, p. 40). Ainda que financiado por um estúdio consolidado no período, que era a Universal, a diminuição no investimento do projeto pode ser pensada como um receio do estúdio para com o diretor, pois anteriormente já havia desenvolvido *O Enigma de Outro Mundo* (1982), que contou com \$ 10 milhões de dólares de investimento e foi um fracasso de bilheteria e crítica.

Uma das principais características do cinema Carpenteriano é a repetição da equipe técnica, e no caso do longa de 1988 não foi diferente, considerando que ainda havia a questão de um orçamento pequeno para o desenvolvimento do projeto. Para os efeitos visuais foi contratado o maquiador Frank Carissosa, que já havia trabalhado com Carpenter em *O Príncipe*

¹⁸⁶ O conto é centrado em George Nada, um homem de idade avançada que descobre um mundo comandado pelos chamados "Fascinators" ou Fascinadores, em uma tradução para o português, e desenvolve uma habilidade especial de ver os alienígenas e a forma como controlam a sociedade.

¹⁸⁷ O lutador e o diretor se conheceram durante o evento de luta livre intitulado *Wrestlemania III* (Muir, 2005). O evento realizado no período pelo grupo World Wrestling Federation (WWF) envolvia confrontos entre figuras populares no ramo da época, como Hulk Hogan e André O Gigante por meio de lutas ensaiadas.

das Sombras (1987) (Wilson, 2015). Além disso, o diretor trouxe para o elenco o ator Keith David, figura que trabalhou anteriormente com ele em *O Enigma de Outro Mundo* (1982).

O longa foi lançado em 4 de novembro de 1988, nos últimos meses do governo Ronald Reagan, e no contexto da corrida presidencial entre o republicano George H. W. Bush e o democrata Michael Dukakis. Ainda que lançado nesse cenário eleitoral, segundo John Carpenter, o longa é uma consequência da indignação do diretor com os Estados Unidos da era Reagan (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

O longa, conforme *The Numbers* (2025), foi lançado em 1.463 salas de cinema nos Estados Unidos, obtendo um número de \$4,827,903 em bilheteria na semana de estreia. A primeira posição viria a ser divulgada em jornais do período, como é o caso da *The Sacramento Bay*.

Figura 18 - *Eles Vivem* (1988) estreia em primeiro lugar nos cinemas estadunidenses

'They Live' rises to the top

"They Live," director John Carpenter's campy horror movie depicting the Reagan revolution as an alien hoax, debuted at No. 1 at the nation's movie theaters last weekend.

Here are the nation's top 10 films, according to weekend box office figures released Monday by Exhibitor Relations:

Title	Weekend receipts	Weeks in release	Total receipts
1. They Live	\$4.8 million	1	\$4.8 million
2. U2 Rattle and Hum	\$3.8 million	1	\$3.8 million
3. Everybody's All-American	\$3.4 million	1	\$3.4 million
4. The Accused	\$2.6 million	4	\$18 million
5. Halloween 4	\$2.3 million	3	\$16.7 million
6. The Good Mother	\$1.8 million	1	\$1.8 million
7. Mystic Pizza	\$1.4 million	3	\$4.7 million
8. Punchline	\$1.4 million	6	\$17.6 million
9. Gorillas in the Mist	\$1.3 million	7	\$19.8 million
10. Alien Nation	\$1.3 million	5	\$22.3 million

Fonte: Newspaper, 2025.

O projeto estreou quatro posições acima de *Halloween IV – O Retorno de Michael Myers* (1988)¹⁸⁸, franquia da qual Carpenter se afastou após o terceiro longa-metragem. O quarto exemplar obteve \$ 18 milhões de dólares na quarta semana de exibição, um valor superior ao

¹⁸⁸ Ficha técnica – Estúdio: Trancas International; Distribuidora: Galaxy International Releasing; Diretor: Dwight H. Little; Roteirista: Alan B. McElroy. Produtor: Paul Freeman. Fotografia: Peter Lyons Collister, Edição: Curtiss Clayton, Música: Alan Howarth. Personagens e intérpretes principais: Michael Myers: Tom Morgia, Dr. Sam Loomis: Donald Pleasence, Rachel Carruthers: Ellie Cornell. Ano de Produção: 1988.

obtido por *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982), que obteve uma bilheteria final de \$ 12.827,446 após sete semanas em exibição nos Estados Unidos, conforme mencionado neste capítulo. O sucesso de *Halloween IV – O Retorno de Michael Myers* (1988) viria inclusive a tornar-se um valor acima ao de *Eles Vivem* (1988), que no período de exibição obteve \$ 13,447,978.

As considerações sobre a opinião do estadunidense sobre o longa não constam no acervo da CinemaScore, possivelmente porque no período no qual o longa esteve em exibição não foram realizadas pesquisas com o público. Fato que se aplica a um dos principais críticos estadunidenses, Roger Ebert. A crítica sobre o longa realizada por ele não consta nos jornais do período, nem no programa de televisão comandado por ele e por Jerry Siskel, tampouco no site que reúne suas publicações.

Enquanto Ebert não realizou sua crítica para o longa de John Carpenter, Bill Coosford (1988), do *The Miami Herald*, considerou-o um projeto cansativo, que busca de qualquer maneira desenvolver um comentário político sobre Ronald Reagan. Já John Volland (1988), do *The Los Angeles Times*, afirmou que a premissa do longa era de que a administração de Reagan era controlada por alienígenas que se assemelhavam aos republicanos. Essa afirmação sobre os republicanos é algo que inclusive partiu do próprio Carpenter, conforme conversa do diretor com Henry Sheehan (1988), do *The Boston Globe*. Para Sheehan (1988), John Carpenter quebra dois conceitos da indústria cinematográfica estadunidense: o de que não se deve fazer filmes políticos e o de que não se pode ofender uma possível audiência. Nessa mesma entrevista, Carpenter acaba por revelar que seu pai era um republicano que inclusive votou em Ronald Reagan.

A narrativa é centrada em John Nada, um andarilho que chega a Los Angeles (Califórnia) em busca de melhores condições de trabalho. Após alguns dias dormindo na rua ele acaba por encontrar um emprego na construção civil e conhecendo Frank, figura que o leva a passar a noite em uma comunidade formada por pessoas de baixa renda, desempregados e imigrantes. No local o personagem consegue comida e, quando assiste à televisão com alguns moradores da localidade, o programa televisivo é interrompido por um homem que afirma que a população está sendo controlada, fornecendo uma informação de que fazia oito meses que um grupo de cientistas pesquisava de que ponto a ferramenta de controle é advinda. Após a mensagem sair do ar, os personagens que estavam assistindo ao informativo, inclusive Nada, ficam com dores de cabeça, sintoma que é simbolismo ao ato de “despertar” para a realidade, acontecimento que pode gerar desconforto para aqueles que fazem.

Naquela noite, a igreja e a comunidade são atacadas e destruídas pela polícia sem motivo aparente, levando seus moradores a fugirem da localidade. No dia seguinte, Nada retorna ao local e encontra um conjunto de óculos escuros, que em um primeiro momento, quando colocados pelo personagem, ele percebe que fornecem uma visão sem cores do ambiente, levando-o a estranhar, contudo, quando olha para um *outdoor* em um prédio¹⁸⁹, faz uma descoberta.

Figura 19 - Contraste do mundo sem e com os óculos escuros



Fonte: Carpenter (1988 - 35 min, 34 seg; 35 min, 36 seg).

O *outdoor* apresenta a frase “*Come to the ... Caribbean*”, com o mar ao fundo e uma mulher aproveitando a praia. A imagem transpassa a ideia de que a população deveria ir a respectiva localidade, contando com cores “chamativas”, azul e vermelho, utilizadas para causar a sensação de calor e harmonia a quem a visualiza. Contudo, quando a imagem é visualizada através das lentes dos óculos, ela está acinzentada, exibindo a frase “*Marry and Reproduce*”. A mensagem advinda dos óculos aponta uma outra realidade: a de que a população deve casar e reproduzir. A utilização de cores “frias” transpassa um conceito de que a realidade é mais dura e não tão bela, diferentemente da realidade fictícia que é visualizada sem os óculos. Até o momento em que Nada coloca os óculos pela primeira vez, o espectador não sabe o que está controlando a vida da população, algo que vai se revelando aos poucos: a população está

¹⁸⁹ O cenário que cerca os personagens pode ser visto como uma representação da opressão econômica da época, pois a cidade é representada por prédios e arranha-céus arquitetônicas e esconde grupos e localidades menos favorecidas (Cumbow, 2000).

sendo controlada por seres de outro mundo, que estão alinhados com grandes conglomerados midiáticos e empresariais.

A mensagem de *Eles Vivem* (1988) apresenta uma série de interpretações. Para Muir (2005, p. 39), o longa é centrado em chamar a atenção para a classe média americana sobre como o grupo se tornou complacente com o capitalismo livre gerado pela presidência de Ronald Reagan. Enquanto para Cumbow (2000, p. 168), o filme trata da representação das privatizações que assolavam os Estados Unidos no período. Harlan Wilson (2015, p. 12), por sua vez, interpreta o longa como um endosso ao pensamento do manifesto comunista no qual o proletariado deve ir contra os burgueses, inclusive utilizando violência para isso.

A obra inclusive apresenta a percepção de ser um longa-metragem marxista pela revolta dos grupos de baixo contra os de cinema. Contudo, Carpenter, em entrevista para Boulenger (2003, p. 209), afirma que o longa não é uma obra marxista, mas anticapitalista. Essa postura pode ser percebida na cena em que John Nada se encontra em uma banca de jornais.

Figura 20 - Representação do dinheiro em *Eles Vivem* (1988)



Fonte: Carpenter (1988 - 35 min, 34 seg; 35 min, 36 seg).

O protagonista vai a uma banca de jornais e revistas, munido de seus óculos, e passa a perceber como as publicações apresentam mensagens escondidas, como, por exemplo, “consoma” e “obedeça”, o que lhe causa espanto. O dono do local se aproxima com alguns dólares na mão e pergunta se Nada iria levar algo. O protagonista abaixa os óculos e olha para as notas que aparentam serem normais, contudo, quando visualizadas através da lente dos óculos, estas apresentam a mensagem: “*This is your God*”, ou seja, “Esse é o seu Deus”, mensagem que simboliza que o dinheiro é o que move as pessoas, exercendo um poder de sedução, já que somente por meio dele é possível obter o necessário para a sobrevivência, ao mesmo tempo que seduz e leva as pessoas a desejarem obtê-lo cada vez mais e mais.

O longa de John Carpenter apresenta elementos variados, como questões sobre o capitalismo e o neoliberalismo não favorecerem as classes mais baixas da sociedade, além da

crítica à privatização dos variados meios dentro do país. A obra não deixa de tecer críticas ao então presidente, inclusive o representando em uma das cenas do longa.

Figura 21 - Ronald Reagan em *Eles Vivem* (1988)



Fonte: Carpenter (1988 - 37 min, 44 seg).

Após sair desolado da banca de jornais, depois da descoberta, o protagonista entra em um supermercado e encontra os alienígenas realizando compras de alimentos no local. A televisão do estabelecimento exibe um discurso de uma figura política que se revela um alienígena, estando atrás dela a mensagem de “obedecer”. No discurso, a figura afirma que é uma nova manhã na América e o pessimismo foi embora.

O discurso do alienígena pode ser visto como uma sátira a uma ideia presente nos discursos de Ronald Reagan no ano de 1981. O presidente afirmava que o país vivenciava um sentimento de "terror" por aquilo que estava passando e que ele como presidente pretendia banir por meio do otimismo americano e de trabalho duro (Wilentz, 2009).

O longa possibilitou uma série de percepções e interpretações sobre a mensagem que buscava transmitir, interpretações estas das mais variáveis, que iam de uma visão contrária ao governo de Ronald Reagan até uma ideia de que uma ação individual resolveria o problema.

Cumbow (2000, p. 169) defende que o longa traz uma interpretação de que salvação não está no sistema de pensamento, crença ou governo, mas em um padrão de ação individual. A partir desse pensamento, o longa poderia gerar uma crença no povo estadunidense de que resolver os problemas “com as próprias mãos” seria a melhor maneira. Conforme aponta Xavier (2018, p. 152), o espectador tende a incorporar as personagens da tela em função de

semelhanças físicas ou morais que nelas encontre¹⁹⁰ e gerar uma onda de vigilantismo e de justiceiros, resolvendo problemas por meio da força e de armas de fogo. No entanto, John Carpenter não demonstrava esse receio, pois para ele o público compreenderia a real premissa do longa, que não se trata de um personagem que resolve os problemas com as próprias mãos, mas sim de uma denúncia ao controle do capitalismo e seus afluentes, como o neoliberalismo, sobre a população (Carpenter *apud* Boulenger, 2003).

Entre as variadas interpretações sobre o protagonista, John Nada, está a possibilidade de ele ser considerado um “ladrão nobre”, termo cunhado por Hobsbawm (1988). Para o autor, o ladrão nobre é um personagem invisível e invulnerável, inicia sua carreira fora da lei não por causa do crime, mas como vítima de injustiça, ou devido à perseguição das autoridades, levando-o a corrigir os abusos e a roubar dos ricos para dar aos pobres, matando somente em legítima defesa. Conforme seus atos vão crescendo, ele é apoiado por seu povo, e, caso sobreviva, é reintegrado à sociedade como um cidadão honrado.

No contexto do longa, John Nada é um personagem que chega à cidade como “mais um”, uma pessoa invisível, que trabalha em serviços precários, por exemplo construção civil, que sofre abusos da polícia, já que é considerado como um andarilho. O filme não aponta a formação do personagem, se ele é ex-militar ou de onde veio. O espectador é levado a gerar suposições a partir de sua destreza com armas de fogo. Neste contexto, o personagem mata somente os alienígenas ou os humanos que os apoiam quando eles o atacam, como, por exemplo, na cena do banco.

Divergindo do “ladrão nobre” Hobsbawmiano, Nada não conta com o apoio de sua comunidade para lutar contra ou que o apoia seus atos, o único que o auxilia é Frank. personagem pertencente a uma subclasse. Segundo Hobsbawm (1988, p. 265), “subclasse” corresponde a um corpo de cidadãos praticamente fora da sociedade oficial, não fazendo parte real dela e nem do mercado de trabalho, algo que, de acordo com o autor, ocorreu com a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos durante a década de 1980.

Nada e Frank invadem uma festa promovida por uma elite que apoia os alienígenas. Nessa festividade é revelada uma importante informação ao espectador, a de que as elites estadunidenses estavam por auxiliar os alienígenas. Na cena um homem profere um discurso no qual afirma que, em 2025, o mundo estará sob o domínio dos alienígenas e da elite estadunidense.

¹⁹⁰ Segundo o autor, de acordo com as investigações de Lazarsfeld, os homens preferem os heróis masculinos, e isso não é mais do que um aspecto dos fenômenos de projeção-identificação.

Essa cena reforça a ideia de que as obras de John Carpenter são pertencentes a um cinema atento ao seu tempo. Ironicamente, em 2025, ano no qual esta dissertação está sendo escrita, o mundo é dominado não por alienígenas, mas por uma elite conservadora, de direita e neoliberal, que ataca os menos favorecidos e promove um pensamento de riqueza e prosperidade. Aliado a isso, a considerada principal nação do mundo, os “Estados Unidos”, são governados atualmente por uma figura que utiliza esse mesmo discurso.

No encerramento do longa de Carpenter, ambos os protagonistas morrem¹⁹¹, mas conseguem revelar a conspiração. Ainda assim, a população não sabe que foram John e Frank os responsáveis por isso, pois ambos são personagens não vistos pela sociedade estadunidense. O final abrupto, que mostra a fisionomia dos seres de outro mundo, deixa uma série de dúvidas sobre o que irá ocorrer, se a população irá se revoltar ou deixar como está, pois acostumou-se ao modo de vida de consumir sem questionar e ser controlada. Conforme aponta Cumbow (2000), a maioria das pessoas não gosta de mudança, ou seja, pode-se lutar para evitar mudanças negativas e preservar aquilo que traz felicidade, mas não se pode lutar para trazer mudanças positivas, pelo menos não o tipo de mudança que significa abandonar maneiras confortáveis.

Por meio dessas duas produções, uma somente roteirizada e outra dirigida, John Carpenter tratou de discutir um período no qual os Estados Unidos viviam um momento de difusão de um discurso de solucionar os problemas do país a partir da privatização e fortalecimento das grandes corporações, enquanto do outro lado a população menos favorecida era esquecida. Ambos os filmes apresentam uma leitura pessimista sobre os Estados Unidos da década, não deixando dúvidas ao espectador sobre a “mensagem”, diferente de *O Enigma de Outro Mundo* (1982) e *Starman – O Homem das Estrelas* (1984), que possibilitam variadas interpretações, sendo, no caso desta dissertação, analisados a partir da categorização do preconceito em relação à figura do estrangeiro.

Entretanto em *Halloween 3 – O Dia das Bruxas* (1982) e *Eles Vivem* (1988), a mensagem é um pouco mais clara, apresentando uma visão contrária ao capitalismo e à ascensão neoliberal. Os longas apresentam um país governado por empresários humanos e alienígenas que utilizam o neoliberalismo como sua principal ferramenta de dominação, criando um paralelo com a política estadunidense do período, marcado pela difusão desse pensamento pelo então presidente Ronald Reagan.

O principal diferencial de ambos os filmes é que são produções que criam um paralelo com a realidade vivida em pleno século XXI, em que o discurso neoliberal, com o passar do

¹⁹¹ No conto, Nada, no encerramento, acaba morrendo de um ataque cardíaco às oito horas da manhã.

tempo, se fortaleceu e criou raízes no cenário político global, graças a novos meios de difusão desse discurso, caso das redes sociais e de figuras políticas que defendem esse pensamento. Ao assistir à *Halloween III – O Dia das Bruxas* (1982) e *Eles Vivem* (1988), observa-se uma semelhança com a realidade vivida atualmente, marcada por uma população que fica cada vez mais pobre, mas que não questiona o meio, por receio ou crença no discurso de enriquecimento.

Diante dos elementos apresentados nos longas e da realidade por hoje vivida, fica um último questionamento: será que se surgissem atualmente “óculos” semelhantes ao do longa-metragem de 1988, a população os utilizaria para ver a realidade que está na frente dos seus olhos?

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema, como uma arte multifacetária, possibilita a exposição e variadas leituras sobre uma determinada obra cinematográfica. Os historiadores do cinema buscam tratar as produções de John Carpenter na década de 1980, no formato de leituras sobre a sociedade estadunidense do respectivo período. Logo, para alcançar essa compreensão fez-se necessário analisar os fatores: a história, política do país, a historiografia do realizador e as transformações vividas pelo cinema estadunidense de horror e ficção científica, especialmente na década de 1980.

Com base nesses fatores, foi possível perceber que a cinematografia de John Carpenter, na década de 1980, foi marcado pelo fortalecimento de leituras políticas e sociais. No campo político estadunidense, o período foi caracterizado por um viés conservador, marcado pelo governo de Ronald Reagan, um antigo astro de cinema e ex-governador da Califórnia, cujo qual chegou a Casa Branca munido de um discurso de vencer soviéticos e melhorar a imagem dos Estados Unidos. Entretanto, acabou por ser um governo caracterizado por polêmicas, difusão do pensamento neoliberal e de apagamento de grupos menos favorecidos.

Enquanto no campo cultural, a respectiva década foi marcada por músicas, videocliques e produções cinematográficas, que satisfaziam o público através de obras da MTV e longas-metragens, pertencentes ao cinema *blockbuster*. Contudo, através dos debates propostos, compreende-se que John Carpenter, durante a respectiva década, utilizou o lúdico e os elementos fantásticos, sejam monstros e seres sobrenaturais, com o intuito de realizar uma leitura da sociedade estadunidense do período, utilizando de uma lente que apresentava os problemas enfrentados pelos Estados Unidos.

Ao analisarmos os longas-metragens de Carpenter, nos possibilitaram uma melhor compreensão das respectivas leituras desenvolvidas pelo diretor, sobre os Estados Unidos. Através de sua névoa em *A Bruma Assassina* (1980), possibilitou pensar na forma de uma crítica a colonização dos Estados Unidos; em *Fuga de Nova Iorque* (1981), desconstruiu a figura presidencial. Em *O Príncipe das Sombras* (1987), juntou dois grupos antagônicos: a ciência e a religião. Enquanto repreendeu a supremacia branca, a dominação masculina e o ocidente em *Os Aventureiros do Bairro Proibido* (1986).

Criticou a precarização da figura do trabalhador e do fortalecimento do neoliberalismo em *Halloween III – A Noite das Bruxas* (1982) e em *Eles Vivem* (1988). Enquanto em *Starman – O Homem das Estrelas* (1984) e *O Enigma de Outro Mundo* (1982), tratou sobre o preconceito

presente nos Estados Unidos para com aqueles que vêm de outros territórios, especialmente os imigrantes, utilizando de alienígenas para o respectivo objetivo.

Através dos debates desenvolvidos no trabalho, nos possibilitaram considerar John Carpenter, um diretor que pensa o cinema na forma de uma ferramenta de leitura social, utilizando de gêneros populares na história do cinema. Juntamente da trilha marcante, em suas produções, o realizador possui um interesse por dar voz aos não vistos, seja a um andarilho ou um ser de outro mundo. Enquanto os monstros presentes em suas obras, desempenham a função de realizar uma leitura sobre o próprio ser humano, expondo os preconceitos e as fragilidades deste.

Por meio do ato de visualizar o cinema de John Carpenter, nos foi possibilitado pensar que durante a década de 1980, seus longas, obtiveram uma recepção negativa e uma incompreensão da mensagem presente nelas. Havendo com o passar dos anos, tendo as obras ganhado revisões, através de exibições no home-vídeo e na televisão. Obtendo um reconhecimento tardio e influenciando outros realizadores. Caso do brasileiro Kleber Mendonça Filho, que traz em suas produções, a escola João Carpinteiro. Juntamente do sul-coreano, Boon Jon Ho, cujo qual afirmou em entrevistas, *O Enigma de Outro Mundo* (1982), ser um de seus longas-metragens favoritos.

A principal influência de John Carpenter nos respectivos realizadores, encontra-se no fato de utilizar elementos do cinema de o horror e da ficção científica. Sejam monstros, sangue, alienígenas, para com o intuito de desenvolver uma leitura crítica da sociedade do século XXI. Um período marcado por preconceitos e desvalorizações de determinados grupos sociais, assemelhando-se aos acontecimentos ocorridos durante na década de 1980. Havendo a influência de Carpenter, nas obras dos respectivos realizadores, ocorrido através do desenvolvimento de uma leitura de que, não são os monstros e seres de outro mundo o verdadeiro problema, mas a extrema direita, o capitalismo e o neoliberalismo.

Considerando que a má recepção de um longa-metragem nem sempre é sinal de fracasso para um realizador. O cinema, como uma arte que está em constante mudança e transformação, possibilita revisões a obras do passado, novas descobertas e oportunidade de novos pesquisadores repensarem obras cinematográficas.

Apesar de, em determinados períodos de sua história, o cinema de Carpenter ter sido relegado ao fracasso por uma indústria baseada em obras voltadas ao grande público, o legado do cinema do respectivo realizador ainda continua vivo, seja por meio de suas trilhas sonoras, de seus personagens imperfeitos ou de seus monstros que são menos aterrorizantes do que o

próprio ser humano. Todos esses fatores tornam John Carpenter uma figura, marcante e importante para a história do cinema, pois fez a sociedade pensar sobre si mesma.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. "Balanço do neoliberalismo". In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (org.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 9-23. Disponível em: <http://www.unirio.br/unirio/cchs/ess/Members/giselle.souza/politica-social-ii/texto-1-balanco-do-neoliberalismo-anderson>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Formação do Império Americano: da guerra contra a Espanha à guerra no Iraque**. Editora José Olympio, 2017.
- BARBIERI, Rafaela Arienti. **Alucinógenos e satanismo em O bebê de Rosemary (1968)**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2015. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEM-10_77d83c7a12889927fc6b135987294dcf. Acesso em: 10 jun. 2024.
- BARBIERI, Rafaela Arienti. **"God help you when the devil wants you": uma história social do horror satânico no cinema estadunidense**. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/257016>. Acesso em: 29 ago. 2024.
- BARBOSA, Andréa Claudia Miguel Marques. **O filme dentro do filme**. 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/LyDHHjYG97LZ56nydsJdSjz/>. Acesso em: 19 out. 2024.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.
- BERMAN, Pat. **'Halloween III' a suspenseful, clever satire on past, current horror flicks**. 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/751160599/>. Acesso em: 23 maio 2025.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo drogas e rock'n'roll salvou Hollywood**. Editora Intrínseca, 2009.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 2013.
- BORDWELL, David. **La narración en el cine de ficción**. 1985.
- BOULENGER, Gilles. **John Carpenter: The Prince of Darkness**. Silman-James Press, 2003.
- BROWN, Wendy. "American nightmare: Neoliberalism, neoconservatism, and de-democratization." **Political Theory**, [S. l.], v. 34, n. 6, p. 690-714, 2006. Disponível em: <https://sxpolitics.org/wp-content/uploads/2018/05/Wendy-Brown-American-Nightmare.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- CAGIN, Seth. 'The Fog' not to be mist. **The Daily Harold**, 1980. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/1028874711/>. Acesso em: 11 fev. 2025.
- CAMPBELL, John W. **O enigma de outro mundo**. Rio Claro: Diário Macabro, 2019.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. Um conto e suas transformações: ficção científica e História. **Tempo**, v. 9, n. 17, p. 1-23, 2004. Disponível em: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www2.historia.uff.br/tempo/wp-content/uploads/2024/11/artgl7-7.pdf. Acesso em: 30 mar. 2025.

CARLOMAGNO, Ellen. Halloween III Season of the Witch: An on the Set Report of The Ambitious Sequel to Carpenter Classic! **Fangoria**, 1982. Disponível em: <https://www.fangoria.com/archives/halloween3-fridaythe13thpart3-creepshow/>. Acesso em: 27 maio 2025.

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

CINEMASCORE (Las Vegas). **Halloween III – Season of The Witch**. Disponível em: https://web.archive.org/web/20010410033043/http://www.cinemascore.com/find_a_movie.ep?id=Halloween_3_The_Season_Of_The_Witch

CINEMASCORE (Las Vegas). **Poltergeist**. Disponível em: https://web.archive.org/web/20010717111814/http://www.cinemascore.com/find_a_movie.ep?id=Poltergeist. Acesso em: 21 abr. 2025.

CINEMASCORE (Las Vegas). **Sinners**. 2025. Disponível em: <https://www.cinemascore.com/?> Acesso em: 21 abr. 2025.

CINEMASCORE (Las Vegas). **Starman**. 2025. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Starman#tab=box-office>. Acesso em: 24 maio 2025.

CINEMASCORE (Las Vegas). **The Thing**. 2002. Disponível em: https://web.archive.org/web/20020301041139/http://www.cinemascore.com/find_a_movie.ep?id=The_Thing. Acesso em: 21 abr. 2025.

CLOVER, Carol J. Her body, himself: Gender in the slasher film. **Representations**, [S. l.], v. 20, n. 1987, p. 187-228, 1987.

CHOMSKY, Noam. **Mídia: Propaganda Política e Manipulação**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

COLEMAN, Robin R. **Means**. Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror. Darkside Books, 2019.

COMBAT, Flavio Alves. A crise do sistema de Bretton Woods: considerações sobre o papel do dólar na hierarquia monetária internacional. **Revista Estudos Políticos**, [S. l.], v. 10, n. 20, p. 245-265, 2019. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/de0a/33dac88193be5dfd153654302c96eb38c7c7.pdf>. Acesso em: 09 out. 2024.

COOPER, Jorge. **‘Starman’ about alien, but beats ‘E.T.’ for fun**, 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/209898115/>. Acesso em: 14 maio 2025.

COOSFORD, Bill. They Live is a failed tale of body-snatching. **The Miami Herald**, 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/633893596/>. Acesso em: 29 maio 2029.

CUMBOW, Robert. **Order in the Universe: The Films of John Carpenter**. Rowman & Littlefield, 2000.

DALENOGARE NETO, Waldemar. **A Política Externa dos Direitos Humanos do Governo Carter para o Chile**. [S. l.: s. n.], 2016.

DIXON, Wheeler Winston. **A history of horror**. Rutgers University Press, 2019.

DOUGLAS, John A. As a suspense thriller, it's a weakling. **The Grand Rapids Press**, 28 no. 1978, disponível em: <https://www.newspapers.com/newspage/1116807500/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

EBERT, Roger. Horror film lovers now have a substitute for Alfred Hitchcock. **The Spokesman-Review**, Washington, 16 set. 1979. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/571872296/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

EBERT, Roger. **The Thing**, 1982. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-thing-1982>. Acesso em: 20 set. 2024.

EBERT, Roger. **'Little China' gets lost in all the special effects**. 1986. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/688723284/>. Acesso em: 25 fev. 2025.

EBERT, Roger. **Starman**, 1984. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/starman-1984>. Acesso em: 14 maio 2025.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? Autonomia literária, 2020.

FREEDMAN, Richard. 'Escape from New York' is exciting but unjust. **The Star-Ledger**, [S. l.], p. 52-52, 10 jul. 1981. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/1112177960/>. Acesso em: 24 fev. 2025.

FUSER, Igor. O petróleo e a política dos EUA no Golfo Pérsico: a atualidade da Doutrina Carter. **Lutas Sociais**, [S. l.], n. 17/18, p. 23-37, 2007.

GADDIS, John Lewis. **História da Guerra Fria**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GRAMSCI, Antônio. Os intelectuais e a organização da cultura (Vol. 48. **Rio de Janeiro: Civilização Brasileira**, 1982.

GROVE, David. **Sexta-feira 13**: arquivos de Crystal Lake. Rio de Janeiro: Darkside, 2015.

GROSS, Linda. 'The Thing': No Thing to Cheer About. **The Los Angeles Times**, 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/389249855/>. Acesso em: 08 abr. 2025.

GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Representações em conflito: a construção literária dos fronteiriços nos Estados Unidos da América e no Rio da Prata durante o século dezenove. **Textos de história: revista da pós-graduação em história da UnB**. Brasília, v. 16, n. 2, p. 249-281, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/187656/000742523.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 fev. 2025.

HALL, Sheldon; NEALE, Steve. **Epics, spectacles, and blockbusters**: A Hollywood history. Wayne State University Press, 2010.

HALLIDAY, Fred. **The Making of the Second Cold War**. Verso, 1983.

HALLOWEEN. **Wichita**, 05 nov. 1978. Disponível:
https://www.newspapers.com/image/1110967268/?match=1&clipping_id=new. Acesso:
 21/02/2025.

HARDY, Phil. **The Encyclopedia of Western Movies**. Octopus Books, 1985.

HARVEY, David. Neoliberalismo como destruição criativa. InterfacEHS—. **Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente**, v. 2, n. 4, 2007. Disponível em: http://www.interfacehs.sp.senac.br/br/traducoes.asp?ed=4&cod_artigo=74. Acesso em: 21 abr. 2025.

HARVEY, David. **O neoliberalismo**: História e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.

HEALY, Gene. The Cult of the Presidency: America's dangerous devotion to executive power. Cato Institute, 2008.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HOBSBAWM, Eric J. **Bandidos**. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

HEWITT, Tom. 'Halloween' is director's film. **Sunday Sunrise**, 25 fev, 1979. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/823469587/?match=1&terms=john%20carpenter>. Acesso em: 21 fev.2025.

HURLEY, Kelly. **Men, Women, and Chain Saws**: Gender in the Modern Horror Film, by Clover, Carol J: Princeton Classics Edition. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2016.

HUTCHINGS, Peter. **Historical dictionary of horror cinema**. Rowman & Littlefield, 2017.

IANNI, Octavio. Mídia, política e hegemonia. **Globalização**: dimensões e alternativas. Coordenação de Theotonio dos Santos. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho, 2004.

IVIE, Robert L. Speaking "common sense"; about the Soviet threat: Reagan's rhetorical stance. **Western Journal of Communication (includes Communication Reports)**, v. 48, n. 1, p. 39-50, 1984. Disponível em:
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10570318409374140>. Acesso em: 05 abr. 2025.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

JAWORZYN, Stefan. **O massacre da serra elétrica**: arquivos sangrentos. Darkside Books, 2013.

JONES, Robert Kenneth. **The shudder pulps**: a history of the weird menace magazines of the 1930's. Wildside Press LLC, 2007.

JORDAN, Chris. **Movies and the Reagan presidency**: Success and ethics. Bloomsbury Publishing USA, 2003.

KAHN, Robert S. **Other people's blood: US immigration prisons in the Reagan decade**. Routledge, 2018.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia: Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-modernos**. [S. l.]: Verbum, 2001.

KERMODE, Mark. **O Exorcista: Segredos e Devoção**. [S. l.]: Darkside Books, 2023.

KING, Noel. The last good time we ever had. **The Last Great American Picture Show**, p. 19-36, 2004.

LANDIS, John. **Monsters in the Movies**. Dorling Kindersley Ltd, 2011.

LAFEBER, Walter. **The American age: United States foreign policy at home and abroad since 1750**. (No Title), 1989.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador, São Paulo: EDUFBA, Editora Unesp, 2009. p. 99-131.

LANCASTER, Bill. **The Thing**. Script. Universal Pictures, 1982.

LENCINA, Victoria Julia. **El reality-show de Ronald Reagan es el monstruo: They live de John Carpenter**. Questión, 2019. Disponível em: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/92962>. Acesso em: 18 maio 2024.

LOPES, Artur Felipe Santos. **Imagens de um sonho decadente: crimes, capitalismo, e sociedade na obra do cineasta Michael Mann (1981-2004)**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfefindmkaj/https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/215087/PHST0661-D.pdf?sequence=-1>. Acesso em: 15 abr. 2025.

LÖWY, Michael. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários: a evolução política de Lukács (1909-1929)**. São Paulo: Lech Livraria Editora Ciências Humanas, 1979. p. 25-112.

MACKEY-KALLIS, Susan. Spectator desire and narrative closure: The Reagan 18-minute political film. **Southern Journal of Communication**, [S. l.], v. 56, n. 4, p. 308-314, 1991.

MARTIN, Bob. On Location with the Thing. **Fangoria**, Nova Iorque, p. 48-51, abr. 1982. Disponível em: <https://www.fangoria.com/archives/creepshoow-cat-people-the-thing/>. Acesso em: 01 abr. 2025.

MASCARELLO, Fernando. Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 333-359.

MATEO, Luiza Rodrigues. **Deus abençoe a América: religião, política e relações internacionais dos Estados Unidos**. 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/98111>. Acesso em: 10 out. 2024.

MAY, Andrew. Weird Science. **Rockets and Ray Guns: The Sci-Fi Science of the Cold War**, 2018.

MCCORMICK, Thomas J. **American Half Century: US Foreign Policy in the Cold War and Beyond**, 1995.

MCNEILL, Dustin; MULLINS, Travis. Halloween: **O Legado de Michael Myers**. [S. l.]: Darkside Books, 2021.

MENDONÇA FILHO, Kleber. A noite dos mortos-vivos. **Ims Cinema**, São Paulo, p. 6-7, jul. 2018.

MILLER, John D. **'Players' takes Center Court at RP**. The South Bend Tribune. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/517578044/>. Acesso em: 23 maio 2025.

MILLS, Nancy. At 33, Debra's king of the Hill. **South Bend Tribune**, 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/517680309/>. Acesso em: 27 maio 2025.

MUDDE, Cas. **A Extrema Direita Hoje**. Eduerj. 2022.

MUIR, John Kenneth. **The Films of John Carpenter**. McFarland, 2005.

MUNHOZ, Sidnei José. **Guerra Fria: História e Historiografia**. Curitiba: Appris, 2020.

MUNHOZ, Sidnei José; ROLLO, José Henrique. Détente e Détentes na Época da Guerra Fria (Décadas de 1960 e 1970). **Esboços - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC**, Florianópolis, v. 21, n. 32, p. 138-158, out. 2015. <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n32p138>. Disponível em: https://www.academia.edu/77192608/D%C3%A9tente_e_D%C3%A9tentes_Na_%C3%89po9ca_Da_Guerra_Fria_D%C3%A9cadas_De_1960_e_1970_?auto=citations&from=cover_page. Acesso em: 27 jan. 2024.

MOLL NETO, Roberto. **Reaganation: a nação e o nacionalismo (neo) conservador nos Estados Unidos (1981-1988)**. 2010. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22635>. Acesso em: 07 ago. 2024.

NEALE, Steve. **Genre and hollywood**. Routledge, 2005.

NELSON, Ray. Eight o'clock in the morning. **The Magazine of Fantasy and Science Fiction**, p. 74-78, 1963.

NEWSPAPERS. Disponível em: https://www.newspapers.com/image/1110967268/?match=1&clipping_id=new. Acesso em: 21 fev. 2025.

O'BRIEN, Harvey. **Action movies: The cinema of striking back**. Columbia University Press, 2012.

O'CONNOR, John E.; ROLLINS, Peter (Ed.). **Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History**. University Press of Kentucky, 2005.

ODELL, Colin; LE BLANC, Michelle. **John Carpenter**. Oldcastle Books, 2011.

PACIFIC Daily News. The Palladium-Item. **Guam**. 07 mar. 1975. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/609322157/>. Acesso em: 22, fev. 2025.

PAJKOVIC, Niko. The Revival of Cold War Tensions and Propaganda Filmmaking: Red Dawn and Threads as Films of the “Second World War”. *Film Matters*, v. 8, n. 3, p. 11-15, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Niko-Pajkovic-2/publication/322984464_The_Revival_of_Cold_War_Tensions_and_Propaganda_Filmmaking_Red_Dawn_and_Threads_as_Films_of_the_Second_World_War/links/5f11cdf299bffe548bdd922/The-Revival-of-Cold-War-Tensions-and-Propaganda-Filmmaking-Red-Dawn-and-Threads-as-Films-of-the-Second-World-War.pdf. Acesso em: 05 fev. 2025.

PHILLIPS, Kendall R. **Dark directions**: Romero, Craven, Carpenter, and the modern horror film. SIU Press, 2012.

PRINCE, Stephen. **American cinema of the 1980s**: themes and variations. Rutgers University Press, 2007.

RESENDE, Erica Simone Almeida. **Americanidade, puritanismo e política externa**: a (re) produção da ideologia puritana e a construção da identidade nacional nas práticas discursivas da política externa norte-americana. Rio de Janeiro: Contracapa, 2017.

RHETTS, JoAnn. ‘Starman’ Science-Fiction Film Casts Warm Glow. **The Charlotte Observer**, [S. l.], p. 1-2, 14 dez. 1984. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/624547362/>. Acesso em: 10 maio 2025.

RIEDER, John. **Science fiction and the mass cultural genre system**. Wesleyan University Press, 2017.

ROCHA, Luciano Daudt da. **A voz da Casa Branca**: a construção histórica da identidade dos Estados Unidos nos discursos do “dia da inauguração” (1789-2021). 2021. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

RUSHING, Janice Hocker. The rhetoric of the American western myth. **Communications Monographs**, [S. l.], v. 50, n. 1, p. 14-32, 1983.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. **Camera política**: The politics and ideology of contemporary Hollywood film. Indiana University Press, 1988.

SANTOS, Theotonio dos. O neoliberalismo como doutrina econômica. **Econômica—Revista da Pós-Graduação em Economia da UFF**. Niterói, v. 1, p. 123-151, 1999. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfefindmkaj/https://marxists.architexturez.net/portugues/santos-theotonio/1999/06/90.pdf>. Acesso em: 05 maio 2025.

SAPERSTEIN, Pat. John Carpenter Remembers the ‘Profound Impact’ of George Romero. **Variety**, [S. l.], jul. 2017. Disponível em: <https://variety.com/2017/film/news/john-carpenter-george-romero-tribute-1202499095/>. Acesso em: 29 jun. 2024.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system**. 1981.

SCHREGER, Charles. **'Free' Pays for Carpenter**. The Los Angeles Times. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/385256166/>. Acesso em: 23 maio 2025.

SGANZERLA, Rogério. A "Câmera" Cínica. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 45. 11 jul. 1964. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19640711-27368-nac-0045-lit-5-not>. Acesso em: 28 fev. 2025.

SHANAHAN, Timothy. **Philosophy and Blade Runner**. Springer, 2016.

SHEEHAN, Henry. John Carpenter adds politics to his latest horror film. **The Boston Globe**, 1988. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/438585281/>. Acesso em: 29 maio 2025.

SHERTZER, Jim. **Gory 'Halloween III' Makes Little Sense**. 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/939077934/>. Acesso em: 23 maio 2025.

SHONE, Tom. **Blockbuster: How Hollywood learned to stop worrying and love the summer**. Simon and Schuster, 2004.

SILVA, Rodrigo Cândido da. As mudanças do cinema hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan. **Revista NEP**, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 39-60, 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/328079257.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SILVA, Rodrigo Candido da. **O pesadelo americano: Cinema de Horror e o conservadorismo estadunidense na Era Reagan (1981-1989)**. 2021. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/227034/PHST0720-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SOBCHACK, Vivian Carol. **Spazio e tempo nel cinema di fantascienza: filosofia di un genere hollywoodiano**. Bononia University Press, 2002.

SUVIN, Darko. **Positions and presuppositions in science fiction**. Springer, 1988.

STEFANONI, Pablo. **A rebeldia tornou-se de direita? Como o antiprogressismo e a anticorreção política estão construindo um novo sentido comum (e por que a esquerda deveria levá-los a sério)**. SciELO-Editora da Unicamp, 2022.

SWIFT, John. **The palgrave concise historical atlas of the Cold War**. Springer, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THE NIGHTMARE Effects of Twilight Zone. **Fangoria**, 1983. Disponível em: <https://www.fangoria.com/archives/twilightzone-vincentprice-vampira-cujo/>. Acesso em: 24 jun. 2024.

THE NUMBERS (Estados Unidos). **The Thing**. 2025. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Thing-The#tab=summary>. Acesso em: 07 abr. 2025.

THE NUMBERS (Estados Unidos). **Halloween III – Season of The Witch**. 2025. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Halloween-3-Season-of-the-Witch#tab=box-office>. Acesso em: 23 maio 2025.

THE NUMBERS (Estados Unidos). **Starman**. 2025. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Starman#tab=summary>. Acesso em: 11 maio 2025.

THE NUMBERS (Estados Unidos). **They Live**. 2025. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/They-Live#tab=summary>. Acesso em: 28 maio 2025.

THE LOS ANGELES Times. **Tonight at 7**. Disponível em: https://www.newspapers.com/image/389259531/?clipping_id=65605080. Acesso em: 07 abr. 2025.

THE SACRAMENTO Bay. **‘They Live’ rises to the top**. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/624316658/>. Acesso em: 28 maio 2025.

THOMAS, Kevin. Student Film Work at USC to Be Seen Tonight, Saturday. **The Los Angeles Times**, 1970. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/165779230/?match=1&terms=ressurrection%20of%20brocho%20billy>. Acesso em: 22 fev. 2025.

THRILLER. Intérprete: Michael Jackson. Composição: Rod Temperton. Produção: Quincy Jones. Gravadora: Epic Records, 1983.

VALENCIA, Sayak. **Gore Capitalism**. MIT Press, 2018.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigiasdas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006a. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2006_VALIM_Alexandre_Busko-S.pdf. Acesso em: 31 abr. 2024.

VALIM, Alexandre Busko. Imagens Vigiasdas: Uma História Social do Cinema no Alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. **Diálogos**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 197 - 200, jan. 2006b. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41388>. Acesso em: 31 abr. 2024.

VALIM, Alexandre Busko. Os gêneros cinematográficos nas relações entre o cinema e a História. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). **Olhares sobre narrativas visuais**. Niterói: EDUFF, 2013. p. 01-16.

VALIM, Alexandre Busko. “Os Marcianos estão Chegando!”: As divertidas e Imprudentes Reinvenções de um Ataque Alienígena no Cinema e no Rádio. **Diálogos**, [S. l.], v. 9, n. 3, p. 185-208, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/41330>. Acesso em: 12 jan. 2024.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 1994.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. L&PM Editores, 2009.

VOLAND, John. Exit Lines. **The Los Angeles Times**, 1988 Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/404810600/?terms=they%20live&match=1>. Acesso em 29 maio 2025.

WALLERSTEIN, Immanuel; BERTERO, José Flávio; SILVA, Ana Maria Rosa e. A reestruturação capitalista e o sistema mundial. **Perspectivas**, São Paulo, v. 20-21, p. 249-267, 1997.

WESTAD, Odd Arne. **The global Cold War: Third World interventions and the making of our times**. Cambridge University Press, 2005.

WHITE, Steve. **‘The Thing’ is Horrifyingly Delicious’ Daily Evening Item**. 1982. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/948146791/>. Acesso em: 08 abr. 2025.

WILENTZ, Sean. **The age of Reagan**. New York: Harper Perennial, 2009.

WILLIAMS, Tony. Assault on Precinct 13: The Mechanics of Repression. **American Nightmare—Essays on the Horror Film**, p. 67-73. 1979.

WILSON, D. Harlan. **They Live**. New York: Columbia University Press, 2015.

WOOD, Paul. Classic horror relentless in ‘Halloween’ mayhen. **The Daily Illini**, 29. Nov, 1978. Disponível em: <https://www.newspapers.com/image/918822757/>. Acesso em: 21 fev. 2025.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan**. Columbia University Press, 2003.

WOOD, Robin. **Robin Wood on the horror film: Collected essays and reviews**. Wayne State University Press, 2018.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Editora Paz e Terra, 2018.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naity, 2003.

FILMOGRAFIA

2001 - UMA ODISSEIA No Espaço (2001: A Space Odyssey). Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer, Stanley Kubrick Productions; Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer; Diretor: Stanley Kubrick, Roteirista: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Produtor: Stanley Kubrick; Fotografia: Geoffrey Unsworth; Edição: Ray Lovejoy. Personagens e intérpretes principais: Dr. David Bowman: Keir Dullea, Dr. Frank Poole: Gary Lockwood, HAL 9000: Douglas Rain. Ano de produção: 1968.

ABBY (Abby). Estúdio: American International Pictures; Distribuição: American International Pictures; Diretor: William Girdler; Roteirista: G. Cornell Layne. Produtor: William Girdler, Mike Henry, G. Cornell Layne; Fotografia: William Asman; Edição: Henry Asman, Corky

Ehlers; Música: Robert O. Ragland. Personagens e intérpretes principais: Bishop Garret Williams: William Marshal, Reverendo Emmett Williams: Terry Carter, Detetive Cass Potter: Austin Stoker. Ano de produção: 1974.

A AMEAÇA Veio do Espaço (It Came from Outer Space). Estúdio: Universal International Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: Jack Arnold; Roteirista: Harry Essex, Ray Bradbury. Produtor: William Alland; Fotografia: Clifford Stine; Edição: Paul Weatherwax; Música: Irving Gertz, Henry Mancini, Herman Stein. Personagens e intérpretes principais: John Putnam: Richard Carlson, Ellen Fields: Barbara Rush, Xerife Matt Warren: Charles Drake. Ano de produção: 1953.

A BRUMA Assassina (The Fog). Estúdio: AVCO Embassy Pictures. Distribuição: AVCO Embassy Pictures. Diretor: John Carpenter. Roteirista: John Carpenter, Debra Hill. Produtor: Debra Hill; Fotografia: Dean Cundey; Edição: Charles Bornstein, Tommy Lee Wallace; Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Stevie Wayne: Adrienne Barbeau, Elizabeth Solley: Jamie Lee Curtis, Kathy Williams: Janet Leight, Nick Castle: Tom Atkins. Ano de produção: 1980.

A Ressurreição de Broncho Billy (The Ressurrection of Broncho Billy). Estúdio: Super Crew, University of Southern California; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: James R. Rokos; Roteirista, John Carpenter, Nick Castle, Jim R. Rokos, John Longenecker, Trace Johnston. Produtor: John Longenecker; Fotografia: Nick Castle; Edição: John Carpenter; Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Young Man: Johnny Crawford Artista: Kristin Nelson. Ano de Produção: 1970.

A NOITE dos Mortos-Vivos (Night of The Living Dead). Estúdio: Continental Distributing, Direção: George A. Romero. Roteiro de John Russo, George A. Romero. Fotografia: George A. Romero. Edição: George A. Romero, John Russo. Música: William Loose. Personagens e intérpretes principais: Ben: Duane Jones, Barbara: Judith O'Dea, Harry Cooper: Karl Hardman, Helen Cooper: Marilyn Eastman. Ano de produção: 1968.

A PROFECIA (The Omen). Estúdio: 20th Century Fox, Diretor: Richard Donner, Roteiro de David Seltzer. Fotografia: Gilbert Taylor, Edição: Stuart Baird. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: Robert Thorn: Gregory Peck, Katherine Thorn: Lee Remick, Keith Jennings: David Warner, Mrs. Baylock: David Warner, Damien Thorn: Harvey Spencer Stephens. Ano de produção: 1976.

ALGUÉM me vigia (Someone's Wathcing Me). Estúdio: Warner Bros Pictures, Destruição: Warner Bros Pictures, Direção: John Carpenter. Roteiro de John Carpenter. Produtor: Anna Cottle, Robert Kobritz. Fotografia: Robert B. Hauser. Edição: Jerry Taylor. Música: Harry Sukman. Personagens e intérpretes principais: Leigh Michaels: Lauren Hutton, Paul Winkless: David Birney, Sophie: Adrienne Barbeau. Ano de produção: 1978.

ALIEN – O 8º Passageiro (Alien). Estúdio: 20th Century Fox. Distribuição: 20th Century Fox. Direção: Ridley Scott. Roteiro de Dan O'Bannon, Ronald Shusett. Produtor: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. Fotografia: Derek Vanlint. Edição: David Crowther, Peter Weatherley, Terry Rawlings. Personagens e intérpretes principais: Ripley: Sigourney Weaver, Dallas: Tom Skerritt, Lambert: Veronica Cartwright, Brett: Harry Dean Stanton, Kane: John Hurt, Ash: Ian Holm. Ano de produção: 1979.

ALIENS - O Resgate (Aliens). Estúdio: 20th Century Fox, Distribuidora: 20th Century Fox, Diretor: James Cameron. Roteirista: David Giler, James Cameron, Walter Hill. Produtor: Gale Anne Hurd. Fotografia: Adrian Biddle. Editor: Ray Lovejoy. Música: James Horner. Personagens e intérpretes principais: Ripley: Sigourney Weaver, Rebecca Jorden (Newt): Carrie Henn, Dwayne Hicks: Michael Biehn, Carter Burke: Paul Reise, Lance Bishop: Lance Henriksen. Ano de produção: 1986.

ASSALTO à 13 DP (Assault on Precinct 13 DP). Estúdio: Turtle Releasing Organization; Distribuição: Turtle Releasing Organization; Diretor: John Carpenter; Roteiro de John Carpenter. Produtor: *J. S. Kaplan*. EUA. Fotografia: Douglas Knapp. Edição: John Carpenter; Música: John Carpenter; Personagens e intérpretes principais: Napoleon Wilson: Darwin Joston. Ethan Bishop: Austin Stoker, Leigh: Laurie Zimmer. Ano de produção: 1976.

BLADE Runner - O Caçador de Andróides (Blade Runner). Estúdio: 20th Century Fox, Distribuidora: 20th Century Fox, Direção: Ridley Scott. Roteirista: David Peoples, Hampton Fancher. Produtor: Michael Deeley, Edição: Marsha Nakashima, Terry Rawlings. Personagens e intérpretes principais: Rick Deckard: Harrison Ford, Roy Batty: Rutger Hauer, Rachael: Sean Young, Dr. Eldon Tyrell: Joe Turkel. Ano de produção: 1982.

BRADDOCK – O supercomando (Missing in Action). Estúdio: The Cannon Group, Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer. Diretor: Joseph Zito; Roteirista: James Bruner. Produtor: Menahem Golan, Yoram Globus; Fotografia: João Fernandes; Edição: Joel Goodman, Daniel Loewenthal; Música: Jay Chattaway. Personagens e intérpretes principais: James Thomas Braddock: Chuck Norris, Jack "Tuck" Tucker: M. Emmet Walsh, Senador Maxwell Porter: David Tress, General Tran: James Hong. Ano de Produção: 1984.

BRADDOCK II – O início da missão (Missing in Action 2: The Beginning). Estúdio: The Cannon Group, Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer. Diretor: Lance Hool; Roteirista: Arthur Silver, Larry Levinson, Steve Bing. Produtor: Menahem Golan, Yoram Globus; Fotografia: Jorge Stahl Jr; Edição: Mark Conte; Marcus Manton; Música: Brian May. Personagens e intérpretes principais: James Thomas Braddock: Chuck Norris, Colonel Yin: Soon-Tek Oh, Capitão David Nester: Steven Williams, Capitão Ho: Bennett Ohta. Ano de Produção: 1985.

BRADDOCK III – O resgate (Braddock: Missing in Action III). Estúdio: The Cannon Group, Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer. Diretor: Aaron Norris; Roteirista: James Bruner, Chuck Norris. Produtor: Menahem Golan, Yoram Globus; Fotografia: João Fernandes; Edição: Michael J. Duthie; Música: Jay Chattaway. Personagens e intérpretes principais: James Thomas Braddock: Chuck Norris, General Quoc: Aki Aleong, Van Tan Cang: Roland Harrah III, Reverendo Polanski: Yehuda Efroni. Ano de Produção: 1988.

CONTATOS Imediatos de Terceiro Grau (Close Encounters of The Third Kind). Estúdio: Columbia Pictures, Distribuição: Columbia Pictures, Direção: Steven Spielberg. Roteirista: Peter Benchley, Carl Gottlieb. Produtor: Clark L. Paylow, Julia Phillips, Michael Phillips. Fotografia: Vilmos Zsigmond, Edição: Michael Kahn, Música: John Williams, Personagens e intérpretes principais: Roy Neary: Richard Dreyfuss, Claude Lacombe: François Truffaut, Ronnie Neary: Teri Garr. Ano de produção: 1977.

CHRISTINE, o Carro Assassino (Christine). Estúdio: Columbia Pictures. Distribuidora: Columbia Pictures. Diretor: John Carpenter. Roteirista: Bill Phillips. Produtor: Richard Kobritz. Fotografia: Donald M. Morgan. Edição: Marion Rothman. Música: John Carpenter.

Personagens e intérpretes principais: Arnie: Keith Gordon, Dennis: John Stockwell, Leigh: Alexandra Paul, Darnell: Robert Prosky, Junkins: Harry Dean Stanton. Ano de produção: 1983.

COMANDO para Matar (Commando, 1985). Estúdio: 20th Century Fox, Silver Pictures, Distribuidora: 20th Century Fox; Diretor: Mark L. Lester; Roteirista: Steven E. de Souza, Joseph Loeb III, Matthew Weisman. Produtor: Joel Silver, Fotografia: Matthew F. Leonetti, Edição: Glenn Farr, Mark Goldblatt, John F. Link. Música: James Horner. Personagens e intérpretes principais: Coronel John Matrix: Arnold Schwarzenegger, Cindy: Rae Dawn Chong, Bennett: Vernon Wells, Jenny Matrix: Alyssa Milano. Ano de Produção: 1985.

DARK Star. (Dark Star). Estúdio: Bryanston Distributing Company; Distribuição: Bryanston Distributing Company; Diretor: John Carpenter; Roteirista: John Carpenter; Dan O'Bannon. Produtor: John Carpenter; Fotografia: Douglas Knapp; Edição: Dan O'Bannon; Música: John Carpenter; Personagens e intérpretes principais: Lieutenant Doolittle: Brian Narelle; Sergeant Pinback: Dan O'Bannon; Boiler. Cal Kuniholm; Alien: Nick Castle. Ano de produção: 1974.

DESPERTAR dos Mortos (Dawn of The Dead). Estúdio: United Film Distribution Company. Distribuição: United Film Distribution Company. Diretor: George A. Romero; Roteirista: George A. Romero; Produtor: Richard P. Rubinstein. Fotografia: Michael Gornick; Edição: Dario Argento, George A. Romero, Kenneth Davidow. Música: Dario Argento. Stephen "Flyboy" Andrews: David Emge, Peter Washington: Ken Foree, Roger "Trooper" DeMarco: Scott Reiniger, Francine Parker: Gaylen Ross. Ano de produção: 1978.

DIA dos Mortos (Day of The Dead). Estúdio: United Film Distribution Company; Distribuição: Diretor: United Film Distribution Company; George A. Romero; Roteirista: George A. Romero; Produtor: Richard P. Rubinstein. Fotografia: Michael Gornick; Edição: Pasquale Buba; Música: John Harrison, Jim Blazer, Sputzy Sparacino; Personagens e intérpretes principais: Dr. Sarah Bowman: Lori Cardille, John "Flyboy": Terry Alexander, Bill McDermott: Jarlath Conroy, Bub: Sherman Howard, Captain Henry Rhodes: Joseph Pilato. Ano de produção: 1985.

DR. FANTÁSTICO (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love de Bomb). Estúdio: Hawk Films, Polaris Productions, Distribuição: Columbia Pictures; Diretor: Stanley Kubrick, Roteirista: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George. Produtor: Stanley Kubrick; Fotografia: Gilbert Taylor; Edição: Anthony Harvey, Música: Laurie Johnson. Personagens e intérpretes principais: Lionel Mandrake/Presidente. Merkin Muffley/Dr. Strangelove: Peter Sellers, George C. Scott: General Buck Turgidson, Sterling Hayden: General: Jack D. Ripper. Ano de Produção: 1964.

ELE E AS TRÊS Noviças (Change of Habit, 1969). Estúdio: National Broadcasting Company. Distribuição: Universal Pictures. Diretor: William A. Graham. Produtor: Joe Connelly; Irving Paley; Fotografia: Russell Metty; Edição: Douglas Stewart; Música: Billy Goldenberg. Personagens e intérpretes principais: Dr. Carpenter: Elvis Presley, Irmã Michelle: Mary Tyler Moore, Irmã Irene: Barbara McNair. Ano de Produção: 1969.

ELES Vivem (They Live). Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: John Carpenter; baseado no livro homônimo de Ray Nelson; Roteiro de John Carpenter. Produtor: Larry Franco. EUA. Fotografia: Gary B. Kibbe. Edição: Gib Jaffe Frank E. Jimenez; Música: John Carpenter, Alan Howarth; Personagens e intérpretes principais: John Nada: Roddy Piper. Frank Armitage: Keith David, Holly Thompson: Meg Foster. Ano de produção: 1988.

ELVIS (Elvis). Estúdio: Dick Clark Productions; Distribuição: Worldvision Enterprises. Direção: John Carpenter. Roteiro de Anthony Lawrence. Produtor: Anthony Lawrence, Dick Clark, James Ritz, Tony Bishop. EUA. Fotografia: Edição: Christopher Holmes. Ron Moler; Música: Joe Renzetti. Personagens e intérpretes principais: Elvis: Kurt Russell. Gladys Presley: Shelley Winters, Priscilla Presley: Season Hubley. Ano de produção: 1979.

E. T. O Extraterrestre (E. T.). Estúdio: Universal Pictures, Distribuição: Universal Pictures. Direção: Steven Spielberg. Roteirista: Melissa Mathison, Produtor: Kathleen Kennedy, Steven Spielberg. Fotografia: Allen Daviau, Edição: Carol Littleton, Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Elliott: Henry Thomas, Keyes: Peter Coyote, Mary: Dee Wallace, Gertie: Drew Barrymore. Ano de produção: 1982.

FANTASMAS de Marte (Ghosts from Mars, 2001). Estúdio: Screen Gems. Storm King Productions, Animationwerks. Distribuição: Screen Gems. Diretor: John Carpenter. Produtor: Sandy King, Fotografia: Gary B. Kibbe; Edição: Paul C. Warschilka; Música: Anthrax, John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: James 'Desolation' Williams: Ice Cube, Tenente Melanie Ballard: Natasha Henstridge, Sargento Jericho Butler: Jason Statham, Bashira Kincaid: Clea Duvall, Comandante Helena Braddock: Pam Grier. Ano de Produção: 2001.

FRANKENSTEIN (Frankenstein). Estúdio: Universal Pictures. Distribuidora: Universal Pictures. Diretor: James Whale. Roteirista: Francis Edward, Garrett Fort, John L. Balderston Faragoh, Peggy Webling. Fotografia: Arthur Edson, Paul Ivano. Edição: Clarence Kolster, Maurice Pivar. Música: Bernhard Kaun. Personagens e intérpretes principais: Henry Frankenstein: Colin Clive, Elizabeth: Mae Clarke, Victor Moritz: John Boles, Monstro de Frankenstein: Boris Karloff. Ano de produção: 1931.

FUGA de Nova Iorque (Escape From New York). Estúdio: AVCO Embassy Pictures. Distribuição: AVCO Embassy Pictures. Direção: John Carpenter. Roteirista: John Carpenter, Nick Castle. Produtor Debra Hill, Larry J. Franco. Fotografia: Dean Cundey, George D. Dodge. Personagens e intérpretes principais: Snake Plissken: Kurt Russell, Bob Hauk: Lee Van Cleef, "Cabbie": Ernest Borgnine, Presidente John Harker: Donald Pleasence, Duke: Isaac Hayes. Ano de produção: 1981.

FUGA de Los Angeles (Escape from Los Angeles). Estúdio: Paramount Pictures, Distribuição: Paramount Pictures; Diretor: John Carpenter; Roteirista: John Carpenter, Debra Hill. Produtor: Debra Hill, Kurt Russell. Fotografia: Gary B. Kibbe; Edição: Edward A. Warschilka. Personagens e intérpretes principais: Snake Plissken: Kurt Russell, Eddie: Steve Buscemi, Presidente Adam: Cliff Robertson, Cuervo Jones: Georges Corraface. Ano de Produção: 1996.

GREMLINS (Gremlins). Estúdio: Amblin Entertainment, Warner Bros Pictures. Distribuidora: Warner Bros Pictures. Diretor: John Landis. Produtor: Michael Finnell, Steven Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy. Fotografia: John Hora; Edição: Tina Hirsch, Música: Jerry Goldsmith; Personagens e intérpretes principais: Rand Peltzer: Hoyt Axton, Ricky Rialto: Don Steele, Xerife Frank: Scott Brady. Ano de Produção: 1984.

HALLOWEEN – A Noite do Terror (Halloween). Estúdio: Compass International Pictures, Roteiro de John Carpenter, Debra Hill. Produtor: Debra Hill, John Carpenter, Moustapha Akkad. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Tommy Lee Wallace, Charles Bornstein. Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Laurie Strode: Jamie Lee Curtis, Samuel Loomis: Donald Pleasence, Michael Myers: Tony Morgan. Ano de produção: 1978.

HALLOWEEN II - O Pesadelo Continua (Halloween II). Estúdio: Universal Pictures, Distribuidora: Universal Pictures; Diretor: Rick Rosenthal; Roteirista: John Carpenter, Debra Hill. Produtor: John Carpenter, Debra Hill. Fotografia: Dean Cundey; Edição: Mark Goldblatt, Skip Schoolnik, Música: John Carpenter. Personagens e intérpretes principais: Michael Myers: Dick Warlock, Laurie Strode: Jamie Lee Curtis, Dr. Sam Loomis: Donald Pleasance. Ano de Produção: 1981.

HALLOWEEN III - A Noite das Bruxas (Halloween III – Season of The Witch). Estúdio: Universal Pictures, Direção: Tommy Lee Wallace, Roteiro de John Carpenter, Debra Hill, Tommy Lee Wallace. Produtor: Debra Hill, John Carpenter. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Millie Moore. Personagens e intérpretes principais: Tom Atkins: Dr. Daniel 'Dan' Challis, Stacey Nelkin: Ellie Grimbridge, Dan O'Herlihy: Conal Cochran. Ano de produção: 1982.

HALLOWEEN IV – O Retorno de Michael Myers (Halloween IV: The Return of Michael Myers): Estúdio: Trancas International; Distribuidora: Galaxy International Releasing; Diretor: Dwight H. Little; Roteirista: Alan B. McElroy. Produtor: Paul Freeman. Fotografia: Peter Lyons Collister, Edição: Curtiss Clayton, Música: Alan Howarth. Personagens e intérpretes principais: Michael Myers: Tom Morgia, Dr. Sam Loomis: Donald Pleasance, Rachel Carruthers: Ellie Cornell. Ano de Produção: 1988

LOUCURAS de Verão (American Graffiti). Estúdio: Universal Pictures, Distribuidora: Universal Pictures; Diretor: George Lucas, Roteirista: George Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck. Produtor: Francis Ford Coppola. Fotografia: Ron Eveslage, Jan Dalquen. Edição: Verna Fields, Márcia Lucas. Personagens e intérpretes principais: Curt Henderson: Richard Dreyfuss, Steve Bolander: Ron Howard, John Milner: Paul Le Mat. Ano de Produção: 1973.

MAD MAX 2 – A Caçada Continua (Mad Max Road Warriors). Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuição: Warner Bros Pictures, Direção: George Miller. Roteiro: Brian Hannant, George Miller, Terry Hayes. Produtor: Byron Kennedy. Fotografia: Dean Semler. Edição: David Stiven, Michael Balson, Tim Wellburn. Música: Brian May. Personagens: "Mad Max" Rockatansky: Mel Gibson, Capitão Gyro: Bruce Spence, Pappagallo: Michael Preston. Ano de Produção: 1981.

MAD MAX Além da Cúpula do Trovão (Mad Max Beyond The Thunderdome). Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuição: Warner Bros Pictures, Direção: George Miller. Roteiro: Byron Kennedy. George Miller, Terry Hayes. Produtor: Doug Mitchell, George Miller, Marcus D'Arcy, Steve Amezdroz, Terry Hayes. Fotografia: Dean Semler. Editor: Richard Francis-Bruce. Música: Maurice Jarre. Personagens Principais: Max Rockatansky: Mel Gibson, Tina Entity: Tina Turner, Savannah Nix: Helen Buday, Jedediah: Bruce Spence. Ano de Produção: 1985.

MASSACRE na Festa do Pijama (Slumber Party Massacre). Estúdio: Santa Fé Productions, Distribuição: New World Pictures. Direção: Amy Jones. Roteirista: Rita Mae Brown. Produtor: Amy Jones. Edição: Sean Foley, Wendy Greene Bricmont. Música: Ralph Jones. Personagens Principais Trish Devereaux: Michelle Michaels, Valerie Bates: Robin Stille, Russ Thorn: Michael Villella, Kim Clarke: Debra Deliso, Jackie Cassidy: Andree Honore. Ano de Produção: 1982.

NA HORA da Zona Morta (Dead Zone). Estúdio: Paramount Pictures, Distribuidora: Dino De Laurentiis Company. Diretor: David Cronenberg. Roteirista: Jeffrey Boam, Stephen King. Produtor: Debra Hill, Dino De Laurentiis. Edição: Ronald Sanders. Música: Michael Kamen.

Personagens Principais: Johnny Smith: Christopher Walken, Sarah Bracknell: Brooke Adams, Sheriff George Bannerman: Tom Skerritt, Dr. Sam Weizak: Herbert Lom, Greg Stillson: Martin Sheen. Ano de Produção: 1983.

NO LIMITE da Realidade (Twilight Zone, 1983). Estúdio: Warner Bros Distribuidora: Warner Bros. Television Distribution. Diretor: John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante, George Miller. Roteirista: John Landis, George Clayton Johnson, Richard Matheson, Melissa Mathison. Produtor: Steven Spielberg, John Landis. Fotografia: Malcolm Campbell, Tina Hirsch, Michael Kahn, Howard E. Smith. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: Bill Connor: Vic Morrow, Mr. Bloom: Scatman Crothers, Helen Foley: Kathleen Quinlan, John Valentine: John Lithgow. Ano de Produção: 1983.

NO TEMPO das Diligências (Stagecoach). Estúdio: United Artists; Distribuição: Walter Wanger Productions; Diretor: John Ford; Roteirista: Dudley Nichols. Produtor: Walter Wanger; Fotografia: Bert Glennon; Edição: Otho Lovering, Dorothy Spencer; Música: Richard Hageman, Franke Harling, Louis Gruenberg, John Leipold, Leo Shuken. Personagens e intérpretes principais: Dallas: Claire Trevor; Henry: John Wayne, Buck: Andy Devine. Ano de produção: 1939.

O ENIGMA de Outro Mundo (The Thing). Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Direção: John Carpenter; baseado no livro homônimo de John W. Campbell; Produtor: David Foster, Lawrence Turman; Fotografia: Dean Cundey; Edição: Todd C. Ramsay; Música: Ennio Morricone; Personagens e intérpretes principais: R. J. MacReady: Kurt Russel; Childs: Keith David; Blair: A. Wilford Brimley; Naals: T. K. Carter; Palmer: David Clennon. Ano de produção: 1982.

O EXORCISTA (The Exorcist). Estúdio: Warner Bros Pictures, Direção: William Friedkin, Roteiro de William Peter Blatty. Fotografia: Billy Williams, Owen Roizman. Edição: Bud S. Smith, Evan A. Lottman, Jordan Leondopoulos, Norman Gay. Música: George Cumbs, Hans Werner Henze, Jack Nitzsche, Krzysztof Penderecki. Personagens e intérpretes principais: Chris MacNeil: Ellen Burstyn, Padre Lankester Merrin: Max von Sydow, Padre Damien Karras: Jason Miller, Regan MacNeil: Linda Blair, Ano de produção: 1974.

O EXTERMINADOR do Futuro (The Terminator). Estúdio: Orion Pictures, Distribuidora: Orion Pictures. Direção: James Cameron. Roteirista: James Cameron, Gale Anne Hurd. Produtor: Gale Anne Hurd. Editor: Mark Goldblatt. Personagens e intérpretes principais: Exterminador: Arnold Schwarzenegger, Sarah Connor: Linda Hamilton, Kyle Reese: Michael Biehn, Detetive Vukovich: Lance Henriksen. Ano de produção: 1984.

O GRANDE ROUBO DO TREM (The Great Train Robbery). Estúdio: Edison Studios; Distribuição: Edison Studios, Kleine Optical Company; Diretor: Edwin S. Porter; Roteirista: Edwin S. Porter. Edição: Edwin S. Porter, J. Blair Smith. Personagens e intérpretes principais: Justus D. Barnes, G. M. Anderson, Walter Cameron. Ano de Produção: 1903.

O MASSACRE da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre). Estúdio: Vortex. Distribuição: Bryanston Pictures; Diretor: Tobe Hooper; Roteirista: Kim Henkel, Tobe Hooper. Edição: Larry Carroll, Sally Richardson. Personagens e intérpretes principais: Sally Hardesty: Marilyn Burns, Pam: Teri McMinn, Franklin Hardesty: Paul A. Partain, Leatherface: Gunnas Hansen, Drayton Sawyer: Jim Siedow. Ano de Produção: 1974.

O MONSTRO do Ártico (The Thing). Estúdio: Winchester Pictures Corporation, Distribuição: RKO Radio Pictures; Diretor: Christian Nyby; Roteirista: Charles Lederer; Baseado Who Goes There?; Edição: Roland Gross; Música: Dimitri Tiomkin; Personagens e intérpretes principais: Nikki Nicholson: Margaret Sheridan, Capitão Patrick Hendry: Kenneth Tobey, Dr. Arthur Carrington: Robert Cornthwaite, Ned "Scotty" Scott: Douglas Spencer. Ano de Produção: 1951.

ONDE Começa o Inferno (Rio Bravo). Estúdio: Warner Bros Pictures, Direção: Howard Hawks, Roteiro de Jules Furthman; Leigh Brackett. Produtor: Howard Hawks. Fotografia: Russell Harlan. Edição: Folmar Blangsted. Música: Dimitri Tiomkin, Paul Francis Webster. Personagens e intérpretes principais: Xerife John T. Chance: John Wayne, Dude: Dean Martin, "Colorado" Ryan: Ricky Nelson. Ano de produção: 1959.

O PREDADOR (Predator, 1987). Estúdio: Twentieth Century-Fox, Distribuição: Twentieth Century-Fox, Direção: John McTiernan. Roteiro: Jim Thomas, John Thomas. Produtor: Joel Silver, John Davis, Lawrence Gordon. Fotografia: Donald McAlpine, Frank E. Johnson. Editor: John F. Link, Mark Helfrich. Música: Alan Silvestri. Personagens Principais: Major Alan "Dutch" Schaefer: Arnold Schwarzenegger, Al Dillon: Carl Weathers, Anna Gonsalves: Elpidia Carrillo, Predador: Kevin Peter Hall. Ano de Produção: 1987.

O PLANETA PERDIDO (Forbidden Planet). Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer, Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer, Direção: Fred M. Wilcox, Roteiro: Irving Block, Allen Adler. Produtor: Nicholas Nayfack. Fotografia: George J. Folsey. Edição: Ferris Webster. Música: Bebe and Louis Barron. Personagens e intérpretes principais: Dr. Edward Morbius: Walter Pidgeon, Altaira "Alta" Morbius: Anne Francis, Comandante John J. Adams: Leslie Nielsen, Tenente. "Doc" Ostrow: Warren Stevens. Ano de produção: 1956.

O PRÍNCIPE das Sombras (Prince of Darkness). Estúdio: Alive Films, Larry Franco Productions. Distribuição: Universal Pictures; Diretor: John Carpenter; Roteirista: John Carpenter; Produtor: Larry J. Franco. Edição: Steve Mirkovich; Música: John Carpenter, Alan Howarth. Música: John Carpenter, Alan Howarth; Personagens e intérpretes principais: Professor Howard Birack: Victor Wong, Padre: Donald Pleasence, Brian Marsh: Jameson Parker, Catherine Danforth: Lisa Blount, Walter Fong: Dennis Dun. Ano de Produção: 1987.

OS AVENTUREIROS do Bairro Proibido (Big Trouble In Little China). Estúdio: 20th Century Fox; Distribuição: 20th Century Fox; Diretor: John Carpenter; Roteirista: W. D. Richter, Gary Goldman, David Z. Weinstein. Edição: Steve Mirkovich, Mark Warner, Edward A. Warschilka; Música: John Carpenter, Alan Howarth; Personagens e intérpretes principais: Jack Burton: Kurt Russell, Gracie Law: Kim Cattrall, Wang Chi: Dennis Dun, David Lo Pan: James Hong. Ano de Produção: 1986.

OS CAÇADORES da Arca Perdida (The Raiders of The Lost Ark). Estúdio: Paramount Pictures. Distribuição: Paramount Pictures. Direção: Steven Spielberg. Roteiro: George Lucas, Lawrence Kasdan e Philip Kaufman. Produtor: Frank Marshall, George Lucas, Howard G. Kazanjian, Robert Watts. Fotografia: Douglas Slocombe, Edição: George Lucas, Michael Kan. Música: John Williams. Indiana Jones: Harrison Ford, Marion Ravenwood: Karen Allen, René Belloq: Paul Freeman, Sallah: John Rhys-Davies. Ano de produção: 1981.

OS EMBALOS de Sábado à Noite (Saturday Night Fever). Estúdio: Robert Stigwood Organization; Distribuição: Paramount Pictures; Diretor: John Badham; Roteirista: Norman Wexler. Edição: David Rawlins; Música: Bee Gees, David Shire. Personagens e intérpretes

principais: Anthony "Tony" Manero: John Travolta, Stephanie Mangano: Karen Lynn Gorney, Bobby C: Barry Miller, Joey: Joseph Cali. Ano de Produção: 1977.

OS INVASORES de Corpos (Invasion of the Body Snatchers). Estúdio: Solofil; Distribuição: United Artists; Diretor: Philip Kaufman; Roteirista: W.D. Richter. Edição: Douglas Stewart; Música: Denny Zeitlin. Personagens e intérpretes principais: Matthew Bennell: Donald Sutherland, Elizabeth Driscoll: Brooke Adams, Jack Bellicec: Jeff Goldblum, Nancy Bellicec: Veronica Cartwright, Dr. David Kibner Leonard Nimoy. Ano de Produção: 1978.

PECADORES (Sinners). Estúdio: Proximity Media, Distribuição: Warner Bros Pictures, Diretor: Ryan Coogler; Roteirista: Ryan Coogler. Edição: Michael P. Shawver. Música: Ludwig Göransson. Personagens e intérpretes principais: Elijah "Smoke" Moore e Elias "Stack" Moore: Michael B. Jordan, Mary: Hailee Steinfeld, Samir: Miles Caton, Remmick: Jack O'Connell. Ano de Produção: 2025.

PIRANHA (Piranha). Estúdio: New World Pictures; Chako Film Company; Distribuição: New World Pictures; United Artists; Diretor: Joe Dante; Roteirista: Richard Robinson, John Sayles. Personagens e intérpretes principais: Paul Grogan: Bradford Dillman, Maggie McKeown: Heather Menzies, Dr. Robert Hoak: Kevin McCarthy. Ano de Produção: 1978.

PLANO 9 do Espaço Sideral (Plane 9 from Out Space, 1959). Estúdio: Reynolds Pictures, Distribuidora: Distributors Corporation of America. Diretor: Ed Wood, Roteirista: Edward D. Wood Jr, Produtor: J. Edward Reynolds. Edição: Edward D. Wood Jr. Música: Frank Worth. Música: Frank Worth. Personagens e intérpretes principais: Jeff Trent: Gregory Walcott, Paula Trent: Mona McKinnon, Tenente John Harper: Duke Moore, Coronel Tom Edwards: Duke Moore. Ano de Produção: 1959.

POLTERGEIST – O Fenômeno (Poltergeist). Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuidora: Metro-Goldwyn-Mayer. Diretor: Tobe Hooper. Roteirista: Steven Spielberg, Michael Grais. Fotografia: Matthew F. Leonetti. Edição: Bud S. Smith, Thom Noble. Personagens e intérpretes principais: Steve Freeling: Craig T. Nelson, Diane Freeling: JoBeth Williams, Dana Freeling: Dominique Dunne, Robbie Freeling: Oliver Robins, Tangina Barrons: Zelda Rubinstein. Ano de Produção: 1982.

PSICOSE (Psycho). Estúdio: Paramount Pictures; Distribuição: Paramount Pictures; Diretor: Alfred Hitchcock, Roteirista: Joseph Stefano, Baseado em Psycho de Robert Bloch. Edição: George Tomasini. Música: Bernard Herrmann. Personagens e intérpretes principais: Norman Bates: Anthony Perkins, Lila Crane: Vera Miles, Sam Loomis: John Gavin. Ano de Produção: 1960.

PSICOSE 2 (Psycho II). Estúdio: Universal Pictures. Distribuidora: Universal Pictures, Diretor: Richard Franklin. Roteirista: Tom Holland. Fotografia: Dean Cundey. Edição: Andrew London. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: Norman Bates: Anthony Perkins, Lila Loomis: Vera Miles, Dr. Raymond Bill: Robert Loggia, Mary Samuels: Meg Tilly, Warren Toomey: Dennis Franz, Srs. Emma Spool: Claudia Bryar. Ano de Produção: 1983.

PSICOSE III (Psycho III). Estúdio: Universal Pictures; Distribuição: Universal Pictures; Diretor: Anthony Perkins, Roteirista: Carlos Eduardo Pogue. Edição: David Blewitt. Música: Carter Burwell. Personagens e intérpretes principais: Norman Bates: Anthony Perkins,

Maureen Coyle: Diana Scarwid, Duane Duke: Jeff Haley, Tracy Venable: Roberta Maxwell. Ano de Produção: 1986.

RAMBO: Programado para Matar (First Blood). Estúdio: The Wallis Interactive Carolco Pictures Anabasis Investments, N.V, Distribuidora: Orion Pictures; Diretor: Ted Kotcheff; Roteirista: Michael Kozoll, William Sackheim, Sylvester Stallone. Produtor: Buzz Feitshans; Fotografia: Andrew Laszlo, Edição: Joan Chapman. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: John J. Rambo: Sylvester Stallone, Coronel Samuel Trautman: Richard Crenna, Xerife William "Will" Teasle: Brian Dennehy. Ano de Produção: 1982.

RAMBO 2: A Missão (Rambo: First Blood Part II). Estúdio: The Wallis Interactive Carolco Pictures Anabasis Investments, N.V, Distribuidora: Tri-Star Pictures; Diretor: George P. Cosmatos; Roteirista: Sylvester Stallone, James Cameron. Produtor: Buzz Feitshans; Fotografia: Jack Cardiff, Edição: Mark Goldblatt, Mark Helfrich. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: John J. Rambo: Sylvester Stallone, Coronel Samuel Trautman: Richard Crenna, Major Marshall Roger T. Murdock: Charles Napier, Coronel Sergei T. Podovsky: Steven Berkoff. Ano de Produção: 1985.

RAMBO 3 (Rambo III). Estúdio: Carolco Pictures; Distribuidora: Tri-Star Pictures; Diretor: Peter MacDonald; Roteirista: Sylvester Stallone, Sheldon Lettich. Produtor: Buzz Feitshans; Fotografia: John Stanier, Edição: James Symons, Andrew London, O. Nicholas Brown. Música: Jerry Goldsmith. Personagens e intérpretes principais: John J. Rambo: Sylvester Stallone, Coronel Samuel Trautman: Richard Crenna, Robert Griggs: Kurtwood Smith, Coronel Alexei Zaysen: Marc de Jonge. Ano de Produção: 1988.

RAMBO 4 (Rambo). Estúdio: Millennium Films, Nu Image, Equity Pictures, Medienfonds GmbH & Co, KG IV. Distribuidora: Lionsgate Films, The Weinstein Company; Diretor: Sylvester Stallone; Roteirista: Art Monterastelli, Sylvester Stallone. Produtor: Avi Lerner, Kevin King Templeton, John Thompson; Fotografia: Glen MacPherson, Edição: Sean Albertson. Música: Brian Tyler. Personagens e intérpretes principais: John J. Rambo: Sylvester Stallone, Dr. Michael Burnett: Paul Schulze, Sarah Miller: Julie Benz, Lewis: Graham McTavish. Ano de Produção: 2008.

RAMBO até o Fim (Rambo: Last Blood). Estúdio: Balboa Productions, Dadi Film, Millennium Media, Templeton Media, Campbell Grobman Films. Distribuidora: Lionsgate. Diretor: Adrian Grünberg; Roteirista: Dan Gordon, Sylvester Stallone. Produtor: Avi Lerner, Kevin King Templeton, Yariv Lerner, Les Weldon. Fotografia: Brendan Galvin, Edição: Todd E. Miller, Carsten Kurpanek. Música: Brian Tyler. Personagens e intérpretes principais: John J. Rambo: Sylvester Stallone, Carmen Delgado: Paz Vega, Hugo Martinez: Sergio Peris-Mencheta, Maria Beltran: Adriana Barraza. Ano de Produção: 2019.

RASTROS de Ódio (The Searchers). Estúdio: Warner Bros Pictures; Distribuição: Warner Bros Pictures; Diretor: John Ford; Roteirista: Frank S. Nugent. Produtor: Cornelius Vanderbilt Whitney; Fotografia: Winton C. Hoch; Edição: Jack Murray; Música: Max Steiner. Personagens e intérpretes principais: Ethan Edwards: John Wayne, Martin Pawley: Jeffrey Hunter, Laurie Jorgensen: Vera Miles. Ano de produção: 1956.

ROBOCOP, O Policial do Futuro (Robocop). Estúdio: Metro-Goldwyn-Mayer. Distribuição: Metro-Goldwyn-Mayer. Direção: Paul Verhoeven. Roteirista: Edward Neumeier, Michael Miner. Produtor: Arne Schmidt. Fotografia: Jost Vacan, Sol Negrin. Edição: Frank J. Urioste. Música: Basil Poledouris. Personagens Principais: Alex Murphy / RoboCop: Peter Weller,

Anne Lewis: Nancy Allen, Dick Jones: Ronny Cox, Clarence Boddicker: Kurtwood Smith. Ano de Produção: 1987.

RUIVAS, Loiras e Morenas (It Happened at the World's Fair, 1963). Estúdio: Ted Richmond Productions; Distribuição: Fredric Steinkamp; Diretor: Norman Taurog, Roteirista: Si Rose, Seaman Jacobs; Produtor: Ted Richmond; Fotografia: Joseph Ruttenberg; Música: Leith Stevens. Personagens e intérpretes principais: Mike Edwards: Elvis Presley, Diane Warren: Joan O'Brian, Danny Burke: Gary Lockwood, Sue-Lin: Vicky Tiu. Ano de Produção: 1963.

SEXTA-FEIRA 13 (Friday The 13th). Estúdio: Paramount Pictures, Distribuidora: Paramount Pictures e Warner Bros Pictures Direção: Sean S. Cunningham. Roteiro: Victor Miller Produtor: Sean S. Cunningham. Fotografia: Barry Abrams. Edição: Bill Freda. Música: Harry Manfredini. Personagens Principais: Sra. Voorhees: Betsy Palmer, Alice: Adrienne King, Jack: Kevin Bacon. Ano de Produção: 1980.

SEXTA-FEIRA 13 Parte 3 (Friday The 13th 3D). Estúdio: Paramount Pictures, Distribuidora: Paramount Pictures. Direção: Steve Miner. Roteiro: Martin Kitrosser, Carol Watson. Produtor: Frank Mancuso Jr, Lisa Barsamian, Peter Schindler, Tony Bishop. Fotografia: Gerald Feil. Edição: George Hively. Música: Harry Manfredini, Michael Zager. Personagens Principais: Chris: Dana Kimmell, Rick: Paul Kratka, Debbie: Tracie Savage, Jason Voorhees: Richard Brooker. Ano de Produção: 1982.

SHEBA Baby (Sheba Baby). Estúdio: American International Pictures. Distribuição: American International Pictures; Diretor: William Girdler; Roteirista: William Girdler, David Sheldon. Produtor: David Sheldon; Fotografia: William Asman, Edição: Henry Asman, Jack Davies; Música: Monk Higgins. Personagens e intérpretes principais: Sheba Shayne: Pam Grier, Brick Williams: Austin Stoker, Andy Shayne: Rudy Challenger. Ano de Produção: 1975.

SUPERMAN - O Filme (Superman). Estúdio: Warner Bros Pictures, Distribuição: Warner Bros Pictures. Direção: Richard Donner, Roteiro: David Newman, Leslie Newman, Mario Puzo, Robert Benton. Produtor: Pierre Spengler. Edição: Michael Ellis, Stuart Baird. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Clark Kent / Superman: Christopher Reeve, Lex Luthor: Gene Hackman, Jor-El: Marlon Brando, Lois Lane: Margot Kidder, Ano de Produção: 1978.

STARMAN – O Homem das Estrelas (Starman). Estúdio: Columbia Pictures, Distribuição: Columbia Pictures, Direção: John Carpenter, Roteiro de Bruce A. Evans Raynold, Gideon Dean Riesner. Produtor: Larry J. Franco. Fotografia: Donald M. Morgan. Edição: Marion Rothman. Música: Jack Nitzsche; Donald M. Morgan. Personagens e intérpretes principais: Scott Hayden / Starman: Jeff Bridges, Jenny Hayden: Karen Allen, Mark Shermin: Charles Martin Smith. Ano de produção: 1984.

STAR WARS (Star Wars). Estúdio: Twentieth Century-Fox. Distribuição: Twentieth Century-Fox. Direção: George Lucas, Roteiro de George Lucas. Produtor: Gary Kurtz. Fotografia: Gilbert Taylor. Edição: George Lucas, John Jympson, Marcia Lucas, Paul Hirsch, Richard Chew, T. M. Christopher. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Luke Skywalker: Mark Hamill, Princesa Leia: Carrie Fisher, Han Solo: Harrison Ford, Grand Moff Tarkin: Peter Cushing, Obi-Wan Kenobi: Alec Guinness. Ano de Produção: 1977.

STAR WARS – Império Contra-Ataca (Empire Strikes Back). Estúdio: Twentieth Century-Fox. Distribuição: Twentieth Century-Fox. Direção: Irvin Kershner, Roteiro de Leigh Brackett,

Lawrence Kasdan, George Lucas. Produtor: Jim Bloom, Howard G. Kazanjian, Gary Kurtz, George Lucas, Rick McCallum, Robert Watts. Edição: George Lucas, John Jympson, Marcia Lucas, Paul Hirsch, Richard Chew, T.M Christopher. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Luke Skywalker: Mark Hamill, Princesa Leia: Carrie Fisher, Han Solo: Harrison Ford, Ano de Produção: 1980.

TRON – Uma Odisseia Eletrônica (Tron). Estúdio: Walt Disney Pictures, Distribuidora: Walt Disney Pictures, Diretor: Steven Lisberger. Roteirista: Steven Lisberger, Bonnie MacBird. Produtor: Donald Kushner, Fotografia: Bruce Logan, Edição: Jeff Gourson. Música: Wendy Carlos. Personagens e intérpretes principais: Kevin Flynn/CLU: Jeff Bridges, Alan Bradley/TRON: Bruce Boxleitner, Ed Dillinger/Sark/Master Control Program: David Warner. Ano de Produção: 1982.

TUBARÃO (Jaws). Estúdio: Universal Pictures, Distribuição: Universal Pictures, Direção: Steven Spielberg, Roteiro: Steven Spielberg, Hal Barwood, Jerry Belson. Produtor: David Brown, Richard D. Zanuck. Fotografia: Bill Butler. Edição: Verna Fields. Música: John Williams. Personagens e intérpretes principais: Martin Brody: Roy Scheider, Matt Hooper: Richard Dreyfuss, Quint: Robert Shaw. Ano de produção: 1975.

UM ESTRANHO no Ninho (One Flew Over the Cuckoo's Nest). Estúdio: Fantasy Films; Distribuidora: United Artists; Diretor: Miloš Forman. Roteirista: Lawrence Hauben, Bo Goldman. Produtor: Saul Zaentz, Michael Douglas, Fotografia: Haskell Wexler, Edição: Richard Chew, Lynzee Klingman, Sheldon Kahn. Música: Jack Nitzsche. Personagens e intérpretes principais: Randle Patrick "R.P." McMurphy: Jack Nicholson, Enfermeira Mildred Ratched: Louise Fletcher, "Chief" Bromden: Will Sampson, Dale Harding: William Redfield. Ano de Produção: 1975.

UM FRIO Corpo sem Alma (Chiller). Estúdio: CBS, Distribuição: CBS. Direção: Wes Craven, Roteiro de J.D. Feigelson. Produtor: J. D. Feigelson, Anderson G. House. Editor: Duane Hartzell. Música: Dana Kaproff. Personagens e intérpretes principais: Miles Creighton: Michael Beck, Marion Creighton: Beatrice Straight, Leigh Kenyon: Laura Johnson, Clarence Beeson: Dick O'Neill, Reverendo Penny: Paul Sorvino, Ano de Produção: 1985.

UMA AVENTURA na África (African Queen). Estúdio: Horizon Pictures, Romulus Films, Distribuição: United Artists, Direção: John Huston, Roteiro de John Huston, James Agee, Peter Viertel, John Collier. Produtor: Sam Spiegel, John Woolf. Fotografia: Jack Cardiff. Edição: Ralph Kemplen. Música: Allan Gray. Personagens e intérpretes principais: Charlie Allnut: Humphrey, Rose Sayer: Katharine Hepburn, Reverend Samuel Sayer: Robert Morley Ano de produção: 1951.

VAMPIROS de Almas (Invasion of the Body Snatchers). Estúdio: Walter Wanger Productions; Distribuição: Allied Artists Pictures, Diretor: Don Siegel. Roteirista: Daniel Mainwaring. Produtor: Walter Wanger, Fotografia: Ellsworth Fredericks; Edição: Robert S. Eisen. Música: Carmen Dragon. Personagens e intérpretes principais: Dr. Miles Bennell: Kevin McCarthy, Becky Driscoll: Dana Wynter, Jack Belicec: King Donovan, Theodora "Teddy" Belicec: Carolyn Jones. Ano de Produção: 1956.

VIDEODROME - A Síndrome do Vídeo (Videodrome). Estúdio: Universal Pictures, Distribuidora: Universal Pictures. Diretor: David Cronenberg. Roteirista: David Cronenberg. Produtor: Claude Héroux. Edição: Ronald Sanders. Música: Howard Shore. Personagens

Principais: Max Renn: James Woods, Nicki Brand: Debbie Harry, Bianca O'Blivion: Sonja Smits, Harlan: Peter Dvorsky, Barry Convex: Leslie Carlson. Ano de Produção: 1983.