

LAURA LOGUERCIO CÁNEPA

MEDO DE QUÊ?
UMA HISTÓRIA DO HORROR NOS FILMES BRASILEIROS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Multimeios.

Área de Concentração: Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Nuno Cesar Pereira de Abreu

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C629m Cánepa, Laura Loguercio.
Medo de quê? - uma história do horror nos filmes brasileiros.
/ Laura Loguercio Cánepa – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes

1. Cinema 2. Gêneros cinematográficos. 3. Horror. 4. Cinema -
Brasil. I. Abreu, Nuno César Pereira de. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “A history of horror in the brazilian movies”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema ; Film genres ; Horror ;
Cinema – Brazil.

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu.

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire.

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos.

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira.

Prof. Dr. Maria Bernadette Cunha de Lyra.

Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

Prof. Dr. Lúcio dos Reis Piedade.

Data da Defesa: 24-06-2008

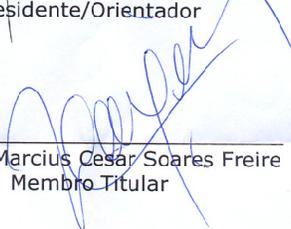
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela
Doutoranda Laura Loguercio Cánepa - RA 40204 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca
Examinadora:**



Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Presidente/Orientador



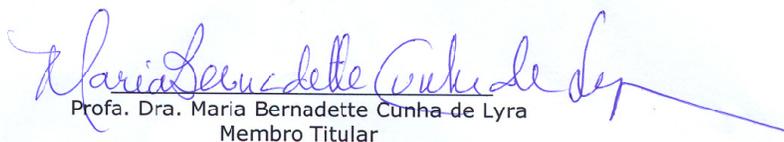
Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
Membro Titular



Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Membro Titular



Prof. Dr. Rogério Ferraraz
Membro Titular



Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Membro Titular

Agradecimentos

Numa pesquisa longa como a de uma tese de doutorado, há sempre muitas pessoas a agradecer. Inicialmente, agradeço àquelas que contribuíram diretamente para a execução do trabalho: o Prof. Dr. Nuno César de Abreu, que acolheu esta pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, e também os professores que compuseram a banca do Exame de Qualificação: o Prof. Dr. Marcius Freire, da Unicamp, e o Prof. Dr. Rogério Ferraraz, da Universidade Anhembi Morumbi.

Em seguida, agradeço àqueles que contribuíram para a concepção desta pesquisa: a Profa. Dra. Bernadette Lyra, da UAM, minha orientadora do Mestrado na ECA-USP e maior incentivadora para que eu investigasse o cinema de horror brasileiro; os jornalistas Carlos Primati e Rodrigo Pereira, dois entusiastas e colaboradores diretos, que descobriram e discutiram filmes comigo ao longo desses quatro anos; aos colegas professores doutores Rosana Lima Soares, Zuleica Bueno, Gelson Santana, Lúcio dos Reis Piedade e Alfredo Suppia, com quem trabalhei a questão do cinema de gênero em diversos seminários, textos e congressos e publicações; aos editores César Zamberlan, da revista eletrônica www.cinequanon.art.br, e Cid Vale Ferreira, da www.carcasse.com, que me possibilitaram a publicação regular de textos sobre o tema; aos pesquisadores Remier Lion e Felipe Guerra, com quem troquei uma enorme quantidade filmes de horror brasileiros e de informações sobre eles.

Os artistas com quem conversei também tiveram um papel fundamental: Carlos Pasini Hansen, Cláudio Cunha, David Cardoso, Dennison Ramalho, Eduardo Aguilar, John Doo, Julio Lopes, Julius Belvedere, Luiz Castolini, Máximo Barro, Pierino Massenzi, Rodrigo Montana. A Cinemateca Brasileira e o Museu Lasar Segall também merecem meu agradecimento pelo ótimo tratamento que recebi durante minhas pesquisas.

Por fim, o sempre necessário agradecimento às pessoas que, ainda que não diretamente interessadas na pesquisa, possibilitaram que ela acontecesse: meus pais, Eugenio e Mercedes; minha irmã, Daniela; meu marido, Luiz Eduardo, e tantos amigos que torceram e estiveram sempre por perto.

A todos, os meus mais sinceros agradecimentos.



Figura 1: Abertura do filme *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, 1964
(**Fonte:** Frame de cópia digital do filme)

*Péssima noite para vocês, meus amiguinhos corajosos.
Guardem bem estas palavras. A todos aqueles que viram um velório, o rosto pálido de um
cadáver, a todos aqueles que não acreditam em almas penadas, aos que ao saírem deste
cinema e tiverem que passar por ruas escuras, sozinhos, ainda há tempo!
Não assistam a este filme! Vão embora!
Hahahahaha! Tarde demais! Vocês não acreditaram. Querem mostrar uma coragem que
não existe? Pois então fiquem! Sofram! Assistam...*

Resumo

Neste trabalho, examinam-se as manifestações do gênero horror nos longas-metragens sonoros brasileiros realizados entre 1937 e 2007, elaborando-se um panorama histórico desses filmes, desde os primeiros registros cinematográficos deste gênero de ficção no cinema nacional até os mais recentes, e propondo-se um modelo descritivo para as configurações do horror ficcional no cinema brasileiro. Para isso, partiu-se dos estudos de gêneros cinematográficos, de história do cinema mundial e de história do cinema brasileiro, procurando-se desenvolver ferramentas de análise que permitam elaborar um panorama dos filmes, e explorando-se a possibilidade de falar-se de estilos especificamente brasileiros para o tratamento cinematográfico do horror.

Palavras-chave: 1. Cinema 2. Gêneros cinematográficos. 3. Horror. 4. Cinema - Brasil.

Abstract

This thesis examines the manifestations of the horror genre in Brazilian movies made between 1937 and 2007, under a historical outlook, since the first cinematographic registries of this genre, to the later ones. The theoretical approach of this work starts from genre cinematographic studies, passes over cinema's history and Brazilian cinema's history, looking out for the development of analytical tools which allow elaborating an overview of the films, exploring the possibility of marking a specific Brazilian brand of horror films and a specific Brazilian approach on making horror films.

Keywords: 1. Cinema. 2. Film genres. 3. Horror. 4. Cinema – Brazil.

Lista de figuras

Figura 1 – Imagem de <i>Á meia noite levarei sua alma</i>	v
Figura 2 – Imagem de <i>Amor só de mãe</i>	01
Figura 3 – Ilustração de autor anônimo.....	07
Figura 4 – Ilustração da “mula-sem-cabeça”	09
Figura 5 – <i>O grito</i> , Edward Munch (1890)	11
Figura 6 – <i>O sono da razão produz monstros</i> , Goya (1815).....	17
Figura 7 – <i>Dança de morte</i> , Guyrot de Marchand (1485).....	23
Figura 8 – <i>A morte da miséria</i> , H. Bosch (1490).....	23
Figura 9 – <i>David e Golias</i> , Michelangelo Caravaggio (1606)	25
Figura 10 – <i>Saturno devorando seu filho</i> , Peter Paul Rubens (1636).....	25
Figura 11 – <i>Repenting magdalene</i> , Georges La Tour (1637).....	25
Figura 12 – <i>Abadia em Oakwood</i> , Caspar David Friedrich (1800).....	29
Figura 13 – <i>Cemitério Cloister sob a neve</i> , Caspar David Friedrich (1810)	29
Figura 14 – <i>Saturno devorando seu filho</i> , Francisco Goya (1815)	35
Figura 15 – <i>O colosso</i> ou <i>O gigante</i> , Francisco Goya (1818).....	35
Figura 16 – Gravura de Felicién Rops	37
Figura 17 – Cartaz original de espetáculo do Teatro do Grand Guignol	39
Figura 18 – Ilustração do jornal <i>The Standard</i> (1895).....	40
Figura 19 – Capa da primeira edição da revista norte-americana <i>Weird Tales</i>	42
Figura 20 – <i>O vampiro</i> , de Edward Munch.....	42
Figura 21 – Capa de livro americano de H.P. Lovecraft.....	44
Figura 22 – Capa de libreto inglês sobre Jack – o estripador.....	44
Figura 23 – Capa de edição de <i>A guerra dos mundos</i>	44
Figura 24 – Fantasmagoria (reconstituição).....	53
Figura 25 – Imagem de <i>O gabinete do Dr. Caligari</i> (1919)	55
Figura 26 – Imagem de <i>Nosferatu</i> (1922)	55
Figura 27 – Imagem de <i>Drácula</i> (1931).....	58
Figura 28 – Imagem de <i>Frankenstein</i> (1931).....	58
Figura 29 – Imagem de <i>A morta viva</i> (1943)	59

Figura 30 – Imagem de <i>A morta viva</i> (1943)	59
Figura 31 – Imagem de <i>O dia em que a terra parou</i> (1951)	61
Figura 32 – Imagem de <i>A maldição de Drácula</i> (1959)	61
Figura 33 – Imagem de <i>O que terá acontecido a Baby Jane?</i> (1961)	62
Figura 34 – Imagem de <i>As três máscaras do terror</i> (1963)	62
Figura 35 – Imagens de <i>Blood feast</i> (1963)	64
Figura 36 – Imagem de <i>A noite dos mortos vivos</i> (1968).....	64
Figura 37 – Imagem de <i>Rock horror picture show</i> (1975).....	66
Figura 38 – Imagem de <i>Cannibal holocaust</i> (1977)	66
Figura 39 – Imagem de <i>O exorcista</i> (1973)	68
Figura 40 – Imagem de <i>O exorcista</i> (1973)	68
Figura 41 – O personagem Michael Myers em <i>Halloween</i> (1978)	69
Figura 42 – O personagem Hannibal Lecter em <i>O silêncio dos inocentes</i> (1990).....	69
Figura 43 – A monstruosa Sadako em <i>O chamado</i> (2001)	70
Figura 44 – A monstruosa Sadako em <i>O chamado</i> (2001)	70
Figura 45 – Capa da revista em quadrinhos brasileira <i>Spektro</i>	73
Figura 46 – <i>A esfinge</i> , de Fernand Khnopff	82
Figura 47 – Capa da revista em quadrinhos brasileira <i>Drácula</i>	92
Figura 48 – Capa da revista em quadrinhos brasileira <i>Lobisomem</i>	92
Figura 49 – Capa da revista em quadrinhos brasileira <i>Mirza – a mulher-vampiro</i>	92
Figura 50 – Trecho da série <i>Como se faz uma estória de terror</i> , de Luchetti e Rosso	93
Figura 51 – Trecho de história da revista <i>O estranho mundo de Zé do Caixão</i>	93
Figura 52 – Capa da revista em quadrinhos brasileira <i>Spektro</i>	95
Figura 53 – Capa da revista em quadrinhos brasileira <i>Kripta</i>	95
Figura 54 – Capa da revista especial <i>Contos Bizarros</i> , encarte da revista <i>Superinteressante</i> (2003)	95
Figura 55 – Fotografia <i>still</i> do programa de TV <i>Além, muito além do além</i> (1967-1968) 100	
Figura 56 – Fotografia <i>still</i> do programa de TV <i>Cine trash</i> (1996).....	100
Figura 57 – Episódio do programa de TV <i>Incrível, fantástico, extraordinário: a garra do macaco</i>	101
Figura 58 – Episódio do programa de TV <i>Incrível, fantástico, extraordinário: a garra do macaco</i>	101

Figura 59 – Episódio do programa de TV <i>Incrível, fantástico, extraordinário: a garra do macaco</i>	101
Figura 60 – Episódio do programa de TV <i>Linha Direta: operação prato</i>	102
Figura 61 – Episódio do programa de TV <i>Linha Direta: operação prato</i>	102
Figura 62 – Episódio do programa de TV <i>Linha Direta: operação prato</i>	102
Figura 63 – Ney Latorraca na novela <i>Vamp</i> (1991-1992).....	104
Figura 64 – Cláudia Ohana na novela <i>Vamp</i> (1991-1992).....	104
Figura 65 – Otavio Augusto e Patrícia Travassos na novela <i>Vamp</i> (1991-1992).....	104
Figura 66 – Cartaz do filme <i>Caiçara</i> (1950).....	113
Figura 67 – Cartaz do filme <i>Veneno</i> (1952).....	113
Figura 68 – Cartaz do filme <i>Curuçú – o terror do Amazonas</i> (1955).....	115
Figura 69 – Cartaz do filme <i>Macumba love</i> (1959).....	115
Figura 70 – Cartaz do filme <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	117
Figura 71 – Cartaz do filme <i>Trilogia de terror</i> (1968).....	117
Figura 72 – Cartaz do filme <i>Exorcismo negro</i> (1974).....	117
Figura 73 – Cartaz do filme <i>Inferno carnal</i> (1978).....	117
Figura 74 – Cartaz do filme <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977).....	120
Figura 75 – Cartaz do filme <i>Snuff – vítimas do prazer</i> (1977).....	120
Figura 76 – Cartaz do filme <i>As filhas do fogo</i> (1978).....	120
Figura 77 – Cartaz do filme <i>Signo de escorpião</i> (1974).....	120
Figura 78 – Cartaz do filme <i>Um sonho de vampiros</i> (1969).....	121
Figura 79 – Cartaz do filme <i>Quem tem medo do lobisomem?</i> (1974).....	121
Figura 80 – Cartaz do filme <i>O guru das sete cidades</i> (1972).....	121
Figura 81 – Cartaz do filme <i>Shock!</i> (1984).....	123
Figura 82 – Cartaz do filme <i>Estrela nua</i> (1985).....	123
Figura 83 – Cartaz do filme <i>As sete vampiras</i> (1986).....	123
Figura 84 – Cartaz do filme <i>Ritual of death</i> (1991).....	123
Figura 85 – Cartaz do filme <i>Um lobisomem na Amazônia</i> (2005).....	127
Figura 86 – Cartaz do filme <i>O coronel e o lobisomem</i> (2005).....	127
Figura 87 – Cartaz do filme <i>O xangô de Baker Street</i> (2002).....	127
Figura 88 – Cartaz do filme <i>Gêmeas</i> (1999).....	127
Figura 89 – Everaldo Pontes em cena do filme <i>Amor só de mãe</i> (2003).....	128

Figura 90 – Débora Muniz em cena do filme <i>Amor só de mãe</i> (2003)	128
Figura 91 – Clarice Falcão em cena do filme <i>Fica comigo esta noite</i> (2006)	129
Figura 92 – José Mojica Marins/Zé do Caixão em <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	133
Figura 93 – Cena de tortura em <i>O estranho mundo de Zé do Caixão</i> (1968)	138
Figura 94 – Cena de canibalismo em <i>O estranho mundo de Zé do Caixão</i> (1968)	138
Figura 95 – Cena de tortura em <i>O estranho mundo de Zé do Caixão</i> (1968)	138
Figura 96 – <i>Close</i> dos olhos de Mojica em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967)	139
Figura 97 – Zé do Caixão morto em <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	139
Figura 98 – Zé espia suas vítimas em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967)	139
Figura 99 – Zé tem uma visão do próprio caixão em <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	141
Figura 100 – Zé do Caixão perseguido pelos mortos em <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	141
Figura 101 – Zé acordando de um pesadelo em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967)	141
Figura 102 – Fotos de Mojica para o curso de atores da Cia. Cinematográfica Atlas	142
Figura 103 – A primeira aparição de Zé do Caixão em <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	145
Figura 104 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 105 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 106 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 107 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 108 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 109 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 110 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 111 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 112 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 113 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 114 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 115 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 116 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	149
Figura 117 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964)	150

Figura 118 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 119 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 120 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 121 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 122 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 123 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 124 – Imagem de <i>À meia noite levarei sua alma</i> (1964).....	150
Figura 125 – Imagem de <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 126 – Imagem de <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 127 – Imagem de <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 128 – Imagem de <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 129 – Imagem de <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 130 – Imagem de <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 131 – Animais peçonhentos em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 132 – Animais peçonhentos em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 133 – Animais peçonhentos em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	152
Figura 134 – O inferno em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	154
Figura 135 – O inferno em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	154
Figura 136 – O inferno em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	154
Figura 137 – O drama de Zé em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	154
Figura 138 – O drama de Zé em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	154
Figura 139 – O drama de Zé em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> (1967).....	154
Figura 140 – Imagem de <i>O fabricante de bonecas</i> (1968).....	158
Figura 141 – Imagem de <i>O fabricante de bonecas</i> (1968).....	158
Figura 142 – A cabeça de Luis Sergio Person em cena de <i>O fabricante de bonecas</i> (1968).....	158
Figura 143 – Gerorge Michel Serkeis interpreta do mendigo apaixonado em <i>Tara</i> (1968).....	159
Figura 144 – Dublê de corpo de Iris Bruzzi em <i>Tara</i> (1968).....	159
Figura 145 – Iris Bruzzi em <i>Tara</i> (1968).....	159
Figura 146 – Mojica interpreta Oaixac Odez em <i>Ideologia</i> (1968).....	160

Figura 147 – A casa de Zé do Caixão em <i>Esta noite encarnarei no teu cadáver</i> e de Oaixac em <i>Ideologia</i> : mesmo fotograma.....	160
Figura 148 – Cena de tortura e violência sexual em <i>Ideologia</i> (1968)	160
Figura 149 – O banquete de Oixac Odez em <i>Ideologia</i> (1968)	161
Figura 150 – O banquete de Oixac Odez em <i>Ideologia</i> (1968)	161
Figura 151 – O banquete de Oixac Odez em <i>Ideologia</i> (1968)	161
Figura 152 – A profecia bíblica em <i>Ideologia</i> (1968).....	161
Figura 153 – A profecia bíblica em <i>Ideologia</i> (1968).....	161
Figura 154 – A profecia bíblica em <i>Ideologia</i> (1968).....	161
Figura 155 – Imagem de <i>O acordo</i> (1968): a chegada de Cristo	163
Figura 156 – Imagem de <i>O acordo</i> (1968): quando “baixa” o Curupira	163
Figura 157 – Imagem de <i>O acordo</i> (1968): a entrega da virgem na caverna.....	163
Figura 158 – Imagem de <i>Procissão dos mortos</i> (1968)	164
Figura 159 – Imagem de <i>Procissão dos mortos</i> (1968)	164
Figura 160 – Imagem de <i>Procissão dos mortos</i> (1968)	164
Figura 161 – Imagem de <i>O saci</i> (1952).....	164
Figura 162 – Imagem de <i>O saci</i> (1952).....	164
Figura 163 – Imagem de <i>O saci</i> (1952).....	164
Figura 164 – Imagem de <i>Pesadelo macabro</i> (1968)	165
Figura 165 – Imagem de <i>Pesadelo macabro</i> (1968)	165
Figura 166 – Imagem de <i>Pesadelo macabro</i> (1968)	165
Figura 167 – Mojica em <i>O profeta da fome</i> (1969)	167
Figura 168 – Maurício do Vale em <i>O profeta da fome</i> (1969)	167
Figura 169 – Imagem de <i>O profeta da fome</i> (1969).....	167
Figura 170 – Abertura de <i>O ritual dos sádicos</i> (1970)	169
Figura 171 – Abertura de <i>O ritual dos sádicos</i> (1970)	169
Figura 172 – Abertura de <i>O ritual dos sádicos</i> (1970)	169
Figura 173 – Seqüência da “loira do penico” em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970).....	169
Figura 174 – Seqüência da “loira do penico” em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970).....	169
Figura 175 – Seqüência da “loira do penico” em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970).....	169
Figura 176 – Seqüência da “loira do penico” em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970).....	169
Figura 177 – Seqüência da “loira do penico” em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970).....	169

Figura 178 – Seqüência da “loira do penico” em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970).....	169
Figura 179 – Pesadelos dos personagens em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970)	171
Figura 180 – Pesadelos dos personagens em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970)	171
Figura 181 – Pesadelos dos personagens em <i>O ritual dos sádicos</i> (1970)	171
Figura 182 – Dublê de corpo de Mojica encarna <i>Finis hominis</i> (1971).....	173
Figura 183 – Mojica encarna <i>Finis hominis</i> (1971)	173
Figura 184 – Mojica volta para o hospício em <i>Finis hominis</i> (1971)	173
Figura 185 – Marcelo Picchi possuído em <i>Exorcismo negro</i> (1974).....	177
Figura 186 – Geórgia Gomide e Wanda Kosmo em <i>Exorcismo negro</i> (1974)	177
Figura 187 – Merisol Marins herda a maldade de Zé do Caixão em <i>Exorcismo negro</i> (1974)	177
Figura 188 – Vic Barone é Aquiles em <i>Como consolar viúvas</i> (1976).....	180
Figura 189 – Aquiles é surrado por chicotes mágicos em <i>Como consolar viúvas</i> (1976) .	180
Figura 190 – Cartela de encerramento de <i>Como consolar viúvas</i> (1976): moral da história	180
Figura 191 – Mojica em <i>Inferno carnal</i> (1978)	180
Figura 192 – O monstro em <i>Inferno carnal</i> (1978).....	181
Figura 193 – A sombra do monstro em <i>Inferno carnal</i> (1978).....	181
Figura 194 – Imagem de <i>Delírios de um anormal</i> (1978).....	182
Figura 195 – Imagem de <i>Delírios de um anormal</i> (1978).....	182
Figura 196 – Imagem de <i>Delírios de um anormal</i> (1978).....	182
Figura 197 – Imagem de <i>Perversão</i> (1979)	184
Figura 198 – Imagem de <i>Perversão</i> (1979)	184
Figura 199 – Imagem de <i>Perversão</i> (1979)	184
Figura 200 – Imagem de <i>A quinta dimensão do sexo</i> (1985).....	186
Figura 201 – Imagem de <i>A quinta dimensão do sexo</i> (1985).....	186
Figura 202 – Imagem de <i>A quinta dimensão do sexo</i> (1985).....	186
Figura 203 – Cena do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987).....	189
Figura 204 – Cena do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987).....	189
Figura 205 – Cena do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987).....	189
Figura 206 – Cena do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987).....	189
Figura 207 – Cena do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987).....	189

Figura 208 – Cena do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987).....	189
Figura 209 – <i>Still</i> de <i>A encarnação do demônio</i> (2008)	191
Figura 210 – <i>Still</i> de <i>A encarnação do demônio</i> (2008)	191
Figura 211 – Cartela de abertura do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987)	195
Figura 212 – Cartela de abertura do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987)	195
Figura 213 – Cartela de abertura do documentário <i>Demônios e maravilhas</i> (1987)	195
Figura 214 – Rótulo do “Marafó Zé do Caixão”	197
Figura 215 – Santinho da campanha de Mojica para vereador em 2006	197
Figura 216 – Selma Egrey e Rosina Malbossiom em <i>As filhas do fogo</i> (1978).....	199
Figura 217 – Rituais de magia em <i>Caiçara</i> (1950).....	204
Figura 218 – Mãos fantasmagóricas em <i>Veneno</i> (1952).....	204
Figura 219 – Cena do mausoléu em <i>Meu destino é pecar</i> (1952).....	208
Figura 220 – Fernanda Montenegro e Ludimila Dayer em <i>Diabólica</i> (1999)	212
Figura 221 – Ludimila Dayer e Daniel Dantas em <i>Diabólica</i> (1999).....	212
Figura 222 – Ludimila Dayer e Fernanda Torres em <i>Diabólica</i> (1999)	212
Figura 223 – Fernanda Torres em <i>Gêmeas</i> (1999).....	213
Figura 224 – Fernanda Montenegro e Francisco Cuoco em <i>Gêmeas</i> (1999)	213
Figura 225 – Fernanda Torres em <i>Gêmeas</i> (1999).....	213
Figura 226 – Túmulo falso em <i>Uma fêmea do outro mundo</i> (1979).....	218
Figura 227 – Túmulo falso em <i>Uma fêmea do outro mundo</i> (1979).....	218
Figura 228 – Kate Lyra em <i>Uma fêmea do outro mundo</i> (1979).....	218
Figura 229 – Cenas de <i>Estranho encontro</i> (1958)	220
Figura 230 – Cenas de <i>Estranho encontro</i> (1958)	220
Figura 231 – Cartaz original do filme <i>O anjo da noite</i> (1974)	223
Figura 232 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 233 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 234 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 235 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 236 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 237 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 238 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226

Figura 239 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	226
Figura 240 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	227
Figura 241 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	227
Figura 242 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	227
Figura 243 – Imagens de <i>As filhas do fogo</i> (1978)	227
Figura 244 – Selma Egrey em <i>As filhas do fogo</i> (1978)	227
Figura 245 – Selma Egrey e Paola Morra em <i>As filhas do fogo</i> (1978).....	227
Figura 246 – Karin Rodrigues em <i>As filhas do fogo</i> (1978)	227
Figura 247 – Rosina Malbossiom em <i>As filhas do fogo</i> (1978).....	227
Figura 248 – Monique Lafond em <i>Enigma para demônios</i> (1975).....	234
Figura 249 – Palmira Barbosa interpreta uma bruxa em <i>Enigma para demônios</i> (1975)..	234
Figura 250 – Monique Lafond é oferecida em sacrifício em <i>Enigma para demônios</i> (1975)	234
Figura 251 – José Mayer interpreta o velho fantasma em <i>A mulher do desejo</i> (1975).....	235
Figura 252 – José Mayer em <i>A mulher do desejo</i> (1975).....	235
Figura 253 – Imagem de <i>A mulher do desejo</i> (1975).....	235
Figura 254 – Imagem de <i>A mulher do desejo</i> (1975).....	235
Figura 255 – Vera Fajardo em <i>A mulher do desejo</i> (1975).....	235
Figura 256 – Vera Fajardo em <i>A mulher do desejo</i> (1975).....	235
Figura 257 – Imagem de abertura de <i>A mulher do desejo</i> (1975)	236
Figura 258 – Imagem de abertura de <i>A mulher do desejo</i> (1975)	236
Figura 259 – Imagem de abertura de <i>A mulher do desejo</i> (1975)	236
Figura 260 – Cartaz original do filme <i>O sócia da morte</i> (1975)	239
Figura 261 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	243
Figura 262 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	243
Figura 263 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	243
Figura 264 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	244
Figura 265 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	244
Figura 266 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	244
Figura 267 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	244
Figura 268 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	244
Figura 269 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	244

Figura 270 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	245
Figura 271 – Cristina Aché e Carla Camurati contracenam em <i>Estrela nua</i> (1985)	245
Figura 272 – Cristina Aché e Carla Camurati desaparecem em cena final de <i>Estrela nua</i> (1985)	245
Figura 273 – O jovem demoníaco em <i>Espelho de carne</i> (1985).....	247
Figura 274 – Hileana Menezes em cena de <i>Espelho de carne</i> (1985)	247
Figura 275 – O elenco de <i>Espelho de carne</i> (1985).....	247
Figura 276 – Imagem do filme <i>Liliam – a suja</i> (1981), estrelado por Lia Furlin	249
Figura 277 – Imagem do filme <i>O signo de escorpião</i> (1974)	255
Figura 278 – Imagem do filme <i>O signo de escorpião</i> (1974)	255
Figura 279 – Imagem do filme <i>O signo de escorpião</i> (1974)	255
Figura 280 – Imagem de fantasma no filme <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 281 – Kate Hansen em <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 282 – Kate Hansen em <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 283 – Kate Hansen em <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 284 – Imagem do filme <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 285 – Imagem do filme <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 286 – Imagem do filme <i>Excitação</i> (1976)	257
Figura 287 – Imagem do filme <i>Uma estranha história de amor</i> (1979).....	260
Figura 288 – Imagem do filme <i>Uma estranha história de amor</i> (1979).....	260
Figura 289 – Imagem do filme <i>Uma estranha história de amor</i> (1979).....	260
Figura 290 – A “planta assassina” em <i>Reencarnação do sexo</i> (1981).....	262
Figura 291 – A casa maldita de <i>Reencarnação do sexo</i> (1981).....	262
Figura 292 – Patrícia Scalvi em <i>Reencarnação do sexo</i> (1981).....	262
Figura 293 – Arthur Roveder em <i>Reencarnação do sexo</i> (1981)	262
Figura 294 – Sexo e morte em <i>Reencarnação do sexo</i> (1981).....	262
Figura 295 – Patrícia Scalvi <i>Reencarnação do sexo</i> (1981)	262
Figura 296 – Cena de levitação em <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977).....	266
Figura 297 – Filho mata a mãe em <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977).....	266
Figura 298 – O demônio em <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977)	266
Figura 299 – Imagens de <i>Passado tenebroso</i> (1967) em <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977)	267
Figura 300 – Imagens de <i>Passado tenebroso</i> (1967) em <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977)	267

Figura 301 – Imagens de <i>Passado tenebroso</i> (1967) em <i>Seduzidas pelo demônio</i> (1977)	267
Figura 302 – Cartaz do filme <i>A virgem da colina</i> (1977) em espanhol	269
Figura 303 – Cartaz original do filme <i>A virgem da colina</i> (1977).....	269
Figura 304 – Cartaz original do filme <i>O castelo das taras</i> (1982)	269
Figura 305 – Imagem de <i>O castelo das taras</i> (1982).....	270
Figura 306 – O ator/produtor Dorival Coutinho em <i>O castelo das taras</i> (1982).....	270
Figura 307 – Esculturas “demoníacas” em <i>O castelo das taras</i> (1982).....	270
Figura 308 – Imagem de <i>O castelo das taras</i> (1982).....	270
Figura 309 – Efeitos especiais em <i>O castelo das taras</i> (1982)	270
Figura 310 – Momentos de puro horror <i>gore</i> em <i>O castelo das taras</i> (1982)	270
Figura 311 – Centro Educacional Anísio Teixeira (RJ) usado como “castelo” em <i>Banquete de taras</i>	271
Figura 312 – Centro Educacional Anísio Teixeira (RJ) usado como “castelo” em <i>Banquete de taras</i>	271
Figura 313 – Newton Couto como o Conde Vladislav em <i>Banquete de taras</i> (1982).....	271
Figura 314 – Newton Couto como o Conde Vladislav em <i>Banquete de taras</i> (1982).....	271
Figura 315 – Violência sexual <i>Banquete de taras</i> (1982).....	271
Figura 316 – A descoberta das esculturas que sangram em <i>Banquete de taras</i> (1982)	271
Figura 317 – Imagem de <i>A mulher, a serpente e a flor</i> (1983)	273
Figura 318 – Violência sexual em <i>A mulher, a serpente e a flor</i> (1983)	273
Figura 319 – O estripador mascarado em <i>A mulher, a serpente e a flor</i> (1983)	273
Figura 320 – O “monstro do mar” em <i>A mulher, a serpente e a flor</i> (1983)	273
Figura 321 – Ciça Manzano em <i>A mulher, a serpente e a flor</i> (1983).....	273
Figura 322 – Cabeça cortada na cena final de <i>A mulher, a serpente e a flor</i> (1983)	273
Figura 323 – David Cardoso em <i>Amadas e violentadas</i> (1976).....	276
Figura 324 – Imagem de <i>Amadas e violentadas</i> (1976).....	276
Figura 325 – Imagem de <i>O estripador de mulheres</i> (1978).....	278
Figura 326 – Imagem de <i>O estripador de mulheres</i> (1978).....	278
Figura 327 – Imagem de <i>O estripador de mulheres</i> (1978).....	278
Figura 328 – Imagem de <i>O estripador de mulheres</i> (1978).....	279
Figura 329 – Imagem de <i>O estripador de mulheres</i> (1978).....	279
Figura 330 – Imagem de <i>O estripador de mulheres</i> (1978).....	279

Figura 331 – Cartaz original de <i>O estripador de mulheres /O assassino da noite</i> (1978).	279
Figura 332 – Cartaz original de <i>Ato de violência</i> (1979)	279
Figura 333 – Cartaz original de <i>O matador sexual</i> (1979)	279
Figura 334 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 335 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 336 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 337 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 338 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 339 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 340 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 341 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 342 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 343 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 344 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 345 – Imagem de <i>O pasteleiro</i> em <i>Aqui tarados!</i> (1980).....	283
Figura 346 – Wanda Cosmo em <i>Solo de violino</i> , de <i>Noite das taras 2</i> (1983)	285
Figura 347 – Enio Gonçalves em <i>Solo de violino</i> , de <i>Noite das taras 2</i> (1983)	285
Figura 348 – Rosana Freitas em <i>Solo de violino</i> , de <i>Noite das taras 2</i> (1983).....	285
Figura 349 – Cartaz original de <i>A próxima vítima</i> (1983)	287
Figura 350 – Imagem de <i>A próxima vítima</i> (1983)	290
Figura 351 – Imagem de <i>A próxima vítima</i> (1983)	290
Figura 352 – Mayara Magri em <i>A próxima vítima</i> (1983)	290
Figura 353 – Othon Bastos em <i>A próxima vítima</i> (1983)	290
Figura 354 – Antonio Fagundes e Mayara Magri em <i>A próxima vítima</i> (1983).....	290
Figura 355 – Othon Bastos em <i>A próxima vítima</i> (1983)	290
Figura 356 – Cartaz original de <i>Belas e corrompidas/As feras do sexo</i> (1977).....	292
Figura 357 – Cartaz original de <i>Belas e corrompidas/As feras do sexo</i> (1977).....	292
Figura 358 – Zélia Diniz em <i>O gafanhoto</i> , de <i>Pornô!</i> (1980).....	295
Figura 359 – O inseto erótico em <i>O gafanhoto</i> , de <i>Pornô!</i> (1980)	295
Figura 360 – Arthur Roveder em <i>O gafanhoto</i> , de <i>Pornô!</i> (1980)	295
Figura 361 – Arthur Roveder em <i>O gafanhoto</i> , de <i>Pornô!</i> (1980)	295

Figura 362 – Zélia Diniz em <i>O gafanhoto</i> , de <i>Pornô!</i> (1980).....	295
Figura 363 – Zélia Diniz em <i>O gafanhoto</i> , de <i>Pornô!</i> (1980).....	295
Figura 364 – Cartaz original de <i>Ninfas diabólicas</i> (1977).....	296
Figura 365 – Cartaz original de <i>Excitação diabólica</i> (1982).....	296
Figura 366 – Imagem de <i>Liliam – a suja</i> (1981).....	299
Figura 367 – Lia Furlin em <i>Liliam – a suja</i> (1981).....	299
Figura 368 – Lia Furlin em <i>Liliam – a suja</i> (1981).....	299
Figura 369 – Imagem de <i>Liliam – a suja</i> (1981).....	299
Figura 370 – Imagem de <i>Liliam – a suja</i> (1981).....	299
Figura 371 – Imagem de <i>Liliam – a suja</i> (1981).....	299
Figura 372 – Imagem de <i>A menina do sexo diabólico</i> (1987)	301
Figura 373 – Imagem de <i>A menina do sexo diabólico</i> (1987)	301
Figura 374 – Imagem de <i>A menina do sexo diabólico</i> (1987)	301
Figura 375 – Imagem de <i>A dama de paus</i> (1989)	303
Figura 376 – Cartaz de <i>As taras do mini vampiro</i> (1987).....	303
Figura 377 – Imagem de assassinato de mulheres em <i>Olhos de vampa</i> (1996).....	305
Figura 378 – Imagem de assassinato de mulheres em <i>Olhos de vampa</i> (1996).....	305
Figura 379 – Imagem de assassinato de mulheres <i>O xangô de Baker Street</i> (2001)	307
Figura 380 – Imagem de assassinato de mulheres <i>O xangô de Baker Street</i> (2001)	307
Figura 381 – Imagem de assassinato de mulheres <i>O xangô de Baker Street</i> (2001)	307
Figura 382 – Imagem da abertura de <i>Guru das sete cidades</i> (1972).....	311
Figura 383 – Jovens se divertem em <i>Guru das sete cidades</i> (1972).....	311
Figura 384 – A bela jovem ambiciosa e o guru em <i>Guru das sete cidades</i> (1972).....	311
Figura 385 – O sacrifício da mulher pela seita satânica em <i>Guru das sete cidades</i> (1972)	312
Figura 386 – O sacrifício da mulher pela seita satânica em <i>Guru das sete cidades</i> (1972)	312
Figura 387 – O sacrifício da mulher pela seita satânica em <i>Guru das sete cidades</i> (1972)	312
Figura 388 – Imagem de <i>Shock!</i> (1984).....	316
Figura 389 – Cláudia Alencar em <i>Shock!</i> (1984).....	316
Figura 390 – Aldine Müller em <i>Shock!</i> (1984)	316

Figura 391 – Taumaturgo Ferreira em <i>Shock!</i> (1984).....	316
Figura 392 – Mayara Magri em <i>Shock!</i> (1984).....	316
Figura 393 – Imagem de <i>Shock!</i> (1984).....	316
Figura 394 – Felipe Falcão em <i>O segredo da múmia</i> (1982).....	319
Figura 395 – Darcy Cazarré e grande elenco em <i>O jovem tataravô</i> (1937).....	322
Figura 396 – Marcel Klass em <i>O jovem tataravô</i> (1937).....	322
Figura 397 – Marcel Klass em <i>O jovem tataravô</i> (1937).....	323
Figura 398 – Imagem de <i>O jovem tataravô</i> (1937).....	323
Figura 399 – Fac-simile de matéria sobre <i>Um sonho de vampiros</i> (1969)	330
Figura 400 – Adriana Prietto em <i>A viúva virgem</i> (1974).....	332
Figura 401 – Carlos Imperial em <i>A viúva virgem</i> (1974).....	332
Figura 402 – Carlos Imperial em <i>A viúva virgem</i> (1974).....	332
Figura 403 – Néa Simões é a mulher demoníaca que ataca o Jeca em <i>Jeca contra o capeta</i> (1975)	335
Figura 404 – Néa Simões é a mulher demoníaca que ataca o Jeca em <i>Jeca contra o capeta</i> (1975)	335
Figura 405 – Néa Simões é a mulher demoníaca que ataca o Jeca em <i>Jeca contra o capeta</i> (1975)	335
Figura 406 – Geny Prado pensa estar possuída pelo demônio em <i>Jeca contra o capeta</i> (1975)	335
Figura 407 – Geny Prado pensa estar possuída pelo demônio em <i>Jeca contra o capeta</i> (1975)	335
Figura 408 – Geny Prado pensa estar possuída pelo demônio em <i>Jeca contra o capeta</i> (1975)	335
Figura 409 – O personagem <i>gay</i> descobre um esqueleto em <i>Bacalhau</i> (1976).....	337
Figura 410 – Esqueleto em <i>Bacalhau</i> (1976).....	337
Figura 411 – A vingança do <i>Bacalhau</i> (1976).....	337
Figura 412 – Imagem de <i>Prata palomares</i> (1971).....	342
Figura 413 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 414 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 415 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 416 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 417 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349

Figura 418 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 419 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 420 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 421 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 422 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 423 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 424 – Imagem de <i>O segredo da múmia</i> (1982)	349
Figura 425 – Os ataques da múmia em <i>O segredo da múmia</i> (1982)	350
Figura 426 – Os ataques da múmia em <i>O segredo da múmia</i> (1982)	350
Figura 427 – Os ataques da múmia em <i>O segredo da múmia</i> (1982)	350
Figura 428 – A paixão da múmia em <i>O segredo da múmia</i> (1982)	350
Figura 429 – A paixão da múmia em <i>O segredo da múmia</i> (1982)	350
Figura 430 – A paixão da múmia em <i>O segredo da múmia</i> (1982)	350
Figura 431 – Ariel Coelho e Nicole Puzzi em <i>As sete vampiras</i> (1986).....	354
Figura 432 – A planta carnívora de <i>As sete vampiras</i> (1986)	354
Figura 433 – Cartaz do balé das <i>As sete vampiras</i> (1986)	354
Figura 434 – Imagem de <i>As sete vampiras</i> (1986).....	354
Figura 435 – Nicole Puzzi em <i>As sete vampiras</i> (1986)	354
Figura 436 – Ariel Coelho em <i>As sete vampiras</i> (1986)	354
Figura 437 – Monique Evans em <i>O escorpião escarlate</i> (1990)	356
Figura 438 – Felipe Falcão em <i>O escorpião escarlate</i> (1990).....	356
Figura 439 – Herson Capri <i>O escorpião escarlate</i> (1990)	356
Figura 440 – Andrea Beltrão em <i>O escorpião escarlate</i> (1990)	356
Figura 441 – Andrea Beltrão em <i>O escorpião escarlate</i> (1990)	356
Figura 442 – Monique Evans e Nuno Leal Maia em <i>O escorpião escarlate</i> (1990)	356
Figura 443 – Wilson Grey em <i>O sarcófago macabro</i> (2006)	359
Figura 444 – Imagem de <i>Um lobisomem na Amazônia</i> (2005).....	359
Figura 445 – Imagem de <i>Curuçú – o terror do Amazonas</i> (1955).....	361
Figura 446 – Imagem de <i>Phobus – ministro do diabo</i> (1970)	364
Figura 447 – Imagem de <i>Phobus – ministro do diabo</i> (1970)	364
Figura 448 – Fac-simile de matéria sobre <i>Incrível! Fantástico! Extraordinário!</i> (1969)..	368

Figura 449 – Imagem de <i>Quem tem medo de lobisomem?</i> (1974).....	373
Figura 450 – Imagem de <i>Quem tem medo de lobisomem?</i> (1974).....	373
Figura 451 – Selton Melo em <i>O coronel e o lobisomem</i> (2005)	375
Figura 452 – O monstro ataca em <i>O coronel e o lobisomem</i> (2005)	375
Figura 453 – O monstro em <i>O coronel e o lobisomem</i> (2005).....	375
Figura 454 – Evandro Mesquita em <i>Um lobisomem na Amazônia</i> (2005)	377
Figura 455 – Paul Naschy em <i>Um lobisomem na Amazônia</i> (2005).....	377
Figura 456 – Ewerton de Castro e Cassiano Ricardo em <i>O médium</i> (1980).....	380
Figura 457 – Imagem de <i>O médium</i> (1980)	380
Figura 458 – O pesadelo em <i>Joelma</i> (1980)	383
Figura 459 – O pesadelo em <i>Joelma</i> (1980)	383
Figura 460 – O pesadelo em <i>Joelma</i> (1980)	383
Figura 461 – O pesadelo em <i>Joelma</i> (1980)	384
Figura 462 – O pesadelo em <i>Joelma</i> (1980)	384
Figura 463 – O pesadelo em <i>Joelma</i> (1980)	384
Figura 464 – Imagem reconstituída do incêndio em <i>Joelma</i> (1980).....	385
Figura 465 – Imagem reconstituída do incêndio em <i>Joelma</i> (1980).....	385
Figura 466 – Imagem real do incêndio em <i>Joelma</i> (1980)	385
Figura 467 – Imagem reconstituída do incêndio em <i>Joelma</i> (1980).....	385
Figura 468 – Imagem reconstituída do incêndio em <i>Joelma</i> (1980).....	385
Figura 469 – Imagem reconstituída do incêndio em <i>Joelma</i> (1980).....	385
Figura 470 – Imagem reconstituída da assistência às vítimas do incêndio em <i>Joelma</i> (1980)	386
Figura 471 – Imagem reconstituída da assistência às vítimas do incêndio em <i>Joelma</i> (1980)	386
Figura 472 – Imagem reconstituída da assistência às vítimas do incêndio em <i>Joelma</i> (1980)	386
Figura 473 – Beth Goulart e Liana Duval em <i>Joelma</i> (1980).....	386
Figura 474 – A morte da personagem de Beth Goulart em <i>Joelma</i> (1980)	386
Figura 475 – Imagem do mundo dos espíritos em <i>Joelma</i> (1980).....	387
Figura 476 – Imagem do mundo dos espíritos em <i>Joelma</i> (1980).....	387
Figura 477 – Beth Goulart em <i>Joelma</i> (1980).....	387

Figura 478 – Vladimir Brichta em <i>Fica comigo esta noite</i> (2006)	390
Figura 479 – Vladimir Brichta e Gustavo Falcão em <i>Fica comigo esta noite</i> (2006)	390
Figura 480 – Pânico no velório em <i>Fica comigo esta noite</i> (2006)	391
Figura 481 – Pânico no velório em <i>Fica comigo esta noite</i> (2006)	391
Figura 482 – Ílvio Amaral, Cláudia Marzo e Maurício Canguçu em <i>Acredite – um espírito baixou em mim</i> (2006)	391
Figura 483 – Ílvio Amaeral e Nelson Freitas em <i>Acredite – um espírito baixou em mim</i> (2006)	391
Figura 484 – Cuca oferece uma flor a Narizinho em <i>O saci</i> (1953)	395
Figura 485 – Narizinho congelada por Cuca em <i>O saci</i> (1953).....	395
Figura 486 – Saci e Pedrinho encontram a flor encantada em <i>O saci</i> (1953).....	395
Figura 487 – Alberto Rushel em <i>Cara de fogo</i> (1957)	396
Figura 488 – A assombração em <i>Cara de fogo</i> (1957)	396
Figura 489 – Imagem de <i>Pluft – o fantasminha</i> (1964)	397
Figura 490 – Imagem de <i>Pluft – o fantasminha</i> (1964)	397
Figura 491 – Dirce Migliaccio como <i>Pluft – o fantasminha</i> (1964)	397
Figura 492 – Cartaz de <i>A dança das bruxas</i> (1971).....	398
Figura 493 – Cartaz de <i>O caçador de fantasma</i> (1975)	398
Figura 494 – Diego Kozievitch interpreta Nino em <i>Castelo Rá-Tim-Bum</i> (1999)	400
Figura 495 – Imagem de <i>Curuçu – o terror do Amazonas</i> (1955).....	403
Figura 496 – Imagem de <i>Curuçu – o terror do Amazonas</i> (1955).....	403
Figura 497 – Imagem de <i>Curuçu – o terror do Amazonas</i> (1955).....	403
Figura 498 – Imagem de <i>Curuçu – o terror do Amazonas</i> (1955).....	404
Figura 499 – Imagem de <i>Curuçu – o terror do Amazonas</i> (1955).....	404
Figura 500 – Imagem de <i>Curuçu – o terror do Amazonas</i> (1955).....	404
Figura 501 – Imagem de <i>Macumba love</i> (1960)	405
Figura 502 – Imagem de <i>Macumba love</i> (1960)	405
Figura 503 – Imagem de <i>Macumba love</i> (1960)	405
Figura 504 – Imagem de <i>Macumba love</i> (1960)	406
Figura 505 – Imagem de <i>Macumba love</i> (1960)	406
Figura 506 – Cartaz de <i>Der satan mit den roten Haaren</i> (1964)	407
Figura 507 – Isabel Sarli em <i>Embrujada</i> (1969).....	408

Figura 508 – A entidade “o Pombero” em <i>Embrujada</i> (1969)	408
Figura 509 – Assassinato em <i>Embrujada</i> (1969)	408
Figura 510 – Cartaz de <i>O peixe assassino</i> (1978)	409
Figura 511 – Cartaz de <i>O peixe assassino</i> (1978)	409
Figura 512 – Cartaz de <i>O peixe assassino</i> (1978)	409
Figura 513 – Cartaz de <i>O peixe assassino</i> (1978)	409
Figura 514 – Ataque de piranhas em <i>O peixe assassino</i> (1978)	410
Figura 515 – Ataque de piranhas em <i>O peixe assassino</i> (1978)	410
Figura 516 – Ataque de piranhas em <i>O peixe assassino</i> (1978)	410
Figura 517 – Imagem de <i>Atração satânica</i> (1989)	411
Figura 518 – Imagem de <i>Atração satânica</i> (1989)	411
Figura 519 – Imagem de <i>Atração satânica</i> (1989)	411
Figura 520 – Imagem de <i>Ritual macabro</i> (1990)	414
Figura 521 – Imagem de <i>Ritual macabro</i> (1990)	414
Figura 522 – Imagem de <i>Ritual macabro</i> (1990)	414
Figura 523 – Imagem de <i>Demônios negros</i> (1991)	415
Figura 524 – Imagem de <i>Demônios negros</i> (1991)	415
Figura 525 – Imagem de <i>Demônios negros</i> (1991)	416
Figura 526 – Imagem de <i>Demônios negros</i> (1991)	416
Figura 527 – Imagem de <i>Demônios negros</i> (1991)	417
Figura 528 – Imagem de <i>Demônios negros</i> (1991)	417
Figura 529 – Imagem do filme <i>Turistas – go home</i> (2006)	419
Figura 530 – Imagem do filme <i>Turistas – go home</i> (2006)	419

Sumário

I. INTRODUÇÃO.....	1
II. O HORROR.....	7
1. O horror artístico.....	11
1.1. Uma breve história da ficção de horror	22
1.1.1. O Horror Gótico.....	26
1.1.2. O Horror Fantástico-Romântico.....	31
1.1.3. O Horror Moderno.....	38
1.2. A ficção de horror no cinema.....	46
1.2.1. A questão do gênero	46
1.2.2. Pequeno histórico de um gênero mutante	52
2. O horror artístico brasileiro.....	73
2.1. O horror na mídia impressa: livros, folhetins e histórias em quadrinhos.....	75
2.1.1. O horror na literatura brasileira.....	78
2.1.2. O horror <i>pulp</i> brasileiro.....	86
2.1.3. O horror nos quadrinhos brasileiros.....	90
2.2. O horror na mídia eletrônica	96
2.2.1. O horror nas ondas do rádio brasileiro.....	96
2.2.2. O horror na televisão brasileira.....	99
2.3. O horror na mídia cinematográfica: breve cronologia.....	106
2.3.1. Antes do horror.....	108
2.3.2. O auge do horror.....	116
2.3.3. Os horríveis anos 1980.....	122
2.3.4. O horror da retomada.....	124
III. O CINEMA BRASILEIRO E SEUS HORRORES.....	129
3. Horror de autor.....	133
3.1. O princípio.....	143
3.2. E nasce o horror.....	145

3.3. Celebridade, TV e parcerias.....	157
3.4. Contracultura, cinema marginal e censura.....	168
3.5. Novas chances, declínio e ostracismo.....	176
3.6. A consagração de “Coffin Joe”	188
3.7. A (Re)encarnação do Demônio.....	191
3.8. Mojica por Mojica.....	194
4. Horror Clássico.....	199
4.1. Os melodramas góticos.....	201
4.2. As duas faces de uma lenda.....	214
4.3. O gótico moderno de Walter Hugo Khouri.....	219
4.3.2. <i>O anjo da noite</i>	222
4.3.3. <i>As filhas do fogo</i>	225
4.4. A trilogia inacabada de Carlos Hugo Christensen.....	231
4.4.1. Cidades antigas, segredos familiares e mulheres reencarnadas.....	233
4.5. <i>O Sósia da Morte</i> : Um legítimo <i>doppelganger</i> brasileiro.....	238
4.6. José de Alencar e o duplo em <i>Encarnação</i>	241
4.7. O horror pop com temas clássicos.....	242
5. Horror de Exploração.....	249
5.1. Sexploitation de horror brasileiro.....	251
5.1.1. <i>Softcores</i> sobrenaturais.....	254
5.1.2. <i>Ghoulies</i> brasileiros.....	265
5.1.3. Os filmes de <i>serial killers</i> : <i>meta-roughies made in Brazil</i>	273
5.1.4. A vingança das mulheres monstruosas.....	292
5.1.5. Horror <i>hardcore</i>	301
5.1.6. A retomada dos <i>serial-killers</i> de mulheres nuas.....	303
5.2. Teenexploitation.....	309
5.2.1. <i>Noivas do Mal</i>	310
5.2.2. As drogas e a psicodelia do mal.....	311
5.2.3. <i>Shock</i> : um <i>slasher-movie</i> brasileiro.....	313

6. Horror Paródico.....	319
6.1. Chanchadas sobrenaturais.....	321
6.1.1. A estréia na Cinédia.....	321
6.1.2. E na Atlântida.....	325
6.1.3. Uma chanchada (tardia) de vampiros.....	329
6.1.4. Uma pornochanchada de fantasmas.....	331
6.2. Os <i>remakes</i> do avesso.....	333
6.2.1. O Jeca e o Exorcista.....	333
6.2.1. <i>Bacalhau</i> e o horror de gozação.....	335
6.3. O horror marginal.....	339
6.4. O <i>terrir</i> de Ivan Cardoso.....	345
6.4.1. Uma carreira alternativa.....	345
6.4.2. O segredo do <i>terrir</i>	347
6.4.3. O <i>terrir</i> volta a atacar.....	357
Capítulo 7. Outros Horrores.....	361
7.1. Experiências isoladas.....	362
7.1.1. <i>Phobus: O Egito antigo “reencarna” em Belo Horizonte</i>	362
7.1.2. <i>Zorga – O Médico Louco</i>	365
7.1.3. <i>Incrível! Fantástico! Extraordinário!</i>	367
7.2. Filmes de Lobisomem.....	368
7.3. Os filmes espíritas.....	378
7.3.1. Filmes-cartilha.....	379
7.3.2. E o cinema brasileiro (re)encontra o kardecismo... em Hollywood.....	388
7.4. Notas sobre o horror nos filmes infantis.....	393
7.5. Horror tipo exportação.....	401
7.5.1. Nos estertores do cinema B.....	402
7.5.2. Obscuros objetos de desejo.....	402
7.5.3. Lee Majors e as piranhas.....	408
7.5.4. Filmes para o mercado de <i>homevideo</i>	410
7.5.5. O caso do filme <i>Turistas – Go Home</i>	417

IV. CONCLUSÃO.....	421
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	431
APÊNDICE – Filmografia do Horror no Cinema Brasileiro.....	447

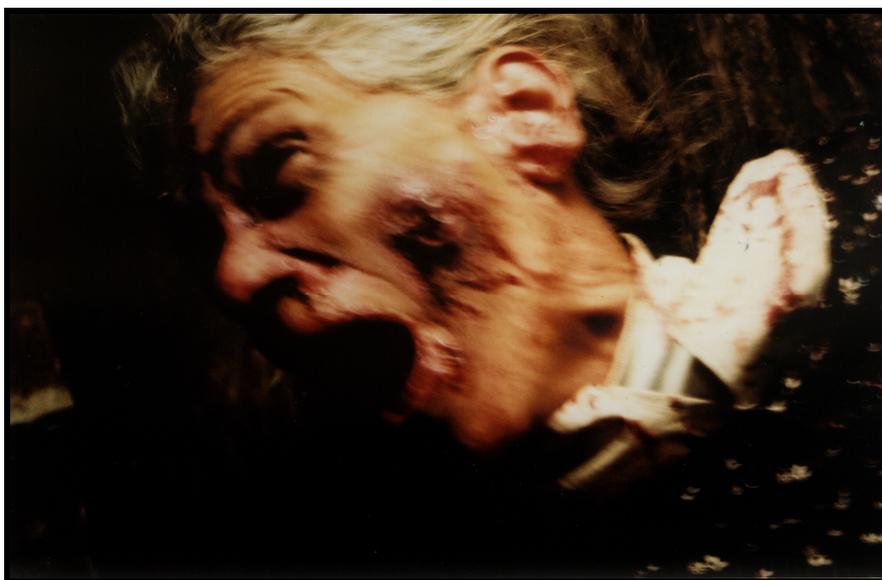


Figura 2: A atriz Vera Barreto Leite no curta-metragem *AMOR SÓ DE MÃE*, de Dennison Ramalho (2003).
(**Fonte:** Frame de cópia digital do filme).

I: Introdução

“*Existe cinema de horror no Brasil? Além do Zé do Caixão?*” Desde que comecei a desenvolver a idéia desta pesquisa, foram essas as perguntas que escutei com mais freqüência – e sempre juntas. A resposta é “sim” às duas questões: sim, existe um cinema de horror no Brasil... além do Zé do Caixão. Hoje, depois de quatro anos de trabalho, tais perguntas parecem distantes, e soam como o resultado óbvio da pouca informação que, de maneira geral, tem-se sobre o cinema brasileiro. Mas começar a apresentar esta tese a partir delas não é apenas um recurso anedótico: foi dessas perguntas que parti, e é a elas que, de alguma forma, esta tese responde.

Afinal, o Brasil conhece relativamente bem seu grande expoente no cinema de horror, ainda que pouco acesso tenha a seus filmes: Zé do Caixão – personagem interpretado pelo cineasta José Mojica Marins desde 1964, quando apareceu pela primeira vez, no filme *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* – esteve sempre na mídia, exibindo sua capa preta, suas enormes unhas, suas pragas rogadas em péssimo português e seus bizarros testes de atores. Mesmo afastado das telas de cinema desde a década de 1970, quando fez suas últimas participações em filmes como *DELÍRIOS DE UM ANORMAL*

(1979), o personagem se manteve em evidência: deu seu nome a marcas de carro e de cachaça, protagonizou histórias em quadrinhos, apresentou programas de rádio e de TV, foi chamado em pequenas comunidades para julgar a veracidade de relatos sobrenaturais, ilustrou parques temáticos, animou bingos e até recomendou cursos de detetive. Sua presença recorrente nos mais variados veículos de comunicação acabou funcionando como um atestado da existência de um cinema de horror no Brasil – mas isso pareceu bastar à maioria do público para responder a qualquer pergunta sobre o assunto.

Desse modo, pouco se comenta, no nível do grande público, a inventividade do cinema de horror preconizado por Mojica em seus primeiros anos de atividade, já que sua *persona* midiática, por vezes (auto)ridicularizada, ofusca sua obra cinematográfica. Muito menos é comentada a existência de precursores e sucessores do diretor no cinema brasileiro, a expressividade cultural de alguns de seus trabalhos, a forma como dialogaram com a tradição nacional das histórias em quadrinhos, das novelas de rádio, dos programas de televisão e da literatura popular. Assim, tudo funciona como se Mojica fosse uma figura quase folclórica representando algo que não existe além dele mesmo.

Mas, como este trabalho pretende demonstrar, o cinema de horror brasileiro existe e tem legitimidade histórica para ser tratado dessa forma. Afinal, num país com grande tradição de violentas histórias sobrenaturais, parece contraditória a suposta inexistência (ou a absoluta inexpressividade cultural) de um cinema de horror para além das experiências de um único cineasta, que viveu praticamente no ostracismo por mais de trinta anos, e que somente a partir dos anos 2000 encontrou uma nova oportunidade para filmar¹. Por isso, julguei oportuno perguntar se a cinematografia nacional ligada ao gênero é mesmo tão pouco relevante quanto se costuma pensar.

Deve-se salientar que o cinema de horror feito no Brasil parece, a princípio, um fenômeno raro. Antonio Leão da Silva Neto, em seu *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem* (2002), contabiliza que, até o começo do ano de 2002, 3.415 filmes de longa-metragem já haviam sido finalizados no país e, dentre eles, apenas 20 foram

¹ Desde 2004, José Mojica Marins, que dirigira seus últimos filmes nos anos 1980, está envolvido com a produção de *A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, terceiro episódio da trilogia de Zé do Caixão iniciada em 1964 com *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* e interrompida após a segunda parte, *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, de 1967. O filme ainda não tem previsão de estréia.

classificados como sendo “de horror²”. Só a título de comparação, um gênero por vezes próximo do horror por seu caráter violento, o *policial*, é identificado no mesmo dicionário em mais de 250 fitas. No entanto, trata-se de um gênero narrativo bastante popular no Brasil, sendo, inclusive, explorado freqüentemente pelos programas de televisão e de rádio, além das histórias em quadrinhos e da literatura *pulp*. A audiência para filmes de horror vindos do exterior (particularmente dos Estados Unidos) também é muito grande³, colocando, todos os anos, fitas de horror estrangeiras nos primeiros lugares dos *rankings* nacionais de bilheterias e de compra e aluguel de DVDs. Além disso, a atenção dada ao gênero pela crítica especializada é significativa, inclusive com o surgimento constante de novas revistas impressas e eletrônicas e listas de discussão dedicadas exclusivamente ao assunto⁴.

Assim, parece natural perguntar por que o nosso cinema, ignorando a popularidade do horror no país, teria evitado o gênero de forma tão evidente. Mas o que se verifica é que sua ausência é mais historiográfica do que histórica. Afinal, num exame dos filmes brasileiros a partir de suas sinopses, encontram-se, no mesmo dicionário já citado de Silva Neto, dezenas de títulos claramente ligados ao horror que não foram identificados dessa maneira⁵, e também nunca foram reunidos e examinados sob esta perspectiva. Tais títulos nos remetem a experiências industriais e estéticas tão diferentes como o cinema dos estúdios paulistas, as chanchadas, o cinema erótico, as obras pouco conhecidas de autores consagrados, além de todo um universo cultural de produções independentes que nem sempre é referido nos estudos de cinema brasileiro. Num momento em que jovens cineastas demonstram interesse em realizar filmes de horror, como se pode perceber nos últimos

² Incluindo-se os filmes classificados como “terror”, termo muito freqüentemente usado, no Brasil, para identificar filmes de horror.

³ Em 1999, por exemplo, o horror *O SEXTO SENTIDO (THE SIXTY SENSE)*, M. N. Shyamalan) foi o filme mais assistido nos cinemas brasileiros. Em 2007, *LUZES DO ALÉM (WHITE NOISE: THE LIGHT)*, P. Lussier), sobre um homem perseguido por almas penadas, foi distribuído no mundo todo apenas em DVD, mas, no Brasil, foi lançado nos cinemas, pelo grande sucesso que o tema costuma ter nas bilheterias do país.

⁴ Exemplo disso foi o lançamento, em 2003, da revista *Cine Monstro*, distribuída pela Works Editora. Também é preciso lembrar sites e listas de discussão sobre o tema, com destaque para as revistas eletrônicas *Boca do Inferno* e *Carcasse* e para a lista de discussão *Canibal Holocausto*.

⁵ Parece haver dois motivos para isso: em primeiro lugar, porque o autor utilizou, em grande parte das vezes, a classificação usada pelos próprios realizadores dos filmes. Isso nos leva ao segundo motivo: grande parte deles, apesar de pertencerem ao universo do horror, também pertencem a outras categorias, como rural, infantil, erótico etc.

festivais nacionais de curtas-metragens⁶, parece oportuno realizar um balanço sobre tudo o que já foi feito a esse respeito em nosso cinema.

Tal balanço, no entanto, revelou-se mais complicado do que parecia ao princípio da pesquisa. Pois, antes de analisar-se os filmes, foi preciso também localizá-los, e, em muitos casos, reconstituir a memória de sua produção – processo difícil, tanto pela ausência de registro sobre grande parte dos filmes quanto pela não-conservação dos próprios filmes, alguns perdidos para sempre. Muitas vezes, as informações sobre eles se reduzem a pequenas resenhas em jornais e revistas ou a descrições pouco precisas em filmografias do cinema nacional. Então, o principal objetivo deste trabalho acabou sendo o de fazer um levantamento das produções cinematográficas brasileiras ligadas ao gênero horror, para, então, *verificar a hipótese de que, nessas produções, haja traços comuns ou algumas vertentes específicas que possam compor um modelo descritivo da manifestação desse gênero de ficção no cinema brasileiro.*

Foram examinados, especificamente, os seguintes pontos: (1) a filmografia completa de longas-metragens sonoros ligados ao horror realizados no Brasil, entre 1937 e 2007, com suas diferentes fases e estilos; (2) seus elementos recorrentes e (3) suas tendências e “territórios”.

O método adotado consistiu, primeiro, em localizar e assistir ao maior número possível de filmes (identificados no mencionado *Dicionário* e em anuários do cinema brasileiro), o que exigiu um “garimpo” em sebos, cinematecas e coleções particulares. Ao lado dessa investigação, foi preciso desenvolver a reconstituição histórica, por meio de pesquisa bibliográfica e de entrevistas com os envolvidos, em virtude da ausência de material sistematizado a respeito do tema. Foi a partir desse processo que se definiu o *corpus* desta pesquisa, composto por alguns filmes propriamente “de horror” e por vários outros que estabelecem evidente diálogo com o gênero – afinal, como está-se tratando de uma cinematografia periférica, cujo processo industrial nunca chegou a ser completado de maneira contínua, a própria noção de “gênero” fica comprometida e deve ser relativizada.

Identificados e contextualizados os filmes, estes foram agrupados, primeiro, cronologicamente, a partir dos grandes ciclos históricos descritos pela *historiografia*

⁶ Ver páginas 126 e 127, nesta tese.

*clássica do cinema brasileiro*⁷. Depois, os mesmos filmes foram re-agrupados em quatro grandes “territórios” que, de alguma maneira, atravessam esses grandes ciclos e podem indicar certas tradições no tratamento dos temas do horror no cinema nacional: o *Horror de Autor*, ligado ao trabalho de José Mojica Marins, cineasta brasileiro que desenvolveu um modo particular para lidar com o gênero; o *Horror Clássico*, composto por filmes realizados dentro dos parâmetros do horror literário do século XIX; o *Horror de Exploração*, ligado sobretudo ao cinema de *sexploitation* a partir dos anos 1960; o *Horror Paródico*, composto por filmes que se utilizaram do referencial do gênero horror para produzir narrativas que não pertencem ao gênero, mas usam-no com fins lúdicos e intertextuais. Para completar essas grandes tendências, também foram levantados outros conjuntos menores, compostos por um pequeno número de filmes: o grupo dos filmes *espíritas*, o dos *filmes de lobisomem*, o dos filmes infantis ligados ao horror e o dos longas-metragens de horror realizados no Brasil por produtores estrangeiros, visando diretamente o lançamento internacional.

Para dar conta de todo o conteúdo trabalhado em torno desses filmes brasileiros que estiveram ligados, de alguma forma, ao gênero horror, a pesquisa está dividida duas grandes partes.

A Parte *O Horror* divide-se em dois capítulos. O primeiro capítulo, *O Horror Artístico*, é dedicado ao exame teórico acerca do gênero e à história da produção ficcional horrorífica, o que exigiu a relação com outras disciplinas, sobretudo a Literatura, mas também o teatro e as artes visuais. O segundo capítulo, *O Horror Artístico Brasileiro*, discute a ficção horrorífica brasileira em várias mídias, apresentando uma breve história de suas expressões na literatura, nos quadrinhos, no rádio e, sobretudo, no cinema, cuja história é dividida, cronologicamente, por fases e autores.

A Parte *O Cinema Brasileiro e seus Horrores* divide-se em cinco capítulos, estabelecendo os já mencionados “territórios” do horror brasileiro: *autorais*, *clássico*, *de exploração* e *paródico* (como tendências principais), além de outros conjuntos menores. Ao longo de toda esta parte da pesquisa, há uma coleção de imagens de todos os filmes que

⁷ Termo cunhado por Jean-Claude Bernardet, em livro *A Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995), para designar a versão mais freqüente da história do cinema brasileiro, organizada a partir de grandes ciclos relacionados à produção de longas-metragens de ficção.

foram localizados, além da análise mais extensa de algumas obras que foram consideradas mais relevantes ou representativas.

Cabe ressaltar, a partir do breve resumo exposto nesta Introdução, que a pesquisa aqui apresentada assume-se como dedicada a uma visão panorâmica, não tendo o objetivo de esgotar o assunto, mas de abrir possíveis caminhos para abordagens futuras. Tomando-se emprestado um termo de outra área do conhecimento (a Geografia), trata-se muito mais de um “mapeamento” das expressões do gênero horror nos filmes brasileiros do que de uma proposta teórica que dê conta de todas as questões que envolvem o tema. Apesar de pagar-se o preço, neste caso, de uma certa superficialidade, parece importante reconhecer que as visões do todo são também necessárias – e um possível ponto de partida para quem se aventura em terreno desconhecido.

Também quer-se ter, aqui, o cuidado de lembrar que não se está propondo contar a história definitiva das manifestações do gênero horror no cinema brasileiro, mas apenas uma história – a que foi possível reunir num trabalho de memória cuja metodologia ficou frequentemente mais próxima do jornalismo (minha formação profissional original) do que da História. Assim, o que segue talvez possa ser melhor definido como uma memória dos filmes citados e de seus possíveis significados e relações, visando à constituição de um *corpus* de filmes e de impressões que poderão dar origem a outras interpretações pelos historiadores do cinema brasileiro.



Figura 3: Sem Título - Autor Desconhecido
(Fonte: <http://www.enigma-astralis.deviantart.com/art/>)

II: O Horror

Horror: do Latim. *horrore*. S.m: *estremecimento ou agitação causada por coisa horrorosa; aquilo que causa susto, pavor, repulsa; aversão; coisa repelente; padecimento atroz; crime bárbaro*. Pop: *grande quantidade de coisas*. (Fonte: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*)

A palavra “horror” deriva do latim *horrore*, que significa, literalmente, “erizar”, “ficar com o cabelo em pé”. Como observa o filósofo Noel Carroll (1999, p. 17), embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal. Assim, e mesmo se tomarmos apenas a definição do dicionário sobre o significado do termo “horror”, temos a tendência de entendê-lo como uma experiência absolutamente individual, que toma o sujeito com tal força que lhe é difícil ter qualquer reação civilizada ou organizada quando se vê “horrorizado”. Mas essa sensação descrita pelo dicionário como uma arrepiante mistura de “pavor” (medo intenso), por um lado, e “aversão” (repugnância), por outro, não é apenas uma experiência individual – e, portanto, tem reflexos importantes na cultura de todas as sociedades humanas.

No que se refere à primeira variável da equação – o “pavor” –, como observa Jean Delumeau na obra *A História do Medo no Ocidente*, “*não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo (...) um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pôde deixar de desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas.*” (2001, p.12). Como descreve o historiador francês, a palavra *medo*, sempre “*carregada de tanta vergonha*” (Ibid, p.15), seja por ser confundida com covardia, seja por revelar a impotência do ser humano diante das ameaças que sempre o cercaram, representa algo que é constitutivo da nossa espécie:

O animal não antecipa a morte. O homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá. É, pois, ‘o único no mundo a conhecer o medo num grau tão temível e duradouro’. Além disso, nota R. Callois, o medo das espécies animais é único, imutável: o de ser devorado. ‘Enquanto o medo humano, filho da nossa imaginação, não é uno, mas múltiplo, não é fixo, mas perpetuamente cambiante’. Daí a necessidade de escrever sua história. (DELUMEAU, 2001, p. 19)

No seu sentido estrito, continua Delumeau, o medo individual é uma *emoção-choque*, freqüentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça nossa conservação (Ibid: 23). Colocada em estado de alerta, a região do nosso cérebro chamada de hipotálamo reage por uma mobilização global do organismo, desencadeando diversos tipos de comportamentos somáticos, como a aceleração dos movimentos do coração ou sua diminuição; a respiração demasiadamente rápida ou lenta; a contração ou a dilatação dos vasos sanguíneos; a constipação ou a diarreia; a imobilização ou explosão. Nos casos-limite, a inibição irá até uma paralisia diante do perigo, provocando estados catalépticos, e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico.

Ao mesmo tempo manifestação externa e experiência interior, a “emoção-medo” libera, portanto, uma energia desusada e a difunde por todo o organismo. Por tudo isso, Delumeau reconhece que o medo pode se tornar causa da involução dos indivíduos, aumentando o risco de desagregação, pois a impressão de reconforto dada pela adesão ao mundo desaparece: “*O ser se torna separado, outro, estranho. O tempo pára, o espaço encolhe*” (Ibid: 20). Sendo uma experiência tão intensa, presente e constitutiva da condição

humana, o sentimento de medo foi, desde muito cedo, objeto das mais variadas representações pelas sociedades. Mas, como já foi dito, não se trata, aqui, simplesmente, de falar sobre o medo. Para que se constitua o horror, é necessário que este se alie a outro sentimento: o de *aversão*.

A antropóloga norte-americana Mary Douglas, em seu texto *Purity and Danger*, publicado pela primeira vez em 1966, faz uma reflexão que nos ajuda a pensar sobre esse sentimento. A *aversão*, que está relacionada ao *nojo*, é uma sensação que temos diante do que nos parece sujo, podre, abjeto, *impuro*. Para Douglas, pensar sobre essa *impureza* implica assimilar a noção contrária *pureza* e, assim, observar fenômenos de *poluição* que podem representar perigo às estruturas de um sistema social.

Em seu estudo, ela associou as reações de impureza à transgressão e à violação de esquemas de categorização cultural. Para a Douglas, as coisas intersticiais, que atravessam as fronteiras de categorias profundas do esquema conceitual da cultura, são impuras: as fezes, o sangue, o suor, os tufo de cabelo, os pedaços de carne etc, por exemplo, são bons candidatos a receber a pecha de *impuros*, na medida em que aparecem de modo ambíguo nas oposições categoriais tais como eu/não eu, dentro/fora, e vivo/morto; da mesma forma, animais como a lagosta (que é aquática, mas rastejante) e o morcego (um mamífero voador) podem ser vistos assim (DOUGLAS apud CARROLL, 1999, p. 50-51).

De fato, idéias relativas à impureza (ou “poluição”) parecem fundamentais na manutenção dos códigos sociais e morais aceitos por uma sociedade, ao mesmo tempo em que separam seus membros em categorias hierárquicas. Observamos a concretização desse princípio na classificação da população em castas, na segregação de doentes, na separação por gêneros etc. Desse modo, sugere Douglas que o *impuro*, o *poluído* e o *perigoso* podem ser classificações simbólicas atribuídas não apenas a seres e objetos, mas estendidas a práticas sociais e a situações que fazem sentido para o sistema social estabelecido e legitimam uma ordem hierárquica (Ibid, 1999, p. 50-51).

O encontro específico desse sentimento de aversão com o sentimento de pavor possibilita a compreensão de inúmeros exemplos de figuras que tradicionalmente vemos como “horroríficas” em diversas representações culturais: idéias como as de mortos-vivos, lobisomens, insetos humanóides e até objetos possuídos por forças desconhecidas são

candidatos a causarem tanto medo quanto aversão; da mesma forma, a incompletude categórica pode ser aspecto padrão para causar repugnância e abjeção, como seres vivos sem olhos, braços, pernas ou pele, ou que estão num estado avançado de decomposição.



Figura 4: “Mula sem Cabeça”, figura folclórica da Península Ibérica.
(Fonte: <http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendamula1.htm>)

Como propõe Noel Carroll (1999, p. 50), objetos inanimados também podem provocar dúvidas categoriais por serem representados incompletos de sua classe, como coisas podres ou faltando partes, bem como por não terem uma forma definida ou por desempenharem funções inesperadas. Para defender esta visão, Carrol alega que as idéias de Douglas sobre objetos impuros podem ser estendidas a tudo quanto for categoricamente intersticial, contraditório, incompleto, informe. Seguindo uma linha de pensamento parecida, o teórico francês Gerard Lenne também observa que, nas figuras que provocam horror, há sempre oposições fundamentais como morto/vivo, bestial/racional, humano/mecânico, natural/artificial (LENNE, 1974, p. 25), o que vem confirmar o potencial horrífico de objetos pertencentes a categorias conceituais contraditórias.

Mas Carroll vai mais longe: para ele, um aspecto notável dessas figuras “impuras” é o de geralmente atribuímos a elas um enorme poder, o que pode nos levar à tese de que os objetos culturalmente incompreensíveis são tidos como investidos de poderes mágicos (CARROLL, 1999, p. 53). É, então, nessa relação de pavor, aversão e atribuição de poderes mágicos que, finalmente, chegamos à abordagem que interessa especificamente a esta pesquisa: o *Horror Artístico*.

1. O horror artístico

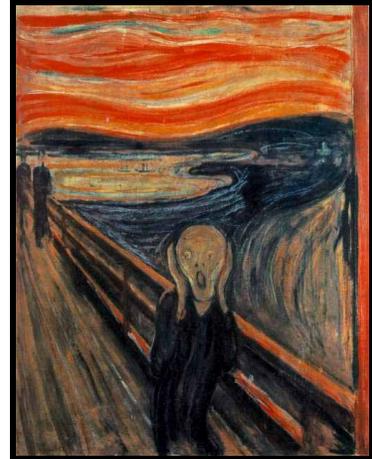


Figura 5: *O Grito*, Much, 1890
(Fonte: <<http://www.ivcc.edu/rambo/eng1001/munch.htm>>)

Em *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), Noël Carroll afirma que a marca característica do *horror artístico* – forma narrativo-ficcional que pode se desenvolver em diferentes meios e linguagens de expressão (literatura, dramaturgia, teatro, balé, ópera, cinema, arte seqüencial etc) – situa-se no seu lugar de recepção. Isto é, para o autor, uma obra será classificada nessa categoria se for capaz de provocar um determinado afeto no espectador – e este afeto é precisamente o *horror*. À primeira vista, as idéias de Carroll podem sugerir um perfeito truísmo, mas não se trata disso.

Citando-se o autor:

O gênero horror [que se manifesta em muitas formas de arte e muitas mídias], recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal, essa emoção constitui a marca de identidade do horror.(...) A palavra emoção vem do latim *movere*, que combina a noção de mover com prefixo fora. Uma emoção é originalmente um movimento para fora. (...) Em relação ao horror artístico, algumas das sensações (...) são contrações musculares, tensão, encolhimento, tremores, recuo, entorpecimento, (...) calafrios, frio na espinha, paralisias, estremeamento, ... gritos involuntários etc. (...) Porém, outras emoções podem nos causar efeitos fisiológicos semelhantes (...) Então, o que identifica ou individualiza determinados estados emocionais? Seus elementos cognitivos. As emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos acerca dos objetos e das situações. (CARROLL, 1999, p. 30-43)

Trata-se, portanto, de um fenômeno ligado a crenças e pensamentos que provocam reações físicas de horror nos espectadores de obras de horror artístico. Para

Carroll, essas crenças e pensamentos se dão na intersecção do sentimento de medo em relação às ameaças descritas no ambiente ficcional, do sentimento de aversão por essas mesmas ameaças e da percepção de que tais ameaças não fazem parte da natureza tal qual conhecemos – elas teriam poderes mágicos ou sobrenaturais, desafiando nossa compreensão do mundo “natural”, no qual as ficções de horror, pelo menos a princípio, se ambientam.

Porém, o estudo desse lugar de recepção da obra de horror artístico não se define pela verificação da reação de uma platéia submetida à teste, mas, sim, da relação normativa entre obra e platéia; ou seja, de que maneira espera-se que o espectador reaja. Assim, continua Carroll, é preciso identificar como tais obras trabalham as questões do medo, da aversão e do desafio à nossa noção sobre o mundo natural. Segundo ele, há um fator catalisador para isso: a presença, nessas obras, de (pelo menos uma) figura monstruosa. Mas não se trata de qualquer monstro: afinal, há muitas histórias com monstros que não provocam medo. Para que eles protagonizem histórias genuinamente de horror, devem provocar medo e aversão aos personagens não monstruosos e, assim, indicar ao espectador o caráter horrífico da narrativa. Conforme Carroll:

O que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros. (...) Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como (...) como perturbações da ordem natural. (Ibid, p. 30)

Tais figuras monstruosas são representadas, ainda segundo Carroll, a partir da *impureza categórica* que mistura elementos humanos e não-humanos, produzindo, por exemplo, híbridos de humanos e animais, vegetais humanóides, seres de raças desconhecidas, objetos artificiais com vida inteligente, espectros, partes separadas do corpo com vida própria, indivíduos que agem como autômatos etc. O autor também observa que as clássicas histórias de monstros oferecem uma espacialização da noção de que o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais conhecidas e aceitas – o monstro provém geralmente de lugares marginais como esgotos, cemitérios e casas abandonadas.

Um exemplo de descrição ficcional clássica do aparecimento de um monstro horrífico pode ser encontrado no conto *A Podridão Viva* (1934), do brasileiro Amândio

Sobral, que traduz a mistura de pavor, abjeção e mágico fascínio que as obras de horror artístico desejam provocar em seus espectadores:

No âmago de uma floresta (...), no meio de uma natureza convulsa, revolta, proveniente de um desses cataclismos de remotas eras, entre penedos gigantes, (...)assoviava, ele ergueu-se... Baqueei desfalecente por terra! Jesus, que horror...! Um cheiro podre, a carne decomposta, empestou o ar, tonteando os animais a centenas de metros de distância. Ele não possuía cabeça distinta do corpo. No meio de um colossal ovóide, completamente glabro, gelatinoso, dum roxo desmaiado de chaga rebelde, cheio de pústulas como um morfético, quatro grandes olhos amarelos ... duma fixidez e frieza de gelar o sangue, abriam-se desmesurados, perscrutando a mata. (SOBRAL In: TAVARES, 2003, p. 30)

Nas obras de horror artístico, essa figura abjeta, que provém de lugares além das fronteiras aceitas e conhecidas, serve como objeto não apenas do horror da platéia, mas também dos personagens “positivos” representados (CARROLL, 1999, p. 34) que, ao surpreenderem-se com a natureza estranha e assustadora do monstro, permitem que o espectador identifique e mapeie sua própria reação. Em última análise, para constituir-se o horror artístico, é necessário que uma obra de ficção apresente uma oposição entre, de um lado, o mundo tal qual o conhecemos e habitado por figuras como nós, e, de outro lado, o surgimento de um monstro que personifique aspectos de ameaça, impureza e poderes mágicos ou desconhecidos. É prevendo provocar esse sentimento de horror artístico nos espectadores que surgem as obras de “horror-gênero”. Ainda conforme Carroll:

Para evitar equívocos, é necessário ressaltar não apenas o contraste [do horror artístico] com o horror natural [aquele sentinos na “vida real”], mas também frisar que estou me referindo estritamente aos efeitos de um gênero específico. Assim, nem tudo que aparece nas artes e poderia ser chamado de horror é horror artístico. Por exemplo, podemos ficar horrorizados com o assassinato em *O Estrangeiro*, de Camus. Todavia, embora tal horror seja gerado pela arte, não faz parte do fenômeno que estou chamando de horror artístico... (CARROLL, 1999, p. 28)

As definições do que seja o horror-gênero, isto é, um agrupamento de histórias que têm por objetivo deliberado provocar o horror artístico nos espectadores, podem se dar em níveis diferentes, porém complementares, que gostaríamos de definir como: (1) o nível *cognitivo*, (2) o nível *sensorial* e (3) o nível *simbólico*.

O que se está chamando de *nível cognitivo* da apreensão do horror artístico está ligado à percepção que temos do mundo “real” dentro dos ambientes ficcionais. Falando

sobre a literatura fantástica, tipo de narrativa surgida no século XVIII que deu origem à moderna literatura de horror, Tzvetan Todorov oferece uma interessante descrição:

Num mundo que é bem o nosso, tal qual conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve hesitar, optando por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2004, p. 148)

Um exemplo dessa “hesitação fantástica” descrita por Todorov pode ser encontrado no conto *Demônios*, escrito pelo brasileiro Aluísio Azevedo, em 1893. No trecho destacado a seguir, coloca-se a dúvida sobre um possível caso de possessão vivido pelo personagem:

Minha mão (...) começou, pouco a pouco, a fazer-se nervosa, a não querer parar, e afinal abriu a correr, a correr cada vez mais depressa; disparando por fim às cegas (...). E páginas e páginas se sucederam. E as idéias, que nem um bando de demônios, vinham-me em borbotão, devorando-as umas às outras (...). E eu, sem tempo de molhar a pena, (...) ia arremessando para trás de mim, uma após outra, as tiras escritas, suando, arfando, sucumbindo nas garras daquele feroz inimigo (...). E lutei! E lutei! De repente, acordo desta vertigem, como se voltasse dum pesadelo estonteado (...). Dei um salto da cadeira; varri inquieto o olhar em derredor. Ao lado da minha mesa, havia um monte de folhas de papel cobertas de tinta; as velas bruxuleavam a extinguir-se; o meu cinzeiro estava pejado de pontas de cigarro. (AZEVEDO, In: TAVARES, 2003, p. 47)

A partir de suas considerações, Todorov propõe uma definição de fantástico que nos ajuda a compreender, de maneira resumida, os aspectos cognitivos da apreensão do horror-artístico – esses, responsáveis pelas fórmulas narrativas que darão origem ao horror-gênero:

Estamos agora em estado de precisar nossa definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’.. (TODOROV, 2004, p. 151-152)

Em seu estudo *Introdução à Literatura Fantástica* (1992), Todorov propôs uma classificação dividindo as histórias que tratam de acontecimentos inexplicáveis em três categorias básicas e duas subcategorias. São categorias:

- *O Maravilhoso* – compreende histórias cujos acontecimentos sobrenaturais são encarados com naturalidade;
- *O Estranho* – compreende histórias de acontecimentos que podem ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, extraordinários;
- *O Fantástico* – compreende histórias de mistério em que a hesitação entre as explicações naturalista e sobrenatural é mantida ao longo de toda a narrativa.

E este último se divide em duas subcategorias, a saber:

- *Fantástico-estranho* e *Fantástico-Maravilhoso* – subdivisões do gênero fantástico em que é utilizada uma explicação naturalista ou sobrenatural, respectivamente, para os acontecimentos narrados.

A noção de *maravilhoso* é atribuída aos mitos e aos contos de fadas, mas também a outros tipos de narrativas que tratam o mundo da fantasia como aceitável do ponto de vista diegético. Por outro lado, exemplos do que Todorov chama de *estranho* podem ser encontrados principalmente em narrativas de mistério nas quais acontecimentos extraordinários desafiam a compreensão do leitor, embora não sugiram a existência do sobrenatural (são exemplos disso as histórias sobre psicopatas, crimes insolúveis, conflitos inexplicáveis etc). Quanto ao campo *fantástico*, o que parece servir de demarcação é a atitude das personagens em relação aos fenômenos inexplicáveis com que se deparam: eles os encaram como perturbações da ordem natural.

Para Noel Carroll, discípulo de Todorov no que se refere à citada classificação dos gêneros, o *horror* é um subgênero fantástico-maravilhoso em que os fenômenos sobrenaturais provocam, além de perplexidade, medo e aversão nos personagens. O autor segue a mesma linha do teórico francês Gerard Genette, segundo a qual “o *fantástico*, lugar

do incerto e do desconhecido, pode se transformar imediatamente no da violência e do imprevisto” (LENNE, 1974, p. 18). Para Carroll e Lenne, o horror está necessariamente ligado ao fantástico. Mas, modernamente, observa-se que muitas histórias de horror parecem mais ligadas ao gênero *Estranho* – isto é, tratam de situações de medo e abjeção protagonizadas por indivíduos com características monstruosas, mas não sobrenaturais. A este respeito, Carroll alega que as histórias às quais chama de *horror* pressupõem o sobrenatural, enquanto as horas de *terror* ou de *terror psicológico* prescindiriam dele.

Porém, nesta tese, está-se usando o termo *horror* para dar conta das categorias fantástica e estranha, levando-se em consideração o fato de que os conceitos como “sobrenatural”, “misterioso” e “inexplicável” não são necessariamente precisos, como já observava, no século XIX, o próprio Edgar Allan Poe – responsável pelas mais famosas histórias “estranhas” de horror, nas quais pessoas comuns tomavam atitudes monstruosas sem qualquer explicação natural ou mesmo sobrenatural. Segundo o escritor americano:

Há, no homem, uma força misteriosa cuja filosofia moderna não quer levar em conta; e, no entanto, sem essa força inominada, sem essa tendência primordial, uma enorme quantidade de ações humanas ficariam inexplicadas. Essas ações só têm graça porque são más, perigosas, elas possuem atração pelo abismo. (POE In: BAUDELAIRE, 1993, p. 43).

As palavras de Poe, embora escritas no século XIX, ilustram o momento histórico em que tais questões emergiram no pensamento ocidental. Afinal, o surgimento do gênero *fantástico* em geral, e do subgênero *horror* especificamente, coincide com o Iluminismo dos séculos XVII e XVIII, período em que a Razão foi elevada à condição de faculdade primordial, e o que quer que impedisse seu florescimento era denunciado. Com sua propensão a ver todos os aspectos do mundo como suscetíveis à análise científica, o pensamento iluminista encarava o sobrenatural como fruto da imaginação ou da superstição. Assim, observa Carroll, é tentador especular que pode haver alguma relação entre esses gêneros e a difusão da visão iluminista do mundo. Afinal:

O iluminismo valoriza a Razão, ao passo que o romance de horror explora emoções, e mesmo emoções particularmente violentas do ponto de vista dos personagens de ficção. (...) enquanto um convertido ao iluminismo defende uma concepção naturalista do mundo, o romance de horror pressupõe, dentro do âmbito da ficção, a existência do sobrenatural. Além disso, poder-se-ia dizer que,

em contraposição à crença iluminista no progresso, o romance de horror privilegia regressão. (...) Ou seja, o romance de horror pode ser visto como retorno do reprimido do iluminismo. (CARROLL, 1999, p.79).

De fato, o Iluminismo tornou disponível o tipo de concepção de natureza necessário para criar o sentimento de “hesitação fantástica” descrito anteriormente por Todorov e indispensável à constituição do horror artístico. A afronta às leis naturais – que não eram reconhecidas com tanta clareza pelo homem pré-histórico, antigo ou medieval – é, na opinião de Carroll, uma das maiores novidades derivadas do pensamento iluminista. Assim, também não é preciso supor que o público do século XVIII aceitasse a totalidade das ciências iluministas, mas apenas que tivesse o sentimento operacional do que essa concepção considerava estar fora do reino da natureza.



Figura 6: *O sono da Razão produz monstros.* (Francisco Goya, Espanha, 1746-1828)
(Fonte: <[http://www.ricci-arte.biz/pt/Francisco-Goya-\(de\).htm](http://www.ricci-arte.biz/pt/Francisco-Goya-(de).htm)>)

Também é preciso lembrar que o período entre o final do século XVIII e o começo do século XIX viu nascer a corrente de pensamento conhecida como Romantismo, que em muitos sentidos questionava a racionalidade iluminista e fazia uma defesa do sentimento espontâneo, do irracionalismo, da aceitação da sensibilidade física e mesmo da exploração do grotesco e da feiúra como motivos estéticos legítimos e aceitáveis. Assim, conforme comentam diversos autores, o surgimento do horror-gênero também está ligado às idéias românticas que recolocaram as questões do espírito na vida física, redescobrando o

espírito no corpo e na natureza, discutindo as possibilidades do mundo sobrenatural, da irracionalidade e da liberdade dos instintos. Não por acaso, dezenas de artistas românticos exploraram histórias e imagens de horror.

Mas, para que o horror artístico se concretize, é necessário que a obra de horror-gênero não apenas desafie a percepção do espectador em relação ao mundo “natural”, mas também provoque reações físicas e sensoriais específicas – no caso, arrepios, encolhimento, gritos de susto. Essas reações estão ligadas ao tipo de afeto intenso buscado por essas obras, que procuram reproduzir nos espectadores as sensações características do sentimento de horror. Trata-se do segundo nível, o *sensorial*, da apreensão do horror artístico.

Conforme descreve Linda Williams (2001, p. 208), o horror está vinculado a um tipo de representação que consiste em espetáculos do corpo sujeito a uma intensa sensação ou emoção, cujo êxtase pode ser qualificado como uma convulsão incontrolável ou espasmo, não marcado por articulações codificadas da linguagem, mas por inarticulados gemidos, gritos e lágrimas. O sucesso desse gênero se evidencia justamente na medida de uma resposta física, pois o corpo do espectador é tomado numa espécie de mimetização do corpo representado. Esse aspecto *sensorial* particular do horror artístico, segundo a autora, ajuda a explicar o baixo *status* cultural quase sempre a ele atribuído.

Williams considera como obras de *horror* aquelas que exploram as conseqüências físicas sofridas por personagens que são vítimas do medo ou dos ataques perpetrados pelos mais diferentes tipos de monstros representados nas obras de gênero horror. Sua visão, portanto, é um pouco diferente da apresentada por Noel Carroll, pois Williams leva em consideração uma grande quantidade de obras sem dar maior importância para seus aspectos estruturais-narrativos, mas sim aos seus aspectos capazes de causar, ao espectador, os sentimentos de medo, abjeção e perplexidade diante da violência imotivada, excessiva ou “gratuita”, considerando o horror como um gênero que independe, em grande parte, das histórias contadas, estando mais ligado ao sensacionalismo das ações e reações violentas.

Já os pesquisadores brasileiros Bernadette Lyra e Gelson Santanna, organizadores da coletânea *Cinema de Bordas*, incluem o horror artístico numa experiência estética “trivial”, entendida como aquela voltada ao aspecto mais sensorial da recepção:

...no campo do entretenimento cinematográfico, tudo se passa em torno de dois regimes diferenciados, ligados à experiência dos espectadores: o regime “sério” e o regime “trivial”. No primeiro, o sujeito domina cognitivamente o objeto e vivencia uma experiência considerada “autêntica”. No segundo, ocorre uma experiência tida por meramente “passiva”, que admite a participação distanciada, sem envolvimento da cognição subjetiva. Esse duplo regime de experiência, se por um lado, é capaz de mascarar as tensões que escapam pelas frestas de uma pretensa unidade do espaço social do lazer, por outro, remete às velhas questões provocadas pela divisão corpo/espírito, acentuada pelo sistema de representações com que se configuram as sociedades burguesas. Ocorre que, em defesa da primazia do espírito e da premissa de que o sujeito detém a capacidade de atribuir sentido aos objetos, a própria sociedade se esforça para legitimar o valor de uma experiência da ordem da cognição subjetiva, estimando o regime “sério” e concedendo um valor menor a uma experiência sem envolvimento efetivo do sujeito em regime “trivial”. (LYRA; SANTANA, 2006, p. 9).

Segundo os autores, num esforço de legitimação artística, os teóricos do cinema promoveram como experiências “superiores” o distanciamento intelectual e a capacidade do sujeito de interpretar as mensagens, produzindo a predominância valorativa do regime *sério* na experiência cinematográfica, em detrimento de um regime *trivial*. No entanto, um conjunto de mensagens veiculadas por certos filmes permanece às bordas do cânone cinematográfico “sério”, procurando deliberadamente a reação física do grande público. Para Lyra e Santana, não é à toa que desses filmes se diz “apelativos”.

Esse apelo, certamente, diz respeito às formas fílmicas e às percepções que provocam nos espectadores, muito próximas dos jogos “quentes” do corpo e distantes dos jogos intelectuais “frios”. Por essa razão, são destituídos no esquema de valoração canônica da experiência, por estarem mais próximos de uma presentificação que da condição de produção de sentido. Tais contornos materiais estão presentes na imutabilidade das formas expressivas e conteudísticas, que (...) garantem, em alto grau, o envolvimento imaginário do corpo dos espectadores, remetendo a dois grandes eixos na narrativa: ação e sentimento. (...) os *filmes de bordas* se perpetuam em repetições que atualizam os mesmos conteúdos, apresentam um mínimo de informação e um máximo de previsibilidade e, desse modo, acabam por conformar os gêneros – policiais, melodramas, comédias rasgadas, comédias românticas, ficção científica, filmes de horror, filmes pornô, entre outros. (Ibid, p. 12-13)

Mas, se esses gêneros às bordas da legitimação do cânone – dentre eles, o horror – têm o alto grau de previsibilidade e de repetição descrito por Lyra e Santana, pode-se questionar sobre os motivos da reincidência e do prazer com que são consumidos pelo público. Sem dúvida, como mostram os autores citados, parte desse prazer está no jogo do reconhecimento, na possibilidade do encontro com determinadas formas visuais e

narrativas que nos conduzam rapidamente a uma sensação específica. Mas o desejo do público de repetir, *ad infinitum*, determinadas sensações e sentimentos pode ter também outras razões que se encontram em camadas mais profundas – ou inconscientes – do imaginário individual e social. Assim chegamos ao terceiro aspecto da apreensão do horror artístico, o qual chamamos de *simbólico*.

Do ponto de vista da Psicanálise, por exemplo, pode-se dizer que as figuras monstruosas das histórias de horror simbolizam e satisfazem desejos reprimidos de onipotência e de liberdade instintiva, além de personificarem diferentes medos primitivos. O próprio fato de tais figuras serem geralmente provenientes de locais marginais também pode ter um sentido simbólico, como observa Bráulio Tavares:

A tentativa de iluminar com linguagem o inconsciente intocado (...) é o impulso que gera na narrativa fantástica toda a clássica topografia dos sótãos, porões, passagens secretas..., quartos lacrados, labirintos, ruínas ocultas, edifícios abandonados, todas as representações materiais de trechos do real que por uma razão qualquer são escondidos, bloqueados, interditos... (TAVARES, 2006, p. 14)

Da mesma forma, a freqüente aniquilação dos monstros nas histórias de horror daria ao espectador uma reconfortante sensação de controle sobre esses mesmos instintos e medos, os quais geralmente ameaçam a ordem social. Essa abordagem do horror artístico é bastante recorrente nas interpretações de obras desse gênero, e pode nos ajudar a iluminar os motivos do interesse que essas obras sempre despertam. Para Sigmundo Freud, a emergência do sentimento de horror está ligada à idéia do *estranhamento* exposta no texto *O Estranho (Das Unheimliche, 1919)*, também conhecido como *O Sinistro*:

O estranho nada mais é que uma coisa familiar e escondida que sofreu repressão e então emergiu dela, e tudo o que é estranho satisfaz a esta condição. (...) Membros arrancados, uma cabeça decepada, mão cortada pelo pulso..., pés que dançam por si próprios – todas essas coisas têm algo de peculiarmente estranho... (FREUD, 1976, p. 277)

Nesse célebre texto, no qual analisa o conto fantástico o *O Homem da Areia*, de E.T.A Hoffmann, o pai da psicanálise sugere que o sentimento do estranho está ligado a um estágio primitivo, há muito superado, da mente humana, e que ressurge inadvertidamente em circunstâncias específicas, animando objetos e automatizando sujeitos, o que provoca

reações de profunda inquietação e desorientação. Trata-se, para ele, de um misto de medo e fascínio provocado por um sentimento reprimido que nos faz olhar para os objetos do mundo sob uma perspectiva que aceita o mistério e, ao mesmo, o teme terrivelmente.

Numa outra corrente de pensamento psicanalítico, uma visão complementar é dada por Jack Morgan, em *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film* (2002). Segundo o autor, o horror não se origina de um pensamento mágico em relação aos objetos do mundo, mas de nossa resistência psicológica em aceitar nossa própria condição de organismos biológicos autônomos, isto é, de objetos. Ele sugere que a tradição das histórias de horror vem de um aspecto da vida mental em que o “lado” fisiológico está mais notoriamente implícito, o que faz do horror artístico uma espécie de “bio-horror”, relacionando-se com fenômenos físicos como o pesadelo, o parto, o ciclo menstrual, e obrigando-nos a negociar com a racionalidade plena que almejamos.

Mas o aspecto simbólico do horror artístico não trata apenas do que é relativo à nossa (in)consciência individual. As histórias de horror também podem ser simbólicas no sentido de oferecerem uma determinada compreensão do contexto social e político da sociedade racionalista e capitalista na qual surgiram como gênero específico. Para Reynold Humphries (2002), a *repressão* (no sentido da aceitação dos constrangimentos sociais) é a forma através da qual a dimensão política é dada aos indivíduos. Para ele, nossa mente consciente e inconsciente tem um aspecto essencial e a-histórico, mas tem outro produzido pela formação social e pelos sistemas simbólicos que pré-existem à nossa própria consciência. Nesse contexto, para o autor, o horror surgiria como uma dramatização de tudo o que possa ameaçar em profundidade, e através da violência e da impureza, as mais arcaicas estruturas do mundo em que vivemos. Para ele: “*O assunto do gênero horror é a batalha pelo reconhecimento do que toda a nossa civilização reprime e oprime, é o reemergimento dramatizado do reprimido, (...) e o final feliz (quando existe) tipicamente significa a restauração da repressão*” (HUMPHRIES, 2002, p. 2).

Seja no nível da simbolização, da sensação ou da cognição, o horror artístico, há pelo menos 200 anos, mobiliza estudiosos que procuram compreender sua força e recorrência, além de suas inúmeras variações. Então, para compreender o impacto das obras desse gênero, também é necessário conhecer seu desenvolvimento ao longo do tempo.

1.1. Uma breve história da ficção de horror

Para o teórico brasileiro Roberto de Souza Causo (2003), o horror pertence a uma tradição literária mais abrangente do que ele, a qual identifica como *literatura especulativa*⁸, derivada da capacidade humana de *fantasiar*⁹ a respeito de outros universos possíveis, de imaginar realidades diferentes daquela percebida na experiência concreta do mundo. No mundo Ocidental, as *especulações* ou *fantasias* literárias aparentadas especificamente do horror estão presentes desde os mais importantes e antigos documentos escritos, entre eles a *Teogonia*, a *Ilíada*, a *Bíblia* etc, com seus monstros terríveis e ameaçadores. Mas elas começariam a desenvolver um certo “estilo”, mais próximo do que conhecemos hoje, a partir do final da Idade Média.

Como mostra Jean Delumeau (2001, p. 29), os tempos de transição do feudalismo para o capitalismo na Europa a partir do século XII viram a urbanização, a peste negra e as guerras religiosas explodirem em todo o continente, juntamente com o rápido desenvolvimento das artes e das ciências. Esse contexto, que provocava, ao mesmo tempo, ansiedade pelo futuro e um intenso mal estar, deu às histórias e imagens de horror um repertório bastante e recorrente e mesmo organizado, voltados à representação de medos de caráter cósmico (cataclismos, como os descritos na Bíblia), do bestiário (lobisomens, vampiros e outros seres ao mesmo tempo humanos e animais), dos objetos maléficos (instrumentos de suplício, cemitérios, catacumbas, locais de execução de condenados, cuja descrição pode ser encontrada em detalhes, por exemplo, no Inferno da *Divina Comédia* de Dante) e dos seres agressivos (torturadores, demônios, espectros e, sobretudo, bruxas).

⁸ Que pode ser compreendida, grosso modo, como a junção dos gêneros Maravilhoso, Fantástico e Estranho definidos por Todorov.

⁹ A palavra *fantasia*, que vem do verbo grego *phantázethei*, significa “fazer visível”, “brilhar”. Mas, desde as formulações da *Biografia Literária* (1817) do escritor e teórico romântico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), tem sido considerada o produto específico da capacidade imaginativa voltado à representação figurativa do incrível, do grandioso, do maravilhoso. Para a filósofa Maria Lapoujade (1988, p. 153), a fantasia se articula em dois movimentos essenciais, que são a negação e a inversão: se a imaginação pode ser vista como um desafio do homem à realidade, a fantasia é a proposta de uma outra realidade. Assim, o “mundo fantástico”, para a autora, é signo de uma capacidade humana de criação sem fim e, ao mesmo tempo, também pode se converter em arquétipo para uma realidade possível – muitas histórias fantásticas, por exemplo, se inspiram em investigações científicas, e vice-versa, o que, de alguma forma, corrobora o termo escolhido por Causo

E, juntamente com essas representações descritas por Delumeau, também as “personificações” do maior medo de todos – a Morte – se reproduziam rapidamente, de forma ao mesmo tempo irônica e apavorante, dando origem a dois “gêneros” muito importantes que surgiram simultaneamente no teatro e na poesia no século XIII: a *Dança da Morte* (ou *Dança Macabra*) e *A Morte e a Donzela*. Tais “gêneros” consistiam em representações divertidas da Morte, que levava consigo as pessoas, sem se importar com sua idade, sexo ou posição social. Inspiradas nesses textos e encenações, imagens começaram a ser produzidas, sempre trazendo alegres esqueletos que levavam com eles as mais diferentes figuras da sociedade. Ao observar-se tais imagens, nota-se como elas ainda se comunicam muito facilmente com a cultura do século XXI. Nessas representações da morte, percebe-se, simultaneamente, o medo e o deleite pelo que a morte teria de surpreendente, fantástico e generalizado.



Figuras 7 e 8: Marchand (1485) e excerto do quadro *A Morte da Miséria*, de Hieronymus Bosch (1490).
(Fonte: <<http://www.googleimages.com>>)

Além das xilogravuras populares inspiradas nesses gêneros macabros¹⁰ (Figura 7) – que se tornaram ainda mais populares por volta de 1485, quando o pintor Guyot Marchand publicou, na França, uma edição com os versos da peça *A Dança da Morte* ilustrados por cópias dos murais que adornavam o Cemitério dos Inocentes, em Paris – outras imagens mais elaboradas começaram a aparecer em importantes obras renascentistas,

¹⁰ *Macabre* é uma palavra de origem francesa registrada pela primeira vez num poema de Jean Le Fevre (1320-1380): *Je fis de Macabre la danse*. O termo parece derivar da palavra *Maccabee*, relativa aos mártires cristãos que, segundo a tradição, rezavam para os pecadores no purgatório. *Macabre* passou a designar, então, a interação dos mortos e da morte com os vivos.

como as pinturas do holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), um dos grandes responsáveis pela “ponte” entre a cultura medieval e o Renascimento (*Figura 8*)¹¹.

Em meio a horrores terrenos e sobrenaturais, o período Barroco, que sucedeu o Renascimento a partir do final do século XVI, também colocou em pauta as questões relativas ao medo da morte e do sobrenatural. Mas, para os artistas barrocos, a busca por emoções intensas e extremas, aliada ao resgate dos aspectos mais violentos da religião cristã, mostrava maior preocupação com os horrores físicos, com as conseqüências da violência divina ou diabólica sobre corpos humanos indefesos.

Um dos artistas barrocos mais lembrados quando se fala sobre a dramatização dos suplícios físicos é o italiano Michelangelo Caravaggio (1571-1610), criador não apenas de imagens de forte impacto emocional e religioso, mas também de um estilo conhecido como “tenebrismo”, que consistia na representação das imagens com um tipo de iluminação assustadora em que uma única fonte de luz, proveniente de um foco desconhecido, iluminava cenas contrastadas e de grande poder realista (*Figura 09*). Para os pintores menos religiosos, os seres baseados na mitologia greco-romana também seriam alvos da preocupação com a violência e com o sobrenatural (*Figura 10*), como se percebe em obras do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640).

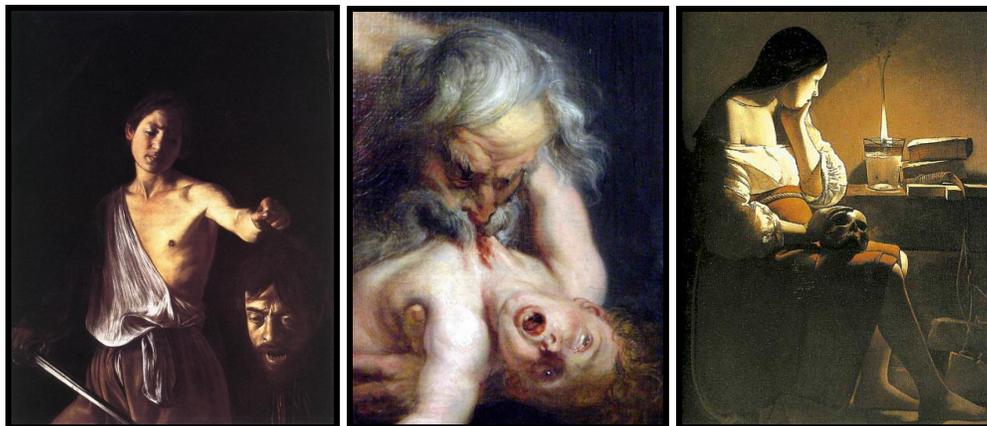
Também entre os artistas barrocos, um “subgênero” de pinturas muito popular foi o das *Vanitas*, *Vanidades* ou *Vaidades* (*Figura 11*). As *vanitas* (também conhecidas como “naturezas mortas com caveiras” ou *memento mori*¹²) faziam referência ao mesmo tema dos gêneros macabros do final da Idade Média: lembrar que tudo é passageiro, e que a morte está sempre à espreita, com suas ameaças e promessas. As *vanitas* não estavam presentes apenas na pintura, mas também na poesia e no teatro barrocos. O dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), por exemplo, em *Hamlet* (1602), parece ter feito

¹¹ As obras renascentistas, das quais Bosch é um dos principais representantes, apresentavam, em graus diferentes, uma dicotomia entre a cristandade e uma visão mais pagã do mundo, dando à cultura daquele período uma forma *carnavalizada*, demonstrada pelo lingüista soviético Mickail Bakhtin (1895 – 1975) em seu livro *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, publicado em 1941. Nele, Bakhtin descreve a natureza complexa da cultura popular do renascimento, marcada pelo riso ligado ao grotesco, ao excesso, à inversão de papéis, à celebração dos prazeres e dores do corpo. O próprio Bakhtin afirma que esse gosto pelo grotesco seria retomado na literatura romântica do século XIX, mas numa chave menos irônica e transgressora.

¹² Expressão latina que significa “lembrança da morte”.

referência a esse espírito das *vanitas* na famosa cena em que o jovem príncipe da Dinamarca conversa com a caveira de seu bobo da corte em um cemitério.

Ainda que as *vanitas* não possam ser consideradas precisamente como “horroríficas”, sem dúvida, pode-se dizer que, por seu contato com símbolos de morte, elas seriam fontes importantes para uma iconografia bem mais violenta tempos depois.



Figuras 9, 10 e 11: *David e Golias*, de Caravaggio; *Excerto de Saturno Comendo Seus Filhos*, de Peter Paul Rubens; *Repenting Magdalene*, de Georges La Tour.
(Fonte: <<http://www.googleimages.com>>)

E o *memento mori* em *Hamlet* não era uma referência teatral isolada a esse mórbido espírito barroco. A partir da última década do século XVI, uma série de peças e textos macabros começariam a ser produzidos em vários países da Europa, juntamente com uma produção mais abertamente *demoníaca*. Na Inglaterra, Christopher Marlowe (1564-1593) escreveria a peça *The Tragical History of Dr. Faustus*, publicada em 1604, e traduzida de um libreto lançado na Alemanha com base na lenda de Fausto e de seu pacto com o demônio Mefistófeles. Shakespeare também escreveria, além de *Hamlet*, *Macbeth* (1605), que seria uma das principais inspirações para a chamada “literatura gótica” inglesa, dois séculos depois. Em 1667, o também inglês John Milton (1608-1674) publicava o poema épico *Paraíso Perdido*, tratando da queda de Lúcifer e de sua tentativa de dominar o mundo dos homens.

Mas, ainda que se possa levantar diversas questões relativas ao horror artístico entre a Idade Média e o final da Idade Moderna, o que se chama de *gênero horror* tem uma

origem mais recente, ligada à popularização do romance na Europa a partir do final do século XVIII. Foi a partir daí que uma série de narrativas, consumidas e produzidas continuamente sob um conjunto de códigos facilmente reconhecíveis (muitos deles trazidos das experiências medievais, renascentistas e barrocas), passaram a constituir o horror como gênero narrativo ainda hoje muito popular em suas várias expressões. Para apresentar um breve histórico desse gênero, propõe-se uma divisão cronológica em três fases: (1) o *horror gótico* do século XVIII, (2) o *horror romântico* do século XIX e (3) o *horror moderno* do século XX.

1.1.1. O horror gótico

O gótico é um tipo de discurso literário que teve início com os romancistas ingleses na segunda metade do século XVIII. Como define o pesquisador brasileiro Daniel de Serravalle Sá, o *gótico*:

...habita as fissuras da Razão. Um momento de assombro, um segundo de desorientação que nos transporta para além das fronteiras do conhecimento. Textualmente, o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. A ordem pode ser imediatamente restabelecida, por meio de explicação natural, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura. Mas o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da Razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira abaixo. (SÁ, 2006, p. 09)

O termo foi usado pela primeira vez por Horace Walpole (1717 – 1797) como subtítulo de seu livro *The Castle of Otranto – A Gothic Story* (1764). Mas, ainda que a formulação “*uma estória gótica*” demonstre a autoconsciência de seu autor a respeito de um novo estilo que propunha, Sá afirma que o *gótico* não chega a constituir um gênero literário, mesmo possuindo algumas convenções narrativas facilmente reconhecíveis: “*O romance gótico é uma manifestação essencialmente híbrida ... na qual uma atmosfera de mistério e terror prevalece*” (2006, p. 21).

O título *gótico* dado a esses romances ingleses do final do século XVIII – entre os quais se destacam o referido *O Castelo de Otranto*, as várias obras de Ann Radcliffe (*The Romance of the Forest*, *The Castle of Udolpho*, *The Italian - or The Confessions of*

Black Penitents, etc) e de Matthew Lewis (*The Monk*) – deveu-se ao fato de retirarem sua inspiração de construções e tradições medievais e por representaram a tentativa de uma volta ao passado feudal, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas do Iluminismo e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiam na Europa: a industrialização, a urbanização, as revoluções:

À luz de uma filosofia da Literatura, o romance gótico levantou questões que desafiaram o projeto das Luzes ao expor, em parte, a natureza caótica do mundo a contingência da vida. (...) Em oposição à filosofia neoclássica, de procedência aristotélica, os autores góticos investiram na criação de imagens obscuras e representações simbólicas. O medo e o anseio pela morte foram temas centrais nessas narrativas, cujos enredos oscilavam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural. (SÁ, 2006, P. 21-22)

De fato, como observa Benedito Nunes, “*a cadeia hermenêutica do pensamento do Iluminismo, as idéias de Razão e de Natureza, reguladoras desde o século XVII, desempenharam, no final do século XVIII, a função de conceitos limitantes acerca do homem e do mundo*” (1980, p. 56.). Sobre esse pano de fundo intelectual, o romance gótico e várias outras manifestações artísticas e filosóficas da Europa revelavam um saudosismo de fusão e unidade supostamente encontrados em mundos remotos – entre eles o medieval.

Mas, se as motivações políticas e filosóficas que despertaram este estilo ao mesmo tempo inovador e nostálgico faziam sentido em todo o continente naquela época (tanto assim que o *gótico* é visto por muitos como a primeira manifestação do pré-romantismo inglês, sendo contemporâneo do *Sturm und Drang*¹³ alemão e do *Roman Noir*¹⁴ francês), também havia um conteúdo evidentemente nacionalista na produção ficcional gótica. Como descreve Sá (Ibid, p. 36), a expressão começou a ser construída após a Revolução Gloriosa de 1688, emergindo como uma categoria polêmica que tinha na sua

¹³ Primeira corrente romântica ampla da Europa foi liderada pelo jovem Johann Wolfgang Goethe e por outros escritores e dramaturgos, como Friedrich Schiller e Michael Reinhold Lenz. Influenciados por Shakespeare e Rousseau, esses artistas defendiam a superioridade do “gênio original” do artista contra o intelecto, vendo uma incompatibilidade entre tal “gênio” e a sociedade como um dos motivos fundamentais do que chamavam de “dor do mundo” (*Weltschmerz*), a qual representavam em seus manifestos, poesias, peças teatrais e romances, entre eles o famoso *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (*Die Leiden des Jungen Werthers*), publicado por Goethe em 1774.

¹⁴ Termo atribuído sobretudo às histórias de mistério altamente sentimentais do francês Abbé Prevost, como *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1730), repleto de incidentes extraordinários e mistérios, mas também de uma sensualidade que seria apenas sugerida pela literatura gótica. O termo *Roman Noir* também foi usado na França para identificar os romances góticos ingleses no final do século XVIII.

base a resistência protestante à hegemonia católica dos Habsburgos na Europa. O desejo por liberdade política e religiosa teria feito os ingleses se interessarem pelo seu próprio passado, iniciando um processo de recuperação de idéias e textos que poderiam ajudá-los na tentativa de se distinguir da herança latina – e, confusamente, eles baseavam essas suposições num legado histórico que acreditavam estar nos *godos* (seus antepassados bárbaros) e na arquitetura gótica¹⁵ confusamente atribuída aos godos no final da Idade Média (Ibid, p. 37).

Alguns aspectos dessa busca inglesa pelo passado já se encontravam na chamada “poesia tumular” (*graveyard poetry*) de poetas como Edward Young (de *Night Thoughts*, 1742-5) e Robert Blair (de *The Grave*, 1743), cujos textos constituíram uma manifestação literária marginal que vigorou na Inglaterra na década de 1740 e produziu uma poesia de inspiração teológica, que meditava sobre a mortalidade humana e contestava o racionalismo e o equilíbrio defendidos pelo neoclassicismo (Ibid, p. 37), aproveitando cenários de morte, de reverência ao passado e de desolação, geralmente usando cemitérios e túmulos como cenários. Mas os romancistas góticos iam bem mais longe que os poetas de cemitérios no seu questionamento do passado “latino” e aristocrático, e na reflexão sobre a decadência do sistema político em que viviam.

Nas histórias escritas por autores como Walpole, Redcliffe, Lewis e vários outros, transgressões sociais das mais hediondas (parricídio, fratricídio, sodomia, estupro, incesto, tortura), praticadas contra vítimas inocentes por velhos aristocratas ou religiosos demoníacos, em castelos e abadias decadentes e cercados de antigas maldições, traziam à tona um imaginário violento, fantástico e pleno de significados políticos e ideológicos. Essas narrativas também procuravam, freqüentemente, o mesmo efeito de exagero na natureza representada – que, nesses romances, revestia-se de um certo terror, com cenários grandiosos e intimidantes: vastas paisagens, montanhas altíssimas, abismos profundos, vulcões furiosos, tempestades intermináveis, mares revoltos, cachoeiras trovejantes, florestas escuras etc. Todos esses cenários ameaçadores traziam aos romances góticos

¹⁵ Estilo arquitetônico assim batizado pelo historiador renascentista Giorgio Vasari em 1550 para caracterizar jocosamente construções do final da Idade Média (entre os séculos XII e XIV) que primavam pela ornamentação exagerada e pela forma ogival, que contradiziam os princípios de harmonia da arquitetura clássica.

visões do *sublime* – categoria estética muito discutida no período, e que consistia justamente na possibilidade de obter-se prazer estético a partir da disformidade, da irregularidade, da surpresa, da intensidade e da grandiosidade¹⁶.



Figuras 12 e 13: Pinturas do alemão Caspar David Friedrich (1774 – 1840) claramente influenciadas pela natureza *sublime* do imaginário gótico.

(Fonte: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/friedrich>>)

O furor desencadeado pela ficção gótica no mercado editorial que recém começava a se configurar provocou uma produção enorme desse tipo de história, na maioria das vezes sem maiores preocupações relativas à inovação literária. As imagens e símbolos usados pelos autores para a criação de efeitos “sublimes” e de mistério (ruínas, monastérios, castelos, labirintos, porões), os vilões monstruosos e dotados de poderes às vezes sobrenaturais, as maldições familiares, as donzelas em perigo, seriam exemplos dos lugares-comuns dessa literatura – que Daniel Sá identifica como a “*primeira literatura pré-fabricada da história*” (2006, p. 29). Apesar de seu ciclo de prosperidade ter tido curta duração (não ultrapassando muito a virada para o século XIX), a influência da literatura gótica sobre a produção ficcional do século seguinte foi inegável. Dos autores de

¹⁶ Também por este ângulo, pode-se observar no gótico inglês uma manifestação pré-romântica. Afinal, como percebe Sá (2006, p. 37), nessa época, a percepção da natureza também começara a mudar: num mundo que idealmente deveria ser suave e uniforme, a irregularidade do cenário natural começara a despertar interesse, fazendo com que sentimentos como espanto, temor e admiração passassem a ser considerados capazes de expandir a imaginação e de elevar a alma através do *sublime*, termo estético que designava o efeito conquistado pela irracionalidade daquilo que é obscuro, poderoso, magnífico, incerto, confuso e grandioso.

melodramas ao Marquês de Sade, ecos da produção gótica permaneceriam em voga e nos alcançariam até os dias de hoje.

Entre as mais famosas narrativas góticas, estão a supracitada *O Castelo de Otranto* (evidentemente inspirada nas tragédias *MacBeth* e *Hamlet*, de Shakespeare), que trata da desventura perpetrada pelo príncipe Manfred, usurpador do castelo pertencente à sua família, que tem seus herdeiros impedidos de se manter no lugar por forças sobrenaturais que garantem a permanência da tradição a qual ele desrespeitara. Também o célebre *O Monge* (1796), de Mathew Lewis (1775 – 1818), trazia a história de um frade capuchinho obcecado por uma jovem que entra num monastério, disfarçada de menino, sofrendo todo o tipo de abuso e tortura ao ameaçar a ordem. Já em *O Castelo de Udolpho* (1794), um dos primeiros *best-sellers* da história, Ann Radcliffe (1764 – 1823) trazia história da jovem órfã Emily, separada de seu grande amor por seu maldoso tutor, o Conde Montoni, é trancafiada no Castelo de Udolfo, local antigo e maldito. Numa linha menos sobrenatural (e bem mais tardia), é preciso lembrar o trabalho de outra escritora, a inglesa Emily Brontë (1818 – 1848), que revisitou o gótico no clássico da literatura *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), em que criou a perigosa figura do menino Heathcliff, garoto de origem (supostamente) cigana que, ao ser adotado por uma família aristocrática decadente, provoca a ruína de todos os seus membros.

A importância da ficção gótica é capital para entender-se tanto o impulso inicial quanto um sem-número de clichês da ficção de horror. Os dois principais elementos legados pelo romance gótico às histórias de horror foram a visão de um passado decadente (representado em certos espaços físicos ou personificados em figuras malignas) e a relação com o sobrenatural.

A memória histórica acerca desse tipo de ficção geralmente coloca em pauta seus inegáveis aspectos regressivos (e mesmo retrógrados): fantasmas que ocultam pecados antigos e nunca vingados revelam um processo interminável de ressentimento; vilões usurpadores incapazes de aceitar sua origem não-aristocrática apontam para uma visão social e política conservadora; maldições ancestrais indicam o domínio da superstição, assim como o medo da deformidade ou da simples inadequação física – tratada como castigo divino – remetem ao pavor incutido pela religiosidade medieval. Mas também é

possível enxergar a ficção gótica sob o ponto de vista de autores como Noel Carroll, que vêem nela o “retorno do reprimido” do Iluminismo, uma reação a declarações talvez tão obscurantistas quanto a de Diderot destacada pelo autor e reproduzida a seguir:

Em vão, ó escrava da superstição, procuras a felicidade além dos limites do mundo em que coloquei? Tenha a coragem de libertar-se do jugo da religião, minha arrogante rival, que não reconhece minhas prerrogativas. Joga longe os deuses que usurparam o meu poder e volta às minhas leis. Volta à natureza de que fugiste; ela te consolará dissipará todos os medos que agora te oprimem. Submete-te de novo a natureza, à humanidade e a ti mesmo, e terá as flores espalhadas ao longo do teu caminho. (DIDEROT apud CARROLL, 2000, p. 79)

E o impacto dos textos “góticos” não ficou restrito às novelas publicadas e aos primeiros folhetins. O teatro (sobretudo o melodrama) também se apropriaria desses textos em peças de sucesso, como *The Castle Spectre*, com texto de Mathew Lewis. Nessas peças, representações de cemitérios, esqueletos e fantasmas, tão recorrentes naquele tipo de literatura, também legariam alguns clichês para o imaginário iconográfico e sonoro das histórias de mistério e de horror até os dias de hoje, como o som de serrote para identificar ventos raivosos ou a aparição de fantasmas, os esqueletos saindo de tumbas, os altos contrastes nas cenas noturnas etc¹⁷.

1.1.2. O horror fantástico-romântico

A influência do imaginário gótico sobre algumas vertentes da literatura e do teatro românticos do século XIX foi notória. O interesse dos românticos pelo sobrenatural e pelas atmosferas decadentes e sublimes das novelas góticas daria origem a uma enorme quantidade de histórias fantásticas, a maioria delas perturbadoras e mesmo violentas, que acabaram se desdobrando em narrativas mais precisamente de horror.

O processo começou lentamente, e foi incorporando, aos cenários decadentes, à natureza ameaçadora, aos vilões psicóticos e aos fantasmas, alguns monstros derivados do folclore e dos relatos orais europeus¹⁸, sobretudo os vampiros do leste, os lobisomens e as

¹⁷ Sobre isso, cf. TAMBORINI, 1996. p. 7.

¹⁸ Segundo o pesquisador Cid Vale Ferreira (2003, p. 37), uma das primeiras entradas dos monstros folclóricos europeus nas “belas letras” deu-se em 1748, na Alemanha, na mesma época em que se desenvolvia a Poesia Tumular Inglesa. Neste ano, o poeta Heinrich August Ossenfelder publicou *Der Vampir*, inspirado em “dados” sobre vampiros divulgados como verídicos pelo clérigo Dom Augustin Calmet, dois anos antes.

bruxas, além de outras figuras advindas dos contos populares – que, então, também passavam por uma revisão pelas mãos de autores como o dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875) e dos diversos compositores de baladas macabras¹⁹, muito recorrentes no período.

O Romantismo do começo do século XIX também foi marcado por alguns acontecimentos estranhamente decisivos, como o famoso encontro dos poetas Lord Byron (1788-1824) e Percy Shelley (1792-1822) com Mary Shelley (esposa de Percy) e John Polidori (médico particular de Byron), no verão de 1816, na hoje célebre Vila Diodati, em Genebra. Nesse encontro, possivelmente regado a vinho e láudano (droga da moda entre os poetas românticos), foi feita uma aposta sobre quem escreveria a melhor história de fantasmas. A aposta daria origem a duas histórias completamente diferentes, que estabeleceriam novos rumos para a ficção de horror: *Frankenstein ou O Moderno Prometeu*, de Mary Shelley (1797-1851), publicada em 1820, e *O Vampiro*, de John Polidori (1795-1821), publicada em 1919, sob a assinatura de Lord Byron.

Frankenstein marcaria o início da ficção-científica literária, ligando-a indelevelmente ao horror. A história do cientista que resolve criar um ser humano perfeito usando restos de cadáveres, mas acaba criando um monstro, trazia desde elementos folclóricos dos golems²⁰ judaicos até as descobertas então mais recentes das ciências, colocando em pauta as questões da criação, da socialização, da inadequação e da monstrosidade.

Já *O Vampiro*, que traria o sensual sanguessuga Lorde Rothwen, inspiraria muitas outras histórias, entre elas o romance vampírico-lésbico *Carmilla*²¹ (1871), de

Na história de Ossenfelder, um rapaz apaixonado e rejeitado por vir de uma região supostamente assolada por vampiros, faz planos de vingança contra a sua amada, pretendendo sugar-lhe o “rubor das bochechas”.

¹⁹ A *balada* é uma poesia narrativa que reproduz lendas e outras narrativas orais, geralmente com acompanhamento musical. Na época, os temas macabros eram os mais recorrentes nesses poemas.

²⁰ Golem é um ser artificial mítico, geralmente feito de barro (como Adão), associado à tradição mística do judaísmo, que pode ser trazido à vida através de um processo mágico. O golem é uma possível inspiração para outros seres criados artificialmente, tal como o *homunculus* na alquimia. No folclore judaico, o golem (גולם) é um ser animado que é feito de material inanimado, muitas vezes visto como um gigante de pedra. No hebraico moderno a palavra golem significa "tolo", "imbecil", ou "estúpido". O nome é uma derivação da palavra *gelem* (גלם), que significa “matéria prima”. Uma lenda medieval dava conta de um golem que teria protegido o gueto judeu da cidade de Praga contra os anti-semitas.

²¹ É importante lembrar que Le Fanu teve outras inspirações diretas para realizar seu *Carmilla*, sobretudo as primeiras partes da balada *Cristabel*, que tratava de um encontro entre uma jovem virgem e uma fidalga

Sheridan Le Fanu (1824-1873), e *Drácula*²² (1897), de Abraham (Bram) Stocker (1847-1912), ambos extremamente influentes sobre o imaginário do horror moderno, atualizando a lenda medieval dos sugadores de sangue de agricultores para o mundo urbanizado, discutindo e simbolizando desde a sexualidade desviante até a exploração no mundo capitalista.

Além desses monstros, cujas descrições tornavam-se cada vez mais terríveis, e cujos crimes pareciam cada vez mais hediondos, Anatol Rosenfeld (1993, p.81) observa também que, no Romantismo, emergia, com maior nitidez, a figura do indivíduo cujo inconsciente se projeta para fora como espectro, ou algo análogo, que o assombra e o converte em seu juguete. Essa representação do homem essencialmente dividido, porque alienou uma parcela intrínseca de si mesmo, reponta no temário romântico em diferentes encarnações. Ela pode assumir a forma do sócia e do duplo (do alemão *doppelgänger* – “aquele que caminha junto”), mas também a do pacto com forças anti-humanas e satânicas, personalizadas ou não no Diabo. Também eram recorrentes as representações de indivíduos desequilibrados, que viam o mundo de acordo com suas fantasias violentas.

Nesse contexto ficcional, os dois escritores mais famosos do horror no século XIX, tanto pela influência sobre outros autores, quanto pela quantidade de textos publicados, foram o alemão E.T.A Hoffmann e o norte-americano Edgar Allan Poe, ambos especialistas em novelas e, sobretudo, contos de horror (formato que favorecia tal tipo de história calcada mais em efeitos espetaculares e atmosferas do que em tramas complicadas).

Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann (1776-1822), que depois passaria a assinar Ernest Theodor Amadeus²³ Hoffmann, ou simplesmente E.T.A. Hoffmann, nasceu na Rússia e foi criado na Alemanha, tendo-se formado na magistratura, trabalhado como juiz, mas também como ilustrador, compositor, cenógrafo de teatro e escritor. Ele foi o autor de *Contos Fantásticos à Maneira de Callot* (1913) e *Contos Noturnos* (1917), entre vários

supostamente seqüestrada e presa a um bosque. Essa história, que começara a ser escrita por Samuel Coleridge em 1797, na Inglaterra, nunca seria terminada pelo poeta, deixando o espaço aberto para a imaginação dos românticos. (Cf. FERREIRA, 2003, p. 43)

²² Da mesma forma que Le Fanu, Stocker também recorreu a outras fontes. Além da lenda medieval do conde Drácula, usou também os textos sobre suicidas, cujos restos mortais e famílias vinham sofrendo terrível perseguição na Inglaterra. (Cf. FERREIRA, 2003, p. 49)

²³ Homenagem do escritor ao seu ídolo, o compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

outros livros de sucesso que, segundo Rosenfeld (Ibid, p. 81), faziam a súmula do pendor romântico pela efusão violenta das paixões, pela visão dissonante do mundo, pelo ímpeto irracional, pelo lado noturno e ttrico da vida. Como observa o autor, para os românticos como Hoffmann, a realidade empírica era mera aparência: “no âmago, o mundo é espírito – e o espírito facilmente se condensa em ‘espíritos’” (Ibid, p. 81). Assim, histórias como a da *Imagem Perdida* (sobre um homem que perde sua própria sombra), a do *O Homem da Areia* (sobre um rapaz que vivia às voltas com um personagem lendário – um ladrão de olhos – e também com um vilão grotesco e com uma mulher autmata) e a da *Mulher Vampiro* (sobre um homem que descobre estar apaixonado por uma bela jovem que se transforma,  noite, em uma devoradora de cadáveres), traziam um imaginário perturbador que, rejeitado por alguns de seus célebres contemporâneos (como Goethe e Shiller), permaneceria bastante popular ainda hoje, fazendo com que o escritor fosse amplamente reconhecido como um dos grandes nomes da literatura universal.

Já Edgar Allan Poe (1809-1849), nascido em Boston, foi um escritor, crítico literário e editor que viveu nos EUA no auge do romantismo europeu. Criado por um padrasto e vítima do alcoolismo desde muito jovem, Poe encontraria algum reconhecimento em vida, mas sua existência perturbada e sua morte precoce acabariam fazendo dele um herói do romantismo tardio, sendo considerado um “exemplo” por poetas como Charles Baudelaire (1821-1867), que, em sua *Filosofia da Imaginao Criadora* (1852)²⁴, transformaria Poe num mito romântico, examinando a rejeio dos americanos  sua figura trágica, doente e fracassada, como o reflexo da opressão de uma cultura do sucesso sobre indivíduos cuja sensibilidade romântica levava a experiências desatinadas.

Entre dezenas de poemas, novelas e, sobretudo, contos escritos por Poe, a temática fantástica e macabra era um elemento permanente, chegando facilmente ao horror. Além desses temas, notava-se também a recorrência de outros, tipicamente românticos, como a explorao da individualidade e dos sentimentos violentos, o interesse pelo onírico e pelo subconsciente, o amor idealizado e a morte (preferencialmente, de belas mulheres em plena juventude). Seu primeiro livro individual de contos (que sucedeu a publicao de folhetins e livros de poesia) chamou-se *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1939), e já

²⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Obras Estticas – Filosofia da Imaginao Criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993.

trazia 25 contos fantásticos e de horror, entre eles o famoso *William Wilson*, sobre um homem que descobre ter um duplo. A essa coletânea, seguiram-se a novela policial *Os Assassinatos da Rua Morgue* (1841), na qual um gorila fugitivo comete terríveis atrocidades; o poema macabro *O Corvo* (1845), no qual um amante enlutado recebe a visita do pássaro da morte, e contos famosos como *O Gato Preto*, *O Emparedado*, *O Escaravelho do Diabo* e dezenas de outros. Além de lidar com os temas do horror com enorme talento, Poe chamaria a atenção dos artistas e estetas do final do século XIX por superar, em grande parte, as raízes góticas do horror e do fantástico, retirando-os do passado medieval para trazê-los para o dia a dia do mundo moderno, e fazendo com que homens comuns e os animais selvagens pudessem ser tão brutais, misteriosos e malévolos quanto os vilões amaldiçoados, os castelos mal-assombrados e os bosques apavorantes da ficção gótica.



Figuras 14 e 15: *Saturno devorando seu filho* (1815) e *O Colosso ou O Gigante* (1818).
(Fonte: <[http://www.ricci-arte.biz/pt/Francisco-Goya-\(de\).htm](http://www.ricci-arte.biz/pt/Francisco-Goya-(de).htm)>)

Na pintura, os mesmos ímpetos fantásticos e românticos teriam no espanhol Francisco Goya (1746-1828) seu mais ilustre representante. Inicialmente seduzido pelas idéias iluministas, Goya mudaria sua visão da racionalidade francesa ao ver seu país ser invadido pelo exército de Napoleão, em 1808. Então, passaria a interessar-se pelo irracionalismo e pela hiper-sensibilidade romântica, desenvolvendo obras identificadas com o que de mais radical, imaginativo e agressivo se produzia entre os românticos, e chegando a inaugurar um surrealismo *avant la letre* (Figuras 14 e 15) .

O teatro também sentiria os ecos da ficção romântica fantástica, da mesma forma que ocorrera com as histórias góticas. Seria o teatro, inclusive, um dos responsáveis pela popularização de várias histórias de horror, em particular *Frankenstein* e *O Vampiro* (de Polidori), ao longo do século XIX, e *Drácula*, em seu final.

A primeira e mais famosa adaptação de *Frankenstein* para os palcos foi a opereta em três atos de Richard Brinsley Peake (1792-1847), *Presumption or The Fate of Frankenstein* (1823). Essa opereta já incluía elementos novos em relação ao livro, como a mudez do monstro (que, no romance, fala e escreve com facilidade) e a presença de um assistente do cientista. O livro de Polidori também ganharia adaptações. Numa delas, *The Vampire*, de 1820, o ator Peter Thomas Cooke se destacaria no papel de Lorde Ruthwen, sendo depois chamado para interpretar a criatura de Frankenstein na montagem de 1823 (MILLER, 1997). A ligação permaneceria cada vez mais forte, com o surgimento de montagens que uniam os dois monstros – tendência que só cresceria após a publicação de *Dracula*, em 1897. Como mostra Phill Hardy (1986, p. IX), esses espetáculos inspirariam uma tradição cujas escolhas cenográficas e sonoras seriam a base, no século XX, para o cinema de horror, muito mais do que suas próprias fontes literárias.

Mas, em meados do século XIX, o Romantismo começava a ser substituído por movimentos de caráter menos irracionalista, como o Realismo e o Naturalismo. Esses movimentos não fizeram desaparecer a ficção de horror, mas deram-lhe novos elementos, como o apelo cada vez mais intenso ao grotesco, além de uma tendência a ambientar as histórias no dia-a-dia. Então, substituíam-se, em parte, os vilões medievais e os monstros lendários por homens comuns – tendência que só cresceria com o aumento da violência nas cidades, e, sobretudo, com o surgimento de crimes espetaculares como os de Jack – O Estripador, na Londres vitoriana de 1888.

Mas foram os simbolistas do final do século XIX que colocaram o horror como um dos elementos centrais em sua pauta, reaproveitando o irracionalismo romântico e também absorvendo as contribuições posteriores. Inspirado pelas idéias de Baudelaire e de outros artistas, o movimento se opunha à qualquer restrição estética, moral ou religiosa na arte que impedisse a experiência do “*horror e do êxtase da vida*” (como escrevera Baudelaire em *As Flores Mal*, em 1857), buscando a efusão dos sentimentos na experiência

onírica e mística (frequentemente ligada ao uso de drogas), no amor livre, no contato constante com a morte e no elogio à modernidade e à decadência que enxergavam do modo de vida europeu. Embora a preferência dos artistas simbolistas estivesse mais ligada às artes visuais (como na obra do pintor e ilustrador belga Felicien Rops (*Figura 16*) e à poesia (como na obra dos franceses Paul Verlaine e Arthur Rimbaud), pode-se ligar algumas narrativas famosas do período à experiência simbolista, como o aterrador *O Retrato de Dorian Gray* (1890), do irlandês Oscar Wilde (1854-1900).



Figura 16: Frontispício de Rops para publicação de *As Flores do Mal*, de Baudelaire.
(Fonte: <<http://www.ciger.be/rops/biographie/ baudelaire.html>>)

Também no final do século XIX, a ficção de horror já era um gênero literário que podia caminhar de maneira independente entre os vários braços da indústria cultural. Assim, escritores como o contista francês Guy de Maupassant (1850-1893), autor do famoso *O Horla* (1886); o novelista escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), autor do célebre *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), chamado no Brasil de *O Médico e o Monstro*; e o romancista irlandês Abraham Bram Stocker (1847-1912) podiam publicar textos de horror em vários veículos diferentes, obtendo sucesso entre o público leitor e sendo adaptados para o teatro, os jornais e os salões das mais variadas maneiras. Ainda a última década do século XIX veria o nascimento, na França, de dois tipos de espetáculos fundamentais para o horror moderno: o cinema, em 1895, e o teatro do Grand Guignol, 1897. Tais espetáculos iriam se aliar aos *vaudevilles*, à prestidigitação e a outras manifestações paraculturais, pautando o horror realizado pela indústria cultural.

1.1.3. O horror moderno

No começo do século XX, as imagens e histórias de horror já haviam sido absorvidas pela cultura de massas e pelos espetáculos urbanos. Então, desde os movimentos de vanguarda nas artes, até a literatura popular, tudo podia se transformar em veículo para o horror artístico, que começava a se desdobrar em subgêneros e estilos específicos, distanciando-se, cada vez mais, em alguns casos, de suas matrizes góticas originais.

O relativo distanciamento do horror de suas origens góticas não era gratuito. No começo do século XX, o espaço urbano passava por mudanças profundas nos países industrializados, com a padronização dos espaços privados e a massificação dos padrões culturais das populações ali residentes, que teria seu reflexo evidente no imaginário social e nas artes. O horror, elevado à escala industrial, não estaria imune a tal fenômeno. O século XX veria, por uma série de razões, uma massificação do horror, incorporando novos conceitos além do “sobrenatural”. A realidade – após várias guerras, eventos de destruição em massa e manifestações de barbárie social – passaria a incluir também a violência inesperada, o estranhamento do outro, a pressão crescente pelo consumismo e pelas novas relações de produção, transformando a vida diária num potencial pesadelo.

Segundo a pesquisadora Judith Hallberstan (1995, p. 3), uma diferença crucial entre o horror do século XIX e o horror que se desenvolveu ao longo do século XX, é que o primeiro funcionava, retoricamente, como uma metáfora da ambígua subjetividade moderna, desequilibrando os “lados de dentro e de fora” do ser humano, seus aspectos masculinos e femininos, as dicotomias entre o corpo e o espírito, o nativo e o forasteiro, o burguês e o aristocrático, etc, fazendo uso de excessos “ornamentais” e de uma variedade de significados que o transformaram em uma fonte inesgotável de novas interpretações. Já o que se verificou ao longo do século XX pode ser identificado como uma espécie de “*frenesi do visível*”, não se tratando mais de um recurso retórico da modernidade, mas de uma experiência cada vez mais sensorial e também pautada na nova subjetividade da vida moderna urbana. Como observa Ben Singer:

... a modernidade também tem que ser entendida como um registro de experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. (...) A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais

rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes (...) o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial (SINGER, 2004, p. 95).

Em seu artigo *Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular*, Singer descreve como representativos desse tipo de sensibilidade uma série de novos produtos culturais que surgiam nas grandes cidades entre o final do século XIX e o começo do XX: o violento teatro do *Grand Guignol*²⁵; os *vaudevilles*, nos quais artistas e malabaristas arriscavam-se nas mais bizarras armadilhas; os parques de diversões repletos de engenhocas perigosas; as reportagens jornalísticas dedicadas à descrição minuciosa de grandes desastres, assassinatos e acidentes – que se multiplicavam num mundo cada vez mais imprevisível e repleto de novidades comportamentais e tecnológicas.



Figura 17: Cartaz de peça do Teatro do Grand Guignol. (Fonte: <<http://www.grandguignol.com>>)

Como exemplo, ele reproduz um texto publicado em 1894 no *New York Daily Adviser*, que demonstra o grau ao qual podia chegar o sensacionalismo grotesco da imprensa no final do século XIX – que em nada fica a dever aos mais horrendos *shockumentaries* contemporâneos:

Isaac Bartle ... foi morto instantaneamente na estação de rua do mercado da ferrovia Pensilvânia nesta manhã. Seu corpo foi tão terrivelmente mutilado que os restos mortais tiveram que ser recolhidos com uma pá e levados embora em uma cesta... Ele foi reduzido a uma massa irreconhecível debaixo das rodas de uma locomotiva de carga pesada ... que o golpeou por trás e o arrastou diversos

²⁵ Dedicado a exibir explicitamente cenas reconstituídas de assassinatos, estupros, aparições de monstros, simulações de suicídios etc

metros... Praticamente cada osso de seu corpo foi quebrado, a carne feita em pedaços distribuídos ao longo do trilho... (SINGER, 2004, p. 106)

Singer também lembra que as imagens produzidas por cartunistas para ilustrar os horrendos fatos descritos costumavam trazer três elementos que, no contexto desta tese, podem relacionar esse “clima” da virada do século com as metamorfoses sofridas pelo gênero horror. O primeiro elemento apontado por Singer é a presença de “personagens” que assistem às mortes, horrorizados (literalmente, com o cabelo em pé), dando mais emoção à cena descrita. O segundo é o fato de a representação dos acidentes não estar preocupada com suas causas, e sim com aleatoriedade, quase sobrenatural, dos fatos. O terceiro e mais relevante é o fato de as engenhocas assassinas (trens, carros, máquinas usadas na indústria, eletrodomésticos etc) serem apresentadas, freqüentemente, com “motoristas” esqueléticos e sádicos, numa evidente referência às representações medievais da morte (*Figura 18*).

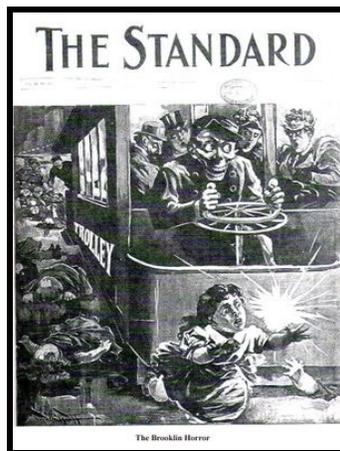


Figura 18: Ilustração do jornal *The Standard*, 1895.
(Fonte: SINGER, 2001, p. 104)

Como descreve o autor, entre o final do século XIX e o começo do XX, havia, da parte da imprensa, da literatura popular e dos espetáculos mais populares, uma tematização distópica e constante de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes, mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino auto-controlado. Assim, a morte não natural, que sempre causara tanto medo à humanidade, e que trouxera consigo, até então,

uma série de representações horroríficas, ganhava agora um caráter mais violento, repentino, aleatório e publicamente humilhante, que parecia ir muito além da compreensão racional.

Tamanho interesse pela *sensação* – e, neste caso específico, a sensação de medo do acaso destruidor e implacável – pode sugerir uma possível “chave” para explicar o desdobramento das histórias e imagens de horror, que fizeram, ao longo do século XX, o caminho da *sugestão*, da *atmosfera* e do *medo* para o *susto*, a *surpresa* e o *choque*, desligando-se, muitas vezes, dos seus elementos originais, e aproximando-se da ficção-científica, das ameaças do mundo urbano e dos aspectos sombrios da psicologia humana – esses últimos, demonstrados pela psicanálise e por sua “descoberta” de um universo *inconsciente*, incontrolável e brutal, comum a todos os sujeitos.

Então, várias tendências do gênero horror passaram a ser desenvolvidas na literatura (das belas letras à *pulp fiction*, passando pelas histórias em quadrinhos) e nos mais diversos tipos de espetáculos (teatro, cinema, televisão etc). Tais tendências podem ser descritas, de maneira muito genérica e resumida, como: a do horror *sobrenatural*, ligado principalmente às raízes góticas, mas também a uma série de contribuições derivadas das descobertas da arqueologia, da genética e da paleontologia; a do horror ligado à *ficção científica*, que discute o poder das máquinas (humanizadas ou não) e dos seres biologicamente modificados ou extra-terrestres; a do horror *psicológico*, baseado nas descobertas da psiquiatria e da psicanálise, que traz personagens mentalmente monstruosos e enigmáticos, que não têm poderes ou origens sobrenaturais, mas cometem atos violentos inexplicáveis; a do horror *escatológico*, voltada aos temas da violência física extrema e detalhada, não necessariamente causada por “agentes” sobrenaturais, mas ocorrida de maneira surpreendente e com resultados chocantes.

Evidentemente que essas tendências do horror artístico se sobrepuseram, se misturaram, se desenvolveram e passaram por diversas transformações durante o século XX – e continuam se transformando. Mas, por estar-se propondo apenas um grande panorama de suas manifestações, cabe comentar brevemente cada uma delas em separado, sugerindo suas especificidades e imbricações, e citando particularmente obras que tiveram impacto significativo em suas versões cinematográficas.



Figuras 19 e 20: Primeira capa de revista *Weird Tales*; *O Vampiro*, de Edward Munch (1895).
(Fonte: <<http://www.googleimages.com>>)

O *horror sobrenatural* conheceu, no século XX, uma interminável galeria de monstros, saídos tanto do imaginário tradicional europeu quanto das contribuições africanas, americanas e asiáticas. Entre uma infinidade de histórias e escritores, dois nomes se sobressaem pela quantidade de textos e por sua influência: os estadunidenses Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) e Stephen King (1947-).

Lovecraft, que desenvolveu sua carreira na revista *Weird Tales* (primeira revista *pulp* dos EUA dedicada inteiramente ao horror, lançada em 1923), morreu jovem, após uma vida extremamente difícil, mas acabou se tornando um dos escritores mais cultuados do século XX, ao ter seus textos reunidos e publicados em conjunto após sua morte. Entre dezenas de contos e novelas, Lovecraft também produziu textos teóricos, entre eles o famoso (e hoje clássico) ensaio sobre o gênero horror, chamado *O Horror Sobrenatural na Literatura*, no qual afirmava sua profissão de fé: “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária” (LOVECRAFT, p. 3, 1987). Para Lovecraft, somente o medo do desconhecido poderia trazer o horror verdadeiro – ao contrário do que pensava um de seus maiores ídolos, Edgar Allan Poe, especialista em encontrar o horror no cotidiano das pessoas comuns. Para trazer esse medo do “desconhecido” à tona, Lovecraft evitou os monstros tradicionais, buscando suas fontes na mitologia antiga e criando mitos próprios (conhecidos como *Cthulhu Mythos*, por causa do conto *O Chamado de Cthulhu*, de 1926), entre eles o

Necronomicon, suposto “livro dos mortos” dos povos antigos, escrito por um certo Abdul Alzahred, cuja lenda é tratada popularmente, hoje, como se tivesse surgido há alguns milênios. Entre as obras mais importantes de Lovecraft, encontram-se *O Caso de Charles Dexter Ward* (1927), *Herbert West – Reanimator* (1922) e *A Chave de Prata* (1926).

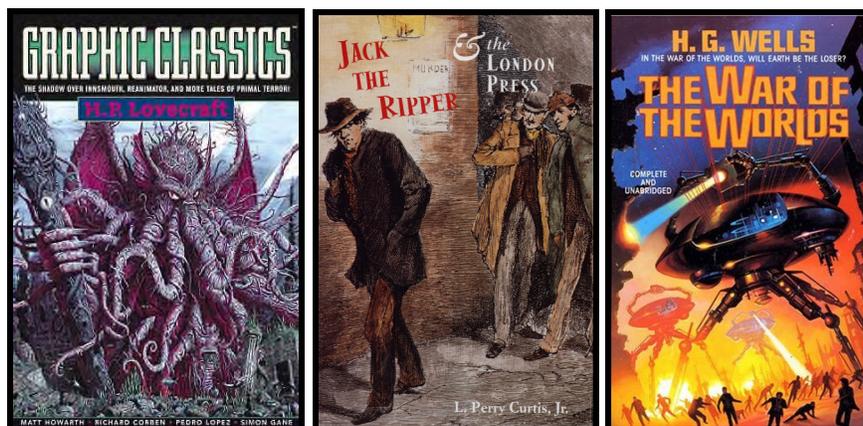
Já Stephen King (1947-) começou a publicar seus livros e contos de horror no começo da década de 1970, num dos períodos mais prolíficos da ficção de horror no âmbito da indústria cultural. Hoje, ele ocupa a confortável posição de “mestre do horror”, com mais de 50 *best-sellers* do gênero. As suas histórias, levadas quase imediatamente ao cinema, aos quadrinhos e aos programas de televisão, dão conta de quase toda a gama de subgêneros de horror produzidas no século XX, tendo ligação com a ficção-científica (*A Hora da Zona Morta*, 1979), com os temas da psicopatia (*Angústia*, 1987) e com a escatologia (*Creepshow*, 1982), mas sobretudo com o sobrenatural, como em *Carrie* (1971) e *O Iluminado* (1977). Além de toda essa produtividade multimídia, o autor também deu sua contribuição para a teoria do horror, no ensaio *Dança Macabra* (*Dance Macabre*, 1981), em que relacionava o gênero aos aspectos mais primitivos do inconsciente humano:

No primeiro plano, há o nível do horror explícito (...) que pode ser feito em vários graus de refinamento artístico, mas está sempre lá. (...) Mas em outro nível, mais potente, o trabalho do horror se transforma realmente numa dança - uma busca ritmada, em movimento. E o que ela procura é o lugar onde você, o espectador ou leitor, viva no seu nível mais primário. O trabalho do horror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas. (KING, 2003, p. 105)

Apesar de defenderem idéias diferentes em vários sentidos, tanto King quanto Lovecraft parecem ver, no cerne do horror sobrenatural, os aspectos mais primitivos do comportamento e da consciência humanos. Já no caso das histórias de horror derivadas da ficção-científica, a relação com os aspectos primitivos da experiência humana se apresenta, quase sempre, de outra forma. Como já foi dito anteriormente, a ficção-científica teve seu início “oficial” na literatura aliando-se ao horror, na obra seminal de Mary Shelley, *Frankenstein*²⁶. Porém, em seguida, pelas mãos de autores como o popularíssimo francês Jules Verne (1828-1905), a ficção-científica adquiriu vida própria, aliando-se ao horror

²⁶ Não serão consideradas, por questão de espaço e de prioridade temática, as discussões existentes sobre origens remotas da ficção-científica desde as sátiras menipéias até as histórias sobre viagens fantásticas.

apenas em algumas histórias: aquelas em que um aspecto monstruoso do futuro provoca medo nas personagens de ficção, surpreendendo-as e ameaçando-as com algum tipo de perversão da natureza. Dentre os autores que trabalharam com essa temática específica na ficção-científica, pode-se citar o britânico H.G. Wells (Herbert George Wells, 1866-1946), que, no final do século XIX, escreveu diversas obras nas quais a ficção-científica e o horror se encontraram, como as emblemáticas *A Guerra dos Mundos* (1896), sobre uma invasão de extra-terrestres à Terra com objetivos de destruição, e *A Ilha do Dr. Moureau* (1898), sobre um geneticista que faz experiências com animais e seres humanos, criando horríveis mutantes em sua ilha – histórias logo adaptadas e levadas aos quadrinhos, às imitações nas revistas de *pulp fiction*, à publicidade, às encenações teatrais, ao cinema etc.



Figuras 21, 22 e 23: Capas de livros de Lovecraft, de libretos sobre Jack - O Estripador e de H.G. Wells.
(Fonte: <<http://www.googleimages.com>>)

Com esse tipo de história, o horror sobrenatural receberia novas contribuições à composição de seu imaginário, não mais com perigos herdados de um passado remoto mal-resolvido, mas sugerindo um futuro imprevisível e incontrolável. Ao mesmo tempo, nas histórias que reuniam a ficção-científica e o horror, o medo e a violência saltavam da particularidade, da ameaça e da singularidade para a banalidade, a concretude e a massificação. O gênero híbrido passaria a tematizar experiências como a eugenia, as tecnologias de destruição em massa e outros horrores – tanto reais quanto imaginários – que pautaram o século XX entre as duas grandes guerras e, depois, durante a Guerra Fria. Entre centenas de obras de ficção-científica/horror a destacar estão *Invasores de Corpos* (Jack

Finney, 1955) e *Gremilins* (Roald Dahl, 1943), ambas adaptadas várias vezes para o cinema, inclusive nos clássicos de 1956 e 1982, feitos por Don Siegel e Joe Dante.

Por fim, a terceira e a quarta categorias parecem um pouco mais complicadas, pois não apresentam o elemento sobrenatural, cientificamente novo ou desconhecido, mas questões mais ambíguas em relação ao “inexplicável” da violência dos indivíduos contra outros. Tais histórias podem ter derivado de um novo modelo de convivência nas cidades no século XX, e também das descobertas da neuropsiquiatria e da psicanálise, que acabaram por criar, no imaginário social, um novo tipo de “monstro”: o psicopata assassino, em particular o assassino serial. Evidentemente, o assassinato em massa, dentro ou fora de grandes guerras, sempre esteve presente na história da humanidade. Mas, no século XX, o tema do assassino anônimo, capaz de expressar suas manias através de um comportamento homicida recorrente, repetitivo e frequentemente “massificado”, foi alçado à posição central no repertório das histórias de horror, com riqueza de detalhes e de interpretações obscurantistas.

Esse fenômeno foi reforçado pela “celebrização” de diversos assassinos reais como os norte-americanos Ted Bundy e Edward Gein, que mataram e violentaram dezenas de pessoas, originando dezenas de livros, filmes e documentários. Bundy, aliás, executado na cadeira elétrica em 1989, ficou célebre por verbalizar o caráter quase sobrenatural que tais figuras adquiriram no imaginário contemporâneo: “*Nós, serial killers, somos seus filhos, seus maridos, estamos em toda parte. E haverá mais de suas crianças mortas no dia de amanhã. Você sentirá o último suspiro deixando seus corpos. Você estará olhando em seus olhos. Uma pessoa nessa situação é Deus!*”²⁷. Entre os mais famosos livros sobre *serial-killers*, pode-se destacar o *best seller* *O Silêncio dos Inocentes* (Thomas Harris, 1988) que deu origem a uma extensa franquia envolvendo o psiquiatra canibal Hannibal Lecter, e a *pulp fiction* *Psycho* (Robert Bloch, 1958), baseada no caso Edward Gein, e que logo daria origem a vários filmes famosos de horror, entre eles *PSICOSE* (Alfred Hitchcock, 1960) e *O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA* (Tobe Hopper, 1972).

²⁷ Na verdade, não há confirmação sobre Bundy ter dito essas palavras antes de sua execução, mas elas foram “eternizadas” pelo ator Micheal Reily Burke no filme *TED BUNDY* (2002), de Mathew Bright.

1.2. A ficção de horror no cinema

O cinema foi, possivelmente, o principal veículo para a ficção de horror no século XX, absorvendo influências da literatura, do teatro, dos espetáculos urbanos, das histórias em quadrinhos, do jornalismo etc. Sua natureza híbrida e mutável ao longo de quase 120 anos exige que, para defini-lo, sejam discutidas questões teóricas e históricas que levem em conta seu desenvolvimento ao lado das mudanças sociais e artísticas que atravessaram o século, assim como o grande preconceito relativo ao gênero, que só começou a se dissipar nos últimos 30 anos.

1.2.1. A questão do gênero

A análise do horror como gênero cinematográfico apresenta algumas dificuldades metodológicas em comparação com seu “original” literário, em função de variados fatores. Segundo David Russel (1998, p. 233), a legibilidade do horror-gênero tem algumas fontes de problemas, entre elas a sua tendência à mutação, no caminho de promover o constantemente o choque e a inovação, e também a resistência da crítica a desenvolver um vocabulário mais organizado, em virtude do desprezo por esse tipo de entretenimento, tido como pouco intelectualizado. Além disso, uma discussão sobre gênero horror deve colocar em pauta, necessariamente, a própria definição de *gênero cinematográfico*, que está longe de ser uma unanimidade entre os teóricos. Assim, antes de falar-se em termos do horror cinematográfico, é preciso definir-se o que se entende, aqui, por *gênero* no cinema.

A noção de *gênero* é, em linhas muito gerais, uma instância “herdada” da literatura e da dramaturgia que, desde a *Poética* de Aristóteles (e, mais ainda, desde a *Arte Poética* de Horácio, escrita três séculos depois²⁸), organiza um conjunto de obras que compartilham um número significativo de elementos temáticos e narrativos.

²⁸ Como descreve Altman (2000, p. 20-22), a partir das idéias de Aristóteles, que defendia a existência de quatro grandes gêneros (a poesia épica, a lírica, a comédia e a tragédia), Horácio redigiu sua *Arte Poética* como um sistema de “prescrição”, enxergando a idéia de *mimesis* como imitação de um modelo, e não mais como imitação da natureza. Seu texto, recuperado durante o Renascimento, só receberia “contribuições” a partir do século XVII, quando teria sido aceito o primeiro gênero “híbrido”: a tragicomédia. No século XVIII, o chamado “gênero sério”, depois conhecido como Drama, também seria incorporado, até que os românticos defenderiam a hibridação genérica como única forma possível, questionando todo tipo de fórmula prévia.

As conexões da idéia de gênero literário com a de gênero cinematográfico, porém, devem levar em conta algumas especificidades. Como defende Rick Altman, enquanto a tradição aristotélica se centra na estrutura textual e nos efeitos de sua recepção, *“os teóricos dos gêneros cinematográficos admitem, sistematicamente, que a principal virtude da crítica dos gêneros reside em sua capacidade de abarcar e de explicar todos os aspectos do processo, desde a produção à recepção”* (2000, p. 36, trad. livre), comportando a totalidade do sistema de criação, realização, distribuição e consumo de filmes.

Além disso, conforme observa Jean-Loup Bourget (1999, p. 50), o cinema sempre foi caracterizado pelas tensões entre o padrão narrativo (herdado, geralmente, da literatura) e um número significativo de recursos estilísticos autônomos ou herdados de outras instâncias, como o teatro (atores, cenários, movimentos e posições de câmera, montagem, etc), e a fotografia, o que o diferenciam sobremaneira das fontes literárias.

Assim, e por comportar a totalidade do processo de produção/distribuição/consumo, a noção de gênero cinematográfico se converte num conceito mais amplo que o de gênero literário (ou, pelo menos, do conceito de gênero literário tal como se entende habitualmente), sendo mais facilmente identificada com o cinema industrial. Na definição de Barry Keith Grant, o cinema industrial “de gênero”, que domina e organiza toda a cadeia produtiva do cinema hollywoodiano, é composto *“por aqueles filmes comerciais que, por meio de repetições e variações, contam histórias familiares com personagens familiares em situações familiares, encorajando as expectativas do público de compará-los com outros filmes já vistos”* (1999, p. XV, Trad. Livre). Tais filmes, continua o autor, tiveram um papel particularmente significativo no estabelecimento de um senso popular de cinema como instituição cultural e econômica, especialmente nos Estados Unidos, onde os estúdios de Hollywood (que logo teriam a hegemonia no cinema mundial) muito cedo adotaram um modelo de produção industrial de filmes de ficção para o consumo de massa – prática que originou os chamados gêneros clássicos, entre os quais se destacam o *western*, o filme de *gangsters*, a comédia romântica, a ficção-científica, o filme policial, o filme de horror e vários outros.

Mas, como também observa Grant, a despeito da posição central dos gêneros na indústria do cinema, o reconhecimento da crítica e da academia sobre essa mesma

importância se desenvolveu bem mais tarde. Segundo ele, os primeiros ensaios significativos, que foram escritos apenas a partir do final dos anos 1940 – o de Robert Warshow sobre filmes de *gangsters* e *westerns*, na *Partisan Review* (em 1948 e 1954), e as duas peças de Bazin sobre o *western*, no final dos anos 50 –, acabaram sendo rapidamente “substituídos”, entre a crítica cinematográfica, pela noção de autoria e de “cinema de autor”, que se tornaria quase hegemônica nas décadas seguintes, fazendo com que a discussão sobre os gêneros só voltasse, com força, em meados da década de 1970.

Inicialmente, a discussão sobre os gêneros, conforme proposta por Warshow e Bazin, procurava a genealogia dos tipos de filmes a partir de fontes literárias, observando seu desenvolvimento ao longo da história do cinema. Depois dessa fase derivada da história dos gêneros literários, observa-se a influência do estruturalismo e da semiótica, como se pode perceber no texto de Edward Buscombe, hoje clássico, publicado na revista *Sreen*, em 1970: *A idéia de gênero no cinema americano* (In: RAMOS, 2005, p. 303), no qual o autor defendia, a partir de uma análise do *western*, a idéia de que os gêneros cinematográficos poderiam ser definidos a partir de suas recorrências temáticas e iconográficas.

Pouco depois, as idéias de Bazin, Buscombe e de outros teóricos receberiam a contribuição da pesquisadores da psicologia jungiana (e de sua noção de *arquétipo*) e da antropologia estruturalista (e sua noção de *mito*). Então, os gêneros cinematográficos passariam a se encontrar em novas companhias, cercados de rituais pagãos, cerimônias de iniciação, textos tradicionais etc, numa sugestão de que suas bases poderiam se encontrar em narrativas e crenças muito primitivas, apenas redescobertas ou renovadas pelos filmes. Exemplo desse tipo de abordagem dos gêneros pode ser encontrado nesta passagem do texto de Thomas Schatz, publicado originalmente em 1977:

Discussões recentes não apenas nos estudos culturais, mas também em outros campos da antropologia estruturalista, mitologia e lingüística, sugerem a vital importância de aspectos culturais e de convenções formais nos produtos cinematográficos comerciais. A importância dessas convenções é mais pronunciada (...) nos filmes de gênero, que estabelecem um contrato tácito com a audiência. Eu gostaria de sugerir que esse alto grau de familiaridade da audiência como produto hollywoodiano genérico (...) provê a base para argumentarmos que o gênero é uma forma cultural ritualística, uma configuração contemporânea do mito. (SCHATZ, 1999, p. 93. Tradução livre)

Porém, a partir da década de 1980, teóricos como Rick Altman, Steve Neale e David Bordwell discutiram os gêneros tendo em vista outros critérios, que não propriamente recusavam o que havia sido desenvolvido anteriormente, mas problematizavam algumas idéias e sugeriam novas respostas teóricas para os problemas apresentados. Na opinião desses teóricos, a definição de gênero cinematográfico a partir de aspectos temáticos, narrativos e iconográficos servia muito bem para definir-se alguns gêneros específicos (como o *western*, até então o gênero mais estudado), mas não abarcava o fenômeno como um todo, sendo bastante incompleta para analisar-se, por exemplo, o filme biográfico ou o musical, entre outros. Assim, não poderia ser utilizada de maneira totalizante. Da mesma maneira, encontrar a recorrência de estruturas míticas nos filmes de gênero poderia parecer reducionista em diversos sentidos, especialmente ao comparar-se gêneros muito próximos, como a ficção-científica e o horror, por exemplo.

Então, elementos como a performance dos atores, a forma de exibição/distribuição/consumo dos filmes, o padrão de produção, as idéias aludidas na divulgação (cartazes, entrevistas dadas à imprensa, *releases*, *trailers*, *teasers* etc) e vários outros começaram também a ser levados em consideração no estudo dos gêneros –que deixaram de ser vistos como categorias estanques para se tornarem configurações discursivas em permanente recombinação e subdivisão, tendo em vista, mais do que uma forma fixa, um *processo* que se dá no âmbito da relação entre os produtores e a audiência, em permanente “negociação” (JANKOVITCH, 2002, p. 1). Como afirma Nick Browne no prefácio de seu livro *Refiguring American Film Genre – Theory and History* (1998):

O projeto estruturalista, que estabelecia a *regulação* (estabelecimento de normas), a *classificação* (construindo tipologias) e a *explanação* (oferecendo descrições formais) foi dissolvido. Então, os gêneros passaram a ser compreendidos como instâncias complexas que podem ser reveladas por diferentes ângulos. (BROWNE, 1998, Prefácio, Trad. Livre)

É dentro desse universo que se pode discutir o cinema de horror, que passou à pauta das discussões sobre o cinema de gênero justamente na década de 1980, quando o projeto estruturalista estava sendo questionado de diversas maneiras. Conforme descreve Steve Neale (2000, p. 93), embora o filme de horror tenha sido um dos mais populares de

Hollywood desde os anos 1930, foi ao mesmo tempo, um dos mais desqualificados, tendo sua popularidade devida a uma situação peculiar: ela costumava ser restrita a aficionados, cujas opiniões e preferências acabavam sendo descartadas ou ignoradas pela maioria dos críticos. Isso começaria a mudar somente na segunda metade dos anos 1970, quando o gênero foi posto na agenda dos estudos de filmes por mais de uma dezena de autores:

A partir desse interesse pelos filmes de horror, alguns teóricos buscaram legitimar o horror nos termos de uma distinção entre o *horror de sugestão* e o *horror explícito* de *Grand Guignol*, outros usaram seu status marginal para apontá-lo como subversivo das normas sociais e culturais dominantes. De qualquer forma, o principal caminho de legitimação cultural veio por meio da popularização de referências antropológicas e psicanalíticas e, desde os anos 1980, houve um interesse renovado pelo gênero em suas formas mais explícitas (*body horror*) nos estudos de Kristeva, Foucault e Baudrillard, que viram, nesse tipo de horror, uma forma de discutir a subjetividade, o discurso e a sociedade. (NEALE, 2000, p. 93)

Mark Jankovitch, na introdução de sua coletânea *Horror, The Film Reader* (2002), acredita que esse súbito interesse pelo horror cinematográfico no final dos anos 1970 deveu-se a uma percepção de que o horror é, ao mesmo tempo, um gênero comercial e subversivo, permitindo, em suas diferentes configurações, a observação de uma série de contradições da indústria cultural. Mas o problema com o qual os estudiosos do horror cinematográfico se depararam foi o fato de que o gênero, além de ser um dos mais prolíficos da indústria cinematográfica, é particularmente hostil a definições. Como argumenta Peter Hutchings, tomando emprestada a frase do clássico *FRANKENSTEIN*, de James Whale, essa dificuldade existe precisamente porque o horror cinematográfico “*está vivo! está vivo!*”. Como o autor observa, em seu livro *The Horror Film* (2004):

Definir o que é um filme de horror deveria ser fácil: afinal, trata-se um termo bastante usado. (...) Mas, quando começamos a escrever sobre esses filmes, nota-se uma certa imprecisão nos termos, especialmente no que se refere à ficção científica e aos filmes de “horrores não sobrenaturais”. Nesses casos, há longas discussões. Também, se tomarmos apenas os filmes que se auto-definem “de horror”, muitos ficarão de fora, como os expressionistas, por exemplo. A própria indústria parece confusa quando divulga filmes de horror. Mas, curiosamente, a audiência parece saber o que procura. (HUTCHINGS, 2004, p.1-4, Trad. livre)

O que Hutchings e vários outros pesquisadores defendem é que o horror cinematográfico não deve ser descrito à maneira do que foi feito com o *western* ou com o

filme de *gangster*, ou seja, por critérios iconográficos e estruturais-narrativos, mas a partir de um imaginário em grande parte construído por uma audiência e por uma indústria que buscam constantemente a novidade baseada no choque e na surpresa. Para eles, a despeito do fácil reconhecimento e da popularidade dos modernos filmes de horror entre público e críticos, os exatos limites dessa definição coletiva têm ficado cada vez mais difíceis de discernir, o que exige dos teóricos um posicionamento bem mais complexo.

Nesse sentido, deve-se levar em conta não somente os textos produzidos, mas também os seus consumidores e produtores. Como descreve Andrew Tudor (2002, 52-53), de maneira geral, dois modelos dominaram o entendimento do apelo do horror entre o público. Um modelo procurou explicações universais, definindo todas as audiências dos filmes de horror de maneira unívoca, e pressupondo características imutáveis do gênero e de seus consumidores num mecanismo de suprimento de necessidades pré-estabelecidas. Outro modelo prefere focalizar explicações particulares, compreendendo o cinema de horror como uma interação textual específica e que tem circunstâncias sociais distintas, com uma ênfase mais construtivista e cognitivista do que inconsciente.

Em meio a tantas discussões, acaba sendo uma tarefa árdua estabelecer uma definição própria de horror cinematográfico para esta tese, ainda mais quando se vai tratar especificamente de uma cinematografia periférica na qual a questão do gênero é ainda mais problemática e variável. Mas, levando-se em consideração toda essa discussão, é possível encontrar um denominador mais ou menos comum que será utilizado para definir aquilo a que se está chamando de cinema de horror. Nesta tese, tal denominador se encontrará na interseção dos seguintes critérios:

- Do ponto de vista temático/estrutural, filmes que contem histórias nas quais um elemento monstruoso e/ou inexplicável no mundo natural causa perplexidade e medo aos personagens da ficção;
- Do ponto de vista iconográfico, filmes que se utilizam de imagens violentas e ao mesmo tempo misteriosas, trabalhando a imprevisibilidade, o corpo violentado, a monstruosidade e/ou os elementos grotescos e escatológicos;

- Do ponto de vista industrial e comercial, filmes que se assumem inteira ou parcialmente como “de horror”, ligando-se a valores como o medo, o choque causado pelas imagens de violência, o susto, o imponderável ou o sobrenatural como fontes de ameaça.

Tais critérios procuram reunir o que foi discutido sobre o horror até este momento, pois considera-se que está-se tratando de um fenômeno complexo, que não pode ser descrito sem levar-se em conta um bom número de variáveis. Mas, da mesma maneira que a ficção de horror em geral, o entendimento do horror como gênero cinematográfico também deve partir de mais um aspecto: o histórico. Afinal, se o gênero não pode ser considerado apenas como uma estrutura prévia, mas como uma forma narrativa em permanente evolução, é fundamental que se entenda o que foi considerado cinematograficamente “horrorífico” ao longo dos quase 120 anos da sétima arte...

1.2.1. Pequeno histórico de um gênero mutante

Surge um trem que, tal qual uma flecha, mergulha direto sobre o espectador. Cuidado! Ribombando na obscuridade, ele se apressa em transformá-lo num saco de pele esfolada, cheio de carniça humana e ossos quebrados, e teme-se que ele destrua esta sala, esta casa onde abundam o vício, as mulheres e a música, onde o vinho corre em torrentes, só deixando atrás dele ruínas e poeira. Mas, na realidade, não passa de um trem fantasma. (GORKI In: GUNNING, 1996, p. 19)

As palavras do dramaturgo e poeta Maxim Gorki, escritas no final do século XIX, quando entrou numa sala de cinema pela primeira vez, atestam as reações de encantamento e, ao mesmo tempo, estranhamento, que a ilusão causada pelas imagens cinematográficas – realistas e, ao mesmo, fantasmagóricas – causaram a seus primeiros espectadores.

O cinema, juntamente com a fotografia, inaugurou uma era de predominância da imagem e desenvolveu a matriz imagético-sonora do campo midiático na sociedade contemporânea (RAMOS, 2003, p. 52). Essa familiaridade que hoje temos com ele muitas vezes nos impede de vê-lo como foi no começo, quando se misturava a outras formas de diversão e causava, às vezes, reações de profundo temor.

O fenômeno do cinema não deve ser compreendido apenas na esfera das pesquisas científicas que se aceleravam no final do século XIX e da grande quantidade de investimentos dos países desenvolvidos na área industrial, mas, também, no âmbito de um universo mais exótico de manifestações paraculturais onde se incluem a fantasmagoria, os prestidigitadores, o teatro óptico, a lanterna mágica.

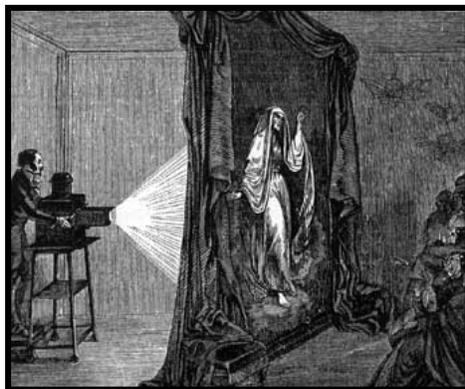


Figura 24: Fantasmagoria (reconstituição).
(Fonte: <<http://www.carcasse.com/revista>>)

Para o historiador inglês Tom Gunning (1996, p. 26), no nascimento do cinema, convergiram uma antiga tradição de ilusionismo e o então nascente cientificismo, oscilando-se entre o desejo de produzir maravilhas taumatúrgicas e o de dissolver a mistificação supersticiosa através das demonstrações das ciências. Para ele, “*é muitas vezes difícil separar um senso de maravilha ingênuo de uma admiração culta pelas demonstrações das leis da natureza.*” (Ibid, p. 27)

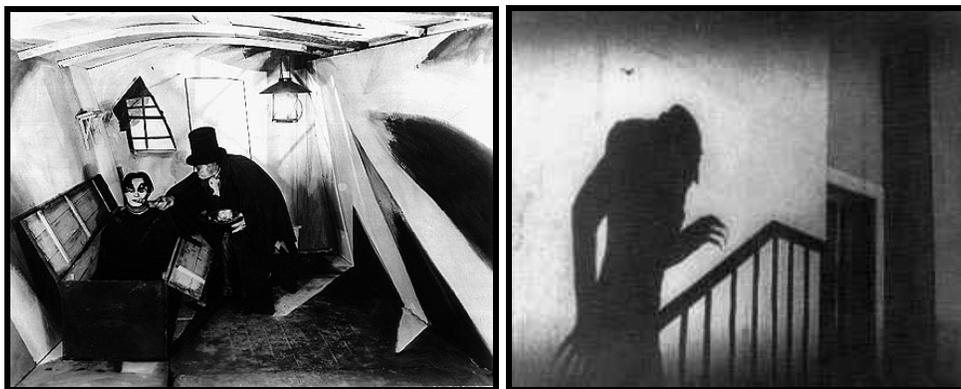
A estréia de imagens fotográficas em movimento representou um novo lance nesse antigo e prazeroso jogo de enganar os sentidos. Para Gunning, a obsessão pela animação com imagens super-realistas que deu origem ao cinema carregava uma profunda ambivalência e até um senso de desorientação (Ibid, p. 38 a 42). Essa vocação fantástica do cinema levou teóricos como o francês Gerard Lenne a sugerir, na década de 1970, que o termo “cinema fantástico” fosse usado sempre entre aspas, pois, segundo ele: “*o fantástico é a vocação do cinema, ou o cinema é o lugar privilegiado do fantástico. O cine fantatsico é, pois, uma forma pleonástica*” (LENNE, 1970, p. 19).

Nesse contexto, parece inevitável que o cinema viesse a explorar seus próprios limites e ambigüidades na reprodução do mundo real. Assim, algumas das primeiras micro-narrativas cinematográficas, concebidas pelo mágico francês Georges Méliès (1861-1938), usavam a ilusão de realidade oferecida pelo cinema para executar uma série de trucagens, simulando desaparecimentos instantâneos, duplicação de corpos, diminuição ou aumento dos objetos e outros fenômenos que antes se resumiam aos truques dos mágicos e aos fenômenos descritos na literatura especulativa. Estava aberta a possibilidade de representar-se o fantástico e o maravilhoso no cinema, o que fez com que os duplos, as aparições inexplicáveis e os espectros enchessem as telas da Europa e do resto do mundo.

Entretanto, o horror propriamente dito chegaria ao cinema um pouco mais tarde. Ainda que Méliès e outros diretores, como David Griffith e Thomas Edison, tenham feito experiências parecidas e registrado, seguidamente, vampiros, fantasmas e demônios no cinema, seus filmes estavam ligados ao cinema de atrações, muito mais concentrados na espetacularidade das trucagens do que nas histórias que estavam sendo contadas. Assim, o verdadeiro celeiro do horror cinematográfico na fase muda foi o fantástico cinema alemão.

A Alemanha, que já fora um dos países mais prolíficos na literatura fantástica européia, viu suas primeiras manifestações de uma tendência cinematográfica *horrorífica* ocorrerem por volta de 1913. Nesse ano, o longa-metragem *O ESTUDANTE DE PRAGA* (*DER STUDENT VON PRAG*), dirigido por Stellan Rye (1880 -1914), aproveitaria histórias de Edgar Allan Poe, Goethe e E.T.A Hoffmann para tratar sobre o duplo maligno. Sua temática fantástica agradaria ao público do país e faria dele o primeiro sucesso internacional do cinema alemão. Os temas fantásticos seriam retomados em outros filmes alemães, os da série *HOMUNCULUS* (Otto Rippert, 1916), e culminariam, após o final da Primeira Guerra, em obras fundamentais do que ficou conhecido como “cinema expressionista”, que teve início na República da Weimar, em 1919, com o lançamento de *O GABINETE DO DR. CALIGARI* (*DAS CABINET DER DR. CALIGARI*, Robert Wiene, 1920), sombrio filme de mistério sobre um sonâmbulo assassino controlado por um cientista louco. *CALIGARI* também indicou novas ambições estéticas para o cinema, estabelecendo vínculos com uma das vanguardas artísticas mais progressistas da época, inspirando uma cinematografia inovadora estética e tecnicamente, em que se destacaram,

entre outros, *NOSFERATU – UMA SINFONIA DO HORROR* (*NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS*, 1922), de F. W. Murnau, versão não creditada de *Drácula*, de Bram Stoker ; *A MORTE CANSADA* (*DER MUDE TOD*, 1921) e *O GABINETE DAS FIGURAS DE CÊRA* (*DAS WACHSFIGURENKABINETT*, 1924), de Paul Leni.



Figuras 25 e 26: Fotogramas de *O Gabinete do Dr. Caligari* e *Nosferatu*.
(Fonte: Cópias digitais dos filmes)

O impacto dos filmes alemães com monstros e duplos malignos foi significativo, mas não chegou a dar origem propriamente a um gênero: já em 1924, o estilo entrava em decadência, e o cinema alemão nunca mais veria um movimento tão consistente voltado às narrativas fantásticas. No entanto, o sucesso internacional desses filmes parece ter sugerido à indústria hollywoodiana um novo filão: o das histórias de horror. Então, em 1923, o alemão Carl Leammle (1867-1939), que fundara, em 1912, a Universal Pictures Company, chamou Lon Chaney (1883-1930) – então já um grande astro do cinema mudo americano, conhecido como “o homem das mil faces” – para estrelar a superprodução *O CORCUNDA DE NOTRE DAME* (*THE HUNTHBACK OF NOTREDAME* (1923), de Wallace Worsley (1878 -1944), inspirado no romance do francês Victor Hugo. Se *O CORCUNDA DE NOTREDAME* não era propriamente uma história de horror, Chaney se encarregaria de criar um monstro tão grotesco e assustador que acabaria entrando para a história do cinema desse gênero. O sucesso do filme e de Chaney levou a Universal a produzir, dois anos depois, *O FANTASMA DA ÓPERA* (*THE PHANTOM OF THE OPERA*, 1925), de Rupert Julian (1879-1943), claramente inspirado nos filmes alemães.

Na esteira desses sucessos, Leammle também “importaria” para a Universal, em 1926, o alemão Paul Leni (1885-1929), que dirigiria para a companhia dois filmes calcados no universo do horror: *THE CAT AND THE CANARY* (filme de “casa mal assombrada” feito em 1927) e *THE LAST WARNING* (1929, sobre uma série de assassinatos num teatro). Morto em 1929, Leni teve sua carreira precocemente interrompida. Apenas um ano depois, Chaney também morreria, obrigando Leammle a repensar seus planos para a Universal.

1.2.2.2. O horror B

Apesar dos investimentos da Universal, até o final da década de 1920, o horror permanecia como um “tema” mais ou menos recorrente em alguns filmes americanos e europeus, mas não poderia ser considerado propriamente um *gênero* da indústria. Tudo começaria a mudar com a chegada do cinema falado. A introdução dos *talkies* confirmaria a hegemonia hollywoodiana, possibilitaria o desenvolvimento de novos gêneros narrativos (como o musical e a comédia romântica) e daria aos estúdios de Hollywood uma liderança tal nos mercados doméstico e mundial que lhes permitiria sobreviver até mesmo à Grande Depressão (1929-1939). Um dos gêneros que surgiu com força nesse período foi o horror. Inicialmente sob as vestes negras do chamado “*gothic horror*” da Universal, ele nunca mais desapareceria do cinema norte-americano: mesmo sofrendo mutações ao longo de décadas, mantém-se vivo (e extremamente popular) até os dias de hoje. E o sucesso recorrente das fitas de horror desde a década de 1930 não trouxe lucros apenas para Hollywood. Na esteira dos sucessos americanos, outras cinematografias nacionais (como a inglesa, a italiana e a japonesa) encontrariam nos filmes de horror um filão bastante lucrativo e inventivo a partir da segunda metade do século XX.

O processo que deu origem ao gênero horror no cinema americano começou por volta de 1930, época em que a popularidade das histórias e das imagens de horror crescera tanto nos Estados Unidos a ponto de gerar uma verdadeira indústria destinada a produzi-las para revistas impressas, novelas de rádio, histórias em quadrinhos. A face mais característica dessa indústria acabou sendo uma linhagem de filmes de horror que começou a ser produzida pela Universal numa categoria de mercado chamada de “Cinema B”.

O cinema B tinha como principal característica o baixo custo de produção, e adveio da forma como era organizada a distribuição dos filmes nos Estados Unidos entre os anos 30 e 50. Nesse período, o circuito das salas obedecia a uma diferenciação entre as áreas nobres e periféricas das cidades, sendo que as últimas, por receberem os principais lançamentos dos grandes estúdios com atraso, tinham o sistema de programas duplos: na primeira parte exibia-se um filme B, muitas vezes em forma de seriado e, após um intervalo, exibia-se o filme principal.

Além de manter os estúdios sempre ocupados e sem gastos exorbitantes, os filmes B também serviam como uma espécie de laboratório para novos cineastas, roteiristas, atores e técnicos. A atividade era tão rentável que alguns estúdios se especializaram no cinema de segunda linha, como a Universal e a R.K.O, nos anos 30, e, posteriormente, o Republic, o Monogram e o Majestic. Os filmes B obedeciam quase sempre a algumas características formais: seus recursos eram muito escassos (mesmo que precisassem de efeitos especiais), seu gênero era bem definido, sua duração era determinada (não passava de 100 minutos), seu ritmo era ágil (para não sobrecarregar o espectador para o segundo filme). Heitor Capuzzo (1990, p. 17) observa que essas características se adequavam melhor a certas modalidades dramáticas como a aventura, o horror e a ficção científica, cuja estrutura facilita sobremaneira o desenvolvimento da ação.

O *boom* de cinema de horror B teve início em 1931, quando Tod Browning se encarregou da realização do projeto de filmar *DRACULA*. O filme, estrelado pelo ator húngaro Bela Lugosi (1882-1956), que substituíra o recém falecido Lon Chaney, foi um grande sucesso de público, e fez com que Carl Laemmle Jr (1908 – 1979), então à frente da empresa, decidisse explorar o filão e produzir numerosos longas-metragens de horror. Assim, ainda no mesmo ano, a Universal produziu o que viria a ser um de seus maiores sucessos na década de 1930, *FRANKENSTEIN*, dirigido por James Whale (1889-1957) e estrelado por Boris Karloff (1887-1969).

FRANKENSTEIN e *DRACULA* dariam origem ao que ficou conhecido como “*Universal Gothic*”, um tipo de cinema de horror baseado nos monstros clássicos da literatura do século XIX. Em 1932, a Universal lançaria *A MÚMIA (THE MUMMY)*, do alemão Karl Freund (1890-1969), e *O HOMEM INVISÍVEL (THE INVISIBLE MAN)*, de

James Whale, que também realizou uma das mais famosas comédias de horror da história do cinema, *A NOIVA DE FRANKENSTEIN (THE BRIDE OF FRANKENSTEIN)*, em 1935. Em 1933, a RKO também entraria no circuito lançando o mitológico *KING KONG*, de Merian C. Cooper (1893-1973). A pedido do público, em 1934, a Universal reuniu pela primeira vez Karloff e Lugosi em *SATANAS*. A dupla voltaria a atuar junta diversas vezes, mas a exploração intensiva praticada pela Universal acabou por cansar o público, o que provocou a decadência progressiva de suas estrelas.



Figuras 27 e 28: Imagens de *Dracula* e de *Frankenstein* da Universal.
(Fonte: Cópias digitais dos filmes)

Mas, no começo dos anos 40, enquanto a Universal abandonava gradualmente o cinema de horror, a R.K.O o resgataria para escapar da falência. A empresa, quebrada depois de alguns fracassos comerciais, deu a um diretor e produtor recém chegado da Ucrânia, Val Lewton (1904-1951), a incumbência de realizar uma série de filmes de horror B que não excedessem o orçamento de 150 mil dólares, não levassem mais de três semanas para ser filmados e não ultrapassassem os 70 minutos de projeção. A primeira produção da unidade de Lewton, *SANGUE DE PANTERA (CAT PEOPLE, 1942)*, do francês Jacques Tourneur (1904-1977), rendeu três milhões de dólares e salvou a R.K.O. da falência. No ano seguinte, a dupla Lewton/Torneur também lançou *A MORTA-VIVA (WALKING WITH A ZOMBIE, 1943)*, sobre uma enfermeira que vai para o Haiti cuidar de uma mulher supostamente doente e acaba se envolvendo com rituais de vudu.

Os filmes produzidos por Lewton, deixando de lado os então esgotados lobisomens e vampiros, trouxeram ao cinema de horror idéias inovadoras e tramas mais adultas, conseguindo incorporar à sutileza padrão do período marcantes momentos de horror, repletos de exotismo e de uma certa profundidade psicológica (PIEADADE, 2002, p. 28). Entre outros títulos dessa safra, encontram-se *O HOMEM LEOPARDO* (*THE LEOPARD MAN*, 1943), de Tourneur; *A ILHA DOS MORTOS* (*ISLE OF THE DEAD*, 1945), de Mark Robson (1913-1978) e *TÚMULO VAZIO* (*THE BODY SNATCHER*, 1945), de Robert Wise (1914-2005).



Figuras 29 e 30: Imagens do filme *A Morta Viva*.
(Fonte: Cópia digital do filme)

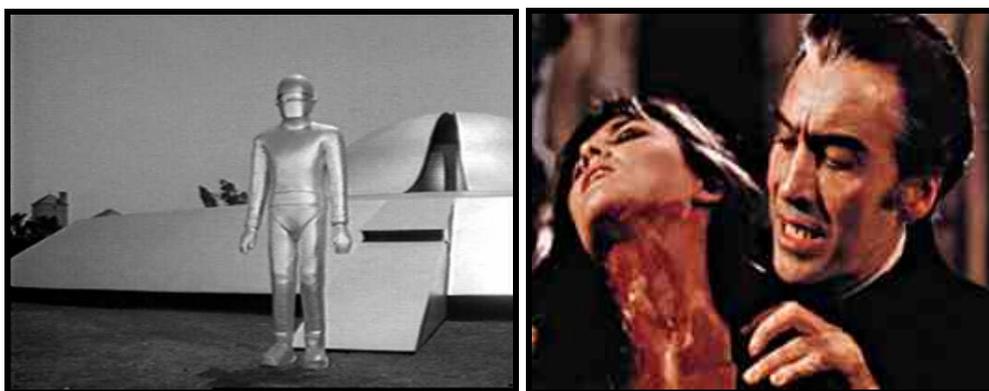
Também nos anos 1940, dois acontecimentos históricos marcariam o desenvolvimento do cinema de horror na década seguinte: as fatídicas bombas de Hiroshima e Nagasaki, em 1945, e o primeiro testemunho da aparição de um disco voador, em 1947. Esses fatos, juntamente com a Guerra Fria, fariam-se presentes nas produções que estavam por vir, as quais reuniriam, insistentemente, o horror e a ficção-científica. Entre dezenas delas, é preciso destacar *GUERRA DOS MUNDOS* (*THE WAR OF THE WORLDS*, 1953), de Byron Haskin (1899-1984), *INVASORES DE CORPOS* (*INVASION OF THE BODY SNATCHERS*, 1956), de Don Siegel (1912-1991). No mesmo período, o legendário diretor e produtor Roger Corman (1926-) realizava seus primeiros filmes (como *DAY THE WORLD ENDED*, 1955) e Jack Arnold (1916-1992) dirigia clássicos como *O MONSTRO DA LAGOA NEGRA* (*THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON*, 1954) e *TARANTULA* (1955). Na esteira dos monstros extra-terrestres, a ficção-científica também

começou a explorar os mutantes humanos. Em 1957, viu-se um homem diminuir até desaparecer em *O INCRÍVEL HOMEM QUE ENCOLHEU* (*THE INCREDIBLE SHRINKING MAN*, Jack Arnold) e, no ano seguinte, *A MOSCA DA CABEÇA BRANCA* (*THE FLY*, de Kurt Newman).

Em todos esses filmes, notava-se, de um lado, uma postura política militarista e anti-comunista, mas também uma crítica aos valores tradicionais masculinos, com mostras de emoção, intuição e espontaneidade como possibilidades de oposição à racionalização. Tal ambigüidade daria a esses filmes um caráter relativamente transgressor que os transformaria em objetos de culto até os dias de hoje, influenciando enormemente a ficção do século XXI, tanto em seus aspectos autoritários quanto nos potencialmente revolucionários.

Também nessa época, a televisão começou a rivalizar com o cinema, transmitindo seriados e filmes B. Para competir com a TV, foram criados os filmes em três dimensões (3D), que tinham de ser vistos com óculos especiais, e cujo sucesso inicial foi suplantado pelo Cinemascope. E alguns diretores tiveram idéias mais ousadas para trazer o público aos cinemas. O mais famoso deles foi William Castle (1914-1977), que inventou estranhos chamarizes para seus filmes, como um seguro para quem morresse de susto, objetos que caíam sobre o público e até dispositivos que provocavam choques elétricos na platéia.

Mas, em 1955, quando o horror parecia ter trocado definitivamente o sobrenatural pela ficção-científica e pela pirotecnia, uma pequena companhia inglesa, chamada Hammer Films, decidiu recuperar os monstros clássicos em sua forma original, comprando os direitos da Universal por um preço bastante módico. Em seguida, a Hammer realizou as pequenas (e sangrentas) produções *A MALDIÇÃO DE FRANKENSTEIN* (*THE CURSE OF FRANKENSTEIN*, 1957), *DRACULA* (1958) e *A MÚMIA* (*THE MUMMY*, 1959), protagonizadas pelos atores Christopher Lee (1922-) e Peter Cushing (1913-1994), e dirigidas por Terence Fisher (1914-1980). Obtendo enorme sucesso internacional, a companhia mostrava a capacidade de recuperação de histórias que, até poucos anos antes, pareciam obsoletas. O segredo era oferecer, mais explicitamente, algo que, até então, os filmes de horror relutavam em mostrar: muito sangue, cor e erotismo.



Figuras 31 e 32: Imagens de *O Dia em que a Terra Parou* e *Drácula*.
(Fonte: Cópias digitais dos filmes)

1.2.2.2. Revoluções nos anos 60

As grandes mudanças ocorridas ao longo da década de 1960 no mundo todo teriam importantes reflexos nos (variados) caminhos trilhados pelo cinema de horror a partir de então. Mas não se tratava exatamente de uma ruptura com o passado: como mostra Noel Carroll (1999, p. 35), a estética B, construída pela TV e pelo cinema, impingiu ao público nascido no pós-guerra um gosto pelo horror e pelas imagens violentas, que, nessa época, podia sustentar as matinês marginais que exibiam a produção de William Castle, da American International Pictures e da Hammer Films. Além disso, os mitos clássicos dos filmes de horror muitas vezes remetiam seus fãs às fontes literárias, o que também causou um *boom* da literatura desse gênero. Para completar, produtos inovadores da TV como a série *ALÉM DA IMAGINAÇÃO* (*THE TWILIGHT ZONE*, criada por Rod Serling em 1961) encorajaram o interesse da indústria, dos novos cineastas e do público.

A década da psicodelia começou com o revolucionário *PSICOSE* (*PSYCHO*, 1960), de Alfred Hitchcock (1899-1980), em que o transtornado Norman Bates abriu as portas da modernidade para o cinema de horror. Como aponta Steve Neale:

...o advento de *Psicose* é geralmente lembrado como um ponto de virada, como o começo de algo novo: o filme que relacionou o horror com a psique moderna, o mundo moderno, os relacionamentos modernos, e a família (disfuncional) moderna; como a obra que marcou uma definitiva reaproximação com o filme de horror e o *thriller* psicológico, e ajudou a inspirar os filmes de *slasher*, *stalker* e *serial-killer* dos anos 70, 80, e 90; e como o filme que marcou o fim da Hollywood “clássica”, e com isso a certeza e segurança da narrativa clássica e das convenções genéricas. (NEALE, 2000, P. 95)

Pouco depois, o norte-americano Robert Aldrich (1918-1983), consagrado diretor de filmes B e experimentais, também exploraria a loucura de famílias disfuncionais no chocante *O QUE TERÁ ACONTECIDO A BABY JANE?* (*WHATEVER HAPPENED DO BABY JANE?*, 1961), no qual uma ex-menina prodígio, interpretada por Bette Davis, tortura até a morte a irmã aleijada interpretada por Joan Crawford.



Figuras 33 e 34: *O QUE TERÁ ACONTECIDO A BABY JANE?* e *AS TRÊS MÁSCARAS DO TERROR*
(Fonte: Cópias digitais dos filmes)

No mesmo ano, o horror “clássico” seria mantido por diretores como Roger Corman, que estreou sua primeira adaptação dos contos de Edgard Allan Poe (*A QUEDA DA CASA USHER*, protagonizado por Vincent Price) e o italiano Mario Bava (1914-1980), que dirigiu *A MÁSCARA DO DEMÔNIO* (*BLACK SUNDAY*), baseado no folclore europeu. O cineasta iniciaria uma curta carreira americana, na qual se destaca o sucesso *BLACK SABBATH – AS TRÊS MÁSCARAS DO TERROR*, estrelado por Boris Karloff em 1963. Bava não quis ficar na América, mas seus filmes, feitos na Itália, continuaram sendo distribuídos nos EUA, e sua musa, Barbara Steele, tornou-se uma das maiores estrelas do cinema de horror.

Outra tendência importante do cinema de horror da década de 1960 foi o filme de exploração. Uma de suas ramificações foi a dos documentários *mondo*, um tipo de filme sensacionalista que trata das misérias e dos horrores do mundo “real”. O primeiro expoente deste gênero foi *MUNDO CÃO* (*MONDO CANE*), de 1961, realizado pelos italianos Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prosperi. Juntamente com os filmes *mondo*, houve uma explosão do chamado *sexploitation* (sex + exploitation): um dos pioneiros deste

tipo de filme, o diretor Joe Sarno (1921-), rodou mais de duzentos filmes de *sexploitation*, entre os quais o “clássico” *PUSSYCAT* (1963), cujo roteiro absurdo tratava de sexólogos aliens interessados na vida sexual de Frankenstein. Também em 1963, o realizador e produtor Herschel Gordon Lewis (1926-) acrescentaria a esses filmes cenas de violência cada vez mais espetaculares e explícitas em obras como *BANQUETE DE SANGUE* (*BLOOD FEAST*, 1964) e *2000 MANIACS!* (1966). Com elas, Lewis inaugurou subgêneros de horror conhecidos como *gore*²⁹ (“furado com chifre”, sinônimo de filmes que privilegiam a violência extrema e dirigida geralmente à sexualidade) e *slasher* (tipo de filme muito barato, em geral produzido de forma independente e estrelado por atores jovens e desconhecidos, que narra uma série de assassinatos espetaculares em cenários isolados e, de preferência, interioranos).

Mas ele não estava sozinho na radicalização de certas experiências relativas ao horror. Mais ou menos no mesmo período, cineastas como Georges Franju (1912-1987), na França; Jesus Franco (1930-), na Espanha; Nobuo Nakagawa (1905-1984), no Japão; José Mojica Marins (1936-), no Brasil, relacionavam as histórias de horror com imagens mais explícitas de violência e de sexo, num estilo de moderno *grand-guignol* que serviria de modelo para gerações seguintes, em filmes como *LES YEUX SANS VISAGE* (*OS OLHOS SEM ROSTO*, 1959); *GRITOS EN LA NOCHE* (*GRITOS NA NOITE*, 1962), *JIGOKU* (*HELL*, 1961) e *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), respectivamente.

E isso não era tudo. No final dos anos 1960, George A. Romero (1940-) dirigiu, nos Estados Unidos, seu primeiro longa-metragem, o independente *A NOITE DOS MORTOS VIVOS* (*A NIGHT OF THE LIVING DEAD*, 1968), que popularizaria, no mundo inteiro, o subgênero conhecido como “filme de zumbi”. Fracasso comercial nos cinemas de shoppings, onde foi lançado inicialmente, *A NOITE DOS MORTOS VIVOS* ajudou a definir os caminhos do chamado cinema de culto da década de 1970, quando foi distribuído no circuito alternativo. Então, suas cenas explícitas de canibalismo e corpos em putrefação se tornariam uma febre, e dariam fama à série de filmes que o diretor realizaria nas décadas

²⁹ Embora Lewis seja reconhecido como “criador” comercial do *gore*, cineastas como o japonês Nobuo Nakagawa (*JIGOKU*, 1960) e o brasileiro José Mojica Marins (*À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, 1964) são, hoje, considerados também “inaugurais”.

seguintes, misturando zumbis, crítica social, sátira política e violência explícita, numa das obras mais coerentes e autorais do cinema de horror.



Figuras 35 e 36: Imagens de *2000 MANIACS* e cena de *A NOITE DOS MORTOS VIVOS*.
(Fontes: Cópias digitais dos filmes)

O final da década também viu o gênero ser finalmente “elevado” ao nível do cinema de arte, em produções como *A DANÇA DOS VAMPIROS (DANCE OF THE VAMPIRES, 1967)* e *O BEBÊ DE ROSEMARY (ROSEMARY'S BABY, 1968)*, do polonês e Romam Polanski (1933-), que tiveram a co-produção do já veterano William Castle.

Mas, ainda que a variedade dos filmes de horror dos anos 1960 tenha sido enorme, essa década marcou uma mudança profunda na tradição desse cinema de horror. Como observa Andrew Tudor:

Enquanto os filmes de horror das primeiras três décadas do século revolviam-se entre os pólos gêmeos da ciência e do sobrenatural, e seus monstros nos desafiavam à larga, ainda que não inteiramente, de “fora”, as três décadas seguintes trazem a proposta central do gênero mais perto de nós. Nesses anos, o filme de horror começa a articular uma ansiedade radicalmente diferente. A proposta estabelecida pelos filmes de horror pós-1960 pode ser vista como expressando uma profunda insegurança sobre nós mesmos, e conseqüentemente os monstros do período são crescentemente representados como parte de uma paisagem cotidiana contemporânea. É por isso que, de todas as criaturas de filmes de horror, o psicótico é o preeminente. (TUDOR, 1989, p. 48)

1.2.2.4. Os filmes de culto e o cinema de exploração dos anos 1970

O *cult movie*, fundamental para o desenvolvimento do cinema de horror, foi um fenômeno típico dos anos 1970. E, embora a pecha *cult* seja atribuída, hoje em dia, a

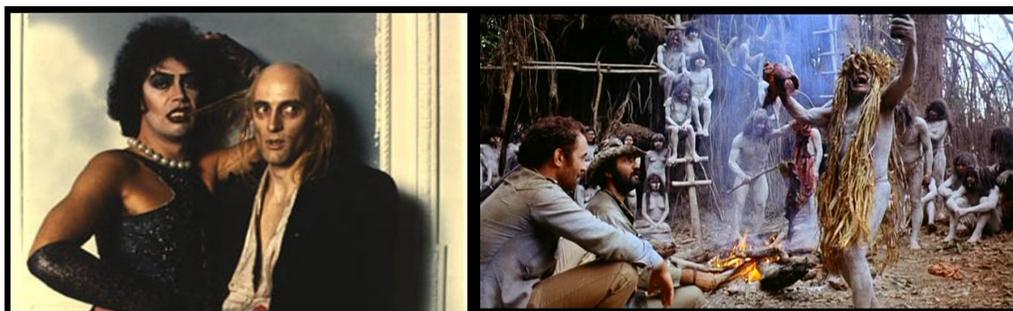
qualquer filme que conquiste fãs devotados e dispostos a vê-los diversas vezes, a origem do termo “filme de culto” refere-se a algo mais específico. Por definição, o cinema de culto exigia sessões públicas e periódicas dos mesmos filmes, às quais a audiência comparecia regularmente e criava, para o evento, uma série de rituais. Em geral, esses filmes apresentavam idéias inovadoras em relação ao cinema de Hollywood, e a maioria deles tinham pendor evidente pelo grotesco, o violento e o bizarro, sendo exibidos no circuito alternativo de cinemas de bairro e *drive-ins*, de preferência em sessões que varavam a madrugada. Diretores como John Waters, David Cronenberg e Wes Craven chegaram a criar obras especificamente para esse circuito, que também foi responsável por dar fama a filmes malditos como *FREAKS* (1932), de Tod Browning, estrelado por autênticos monstros de feira, e também o já citado *A NOITE DOS MORTOS VIVOS*.

Danny Peary, autor do livro *Cult Movies* (1995, p. 20), explica que o produto típico de Hollywood tem pouco potencial para converter-se em objeto de culto, pois tende a ser compreendido por todos da mesma maneira, enquanto o filme *cult* nasce em meio a polêmicas e discussões acerca até mesmo sobre sua qualidade. Assim, os fãs desses filmes acreditam ser os únicos capazes de reconhecer neles qualidades que passaram despercebidas para a maior parte do público. A recorrência da temática fantástica nos *cult movies* parece devida ao fato de que tais filmes tendem a apresentar soluções curiosas na criação de seres e mundos desconhecidos, além de, muitas vezes, terem modos de produção e exibição incomuns.

Como demonstra Joan Hawkins (2002, p. 127), o tipo de gosto cinematográfico que dá origem ao fenômeno dos *cult movies*, o qual ela chama (a partir das idéias de Jeffrey Sconce) de “*paracinemático*”, envolve uma estratégia de leitura que procura o sublime no ruim, no desviante e na não familiaridade, dando atenção a uma estética da aberração e da variação estilística. Concentrando-se na bizarrice formal dos filmes e na sua excentricidade estilística, a audiência do *paracinema* identifica nos seus filmes preferidos artifícios fora da diegese que se tornam o foco principal de atenção.

Esse interesse pelo que há de aberrante ajuda a explicar a intensa ligação entre os filmes de culto e os filmes de exploração, que tiveram um grande desenvolvimento ao longo dos anos 1960 e 1970, dando origem a uma infinidade de subgêneros. Afinal, além

do modo de produção e exibição dos filmes de exploração ser alternativo e, desde os anos 1950/1960, direcionado ao público jovem, o conteúdo dos filmes era também distante do que se produzia no *mainstream*. Foi, então, a época de ouro de subgêneros como o *sexploitation* (filmes que envolviam sexo e violência), *blaxploitation* (filmes violentos protagonizados por atores negros interpretando os heróis), *nunxploitation* (filmes sobre sadismo e violência em conventos), “WIP” ou “woman in prison” (filmes sobre prisões femininas); os “*shockumentaries*” (documentários com cenas de mortes reais ou forjadas obtidas ao redor do mundo), os filmes de zumbis, os filmes de horror realizados em países do terceiro mundo, os filmes sobre canibalismo e todo um universo bastante bizarro que constituiu um novo tipo de “cinema B”.



Figuras 37 e 38: Cenas de *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* e *CANNIBAL HOLOCAUST*.
(Fontes: Cópias digitais dos filmes)

Alguns filmes de culto muito famosos ligados ao universo do horror foram a comédia musical *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (Richard O’Brien, 1975), o drama surreal sobre uma criança abortada *ERASERHEAD* (David Lynch, 1977) e os *giallos*³⁰ italianos *SUSPIRIA* e *TERROR NA ÓPERA*, que tratavam de temas como bruxaria e psicopatia. Já Entre os filmes de exploração que passavam por esse circuito, podem-se destacar *O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA* (*THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*, 1972), de Tobe Hopper, sobre uma família de *serial killers*; *ANIVERSÁRIO MACABRO* (*THE LAST HOUSE ON THE LEFT*, 1972), de Wes Craven, 1972, sobre uma gangue de psicopatas que comete um violento estupro contra duas adolescentes; *CANIBAL*

³⁰ *Giallo* significa “amarelo”, em italiano. Foi o nome dado a filmes de suspense bastante violentos inaugurados por Mario Bava na década de 60, baseados em livros baratos de suspense lançados na Itália em uma coleção de capa amarela e em papel jornal.

HOLOCAUSTO (Ruggiero Deodato, 1979), falso documentário italiano, calcado nos filmes “mondo”, sobre um grupo de cientistas devorado por canibais (que daria origem a quase uma dezena de filmes de canibais), entre uma infinidade de outros exemplos.

Com o advento do vídeo-cassete nos anos 80, as sessões da meia-noite, os *drive-ins* e os “cinemas poeira” entraram em decadência. Embora alguns filmes mais recentes tenham se tornado *cults*, o fenômeno se tornou mais “doméstico” e disperso – embora venha retornando, com grande força, em outro formato, através da rede mundial de computadores. Também é notório o uso que a própria indústria de cinema faz de alguns filmes que podem dar origem a cultos – como as séries *GUERRA NAS ESTRELAS* e *SENHOR DOS ANÉIS*, que acabaram se tornando fenômenos midiáticos gigantesco. Da mesma forma, os filmes de exploração, que nunca deixaram de ser produzidos, foram sendo absorvidos pela indústria até dar origem, por exemplo, a trabalhos paródicos e sofisticados como os de Quentin Tarantino em *PULP FICTION* (1994), *JACKIE BROWN* (1997) e *KILL BILL Vol 1 e KILL BILL Vol II* (2005), entre vários outros.

1.2.2.4. Horror Classe A

Se, de um lado, os filmes de culto e os de exploração se transformaram em verdadeiros ritos de passagem para os adolescentes norte-americanos, de outro, os grandes estúdios perceberam que aquele era um filão rentável a ser explorado, e produziram centenas de filmes que mobilizaram platéias do mundo inteiro e ajudaram a abrir o caminho para a recuperação da indústria que entrara em crise na década de anterior. De fato, no início dos anos 1970, havia um público pronto para receber o atual ciclo do cinema de horror, que foi alçado à categoria das grandes produções.

O marco da inserção do cinema de horror entre as superproduções foi *O EXORCISTA (THE EXORCIST)*, William Friedkin, EUA, 1973), primeiro longa-metragem de horror a ser indicado ao Oscar de Melhor Filme pela Academia de Artes e Ciências de Hollywood, e que ficou em cartaz por mais de um ano nos EUA, arrebatando um volume de público nunca antes visto para um filme repleto de cenas grotescas de vômitos verdes e sexo com crucifixos. *O EXORCISTA* foi imediatamente seguido por uma grande quantidade de imitadores, e também de outros filmes de horror inovadores como *NASCE UM*

MONSTRO (IT'S ALIVE!), Larry Cohen, 1974), sobre um bebê mutante assassino; *TUBARÃO (JAWS)*, Steven Spielberg, 1975); *CARRIE – A ESTRANHA (CARRIE)*, Brian de Palma, 1976), de Brian de Palma, sobre uma menina má com poderes paranormais e *A PROFECIA (THE OMEN)*, Richard Donner, 1976), sobre um menino adotado por um político e que se revela o anti-Cristo, entre dezenas de outros. Como observa Noel Carroll, a partir de então:

...o horror tornou-se um artigo básico em meio às formas artísticas contemporâneas, populares ou não, gerando em grande quantidade vampiros, duendes, diabretes, zumbis, lobisomens, crianças possuídas pelo demônio, monstros espaciais de todos os tamanhos, fantasmas e outros preparados, num ritmo que fez os últimos vinte anos, mais ou menos, parecerem uma longa noite de dia das bruxas (CARROLL, 1999, p. 14).



Figuras 39 a 40: Cenas de *O EXORCISTA*.
(Fonte: Cópias digitais dos filmes)

Junto com os filmes de horror sobrenaturais, cresceu muito a popularidade e o número de filmes sobre *serial killers*. Um dos grandes sucessos no período foi *HALLOWEEN* (1978), de John Carpenter, em que um jovem psicopata persegue a irmã adolescente. O filme de Carpenter, que custara apenas 300 mil dólares, rendeu mais de 70 milhões somente nos Estados Unidos, transformando-se num dos filmes mais lucrativos da história do cinema³¹. Além do sucesso extraordinário, *HALLOWEEN*, baseando-se na tradição dos filmes de Hershel Gordon Lewis e de George Romero, deu origem a uma série com o mesmo nome, e a outras séries sobre psicopatas assassinos de adolescentes (conhecidas como *slasher movies*), como *SEXTA-FEIRA 13 (FRIDAY THE THIRD)*, criada

³¹ Até ser desbancado, em 1999, por *A BRUXA DE BLAIR (THE BLAIR WITCH)*, Daniel Myrik e Eduardo Sánchez, EUA, 1999), outro filme de horror

em 1980 por Sean Cunningham) e a recente *PÂNICO* (*SCREAM*, criada em 1996 por Wes Craven), entre dezenas de outras.

O final da década de 1970 também favoreceu o cinema de ficção-científica com o desenvolvimento dos efeitos especiais encontrados em uma infinidade de filmes não horroríficos como *GUERRA NAS ESTRELAS* (*STAR WARS*, George Lucas, 1977) e *SUPERMAN* (Richard Donner, 1978). O cinema de horror não demoraria a aproveitar o filão, lançando, por exemplo, *ALIEN – O OITAVO PASSAGEIRO* (*ALIEN*, Ridley Scott, 1979) que ganharia mais três seqüências nas décadas seguintes.



Figuras 41 e 42: Os psicopatas de *HALLOWEEN*) e *O SILÊNCIO DOS INOCENTES*.
(Fonte: Cópias digitais dos filmes)

Já os anos 1980 e 1990 se caracterizaram pela grande quantidade de filmes e pela consolidação do que fôra desenvolvido nos anos 1970: foi grande o número de seqüências e de *remakes*, além das simples imitações. Entre as seqüências, destacam-se as já citadas séries baseadas nos longas *HALLOWEEN* e *SEXTA-FEIRA 13*, que tiveram, respectivamente, sete e dez continuações, sendo que o primeiro ainda teve um *remake* em 2007, dirigido por Rob Zombie.

Entre as novas séries, destacam-se *A HORA DO PESADELO* e *HELLRAISER* – a primeira, que teve sete continuações, foi iniciada por Wes Craven em 1984, como o filme *A HORA DO PESADELO* (*A NIGHTMARE ON ELM STREET*), um tipo de *slasher movie* sobrenatural calcado na figura de Freddy Krueger, um monstruoso *serial-killer* que ataca jovens em seus sonhos, e que se tornaria um dos ícones dos anos 1980; a segunda, inicialmente dirigida pelo autor de quadrinhos Clive Barker com base em sua própria série

de HQs, apontaria alguns dos caminhos mais sangrentos do horror nos anos 1980, contando as “aventuras” dos monstros *cenobitas*, torturadores do inferno que sobem à Terra sempre que são chamados por incautos que não têm idéia dos suplícios que os esperam.

Ao falar-se em remakes e continuações, cabe lembrar ainda que, nos anos 2000, os monstros dos anos 1980 começaram a ser colocados juntos em filmes, à maneira dos monstros da Universal Studios no final dos anos 1930. Assim, surgiram filmes como *FREDDY X JASON* (Ronny Yu, 2003), que colocava, frente à frente, os temíveis Freddy Krueger e Jason Vorhees, numa guerra sangrenta e sem vencedores.

Mas um subgênero do horror que também se reproduziu em grande quantidade no período foi o do “filme sobre psicopata”, cujo título mais emblemático é *O SILÊNCIO DOS INOCENTES* (*THE SILENCE OF THE LAMBS*, Jonathan Demme, 1990). Além do filme de Demme, também devem ser mencionadas obras como *OS SETE PECADOS CAPITAIS* (*SEVEN*, David Fincher, EUA, 1995) e também a série *JOGOS MORTAIS* (*SAW*, EUA, 2004, 2005, 2006 e 2007).

Na virada do milênio, há que destacar, ainda, a volta dos filmes sobre catástrofes causadas por invasões alienígenas (como *ARQUIVO X*, *INDEPENDENCE DAY* e *A GUERRA DOS MUNDOS*) e o surgimento de um filão “espírita”, liderado por *O SEXTO SENTIDO* (*THE SIXTH SENSE*, 1999), de M. Night Shyalamn, e seguido por filmes como *OS OUTROS* (*THE OTHERS*, 2004), de Alejandro Almenabar e *A ESPINHA DO DIABO* (*EL ESPINÁZO DEL DIABLO*, 2002), de Guillermo Del Toro, sem falar na multiplicação de séries de TV que tratam do tema em emissoras norte-americanas.

1.2.2.5. A invasão oriental

A novidade mais recente no cinema de horror internacional foi a entrada dos filmes de horror orientais no mercado cinematográfico ocidental, chegando rapidamente em Hollywood. Embora o contato com o cinema oriental (sobretudo o japonês) já estivesse presente no Ocidente desde a década de 1950, quando a série de filmes fantásticos com o monstro Godzilla faziam sucesso entre os fãs do cinema B, e clássicos como *CONTOS DA LUA VAGA* (*UGETSU MONOGATARI*, 1953), de Kenji Mizogouchi, eram alçados à categoria de obras-primas do cinema mundial, os filmes de horror feitos nos países do

extremo oriente tiveram maior notoriedade após o advento da rede mundial de computadores, que permitiu, aos novos cinéfilos, o acesso a filmes de todo o planeta.



Figuras 43 e 44: A fantasma Sadako, que sai da TV para cometer assassinatos em *O CHAMADO*.
(Fonte: Cópia digital do filme)

Então, filmes como *O CHAMADO* (*RINGU*, Hideo Nakata, 1998) e *O GRITO* (*JU-ON*, Takashi Shimizu, 2003), logo “refeitos” pelos estúdios hollywoodianos, deram novo fôlego ao cinema de horror, que encontrou novas mitologias com as quais lidar, principalmente com a idéia do “fantasma vingativo”, que vem eliminar a todos os que possam representar seus algozes.

O horror provocado pelo aparato tecnológico também é recorrente nos filmes orientais, que exploram o potencial “revelador” do mundo sobrenatural na fotografia, do vídeo, do telefone e mesmo da Internet.

A popularidade dos filmes de horror japoneses cresceu tanto que acabou permitindo a circulação de filmes nipônicos muito mais radicais em termos de exposição da violência (como *ICHI THE KILLER* e *AUDITION*, feitos em 2001 e 1999, respectivamente, pelo cultuado Takashi Miike) e até mesmo possibilitando um *boom* de filmes de horror de outros países orientais, como o sucesso espírita tailandês *ESPÍRITOS – A MORTE ESTÁ A SEU LADO* (*SHUTTER*, 2004), dos irmãos Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom (que teve um curioso *remake* hollywoodiano, em 2008, dirigido pelo japonês Masaiuki Ochiai e filmado em Tokio) e o filme de monstro sul-coreano *O HOSPEDEIRO* (*GWOEMUL*, 2006), de Bong Joon-Ho, entre vários outros.

O sucesso dos filmes de horror orientais em várias partes do mundo, conjugado com o crescimento econômico dos países do extremo oriente, fez com que surgisse uma poderosa indústria de cinema de horror nessa parte do planeta, sobretudo no Japão, e também contribuiu para gerar curiosidade, por parte de um público significativo, a respeito de cinematografias de horror nacionais.

2. O horror artístico brasileiro



Figura 45: Capa da Revista *Spektrum*

(Fonte: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/hq_horror_brasil.cfm>)

Como observa Lúcio Piedade, parece estranho que o horror seja um gênero pouco freqüente na literatura, no teatro e no cinema brasileiros, pois, se observarmos a riqueza do país em superstições e tradições populares, veremos que:

Boa parte dessas crendices e tradições (...) versa sobre os mistérios que envolvem a vida e a morte, os embates entre as forças do bem e do mal, e a interferência de elementos sobrenaturais - notadamente maléficos - como fatores determinantes no mundo ordinário. Essa interferência poderia se dar por intermédio de criaturas fantásticas, predominantemente pela ação direta de indivíduos mortos e entes diabólicos. Isso fica claro em nosso vasto manancial de lendas, contos populares e cancionário popular. A maior parte das referências que encontramos em determinadas manifestações da cultura de massas brasileira até os anos 70 que de algum lado atuaram na área do horror está vinculada essas fontes. Fruto ainda das influências das mesmas sobre as gerações que cresceram ouvindo histórias e casos perpetuados através da tradição oral e que revelavam - de uma forma direta e sem erudição - em suas entrelinhas, como diria Câmara Cascudo, informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica e social. (PIEADADE, 2002, p. 184)

Histórias de monstros, de assombrações e de aparições demoníacas sempre existiram na tradição oral e visual brasileira. Ao longo de quase todo o século passado, o pesquisador e folclorista Luis da Câmara Cascudo (1898 – 1986), por exemplo, fez um imenso levantamento dessas histórias que, lido hoje, pode ser visto como uma grande “reserva” para potenciais adaptações na forma de horror moderno, a exemplo do que aconteceu com elementos folclóricos europeus (vampiros, lobisomens, mortos-vivos etc)

que foram re-trabalhados por autores românticos e se tornaram figuras recorrentes nas histórias do gênero ainda hoje. Dependendo da forma como direcionemos nosso olhar para as narrativas recolhidas por Cascudo, veremos que elas têm o mesmo “potencial horrorífico” de contos populares europeus como o famoso *Viy*, adaptado do folclore russo pelo ucraniano Nikolai Gogol (1809 - 1852), e que chegou ao cinema de horror em versões de tão diferentes como *BLACK SUNDAY* (Mario Bava, 1960), *VIY - O ESPÍRITO DO MAL* (*VIY*, K. Yershov e G. Kropachyov, 1967) e *A NOIVA CADÁVER* (Tim Burton, 2005).

Entre as narrativas recolhidas por Cascudo, podem-se destacar dezenas como potencialmente “horroríficas”. Em *Lendas Brasileiras* (1945), por exemplo, destaca-se *O Negrinho do Pastoreio*, uma das mais impactantes narrativas de horror originadas da escravidão dos negros no Brasil, sobre um menino negro dado por um fazendeiro como refeição às formigas, e que retorna do além para aterrorizar seu assassino. Entre outras centenas de obras recolhidas pelo folclorista brasileiro, há que se destacar também, em *Literatura Oral no Brasil* (1952), *A Madrasta*, sobre uma menina enterrada sob uma grande figueira, e que continua para sempre cantando a canção: “*Cabelo que a mãe penteava / Veio a Madrasta e cortou / Pelo figo da figueira que o passarinho bicou*”.

Eventualmente, algumas das histórias descritas por Cascudo e por outros pesquisadores foram adaptadas como ficção de horror, ao longo do século XX, na literatura popular, no rádio, na televisão e no cinema brasileiros. Também as lendas urbanas ofereceram argumento para uma infinidade de histórias oferecidas a milhões de ouvintes, espectadores de cinema e de TV, leitores de *pulp fiction* e de histórias em quadrinhos. Curiosamente, porém, todo esse repertório permaneceu distante de nosso cânone mais erudito, pelo menos no sentido de gerar ficção de horror.

Não é possível, porém, no âmbito desta tese de doutorado, realizar uma longa investigação sobre as tradições culturais brasileiras ligadas ao horror. O que se pretende é, apenas, apresentar um brevíssimo panorama das manifestações do gênero horror em meios de difusão cultural de massa brasileiros que mais o exploraram: a literatura, as histórias em quadrinhos, o rádio, a televisão e o cinema. No caso desse último, tratar-se-á de um breve apanhado cronológico, já que a segunda parte desta tese será dedicada integralmente aos filmes brasileiros ligados ao gênero.

2.1. O horror na mídia impressa: livros, revistas e gibis

Roberto de Souza Causo (2003, p. 103) afirma que o potencial da ficção de horror brasileira vem da alegada vocação do país como reunião de diferentes heranças culturais: as tradições indígenas nativas, com seus mitos e rituais mágicos; as crenças e folclores europeus, cheios de lobisomens e bosques encantados, rapidamente adaptados ao Novo Mundo; os cultos africanos e seu panteão de entidades da natureza. A essas tendências hegemônicas, somam-se muitas expressões sincréticas, como a pajelança nativa brasileira, o catolicismo misturado ao candomblé, as seitas protestantes mais recentemente importadas, assim como o espiritismo, doutrina religioso-filosófica nascida na França do século XIX e amplamente difundida no Brasil. Essa presença recorrente e extremamente variada do sobrenatural na vida cotidiana, segundo Causo, “*nos remete à noção de que o único modo de compreender a América Latina (e o Brasil) é recorrer à projeção de elementos absurdos, bizarros e sobrenaturais sobre o cotidiano – a assunção básica do realismo mágico* (2003, p. 103).”

O que ele chama de *realismo mágico*, descrito pela pesquisadora Irlemar Chiampi como “*um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana*” (1980, p. 19), é uma tendência generalizada de renovação ficcional instalada na América Latina a partir dos anos 1940 com certa influência do Surrealismo europeu, mas com características regionais bem evidentes. Segundo Chiampi, o termo “*veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (mágica) da realidade*” (Idem).

Também conhecida como *realista maravilhosa*³², essa tendência encontrou algumas soluções formais muito freqüentes, entre as quais podem-se citar a desintegração da lógica linear de causa e conseqüência do relato; a caracterização polissêmica dos

³² A autora alega preferir o termo *realismo-maravilhoso* ao termo *realismo-mágico* porque a “*magia, em acepção corrente, é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas praticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais. Como ramo do Ocultismo, a magia se situa sob o signo do conhecimento (...) e é aparentada da arte desde suas mais antigas manifestações. Já o maravilhoso se refere ao sobrenatural como fonte a ser mirada, admirada e vista através dos olhos humanos. Além disso, é um termo já consagrado em literatura*” (CHIAMPI, 1980, p. 43-45)

personagens; o questionamento da instância produtora da ficção (Ibid, p. 21). Mas, sobretudo, o realismo maravilhoso tratou a relação entre a realidade natural e a “sobrenatural” de maneira diferente do que se produziu nas literaturas maravilhosa, fantástica e estranha descritas anteriormente, com base na classificação de Todorov. Como demonstra Chiampi:

Os elementos básicos da diegese (ao nível do enunciado: acontecimentos e esferas de ação) se constroem por isotopias, ou efeitos de sentido, que asseguram a coesão do texto e tornam possível a leitura uniforme do relato. (...) São a combinação ou exclusividade das isotopias que permitem definir as modalidades [maravilhosa, fantástica, estranha]. (...) O discurso realista instaura e mantém a isotopia natural; o maravilhoso, sobrenatural; e o fantástico, as duas combinadas. (...) Os três tipos de discurso não cobrem a complexidade do discurso realista-maravilhoso. (...) A operação consiste em buscar o modo de reunir o natural e o sobrenatural numa relação não disjuntiva de isotopias (...) A posição do Realismo Maravilhoso compartilha com o Fantástico e o Estranho o impulso inicial de problematizar um certo sistema estável de valores, mas, ao contrário deles, não afirma o não-sentido, e sim um sentido, pois não há disjunção de isotopias contrárias. (CHIAMPI, 1980, p. 138-148)

Mas, se, como afirma Chiampi, a tendência realista maravilhosa se tornou “onipresente” na literatura latino-americana e brasileira na segunda metade do século XX (pelo menos no que se refere a tentativas de escapar ao romance realista), isso não quer dizer que o “fantástico” e seus desdobramentos horroríficos tenham ficado totalmente excluídos da nossa produção ficcional. Como enumera Causo em seu livro *Ficção-Científica, Fantasia e Horror no Brasil* (2003), há, sim, uma produção de histórias e imagens de gênero horror no Brasil, e tal produção tem, freqüentemente, uma circulação cultural significativa.

Tanto a compilação quanto o estudo dessa produção começaram lentamente. Numa antologia de contos fantásticos brasileiros (a maioria deles, de horror), organizada em 1959 para a editora Civilização Brasileira, o jornalista e escritor Jerônimo Monteiro, que é considerado o “pai da ficção científica brasileira”³³, assim apresentava aos leitores seu trabalho de coleta de textos:

³³ Jerônimo Monteiro (1908–1970) foi jornalista e um dos primeiros escritores brasileiros de ficção científica. Fundou a "Sociedade Brasileira de Ficção Científica", em 1964, e, no início da década de 1970 tornou-se editor do *Magazine de Ficção Científica*, edição brasileira do *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* estadunidense. Monteiro também foi idealizador de uma das primeiras séries radiofônicas de ação

Uma antologia de contos fantásticos brasileiros? Agora que esses contos estão aí ficou tudo fácil. Mas reuni-los... a verdade é que não tínhamos a noção exata da escassez desse gênero em nossa literatura. Quando surgiu a idéia de antologia, a impressão era de haver a fartura de material, pois se trata de um gênero muito de agrado do povo este que enfeixa as histórias fantásticas, de aparições, mistérios, almas penadas... Parecemos ter lido, através do tempo, muita coisa assim. Diante das dificuldades encontradas, porém, verificamos que o que se lia em nossa terra, desse gênero, é literatura traduzida, especialmente do inglês. Os ingleses é que se pelam por casas mal-assombradas, e os autores fornecem, por meio da literatura, o que não se encontra com frequência na realidade. Entre nós, parece que se dá o contrário: há muitas lendas, superstições e assombrações, e há pouco quem se aproveite do tema para escrever. (...) Enquanto colhíamos material para esta antologia, pensávamos que os autores nacionais podiam dedicar um pouco do seu tempo a este gênero, tão do gosto popular. Por que não o farão? (MONTEIRO, 1959, Prefácio)

Fazendo um apelo, de um lado, para a satisfação do gosto popular, e, de outro, para um desafio estético aos nossos escritores, o organizador do livro reuniu contos como *Solfieri*, de Álvares de Azevedo (1831-1852); *Um esqueleto*, de Machado de Assis (1839-1908); *Os olhos que comiam carne*, de Humberto de Campos (1886-1934) e *O Lobisomem*, de Raymundo Magalhães (1885-1928). Tais textos tinham em comum, além da nacionalidade brasileira e do tratamento mais ou menos “tradicional” dos temas fantásticos, o fato de terem sido produzidos por escritores pertencentes ao nosso panteão literário mais canônico. Tratando de temas como cadáveres redivivos (*Solfieri*) e experiências científicas malignas (*Os Olhos de Comiam Carne*), esses contos eram vistos por Jerônimo Monteiro como uma “prova” da existência de uma autêntica ficção fantástica nacional – e, no caso dos textos aqui destacados, também de uma ficção de horror.

Quarenta e sete anos depois, o quadro parece outro: em 2003, por exemplo, Causo publicou *Ficção Científica, Horror e Fantasia no Brasil*, discutindo e listando uma enorme quantidade de títulos que mostram o vigor desse tipo de literatura atualmente. No mesmo ano, o jornalista Bráulio Tavares organizou a coletânea *Páginas de Sombra - Contos Fantásticos Brasileiros*, na qual reuniu 16 textos (entre eles, pelo menos 8 que podem ser considerados “de horror”) produzidos por autores consagrados no panteão

transmitidas no Brasil, *As Aventuras de Dick Peter* (1937), transmitidas pela Rádio Difusora (posteriormente Rádio Tupi) de São Paulo. Na década de 1990, a *Isaac Asimov Magazine* (edição brasileira da *Asimov's Science Fiction*) criou o "Prêmio Jerônimo Monteiro" em homenagem ao escritor.

nacional (Aluísio Azevedo, Lygia Fagundes Telles, Haroldo de Campos, Orígenes Lessa, Machado de Assis), por outros especificamente dedicados à literatura fantástica (Murilo Rubião, André Carneiro) e por outros mais ligados à *pulp fiction*, como o capixaba Adelpho Monjardim. Ao mesmo tempo, desde o advento da Internet, dezenas de *sites* e *blogs* foram criados para dar conta de tal produção no Brasil.

Mas, nem Causo, nem Tavares fugiram da mesma pergunta feita por Monteiro quatro décadas antes: haveria uma literatura fantástica brasileira? Evidentemente que sim – considerando-se os folhetins, os livros de bolso, a literatura infanto-juvenil, os quadrinhos, as lendas contadas e re-contadas no rádio e na televisão, a literatura de cordel... nesses campos de expressão literária, o fantástico e o horror sempre tiveram grande vitalidade. Já no que se refere à “alta literatura”, o terreno parece bem mais árido. Mas não deserto.

2.1.1. O horror na literatura brasileira

Os primeiros registros referentes ao imaginário do horror apareceram na literatura brasileira mais ou menos na mesma época em que as primeiras correntes românticas começavam a surgir na Europa. Segundo o pesquisador brasileiro Cid Vale Ferreira (2003, p. 179), o poeta árcade mineiro Silva Alvarenga (1749-1814) parece sido o primeiro a tratar desses temas por aqui. Considerado por alguns teóricos como o nosso representante do “pré-romantismo”, tanto pela referência de seus poemas à natureza brasileira quanto pelas fortes emoções às vezes neles expressadas, Silva Alvarenga “*diluiu influências da poesia tumular inglesa em suas composições tipicamente rococós, nas quais o bucolismo das paisagens apresenta-se maculado pelas tintas e lamentos da noite, em atmosferas que gradualmente corrompem o locus amenus árcade no locus horrendus pré-romântico*” (FERREIRA, 2003, p. 179). Em seu poema *Lembrança Saudosa*, por exemplo, uma defunta desperta da morte quando o pranto de seu enlutado amante lhe banha os seios. No rondó³⁴ *A Noite*, o poeta evocou pela primeira vez, no Brasil, um vocábulo que depois faria história na literatura de horror: “*vampyr de sangue*”.

³⁴ Forma de composição musical seccionada, estruturada a partir de um tema principal e vários temas secundários intercalados pela repetição do tema principal. Surgida na Idade Média, foi largamente adotada, a partir do Classicismo, no último movimento das sonatas e das sinfonias.

Melancólico agoirento
Solta a voz Mocho faminto
E o Vampyr de sangue tinto,
que é ligeiro em se esconder
Voa a densa escuridade,
o silêncio, horror e espanto

Nessa pequena passagem do rondó de Silva Alvarenga, já antevemos a referência a atmosferas noturnas e assustadoras que marcariam a poesia tumular inglesa e o romance gótico. Seis décadas depois, em 1849, o poeta João Cardoso Menezes de Souza (1827-1915), o Barão de Paranapiacaba, escreveria o longo poema *Octavio e Branca - Maldição Materna*, com evidentes contornos góticos e mais evidentemente horroríficos. O texto conta a história de dois amantes separados pela família, e que acabam morrendo numa tentativa de fuga, sendo amaldiçoados pela mãe da moça em seu leito de morte. Enterrados juntos, voltam do além para sugar a alma do pai da moça, que impedira a união:

Da lâmpada sagrada sobre a campa,
Que encerra os novos hóspedes da morte.
E nessa muda solidão do templo
Soaram uns suspiros sufocados.
Eram dum velho, que, prostrado em terra,
Por todos esquecido, ali ficara.
Após momentos nada mais se ouvia
Pelas longas abóbadas antigas;
Só o sussurro d'asa dos morcegos
Voando em torno à lâmpada,
quebrava essa mudez solene e aterradora.
Parecia que o velho adormecera
Reclinando na lage funerária.
Quando raiou a aurora no oriente,
E o sacristão abriu do templo as portas
Tropeçou sobre o corpo inanimado.
E então cantou-se o ofício dos defuntos
pela extinta família dos Hollbachis.

Já no que se refere aos nossos mais caros românticos, são pouquíssimas as referências ao horror. Como observa Daniel de Serravalle Sá, em sua tese sobre as relações entre o romance gótico inglês e o romantismo brasileiro de José de Alencar, há uma clara discrepância cultural, histórica, geográfica e política entre o que se passava no Brasil e nos países europeus.

De um lado, temos os romancistas ingleses, situando seus romances em nações católicas e mediterrâneas, aludindo a questões anti-revolucionárias e de política nacional, referindo-se a épocas medievais e ambientando suas histórias em castelos e igrejas. Alencar, por outro lado, escrevia de um recém-independente país tropical ... em busca de voz própria, onde a Idade Média se apresenta (se é que) como fragmento reminiscente da religião católica, e os castelos, enquanto construções físicas, são referências inexistentes. A proposta de um *gótico tropical* parece implicar um antagonismo, até terminológico, entre o sombrio e o solar. (SÁ, 2006, p. 10)

Mesmo aceitando as contradições inerentes à questão, o autor aponta algumas possibilidades de um *gótico tropical*. Para ele, no caso do romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar (1829-1877), é possível encontrar ecos do clima de decadência, uma visão apavorante da natureza e, sobretudo, a vilania aristocrática como algo demoníaco. O exemplo apontado por Sá não é o único. Na novela *Noite na Taverna*, Álvares de Azevedo (1831-1852) acena mais claramente ao tema no capítulo *Solfieri*, em que o perturbado personagem relata seu “romance” com o que seria o cadáver ou o corpo cataléptico de uma moça que arrancara da sepultura em viagem à Itália. E o próprio José de Alencar teria a publicação póstuma de seu último romance urbano, *Encarnação* (1878), sobre um caso de possessão do espírito de uma mulher por outro, num livro pouco conhecido que ganharia adaptação para o cinema em 1978, em filme homônimo de J. B. Marreco.

Já os poetas Casimiro de Abreu (1839-1860) e Castro Alves (1847-1871) também abordaram o tema, mas geralmente em comparações destinadas a enfatizar seu discurso lírico (FERREIRA, 2003, p. 179) ou de produzir metáforas, do mesmo modo que, mais tarde, faria o simbolista *baudelaireano* Augusto dos Anjos (1884-1914), como vê-se no soneto *O Morcego*:

Meia noite. Ao meu quarto me recolho.
Meu deus! E este morcego! E, agora, vêde:
Na bruta ardência orgânica da sede,
morde minha, goela ígneo e escaldante molho.
Pego um pau. Esforço faço. Chego a tocá-lo.
Minha alma se concentra Que ventre produziu tão feio parto?
A consciência humana é esse morcego!
Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
Imperceptivelmente em nosso quarto.

Na mesma época de Augusto dos Anjos, o parnasianismo também flertaria rapidamente com a temática. No poema do carioca Vítor Silva (1865 - 1922) *Solar Encantado*, percebe-se uma referência às imagens de horror então produzidas pelos “nebulosos” poemas simbolistas com alusões que podem até mesmo remeter o leitor ao “tenebrismo” (Cf. página. 24) barroco:

Dentro do luxo funéreo, o silêncio por tudo...
apenas, alta noite, uma sombra de leve
Agita-se a tremer nas trevas de veludo...
Ouve-se, acaso, então, vaguíssimo suspiro,
E na sala, espalhando um clarão cor de neve,
Resvala como um sopro o vulto de um vampiro.

O realista Machado de Assis (1839-1908) também faria algumas incursões na periferia do horror. A primeira é o conto *O Espelho*, em que um alferes descobre que tem duas almas, e pode vislumbrar, aterrado, uma delas pelo espelho. A segunda é também um conto: *Um Esqueleto*, no qual um velho mantém em casa e convive com os restos mortais de sua falecida mulher. No primeiro caso, trata-se de um exemplo típico das histórias de duplos fantasmagóricos que povoavam a literatura européia; no segundo, apenas uma comédia macabra sem referências sobrenaturais.

No final do século, Aluísio Azevedo (1857-1913), um dos nossos mais importantes escritores naturalistas, faria o conto *Demônios* (publicado em 1893), no qual um escritor se vê perdido em um mundo que, de repente, sucumbe à total escuridão, por força de algum fenômeno maligno e desconhecido.

Pouco depois, a cearense Emilia Freitas (1855-1908), radicada em Manaus, escreveria o primeiro romance fantástico e remotamente “horrorífico” brasileiro, *A Rainha do Ignoto* (1899), tratando de uma sociedade secreta de mulheres que recorria a lendários poderes locais para proteger-se dos infortúnios da vida. Seu romance, porém, mas não obteria maior repercussão na época, sendo, ainda hoje, pouco conhecido.

Com *A Rainha do Ignoto* terminou o século XIX para a literatura de horror brasileira: sem nenhum grande texto do gênero, mas com alusões e promessas que poderiam ser reaproveitadas no século seguinte.

Então, o carioca Henrique Maximiliano Coelho Neto (1864 – 1934), escritor, político, e professor, parece ter sido o primeiro a fazer a passagem das histórias de horror do século XIX para o XX, no Brasil. Em seu romance *A Esfinge* (1908), moradores de uma pensão vêm-se divididos a respeito do mais estranho vizinho: o inglês James Marian, descrito como “*possuidor do físico de um Adónis, mas com o rosto de uma beleza feminina*”. O narrador se aproxima dele e descobre que não se trata de uma metáfora, e sim do engenho de um místico oriental: ao presenciar um acidente, ele recuperara dois corpos mutilados – o de uma menina, cujo corpo fôra esmigalhado, e o de um menino, que havia sido decapitado – e recombina as partes aproveitáveis numa criatura híbrida, que trouxera de volta à vida, mas legando-lhe um destino monstruoso e trágico.

Como observa Causo (2003, p. 114), na premissa desse romance encontra-se a confluência de histórias como a de *Frankenstein* com o misticismo oriental reencarnacionista que então se comunicava bem com o espiritismo – segundo o autor, já muito presente no Brasil da época. Causo também cita como inspiração para o romance de Coelho Neto a obra do simbolista belga Fernand Khnopff (1858-1921), *A Esfinge* (*The Sphinx*), de 1896, na qual se destaca a questão da ambivalência da identidade sexual. Conforme o autor (Ibid, p. 116), Coelho Neto, sintonizado com a ambigüidade do mundo da imaginação romântica tardia, fez ainda um bom proveito da hesitação fantástica de que mais tarde falaria Todorov: sua história termina com o narrador tendo um colapso nervoso após ser visitado por um espectro de James Marian. Teria ele sonhado tudo aquilo?



Figura 46: A Esfinge

(Fonte: <<http://www.googleimages.com>>)

Depois de Coelho Neto, o maranhense Humberto de Campos (1886 -1934), à época, nome onipresente no panteão literário nacional, lançaria, em 1932, a coletânea *O Monstro e outros Contos*, que incluía o perturbador *Os Olhos que Comiam Carne*, sobre um homem que passa por uma cirurgia e fica horrorizado ao descobrir que só é capaz de enxergar com olhos de raio-X, vendo apenas esqueletos e espectros que acabam por levá-lo à loucura. Também o paulista Orígenes Lessa (1903 – 1986) publicaria, em 1935, no livro *Passe Três*, o conto *A Gargalhada*, que tratava de uma misteriosa risada que invadia as rádios e telefones do mundo inteiro, apavorando toda a população – num dos primeiros exemplares mundiais do horror relacionado à mídia eletrônica. Lessa voltaria a explorar os temas do horror no conto *A Desintegração da Morte* (1948) e no romance *O Edifício Fantasma* (1984). Ele também colaboraria como roteirista dos filmes *ENIGMA PARA DEMÔNIOS* e *A MULHER DO DESEJO* (1975), longas de horror de Carlos Hugo Christensen.

Nomes menos lembrados, como o carioca Gastão Cruls (1888-1959), o paulista Amândio Sobral (1902) e o capixaba Adelpho Monjardim (1902), também contribuíram para o gênero em nossa literatura, publicando contos e romances de horror e aventura em jornais ou em livros menos conhecidos. Claramente influenciados pela literatura de horror européia, publicaram, respectivamente, *Amazônia Misteriosa* (1925), *Contos Exóticos* (1934) e *Novelas Sombrias* (1942), com várias histórias de horror.

Mesmo que poucos escritores brasileiros da primeira metade do século tenham se aventurado no gênero, ainda surgem “surpresas”, como os três contos de horror escritos por João Guimarães Rosa (1908-1967) premiados num concurso da *O Cruzeiro* e publicados entre 1929 e 1930: *O Mistério de Highmore Hall*, *Makiné* e *Kronos Kai Anagn*, fortemente influenciados pelo romantismo e pelo exotismo de Edgar Allan Poe (Cf. CAUSO, 2003, p. 235) e recentemente “redescobertos” pelo pesquisador Bráulio Tavares.

Em 1944, também Nelson Rodrigues (1912-1980), sob o codinome Susana Flag, lançaria um dos mais populares folhetins brasileiros, com evidente inspiração gótica: *Meu Destino é Pecar*, publicado no diário *O Jornal*, que pertencia aos Diários Associados de Assis Chateaubriand. O sucesso da novela foi tanto que levou a tiragem do jornal a saltar de 3 mil para 30 mil exemplares por dia. Tão logo foi concluído no jornal, o folhetim foi

publicado em livro pela Edições *O Cruzeiro*, vendendo mais de 300 mil exemplares. A história da jovem Leninha, obrigada a se casar com um viúvo obcecado pelo espectro da sua falecida esposa, não era propriamente “de horror”, mas estava repleta de fantasmas, bruxaria, insanidade e decadência familiar, temas que seriam bastante explorados também em suas versões radiofônica, em 1945, cinematográfica, em 1952, e televisiva, em 1984.

Na segunda metade do século, outros escritores também começavam a se aventurar pelo gênero. Na coletânea *Páginas de Sombra*, Bráulio Tavares traz contos de importantes escritores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que, em 1951, publicou, em forma de crônica, *Flor, Telefone, Moça*, sobre uma jovem que rouba uma flor em uma sepultura e começa a receber telefonemas de uma voz que lhe pede a flor de volta. O conto seria adaptado para o cinema em 1975, por Carlos Hugo Christensen, no longa-metragem *ENIGMA PARA DEMÔNIOS*, que reuniria a sutil história de Drummond a acontecimentos demoníacos e seitas satânicas.

Também o pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987), grande pesquisador da cultura brasileira, publicou, em 1951, o compêndio *Assombrações do Recife Velho*, coletando dezenas de lendas e histórias contadas no seu estado natal. Sem querer enveredar, como esclareceu ele próprio, por uma sociologia do sobrenatural, sua obra tinha a ambição modesta da crônica local, e desejava dar uma contribuição à história íntima da cidade a partir de ângulo até então inexplorado. Segundo o próprio autor:

Os mistérios que se prendem à história do Recife são muitos. Sem eles, o passado recifense tomaria o frio aspecto de uma história natural. A história sobrenatural do Recife é rica em manifestações contraditórias. O Recife é desde os velhos dias uma cidade onde o mundo não é só dos homens. Suas assombrações vêm sendo, mais do que suas revoluções, parte do seu modo de ser a metrópole do nordeste canavieiro. (FREYRE, 1987, p. 26)

Da década seguinte, um livro que precisa ser mencionado é *O Coronel e o Lobisomem*, escrito por José Candido de Carvalho (1914 - 1989) e publicado em 1964. O texto, apesar de claramente alegórico (traz um coronel medíocre e decadente assediado pela figura de um burguês arrivista criado na fazenda por sua família, mas que tem pretensões urbanas e industriais, e é visto pelo coronel como um lobisomem), lida com uma figura que,

entre os chamados *monstros clássicos*³⁵ do horror, é o único que sempre encontrou campo aberto para se reproduzir no Brasil.

Outro conto trazido por Tavares, de Lygia Fagundes Telles, é *As Formigas*, publicado originalmente na coletânea da autora *Mistérios* (1981). O conto trata da descoberta, feita por uma estudante de medicina, de um esqueleto de anão que é montado, todas as noites, por milhares de formigas. Mas o conto mais famoso de *Mistérios* é *Venha Ver o Pôr do Sol*, história impressionante (e claramente inspirada no conto de Edgar Allan Poe *O Emparedado*) de um suposto fantasma que tranca a ex-namorada em um mausoléu num cemitério abandonado.

Mais recentemente, um número maior de escritores têm lançado contos, novelas e romances de horror no Brasil, obtendo diferentes resultados estéticos e mercadológicos, e apoiados pela divulgação que seu trabalho freqüentemente recebe entre os aficionados na rede mundial de computadores. Um deles é o escritor, editor, jornalista e divulgador cultural Carlos Orsi Martinho, que, em livros como *Medo, mistério e morte* (1996), inspira-se na obra de H.P. Lovecraft para contar histórias sobre antigas raças e horrores cósmicos, códigos para reviver mortos e invocar monstros etc.

Também a jornalista e escritora Heloisa Seixas, que traduziu, ao longo das décadas de 1980 e 1990, diversos romances e contos de horror, conquistou o Prêmio Jabuti – Categoria Revelação, em 1995, pela coletânea *Pente de Vênus – Histórias de um Amor Assombrado*. No ano seguinte, publicou o romance *A Porta*, inspirado nas histórias de Anne Rice sobre vampirismo e submissão sexual. Além de diversos outros contos de horror publicados nos anos seguintes, ela também lançou, em 2006, *Frenesi – Histórias de Duplo Terror*, com seis contos sobre pessoas que gostam de histórias assombradas e vêem os fatos terríveis das páginas de seus livros começarem a acontecer de verdade.

Numa corrente que busca um *ethos* mais genuinamente brasileiro, Causo cita *A mãe do sonho* (1990), de Ivanir Calado. Ambientado nos anos 1970, o romance acompanha as aventuras do antropólogo Jorge Damatta (homenagem a Roberto Damatta) numa expedição à selva amazônica. Em busca de uma tribo indígena perdida, seu grupo é atacado

³⁵ Aqui, entende-se por “monstros clássicos” os explorados pela Universal Studios na década de 1930 e pela Hammer nas décadas de 1950 e 1960 (Drácula, Frankenstein, A Múmia, Lobisomem etc.)

por monstros invisíveis e assassinos – na verdade, protetores da tribo que a defenderam, ao longo dos séculos, contra os invasores.

Explorando nosso violento passado, o gaúcho Tabajara Ruas escreveu a novela *O Fascínio* (1996), sobre um homem que herda uma propriedade rural e descobre que ela ainda é assombrada por seu bisavô, que lá promovia terríveis rituais em que assassinava prisioneiros e escravos. Tabajara também precisa ser lembrado como roteirista do violentíssimo curta-metragem gaúcho *PAULO E ANA LUÍSA EM PORTO ALEGRE*, dirigido por Rogério Ferrari em 1998, sobre um casal de *serial killers* canibais. O filme parece ter-se inspirado num caso verídico, ocorrido em Porto Alegre do século XIX, conhecido como “o caso do lingüiceiro”. Segundo o diretor, também inspirou o filme uma lenda contada no interior do Rio Grande do Sul sobre uma tribo de índios canibais que teria feito um banquete com uma família que criara um menino indígena³⁶.

2.1.2. O horror pulp brasileiro

Diferentemente do que se deu na alta literatura, na qual verifica-se facilmente a raridade das histórias de horror, estas encontraram grande popularidade no Brasil do século XX através do fenômeno da literatura *pulp*. Esse tipo de publicação surgiu nos Estados Unidos, no século XIX, e teve seu apogeu no século XX, durante a Grande Depressão (1929-1939), sendo uma forma de entretenimento barato de massas. O termo vem do baixíssimo custo das edições feitas com a sobra da polpa do papel – daí o nome *pulp* (conhecido no Brasil como “papel jornal”).

A temática da literatura *pulp* teve, desde o princípio, um profundo apelo popular. No caso dos Estados Unidos, o destaque era para as histórias de suspense, horror, aventura, ficção-científica, erotismo e romances adocicados. Os cenários dividiam-se entre o Velho Oeste, as grandes cidades ou o interior idealizado. Os autores, dispersos entre escritores desconhecidos, ganhavam a vida escondidos sob pseudônimos, escrevendo sob demanda, sem se preocupar em repetir temas, personagens, ou mesmo idéias alheias. Essa forma de ver a arte literária rapidamente associou-se à indústria dos quadrinhos (então vista

³⁶ Informação obtida em depoimento do diretor do filme, dado a esta tese no dia 03/10/2007, em Porto Alegre.

também como esteticamente inferior e descartável) e à pornografia. Apesar de tão pouco “artística”, a ficção de polpa também foi responsável por lançar no mercado editorial grandes escritores, como Dashiell Hammet, Raymond Chandler e H.P. Lovecraft

A estrutura material que viabilizou o vicejo de uma cultura *pulp* no Brasil seguiu alguns pontos bastante semelhantes ao contexto norte-americano, sobretudo no que se refere ao baixo custo de produção e a uma relação ambígua com as autoridades governamentais, que poderiam recorrer à censura ou à tolerância absoluta conforme o contexto político. As histórias também eram, em tudo, muito semelhantes às norte-americanas: feitas para causar sensação e para serem lidas com rapidez, privilegiavam as cenas impactantes em vez da coerência narrativa; procuravam oferecer uma sequência de ações rápidas que dessem pouco espaço à reflexão; recorriam a clichês para facilitar o reconhecimento; tinham um estilo que dava pouco espaço às marcas “autorais”; eram largamente adjetivadas, pois os autores recebiam sua remuneração por palavra.

Ainda que o fenômeno *pulp* tenha se intensificado no Brasil a partir da década de 1930, as edições populares, impressas em pequeno formato, com papel barato e capa brochada, já divulgavam, desde a segunda metade do século XIX, autores e/ou histórias conhecidas da literatura brasileira e europeia. Como relata a pesquisadora Alessandra El Far (2007), em 1873, o editor B. L. Garnier lançava sua *Biblioteca da Algibeira*, que trazia narrativas de José de Alencar, Bernardo Guimarães e de outros autores brasileiros e franceses já consagrados. Segundo ela, com o sucesso desse tipo de publicação, diversos editores passariam a encomendar com frequência enredos inéditos. Porém, como era necessário que os textos fossem entregues com rapidez, os escritores muitas vezes recorreram a casos sensacionais e dramáticos do cotidiano (sobretudo os crimes de sangue), que passavam por um curioso e rápido processo que ia da vida real para os jornais, dos jornais para as narrativas orais e dessas para os livros baratos e folhetins, feitos por escritores e jornalistas.

Em 1906, por exemplo, o famoso “Crime da Rua da Carioca”³⁷ daria origem a um dos mais célebres livros baseados em crimes reais no Brasil: *Os estranguladores do Rio ou o crime da Rua da Carioca*, cujo subtítulo era *Romance Sensacional do Rio Oculto*,

³⁷ Em que quatro bandidos mataram dois sobrinhos de um famoso joalheiro.

lançado em 1907. O livro seria base para encenações teatrais e até para um filme homônimo, feito por Antônio Leal e José Lablanca em 1908, que é tido como o primeiro sucesso de bilheteria do cinema brasileiro (assunto que será retomado mais adiante).

Se os livros baratos e os folhetins já eram sucessos desde o século XIX, a primeira revista do tipo *pulp* brasileira com histórias especificamente voltadas à fantasia, ao horror e ao mistério surgiu apenas na década de 1930. Era a publicação quinzenal *Detective*, auto-apelidada de “a revista das emoções”, lançada em 1936, pela Editorial Novidade Limitada, em São Paulo. Outro título da época foi *Mistérios*, lançado no mesmo ano pela Editora carioca LU. Já a *Contos Magazine*, iniciada em 1937, combinava vários gêneros populares, incluindo o mistério, a aventura e o *western*. Em 1940, surgiu a conhecidíssima *X-9*, que se manteria até 1962. Segundo o pesquisador português Nuno Miranda, citado por Causo (2003, p. 238), a *X9* era uma compilação de várias revistas americanas como *Black Book Detective*, *The Phantom Detective* e *G-Men Detective*. O nome da revista teria vindo do personagem de quadrinhos Agente Secreto X-9. Nos anos 1950, além da *X-9*, entrariam no mercado as revistas *Meia-Noite*, *Emoção*, *Mistério Magazine*, *Agentes da Lei*, *Contos de Mistério*, *Suspense*, *Garras da Lei*, *Ação Policial*, *Fantasma*, entre outras, reunindo histórias policiais, sobrenaturais, de ficção-científica etc, geralmente traduzidos de revistas norte-americanas.

O mercado da literatura *pulp* cresceu em consonância com o de histórias em quadrinhos, mas obteve, historicamente, menos reconhecimento – afinal, os autores de gibis têm, hoje, um *status* cultural muito superior ao que tinham nos anos 1950, ao contrário dos escritores *pulp*, que continuam ignorados – às vezes voluntariamente. Dos escritores *pulp* brasileiros que trabalharam com o gênero horror, o mais ilustre, tanto pela grande produtividade quanto pela ligação com desenhistas de quadrinhos e diretores de cinema, é paulista Rubens Francisco Luchetti, nascido em Santa Rita do Passa Quatro, em 1930.

A respeito deste escritor, que reaparecerá nesta pesquisa várias vezes, é necessário que nos detenhamos um pouco mais. De sua lavra surgiram centenas de livros de vários gêneros, alguns assinados por pseudônimos. Com clara predileção pelas histórias sobrenaturais de mistério, e declarando-se fã de autores como Edgar Allan Poe, Luchetti construiu uma longa trajetória de escritor popular e é um dos autores mais vendidos do

Brasil. Mas, como revela Carlos Primati (2003, p. 290), durante muito tempo, trabalhou num esquema bastante comum nesse tipo de publicação, em que remetia suas obras às redações das revistas, nem sempre recebendo o devido crédito, e jamais sendo remunerado. Enviava os textos por iniciativa própria, recebendo em troca um exemplar da revista.

Como observa Primati, “*o autor mais prolífico da ficção policial e de mistério brasileira foi tratado, durante duas décadas, como mero leitor*” (2003, p. 290). Luchetti escreveu dessa maneira semi-profissional para toda espécie de publicação. Então, em 1963, sua carreira começou a mudar com o lançamento de *Noite diabólica: contos macabros*, considerada a primeira coletânea de contos de horror de um único autor publicada no Brasil, que reuniu 16 contos seus remetidos sem compromisso à redação da editora Outubro, como proposta de argumentos para histórias em quadrinhos. No mesmo ano, Luchetti também publicou as novelas *Ouro dos Mortos* e *O Dobre Sinistro*. Nove anos depois, lançaria, pela Editorial Bruguera, no Rio de Janeiro, os livros *Cemitério Macabro*, *O Fim de Semana com a Morte*, *Confissões de uma Morta*, além da antologia *Legião de Vampiros*, publicada pela editora Edrel, de São Paulo.

Entre 1971 e 1981, Luchetti também firmou uma duradoura parceria com a editora carioca Cedibra, através da qual publicou 53 *pocket books* de aventura, suspense e romance. Entre os maiores êxitos de venda de Luchetti estão *O Crime da Gaiola Dourada* (1979, 1983 e 1985) e *O Fantasma do Tio William* (1983). Enquanto isso, colaborava com os cineastas José Mojica Marins e Ivan Cardoso, além de participar, como roteirista, de alguns dos mais importantes gibis e *graphic novels* de horror do país. Hoje, aos 78 anos, Luchetti vive isolado no interior de São Paulo. Como relata Carlos Primati:

Seu exílio voluntário, morando no interior do estado de São Paulo, custou-lhe vezes estranhas, como o caso de alguns colegas de publicação que, sem jamais o terem visto, acreditava-no algum recluso escritor italiano. Porém, décadas laboriosa dedicação valeram-lhe um silencioso reconhecimento popular...: todo o livro que leva seu nome ou um de seus heterônimos vende muito bem, ainda que os leitores desconheçam sua importância. (PRIMATI, 2003, p. 293)

Mesmo sendo o mais celebrado no que se refere à produção de horror, Luchetti não é o único autor de *pulp fiction* que deve ser mencionado neste rápido panorama de autores e textos. Outro escritor brasileiro, o médico descendente de japoneses José Carlos

Ryoki de Alpoim Inoue (conhecido apenas como Ryoki Inoue), também se tornou conhecido por ter publicado mais de mil livros de ficção barata, chegando a entrar para o *Guinness, O Livro dos Recordes*, como o escritor mais prolífico do planeta. Diferentemente de Luchetti, Ryoki não tem predileção pelas histórias de horror e de mistério, mas escreveu algumas. A mais famosa delas é o romance *A Bruxa*, de 1999, sobre uma moça judia alemã que se refugia numa aldeia cigana durante a Segunda Guerra Mundial e acaba se envolvendo com uma bruxa má e fazendo um pacto com o demônio.

Para encerrar este item dedicado à ficção barata de horror nacional, é preciso lembrar uma curiosidade que, no âmbito desta tese, se torna importante: na década de 1970, diversos roteiristas de cinema brasileiros que trabalharam na Boca do Lixo (como Luis Castelini) também fizeram incursões pela literatura de horror barata, adaptando roteiros de seus filmes para livros feitos a toque de caixa, em papel jornal, e vendidos em bancas de revistas. Alguns roteiros adaptados para a literatura foram *Belas e Corrompidas* e *A Virgem da Colina*, derivados de filmes de horror homônimos que tinham obtido algum sucesso nos cinemas.

2.1.3. O horror nos quadrinhos brasileiros

O fenômeno das histórias em quadrinhos de horror surgiu de forma quase simultânea nas publicações brasileiras e estrangeiras na primeira metade do século XX (PRIMATI, 2003, p. 271). O tema apareceu pela primeira vez nas páginas nacionais em 1937, no suplemento *A Gazeta Juvenil*, onde foram publicadas aventuras do vilão Garra Cinzenta, um bandido com rosto esquelético e perigosas garras, com superpoderes e uma vontade irrefreável de dominar o mundo – como a maioria dos vilões de quadrinhos. A série, criada por Francisco Armond e Renato Silva, durou até o 1939, num total de 100 aventuras, e chegou a ser publicada no México, na França e nos Estados Unidos, sendo considerada uma das primeiras histórias de bandidos monstruosos que fariam a fama e a fortuna dos super-heróis. Mas, depois da Segunda Guerra, os leitores de quadrinhos do mundo inteiro mostravam um certo cansaço dos super-heróis imbatíveis e vilões superpoderosos, fazendo com que as histórias fantásticas buscassem outras fontes e repertórios. Assim, em janeiro de 1950, o lançamento nos EUA da revista *Vault of Horror*,

pela editora EC Comics, marcaria o início de uma nova era no mercado de quadrinhos, com um número significativo de revistas dedicadas exclusivamente à exploração do horror.

Um ano depois, o Brasil responderia à nova tendência com o lançamento da revista *Terror Negro*, editada pela La Selva com traduções de originais norte-americanos. Os leitores brasileiros aprovaram o novo tema, e o êxito da publicação motivou o surgimento de inúmeras revistas no mesmo formato – todas reproduzindo histórias importadas: *Sexta-feira 13* e *Casa Misteriosa*, da Orbis; *Sepulcro* e *Horror*, da Júpiter; as cinco publicações da Novo Mundo (*Estranhas Aventuras*, *O Mundo das Sombras*, *Gato Preto*, *Noites de Terror* e *Medo*), entre outras.

Como relata Primati (2003, p. 272), uma má notícia, vinda dos Estados Unidos, acabou trazendo uma oportunidade aos criadores dos quadrinhos de horror no Brasil: a publicação do livro *Seduction of Innocents* (1954), do psiquiatra alemão Fredrick Wertham, que apontava as HQs violentas como principal causa da delinqüência juvenil, fez com que se intensificasse enormemente a censura aos quadrinhos naquele país, influenciada diretamente pelo furor “macartista³⁸” do período. Com isso, o material que o Brasil importava foi-se tornando escasso, e a reação das editoras brasileiras foi relativamente rápida: elas aproveitaram o hábito (já comum) de redesenhar as historinhas importadas para acrescentar-lhes mais páginas e passaram a incentivar os artistas nacionais mais talentosos a criarem suas próprias histórias.

Muitas coleções interessantes de histórias de horror surgiram no Brasil a partir daí. Uma das mais importantes apareceu em 1966, quando o editor Miguel Penteadado – das editoras GLP e Outubro – criou uma das séries mais famosas e rentáveis dos quadrinhos de horror brasileiros: *Drácula*. Nessa série, o vampiro foi adaptado para os gibis em histórias inéditas e bem diferentes daquelas contadas em revistas norte-americanas e européias. O escritor Hélio Porto roteirizou as primeiras aventuras da revista *Drácula*, que a seguir passariam a ser escritas por Helena Fonseca e Francisco de Assis. Nico Rosso, artista

³⁸ “Macartismo” é o termo que descreve um período de intensa patrulha anticomunista nos Estados Unidos, que durou do fim da década de 1940 até meados da década de 1950. Foi uma época em que o medo do comunismo e da espionagem tornou-se exacerbado e deu origem a diversas prisões e perseguições. Originalmente, o termo foi cunhado para identificar as ações do senador Joseph McCarthy, líder das investigações e dos processos imprevistos contra os acusados de anti-americanismo.

italiano radicado no Brasil, encarregou-se dos desenhos. Lançado no mesmo ano em que surgiu nos EUA uma outra versão de Drácula para os quadrinhos, o gibi brasileiro foi um dos primeiros títulos regulares protagonizados pelo conde vampiro (Ibid, p. 273). Mas as histórias contadas no gibi acabariam ganhando um aspecto anárquico bem distante do inicialmente esperado:

Os roteiros escritos por Helena Fonseca se destacavam pelo tom de deboche, numa tentativa de escapar dos clichês góticos ligados ao ser do além-túmulo. A escritora jamais havia visto um filme de Drácula e sequer conhecia o livro de Bram Stoker e, por causa disso, concebeu um personagem com características próprias. Ela tampouco escondia o fato de simplesmente odiar gênero, e jamais sentiu confortável em roteirizar gibis de horror. Tal distanciamento afetivo daria origem a histórias quase surreais. Numa das mais bizarras, Drácula foge da luz do sol e esconde dentro da cabine de um foguete, que leva até a lua, onde encontra uma estranha raça de morcegos vampiros... (PRIMATI, 2003, p. 273)



Figuras 47, 48 e 49: Capas da revista *Drácula*, *Lobisomem* e *Mirza - A Mulher Vampiro*.
(Fonte: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/hq_horror_brasil.cfm>)

A popularidade da série fez com que o mercado crescesse, passando a abrigar outros títulos, entre os quais *Lobisomem*, *Frankenstein* e *A Múmia*. Em 1967, o Brasil também viu nascer sua primeira “monstra” dos quadrinhos: *Mirza, A Mulher-Vampiro*, criada pelo desenhista Eugênio Colonnese e pelo roteirista Luis Merí. A morta-viva ganhou revista própria e depois foi ressuscitada em diversas publicações, além de ganhar “concorrentes” como *Nádia – A Filha de Drácula*, *Naiara*, *Velpa* e outras. Mas isso não era tudo. O superprodutivo Luchetti também formou com Nico Rosso (1910-1981) uma dupla importante ao lançar, pela Taika, o gibi de luxo *A Cripta*, dentro da coleção *Seleções de Terror*. Cada edição da revista trazia como atração principal uma história em quadrinhos do

vampiro Nosferatu, criado por Luchetti, e também HQs menores, entre elas a série *Como se faz uma história de terror*, na qual a dupla brincava com os clichês do gênero.



Figuras 50 e 51: *Como se faz uma história de terror* e *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*.
(Fontes: FERREIRA, 2003, p. 280/281 e DVD do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*)

Em 1969, Luchetti e Rosso também seriam os grandes impulsionadores, no mundo dos quadrinhos, da carreira do personagem Zé do Caixão, criado para o cinema por José Mojica Marins em 1964. A dupla publicaria historinhas de Zé do Caixão pelas editoras Prelúdio e, depois, a Dorkas, na revista *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (que depois passaria a se chamar, *Zé do Caixão no Reino do Terror*), misturando HQs com fotonovelas e matérias sobre os famosos “testes de atores”, nos quais Mojica submetia os candidatos a variados tipos de torturas e vexames. As revistas tinham alguns aspectos inovadores, sobretudo por suas histórias se passarem em cenários brasileiros, deixando para trás o ambiente “gótico” que ainda dominava os quadrinhos de horror nacionais. Como Luchetti não cansava de dizer, Zé do Caixão era, para ele, o primeiro personagem de horror genuinamente brasileiro, o que possibilitava a re-ambientação das histórias. A revista chegou a ter vendas de mais de 200 mil exemplares, mas não durou muito, em função de problemas contratuais. O personagem ainda voltaria aos quadrinhos mais vezes, inclusive numa *graphic novel* baseada em sua primeira aparição cinematográfica: *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964), lançada pela L&PM em 1994, com desenhos de Laudo Ferreira Jr.

Como revela Primati (2003, p. 273), no início do ano de 1970, existiam no Brasil cerca de 50 revistas dedicadas aos quadrinhos de horror, lançadas por uma dezena de editoras diferentes. Mas o mercado foi bruscamente destruído pelo decreto-lei nº 1077, que instituía a censura prévia. O texto dizia que não seriam toleradas publicações contrárias à moral e aos bons costumes. Nesse caso, na melhor das hipóteses, os gibis de horror só poderiam ser vendidos em embalagens fechadas, para maiores de 18 anos. Após duas décadas de prosperidade, os quadrinhos brasileiros de horror sumiam do mercado com a mesma rapidez com que haviam aparecido (Ibid, p. 273).

Nos Estados Unidos, porém, essa era a época em que as HQs de horror retomavam seus melhores momentos. Um dos produtos mais importantes dessa nova encarnação surgiu nas revistas da Marvel: *The Tomb of Drácula*, que modernizou as histórias do vampiro, ambientando-as na década de 70. A saga durou 70 números, sendo publicada no Brasil pela Bloch como *A Tumba de Drácula*, entre 1976 e 1978. Seu sucesso foi tamanho que, mesmo após a editora perder os direitos de publicação do gibi no Brasil, decidiu continuar produzindo novas histórias na mesma linha – e estas ficaram a cargo do roteirista e ilustrador Edmundo Rodrigues por 14 edições da revista *Conde Drácula*.

No final dos anos 1970, as HQs de horror brasileiras ressurgiam num nível comparável ao de seu auge de dez anos antes, e duas revistas foram decisivas nesse caminho: *A Spektro*, do editor Otacílio D'Assunção Barros, lançou um *revival* das histórias de horror nacionais e foi essencial para a retomada da produção local, insistindo para que as histórias fossem ambientadas em cenários mais familiares aos brasileiros; a *Kripta*, da RGE, cujo slogan avisava "*Com Kripta, qualquer dia é sexta-feira, qualquer hora é meia-noite*", lançava historinhas estrangeiras e nacionais com destaque para algumas envolvendo lendas especificamente brasileiras.

Nos anos seguintes, os gibis de horror passariam a ter uma vida um pouco mais estável, multiplicando-se nas bancas e livrarias, e muitas vezes reproduzindo antigas histórias, como as da vampira Mirza, hoje cultuada. Entre centenas de títulos lançados por diferentes editoras, cabe destacar ainda *Contos Bizarros* (2003) e *No Reino do Terror* (2001). O primeiro, lançado pela Editora Abril como encarte da revista *Superinteressante*, contava histórias reais de *serial-killers*, numa edição colorida feita por duplas de

desenhistas e roteiristas como Jefferson de Souza e Samuel Casal (*O Palhaço Assassino*) e Cíntia Cristina e Vicente Mendonça (*A Verdadeira História do Bicho-Papão*). O segundo, de Rubens Francisco Lucchetti, apresenta dez histórias em quadrinhos com roteiros de Lucchetti e desenhos dos principais desenhistas com quem ele trabalhou: Rosso, Rodolfo Zalla, Colonnese, Júlio Shimamoto e Flavio Colin. As histórias, escritas entre 1968 e 1983, percorrem cronologicamente toda a carreira de Lucchetti como roteirista de quadrinhos. Junto elas, o leitor acompanha a carreira do roteirista através de uma entrevista feita por seu filho, Marco Aurélio, organizador do livro. A entrevista revela aspectos da biografia de Lucchetti e suas opiniões a respeito do preconceito que uma parcela da população tem com relação aos quadrinhos e àqueles (desenhistas e roteiristas) que os fazem.



Figuras 52, 53 e 54: Capas das revistas *Spektro*, *Kripta* e *Contos Bizarros*.
 (Fonte: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/hq_horror_brasil.cfm>)

Terminar este pequeno resumo citando o livro que procura dar reconhecimento “oficial” à obra de Lucchetti é, de certa forma, mostrar que os quadrinhos brasileiros (inclusive os de horror) podem estar começando a ser elevados ao mesmo *status* de “nona arte”³⁹ que já têm, há pelo menos 20 anos, na Europa e nos Estados Unidos – que viram criadores de HQs de horror como Clive Barker e Alan Moore (das séries *Hellraiser* e *Do Inferno*) serem alçados à categoria de grandes autores da alta cultura mundial.

³⁹ Desde que Riccioto Caduto definiu o cinema como a “sétima arte”, em 1912, em seu *Manifesto das sete artes*, houve muitas especulações sobre quais seriam as “próximas” artes a terem reconhecimento, entre elas as artes gráficas, as histórias em quadrinhos, os RPGs, os jogos de computador etc. Então, entre os teóricos e fãs de HQs, convencionou-se que os quadrinhos seriam a “nona arte”, por articularem, basicamente, literatura, poesia, artes gráficas e ilustrações.

2.2. O horror na mídia “eletrônica”

Se as narrativas orais brasileiras sobre monstros e assombrações encontrariam, no século XX, espaço privilegiado nas histórias em quadrinhos e nas obras literárias mais populares, ganhariam, também, espaço no rádio e na televisão, especialmente em programas dedicados à dramatização e/ou reconstituição de histórias ditas reais, repetindo, com isso, um processo bastante recorrente das próprias narrativas orais, e revelando a popularidade das histórias de horror entre o público brasileiro.

2.2.1. O horror nas ondas do rádio brasileiro

O rádio foi o primeiro meio eletrônico de comunicação de massas a se firmar no século XX. Tratava-se de uma tecnologia que vinha sendo testada por diversos cientistas e inventores, e que firmou-se nos EUA por volta de 1919. O artefato chegou ao Brasil pouco depois, em 1922, vindo a tornar-se, nas duas décadas seguintes, o principal meio de comunicação de massa do Brasil, sendo um dos grandes responsáveis pelo processo de integração do país no século XX.

Tal integração se deu através das notícias, da música e também por meio da “radiodramaturgia”, que se desenvolveu rapidamente no país, dando origem a uma infinidade de novelas, séries e radioteatros. No amplo espaço da dramaturgia radiofônica, o mais importante artista/produtor a dar espaço às histórias de horror foi Henrique Foréis Domingues (1908–1980), conhecido como “Almirante”, figura decisiva na história do rádio no Brasil. Além de ter introduzido no país os programas de auditório, a rádio-revista e os programas dramatizados, Almirante, que trabalhou nas principais rádios brasileiras da época (a Nacional e a Tupi), criou, em 1946, na Rádio Tupi do Rio de Janeiro, o famoso programa *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, que ficou no ar por 12 anos⁴⁰, tendo reconstituído centenas de histórias de horror, enviadas por ouvintes e reescritas por roteiristas da rádio.

Em *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, Almirante se propôs a relatar todo tipo de experiências inexplicáveis ocorridas com pessoas das mais diversas partes do país.

⁴⁰ O apresentador se aposentou precocemente em 1958, quando que sofreu um derrame cerebral.

Para isso, formou uma equipe que procurava verificar os fatos relatados, checar as cartas, obter nomes completos e até exigir testemunhas. Transmitidas sempre ao vivo, às quintas-feiras, às 21h30, as histórias contadas pelo Almirante eram acompanhadas de um detalhado trabalho de radioteatro e de sonoplastia, o que lhes permitia eletrizar milhões de famílias que, por todo o país, ouviam o programa toda semana.

Almirante produziu centenas de programas. Em 1951, no auge do sucesso da série, ele transferiu para livro 70 dos casos narrados no rádio (edição "*O Cruzeiro*", esgotada). O programa fez tanto sucesso que inspirou vários outros programas que se mantêm no ar até hoje, principalmente em emissoras religiosas, que os usam com fins de pregação ou de admoestação. A série também virou filme homônimo (dirigido por Adolpho Chadler em 1969) e enredo da escola de samba carioca Portela, em 1979. Além disso, inspirou o título da revista televisiva *Fantástico*, da Rede Globo, que está no ar desde 1973, aos domingos à noite. O *Fantástico*, inclusive, repetiu a experiência do programa de Almirante em uma série de episódios sobrenaturais dramatizados no começo da década de 1980, que também foram reconstituídos na TV Manchete numa série que retomava o título dado por Almirante. Entre os temas mais recorrentes das histórias, estavam premonições mortais, fantasmas, os ladrões de túmulo, assassinos perseguidos por suas vítimas, entre outras figuras apavorantes.

As histórias de horror também apareciam, eventualmente, nas novelas de rádio, mas de forma dispersa, sem serem elementos centrais nas tramas. Nesse sentido, um exemplo importante é a versão radiofônica do já citado folhetim de Susana Flag/Nelson Rodrigues, *Meu Destino é Pecar*, levada à Rádio Tupi em 1945, que obteve enorme sucesso, dando importante destaque aos elementos “góticos” da ambientação e da trama doentia criada por Nelson Rodrigues.

Mas, ao falar-se em rádio, é necessário também lembrar a música popular brasileira, que teve nesse meio de comunicação sua maior difusão no século XX. As canções popularizadas pelas rádios também fizeram incursões (muito) eventuais pelas histórias de horror em algumas canções famosas, embora o tema seja recorrente no cancionário popular tradicional. Entre elas, cabe destacar apenas uma, por ter inspirado três filmes brasileiros, um deles de horror. Trata-se *Coração Materno*, do carioca Vicente

Celestino (1894 – 1968), composta e gravada por ele mesmo em 1951. A famosa letra, tida como uma das mais ridículas e exageradas já compostas no Brasil, conta, num tom melodramático, a violentíssima história de um homem levado a arrancar o coração da própria mãe para provar seu amor a uma mulher – e que depois é perseguido pelo fantasma da morta.

Disse um campônio à sua amada:
"Minha idolatrada, diga-me o que quer
(...) Mas diga, tua ordem espero, por ti não me importa matar ou morrer"
E ela disse ao campônio, a brincar:
"Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vá buscar de tua mãe inteiro o coração"
E a correr o campônio partiu, como um raio na estrada sumiu
Sua amada qual louca ficou, a chorar na estrada tombou.
Chega à choupana o campônio
E encontra a mãezinha ajoelhada a rezar.
Rasga-lhe o peito o demônio,
Tombando a velhinha aos pés do altar.
Tira do peito sangrando da velha mãezinha o pobre coração
e volta a correr proclamando:
"Vitória, vitória, tens minha paixão"
Mas em meio da estrada caiu, e na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão sobre a terra o pobre coração
Nesse instante uma voz ecoou:
"Magoou-se, pobre filho meu? Vem buscar-me filho, aqui estou,
vem buscar-me que ainda sou teu!"

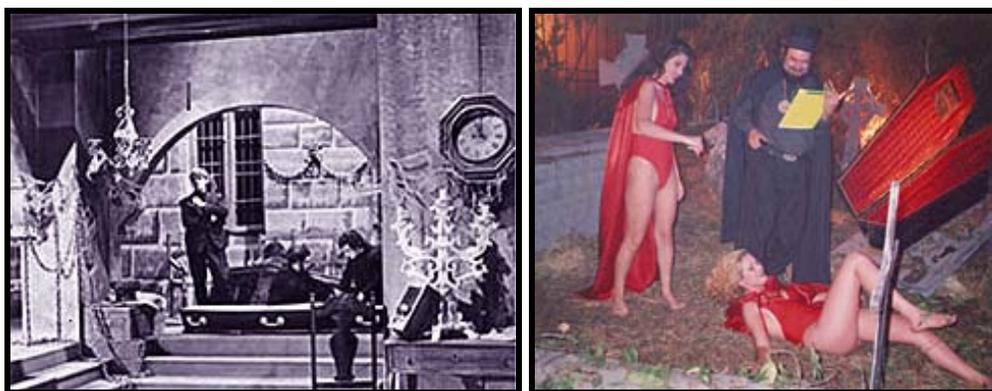
Embora nunca tenha sido vista propriamente como uma história de horror, *Coração Materno* trata de um acontecimento horrível que culmina com o aparecimento de uma assombração. Nesse sentido, não é descabido que possa dar origem a versões calcadas no universo do horror. Mas as duas primeiras versões cinematográficas da trágica história não se concentraram nesse aspecto em particular. A primeira, o longa-metragem *CORAÇÃO MATERNO*, dirigida por Gilda de Abreu (1904 - 1979), em 1951, na Cinédia, tinha o próprio Vicente Celestino (marido da diretora) como ator, e evita o tom violento da tragédia, fazendo com que o homem arancasse não o coração da própria mãe, mas de uma imagem de Nossa Senhora. Já *TRANSPLANTE DE MÃE* (1969), realizado por Sebastião de Souza, foi influenciado pelo tropicalismo, apresentando um tom anárquico e relacionando a trágica história à sociedade de consumo. Então, em 2003, o cineasta Dennison Ramalho realizaria uma versão violentíssima da história de *CORAÇÃO MATERNO*, num dos curtas-

metragens mais comentados do Brasil nos últimos anos: *AMOR SÓ DE MÃE*, que transformou o melodrama em uma demoníaca história de horror (como será visto adiante).

2.2.2. O horror na televisão brasileira

A “era de ouro” do rádio, entre as décadas de 1930 e a de 1940, começou a entrar em declínio no Brasil por volta de 1950, com a chegada da TV Tupi, instalada no Rio de Janeiro por Assis Chateaubriand e seguida por várias outras emissoras, nos anos subsequentes. Como em outros países do mundo, a TV se aproveitou, em grande medida, dos profissionais e da estrutura do rádio, absorvendo idéias, elencos e mesmo programas inteiros. Mas a entrada da televisão deu-se muito lentamente, em função do alto custo do aparelho, que só se tornaria um item popular a partir do final da década de 1960.

A teledramaturgia não demorou muito para experimentar o “horror” à maneira concebida por Almirante nas rádios Nacional e Tupi, mas também recebeu outras contribuições. Até Rubens Luchetti contribuiu para o horror televisivo dos primórdios: em 1961, apresentou, na TV Tupi, o programa de mistério *Quem Foi?*, no qual os espectadores tentavam solucionar histórias de crimes que às vezes envolviam elementos do horror. Ele também estaria presente numa das mais célebres adaptações das idéias d’O Almirante, quando trabalhou como roteirista no programa *Além, Muito Além do Além*, apresentado e dirigido por José Mojica Marins na TV Bandeirantes, de São Paulo, entre dezembro de 1967 e julho de 1968. Na época, Mojica vivia sua fase de maior popularidade, batendo recordes de bilheteria com o longa-metragem *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TER CADÁVER* (1967) e apostando tudo na autopromoção. O programa era exibido às sextas-feiras, às 11 horas da noite, e, inspirado no modelo de *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, fôra concebido para parecer “baseado em fatos reais”. A estrutura do programa era a seguinte: Mojica, caracterizado como Zé do Caixão, atuava como um mestre de cerimônias que entrevistava pessoas “do povo” (na verdade, alunos da escola de atores de Mojica) para contarem histórias sobrenaturais supostamente reais (na verdade, escritas por Luchetti), “reconstituídas” pelos diretores Mojica e Antonio Seabra, e estreladas por atores da Bandeirantes.



Figuras 55 e 56: Cenários de *Além, Muito Além do Além* (1968) e *Cine Trash* (1996)
(Fonte: <<http://www.googleimages.com>>)

Além, Muito Além do Além obteve grande sucesso, chegando a bater alguns recordes de audiência para o horário. E, por seu caráter “realista” e sensacionalista, permitia ao roteirista Luchetti experimentar novos argumentos e ambientações para suas histórias, escapando dos clichês europeus e recorrendo ao universo da cultura e da geografia brasileiras. A popularidade do programa era tanta que, em 1968, a TV Tupi contrataria Mojica e sua equipe pelo dobro do salário, para fazerem o programa *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, exibido aos sábados à noite, e dirigido por Antonio Abujamra. O programa, feito num tom mais surrealista, contava com a participação de grandes atores do elenco da Tupi. O primeiro episódio, *O Açougueiro*, trazia Lima Duarte no papel de um vendedor de carnes que faz guisado com a sogra. A temática e o estilo do programa obtiveram sucesso nas primeiras semanas, mas a sofisticação proposta não deu certo: o público que assistia ao programa da Bandeirantes não levou a sério o estilo mais fantasioso e surrealista, enquanto o público mais intelectualizado rejeitou terrivelmente a figura de Zé do Caixão. Com isso, o programa acabou saindo do ar em três meses, deixando toda a equipe desempregada.

Mojica ainda voltaria à TV muitas vezes, em participações especiais ou entrevistas, mas seus programas seguintes também duraram pouco: *Um Show do Outro Mundo*, exibido pela Rede Record em 1981, teve apenas sete episódios, hoje perdidos. Anos depois, o *Cine Trash*, da Bandeirantes (1996), teve uma vida mais longa (dez meses), mas trazia Mojica apenas apresentando filmes estrangeiros de horror e rogando “a praga do dia” a quem mudasse de canal. Em 2008, ele começou a apresentar, no Canal Brasil, às sextas-feiras à meia-noite, o *talk show O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, com produção

sofisticada e esperanças de maior tempo de permanência no ar. Mas o horror teve outras oportunidades na teledramaturgia brasileira. O próprio programa d'O Almirante, como já foi dito, teve adaptações para a televisão. A versão mais famosa – e homônima – foi transmitida pela Rede Manchete na década de 1980 (*figuras 57 a 59*).



Figuras 57, 58 e 59: Cenas do episódio *A Garra do Macaco*, exibido na TV Manchete.
(Fonte: Cópia digital do episódio)

A Rede Globo, que, ao longo da década de 1970, conquistaria a hegemonia na TV brasileira, também incluiria as histórias de horror na sua teledramaturgia, e mesmo em alguns programas jornalísticos. Além de episódios esparsos do *Caso Especial* nos anos 1970 (exibidos após a novela das 20hs, geralmente com adaptações de contos brasileiros e estrangeiros), e de alguns episódios no programa *Fantástico*, durante os anos 1980, houve vários outros exemplos célebres, e alguns bastante recentes.

Por exemplo, a série *Carga Pesada* (1979-1983) e (2003-2007), em sua edição no século XXI, colocou várias lendas urbanas e tradicionais brasileiras nas estradas atravessadas pelos caminhoneiros Pedro e Bino (Antonio Fagundes e Stênio Garcia), como nos episódios *A Mula Sem Cabeça* (exibido em 29/06/2007 e escrito por Ecila Pedroso, no qual Bino se apaixona por uma moça que é a própria mula sem cabeça), *Mistério no Trecho* (exibido em 04/08/2006 e escrito por Mara Caralho, no qual Pedro vê fantasmas na estrada) e *A Loira do Banheiro* (exibido em 02/06/2006 e escrito por Ecila Pedroso, no qual os dois amigos começam a ser perseguidos pelo fantasma de uma mulher que sempre os encontra nos banheiros ao longo da estrada). Nesses episódios, misturaram-se crenças populares do interior do Brasil, espiritismo, histórias clássicas de horror e o profundo catolicismo dos personagens, num sincretismo que é recorrente nos quadrinhos e na *pulp fiction* nacional.

Também nos anos 2000, a Globo exploraria as histórias de horror no programa jornalístico-policial *Linha Direta*. Em duas séries de episódios especiais chamadas de *Linha Direta – Mistérios* e *Linha Direta – Justiça*, o programa reconstituiu alguns casos “malditos” que ainda circulam pelo país como um misto de mistérios policiais e lendas urbanas.

Na série *Linha Direta – Mistérios*, abordaram-se histórias reais de crimes ou acidentes em torno dos quais houve suspeitas de causas sobrenaturais. O episódio mais famoso (exibido originalmente em 30/06/2005, e depois lançado em DVD, pela própria Rede Globo, em 2007), foi o que tratou de supostas maldições espirituais como causas da tragédia do incêndio do Edifício Joelma, em São Paulo, em 1974. Outro caso tratado pelo *Linha Direta – Mistérios* (exibido em 25/08/2005, e também lançado no mesmo DVD), foi *Operação Prato*, que tratava de supostos ataques alienígenas no litoral do Pará, em 1977.

Já no *Linha Direta – Justiça*, foram reconstituídos crimes famosos (entre eles *O Crime da Mala*, ocorrido em São Paulo em 1928, e inspiração para filmes e livros posteriores), alguns dos quais nunca solucionados (como o caso das *Máscaras de Chumbo*, em que dois homens foram encontrados mortos sem causa explicada, e usando máscaras de chumbo próprias para contatos com alienígenas). Outro crime famoso reconstituído no *Linha Direta – Justiça* foi *O Caso do Lingüiceiro*, ocorrido em Porto Alegre do século XIX, no qual um casal de *serial-killers* foi acusado de fazer e vender lingüiças que continham a carne das pessoas a quem haviam matado.



Figuras 60, 61 e 62: Cenas de *Operação Prato*, do *Linha Direta – Mistérios*.
(Fonte: Cópia digital do programa)

Os programas fizeram tanto sucesso que acabaram virando livro, lançado pela editora Globo, em 2007: *Os Crimes que Abalaram o Brasil*, escrito pelos jornalistas

Marcelo Faria de Barros e Wilson Aquino. O livro conta sete histórias de crimes ou criminosos famosos, entre elas a do mais famoso *serial-killer* brasileiro, Chico Picadinho, que cometeu dois assassinatos brutais em São Paulo, entre os anos 1960 e 1970. Curiosamente, o livro usa, em vez de imagens factuais, *stills* das reconstituições feitas no próprio programa *Linha Direta*, num misto de sensacionalismo ficcional e jornalismo.

Mas, para fazer-se este panorama sobre as “aparições” do horror na teledramaturgia brasileira, é impossível deixar de lado as novelas – ainda que, nelas, o gênero tenha aparecido raramente, e sempre de forma marginal. As principais fontes do horror nas novelas brasileiras estiveram ligadas a variações da linha “realista-maravilhosa” (que foi muito importante na teledramaturgia brasileira) e da linha “espírita”, recorrente na década de 1970 e retomada recentemente.

No que se refere ao realismo-maravilhoso, o dramaturgo e novelista Dias Gomes (1922 – 1999), autor de novelas marcantes como *Saramandaia* (1976) e *O Bem Amado* (1973 e 1979), é o nome mais lembrado. O mais festejado autor de novelas do Brasil, apesar de demonstrar clara preferência pelo universo onírico da ficção moderna latino-americana, criou alguns momentos típicos de horror, como os vividos pelo personagem do professor Astromar, interpretado por Ruy Resende na novela *Roque Santeiro* (1984), que se transformava em um temido Lobisomem. Numa linha mais realista, Dias Gomes também escreveria a mini-série televisiva *Noivas de Copacabana*, estrelada por Miguel Falabella, na Rede Globo, em 1992, trazendo a figura de um *serial killer*, Donato, *marchand* obcecado por matar mulheres que colocavam vestidos de noiva à venda.

Numa corrente bem menos intelectualizada das novelas e séries brasileiras, a autora Ivani Ribeiro (1916-1995), uma das primeiras e mais famosas de rádio e telenovelas do Brasil, escreveu algumas histórias que traziam a temática fantástica à televisão, mas apelando apenas eventualmente ao elemento horrorífico. Entre as suas novelas fantásticas, destacam-se *O Profeta* (Tupi, 1975-1976), sobre um rapaz paranormal que tem terríveis premonições, e *A Viagem* (Tupi, 1977), sobre reencarnação. O sucesso dessas novelas foi tão grande que as duas tiveram *remakes* na Rede Globo, em 2006 e 1995, respectivamente. Seguindo a linha de Ivani Ribeiro, o novelista Walcyr Carrasco também enveredou pelo fantástico, sobretudo em *Alma Gêmea* (Globo, 2005), outra novela sobre reencarnação.

Janete Clair (1925 – 1983) também trabalhou com temas relacionados ao fantástico em *O Sétimo Sentido* (Globo, 1982), em que Regina Duarte interpretou Luana Camará, mulher que sofre de dupla personalidade e tem estranhos presságios. Recentemente, até o “realista” Manuel Carlos trouxe o fantástico para suas novelas, em cenas (estas sim) típicas de cinema de horror. Em *Páginas da Vida* (Globo, 2006), a jovem Nanda (interpretada por Fernanda Vasconcellos), morta no parto de filhos gêmeos, volta do além para rever as crianças e, sobretudo, aterrorizar sua mãe, Marta (interpretada por Lília Cabral), que enlouquece com as aparições do fantasma da filha.

Mas o exemplo mais evidente do referencial do gênero horror nas novelas brasileiras foi a comédia *Vamp* (1991/1992), escrita por Antonio Calmon e dirigida por Jorge Fernando, sendo exibida no horário das 19 horas pela Rede Globo, com vistas ao público infanto-juvenil. *Vamp* contava a história da cantora Natasha (Claudia Ohana), seduzida pelo Conde Wladimir Polanski (Ney Latorraca) e condenada a espalhar sua praga vampírica numa cidade litorânea do Rio de Janeiro, e criando uma “guerra civil” entre vampiros e humanos. O sucesso de *Vamp* foi tão grande que, dez anos depois, em 2002, o mesmo Antonio Calmon escreveria a novela *O Beijo do Vampiro*, também para o horário das 19 horas na Rede Globo, desta vez protagonizada por um adolescente, Zeca (Kaiky Brito), que se descobre descendente de uma dinastia de vampiros liderada pelo Conde Boris Vladescu (Tarcisio Meira).



Figuras 63, 64 e 65: Ney Latorraca, Cláudia Ohana, Antônio Augusto e Patrícia Travassos em *Vamp*.
(Fonte: <<http://members.fortunecity.com/museunostalgiahp/especial-vamp.html>>)

Mais recentemente, a Rede Record também se aventurou em uma novela com elementos do horror. A emissora paulista realizou, a partir de 2005, um grande

investimento em sua teledramaturgia, e, para isso, apostou na conquista de novos públicos (entre eles o público masculino), passando a produzir novelas com mais ação e violência. Uma dessas novelas foi *Caminhos do Coração*, exibida entre 2007 e 2008, escrita por Tiago Santiago e dirigida por Alexandre Avancini, remotamente inspirada no seriado norte-americano *Heroes*⁴¹ e na série de quadrinhos *X-Men*, de Stan Lee, além do clássico da literatura de horror/ficção-científica *A Ilha do Dr. Moreau*, de H.G. Wells.

Em *Caminhos do Coração*, a inescrupulosa Dra. Julia (Ítala Nandi), dona da clínica “Progenese”, cria, em uma ilha secreta, dezenas de “mutantes” com diferentes superpoderes (superinteligência, superforça, telecinese, telepatia, metamorfismo animal etc), alguns deles inspirados diretamente em monstros como os vampiros e os lobisomens. Ainda que não se trate de uma novela exclusivamente “de horror”, são evidentes, em *Caminhos do Coração*, as referências ao gênero, inclusive em cenas de suspense que envolvem os ataques dos mutantes malignos.

⁴¹ Série dramática, criada por Tim Kring, que estreou na NBC em setembro de 2006. A série conta a história de pessoas comuns que descobrem ter habilidades especiais, tais como telepatia, vôo etc. Esses indivíduos logo percebem que estão conectados e têm como missão evitar a destruição de Nova Iorque e salvar a Humanidade.

2.3. O horror na mídia cinematográfica: breve cronologia

E, finalmente, chega-se aos filmes de horror brasileiros – objeto desta tese de doutorado. Discutir-se a fundo tais filmes é uma tarefa possivelmente mais desafiadora do que discutir-se a ficção de horror no Brasil, pois, como foi assinalado antes, para que se possa comentá-los e analisá-los, é necessário um trabalho de reconstituição histórica e garimpagem de cópias, o que transforma esta pesquisa, sobretudo, em um trabalho de história do cinema, já que não há memória sistematizada a respeito do assunto.

É claro que o fato de a história de nosso cinema de horror nunca ter sido contada não significa que o trabalho aqui apresentado tenha começado “do zero”. Para contá-la, partiu-se da *historiografia clássica do cinema brasileiro*⁴² (e de sua divisão em grandes ciclos históricos baseada no desenvolvimento dos longas-metragens de ficção brasileiros ao longo do século XX), respeitando-se o “marco fundamental” do cinema de horror no Brasil apontado por todos os críticos e historiadores: *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, o primeiro longa-metragem brasileiro a assumir-se como “de horror”, realizado pelo paulista José Mojica Marins em 1963 e lançado em 1964.

Porém, mesmo respeitando-se a importância histórica da obra de Mojica para o horror cinematográfico brasileiro, também foram mencionados alguns filmes realizados antes de 1964 e que, de alguma forma, se aproximaram do gênero. Julgou-se importante legar algum espaço a esses “antecedentes”, pois eles, de alguma forma, indicam que o cinema de Mojica também não surgiu “do zero”: havia, desde a época do cinema mudo, um espaço ficcional em nosso cinema que já ensaiava, e, de alguma forma, abria os caminhos que seriam trilhados pelos filmes de horror nacionais surgidos depois.

Descrever o caminho atravessado pelo gênero horror nos longas-metragens brasileiros desde suas origens mais remotas, passando pela “onda” das décadas de 1960 e 1970, até a lenta retomada hoje em curso, é o objetivo deste item da tese. Optou-se por organizar as informações, neste momento, a partir de uma divisão cronológica, assumindo-

⁴² Termo cunhado por Jean-Claude Bernardet em 1995, no livro *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, para definir um recorte da história do cinema brasileiro que se tornou canônico, e que consiste em dividi-la por fases e estilos a partir do desenvolvimento dos longas-metragens de ficção e de suas relações com seu contexto histórico (tal recorte, diga-se, é o mais freqüente também nas abordagens históricas do cinema internacional).

se que o gênero *horror* teve sua estréia oficial no cinema brasileiro em 1964, com o lançamento de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, e se divide nas seguintes fases:

2.3.1. - Antes do horror: filmes de crimes sensacionais, sobrenaturais e/ou de mistério realizados entre 1937 e 1962;

2.3.2. – O auge do horror: grande quantidade de filmes de horror realizados entre os anos 1963 e 1970, divididos entre propostas autorais e “industriais”;

2.3.3. - Os horríveis anos 80: produções esparsas na década de 1980;

2.3.4. - A Retomada do Horror: filmes de horror 1994 a 2007.

A montagem do panorama apresentado a seguir partiu das definições de *horror artístico* e de *gênero horror* discutidas anteriormente. A partir delas, foi possível identificar os filmes brasileiros pertencentes ao gênero, e também aqueles que se ligaram a ele de maneira evidente, mesmo sem assumi-lo inteiramente. É preciso levar em consideração, porém, que nem sempre a classificação dos filmes por gênero se dá de forma inequívoca, pois nem todas essas produções tiveram a pretensão explícita de serem “de horror”, dando preferência, muitas vezes, a definições mais genéricas como “comédia”, “erótico”, “aventura”, “drama”, “experimental”, “suspense” etc.

A pesquisa inicial dos títulos foi feita quase integralmente no *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem* (2002) de Antônio Leão da Silva Neto. Também foram realizadas pesquisas nos arquivos da Cinemateca Brasileira e do Museu Lasar Segall, em São Paulo. Os dados complementares foram obtidos através de bibliografia específica do cinema brasileiro, biografias, entrevistas com produtores, técnicos, diretores e artistas (no caso, Carlos P. Hansen, Carlos Reichembach, Carlos Roberto Souza, Cláudio Cunha, Fauzi Mansur, John Doo, José Lopes, Julius Belvedere, Luis Castolini, Máximo Barro, Pedro Rovai, Pierino Massenzi, Rodrigo Montana), e de pesquisas na imprensa atual e de época.

Já a garimpagem dos filmes dividiu-se entre: videolocadoras, para os filmes mais recentes; locadoras especializadas, para os filmes mais antigos lançados em VHS (sobretudo as locadoras Zil Vídeo, em Porto Alegre, e Canal X, em São Paulo); coleções particulares (de Alfredo Suppia, Carlos Primati, Eduardo Aguilar, Felipe Guerra, Lúcio dos Reis Piedade, Remier Lion, Rodrigo Pereira e Ulisses Granados), acompanhamento da programação de TV e consultas à videoteca da Cinemateca Brasileira.

2.3.1. Antes do Horror

O horror demorou muito a estrear no cinema brasileiro, ainda que sempre tenha sido recebido com grande aceitação por parte do público em suas versões importadas. Porém, se o gênero só ousou dizer seu nome em nosso cinema a partir da década de 1960, é preciso que se admita que ele não estava completamente excluído das produções nacionais. Ao contrário, elementos de seu universo já estavam presentes, ainda que de forma difusa, desde os tempos do cinema mudo – seja pela exploração sensacionalista da violência, seja pela abordagem do mundo sobrenatural, seja pela criação de atmosferas de medo em obras de suspense e mistério.

2.3.1.1. O cinema mudo: os filmes de crimes e o sobrenatural

Ao pesquisar-se o cinema mudo brasileiro, enfrenta-se, de saída, um problema: como a maior parte dos filmes está perdida, quase tudo o que se conhece sobre ele existe na forma de textos publicados em livros de história ou em jornais e revistas de época – esses últimos, muitas vezes, dedicados a coberturas incompletas e superficiais. Com isso, é preciso que se admita, de antemão, que boa parte do que se afirma sobre o cinema brasileiro do começo do século XX não é resultado de fonte primária de pesquisa, o que transforma algumas afirmações em suposições. É este o caso dos filmes mudos que se deseja indicar como antecedentes remotos do cinema de horror brasileiro. Estes se dividem entre os *filmes fantástico-cômicos*, feitos à maneira de Meliès; os *criminais*, vertente muito popular do cinema de *atualidades* que depois estaria diretamente ligada ao cinema de exploração; os *melodramas-religiosos-sobrenaturais*, que abordavam temas como aparições e intervenções divinas no mundo ordinário.

Note-se que está-se falando em termos de *antecedentes remotos*, ou seja, de filmes que abarcavam algum dos aspectos diretamente ligados ao horror: a violência irracional, o sobrenatural, os monstros etc, mas de nenhuma forma, está-se dizendo que o cinema de horror brasileiro começou com esses filmes. Porém, parece importante descrever como esse imaginário esteve presente no cinema nacional desde o princípio.

Por exemplo, consta que o primeiro filme “*posado*” brasileiro chamava-se *O DIABO*⁴³, e foi feito por Antonio Campos, em São Paulo, no ano de 1908. Há poucas descrições deste filme, e não há imagens que nos permitam tirar conclusões, mas é curioso que a primeira fita de ficção brasileira conhecida tenha usado como tema uma das figuras mais tradicionais das histórias de horror: o diabo. É claro que, desde o trabalho de Meliès, esses temas estavam em voga em todo o cinema mundial, mas é indiscutível que, de alguma forma, isso chegou ao Brasil. Entre outros filmes de temática fantástica, podemos citar também *O DUELO DE COZINHEIROS* (1909), *NAS ENTRANHAS DO MORRO CASTELO* (1917), *OS MISTÉRIOS DO RIO DE JANEIRO* (1917, do escritor Coelho Neto). Sobre esses filmes, sabe-se pouco, mas seus títulos podem indicar um certo interesse pelos temas fantásticos que mereceria uma pesquisa posterior.

Paralelamente a esses filmes, havia os melodramas religiosos, que contavam histórias edificantes de milagres e aparições divinas possibilitados pela fé católica. Se esses filmes se distanciam diametralmente do horror, ao usarem o elemento sobrenatural como possibilidade de salvação, e não de ameaça, parece importante lembrá-los porque, no final do século XX, os filmes espíritas brasileiros (estes, bem mais próximos do gênero horror), de alguma forma, recuperaram a tendência dos melodramas religiosos. Entre os exemplares desses filmes católicos pode-se citar: *OS MILAGRES DE NOSSA SENHORA DA PENHA* (Arturo Carrari, 1923, SP), filme em episódios, narrado por um mendigo, que mostra a interferência de Nossa Senhora da Penha na vida de quatro personagens que dela precisaram em momentos de dificuldade; *HISTÓRIA DE UMA ALMA* (Pedro Vergueiro, 1925), biografia de Santa Teresa de Lisieux; *O DESCRENTE* ou *HISTÓRIAS DE NOSSA SENHORA APARECIDA* (Francisco Madrigano, 1927), entre outros.

Por fim, e sobretudo, é preciso destacar os famosos *criminais*, que tanto sucesso fizeram nos primeiros anos do cinema brasileiro. Tratava-se de um subgênero derivado do chamado *cinema de atualidades* (que exibia nas telas os principais temas do noticiário, por meio de imagens factuais e fictícias), dedicado especificamente à reconstituição de crimes sensacionais noticiados pela imprensa, sempre destacando seus elementos particularmente bizarros e surpreendentes. Entre os mais famosos exemplares desse tipo de filme no Brasil

⁴³ Cf. MACHADO, 1987, p. 102.

encontram-se *OS ESTRANGULADORES DO RIO*, de 1908 (que descrevia o duplo assassinato de sobrinhos de um joalheiro) e as diversas versões de *A MALA SINISTRA* feitas em 1908 (referindo-se ao famoso crime em que o guarda-livros Miguel Traad esquartejara seu patrão e tentara despachar o cadáver por navio no porto de Santos). Com o sucesso desses filmes (consta que *OS ESTRANGULADORES* foi o primeiro grande sucesso de bilherteria do cinema brasileiro⁴⁴), muitos outros foram feitos aproveitando a movimentada crônica policial da época. A partir de 1920, esses filmes quase desapareceram, mas, em 1928, o filão voltaria à baila, quando um crime muito semelhante ao de 1908 deu origem a dois longas-metragens, de Francisco Madrigano e Antônio Tibiriçá, ambos chamados *O CRIME DA MALA*.

2.3.1.2. Anos 30 a 60: As comédias musicais sobrenaturais

Se o cinema ficcional brasileiro enfrentara enormes dificuldades para sobreviver durante a década de 1920, o cinema falado foi recebido com grande ansiedade, pois nem o mercado exibidor e muito menos o mercado produtor estavam preparados para a revolução representada pela entrada do som, que exigia adaptações caras e complicadas nas salas de exibição e nos equipamentos de captação e edição. A solução viria através da comédia musical, que exploraria tanto o sucesso do gênero importado dos Estados Unidos quanto a lembrança dos “cantantes⁴⁵” da bela época do cinema brasileiro – além, é claro, da curiosidade do público para ver nas telas os artistas do rádio. Realizadas por diversos produtores nos 30 anos seguintes, as comédias musicais (mais tarde conhecidas como *chanchadas*) seriam, nesse período, a marca principal do cinema de ficção brasileiro, explorando os mais diversos temas e gêneros.

A primeira comédia musical a explorar um tema típico do horror foi *O JOVEM TATARAVÔ*, dirigida por Luis “Lulu” de Barros (1893-1981), em 1937, na Cinédia, empresa cinematográfica de grande porte para os padrões brasileiros, fundada em 1930, no Rio de Janeiro, por Adhemar Gonzaga. Em *O JOVEM TATARAVÔ*, o comediante Darcy Cazarré interpreta “novo rico” carioca que promove um ritual egípcio no qual ressuscita um

⁴⁴ Cf. MOURA, 1987, p. 32.

⁴⁵ Filmes que usavam fonógrafos ou cantores para acompanhar e “dublar” a projeção muda, e que fizeram grande sucesso nos cinemas brasileiros no começo do século.

tataravô falecido em 1822. Em carne e osso no Rio de 1930, o jovem tataravô promove uma série de confusões, sobretudo por seu irrefreável apetite por mulheres. Quando ele consegue conquistar a filha do tataraneto, pedindo-a em casamento, a família resolve despachá-lo de volta para o além e, para isso, recorre a um ritual de macumba. Apesar da graça da trama e de uma produção caprichada para os padrões da época, o filme não teve grande êxito comercial e é, hoje, um dos menos lembrados do período.

Três anos depois, no começo da década de 1940, os negócios da Cinédia e de outras empresas cinematográficas menores do Rio de Janeiro não iam muito bem. Apesar da popularidade de alguns filmes realizados por essas produtoras, o Brasil não contava com uma indústria cinematográfica capaz de manter um ritmo contínuo de produção de longas-metragens de ficção. Nesse contexto, dava os primeiros passos uma outra empresa produtora, a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, fundada em 1941 pelos irmãos José Carlos e Paulo Burle, juntamente com os sócios Moacyr Fenelon (1903-1953), Alinor Azevedo (1914-1974) e Arnaldo Farias, com apoio do Jornal do Brasil.

Os idealizadores da Atlântida esperavam contribuir para o desenvolvimento de uma indústria cinematográfica nacional mais sólida – e, por algum tempo tiveram certo êxito (especialmente após 1947, quando o distribuidor e exibidor Severiano Ribeiro entrou no negócio, interessado no sucesso das comédias musicais carnavalescas). Em 1946, um ano antes do sucesso arrasador da comédia carnavalesca *ESTE MUNDO É UM PANDEIRO*⁴⁶ (Watson Macedo), Moacyr Fenelon dirigiria na Atlântida a comédia *FANTASMA POR ACASO*, estrelada por Oscarito (então, um astro em ascensão). O filme contava a história de um zelador recém-falecido, obrigado a retornar ao mundo dos vivos para auxiliar o filho do ex-patrão. O filme de Fenelon não teve grande êxito comercial, mas obteve o reconhecimento da crítica – tendo recebido o prêmio de Melhor Filme Brasileiro do Ano pela Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos, em 1946.

Em 1952, baseando-se nos sucessos do cinema B norte-americano de ficção científica que começava a aportar no Brasil, José Carlos Burle dirigiria, também para a

⁴⁶ Filme fundamental para se entender as comédias musicais carnavalescas da Atlântida (*chanchadas*). Nele, delineavam-se alguns aspectos que depois seriam recorrentes, como a paródia à cultura estrangeira (sobretudo o cinema de Hollywood) e preocupação em comentar as mazelas do país (no caso, era criticado o fechamento dos cassinos).

Atlântida, *OS TRÊS VAGABUNDOS*, comédia com elementos de horror e ficção-científica (casa mal assombrada, cientista maluco, troca de cérebros) estrelada por Oscarito, Grande Othelo e José Lewgoy. Depois desse filme, a Atlântida só voltaria a explorar a comédia fantástica dez anos depois. Por acaso, naquele que veio a ser o último filme “de carreira” da companhia: *OS APAVORADOS* (1962), de Ismar Porto. O filme contava a história de dois rapazes (Oscarito e Vagareza) que se descobrem herdeiros de um grande casarão, mas, chegando lá, são assediados por assombrações “armadas” por uma quadrilha de falsários que não os quer na casa.

Depois desse filme, a Atlântida passaria a associar-se a empresas nacionais e estrangeiras para continuar produzindo, e veria seus artistas serem absorvidos pela TV, que lhes deu mais espaço do que o cinema brasileiro, então em busca de novos ares.

2.3.1.3. Anos 50: Dramas de suspense e mistério

A década de 1950 não viu apenas a consagração da comédia musical e dos estúdios cariocas. Essa época também viu crescer no Brasil, em particular no estado de São Paulo, o sonho do cinema industrial e, com ele, a produção de uma linhagem de filmes de gênero que seguia o modelo hollywoodiano. Produziram-se, então, cinebiografias, *westerns*, filmes policiais, melodramas femininos etc. Um dos filões explorados por essa indústria nascente foi o filme de mistério que, em alguns momentos, flertou com o sobrenatural.

Entre as companhias cinematográficas paulistas que surgiram nessa época, apenas três empreendimentos, sustentados por grupos industriais, foram à frente: a Vera Cruz, fundada por Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, em 1949, com sede em São Bernardo do Campo; a Maristela, fundada pela família Audrá, em 1950, com sede em São Paulo; a Multifilmes, fundada por Anthony Assumpção, em 1952, com sede em Mairiporã.

A mais importante foi a Vera Cruz, fundada por Zampari e Matarazzo, símbolos da prosperidade italiana na capital paulista. Com um grande investimento financeiro, que incluiu a construção dos estúdios na cidade de São Bernardo do Campo e a contratação de técnicos e artistas brasileiros e estrangeiros em tempo integral, a empresa tinha grandes

ambições – que não duraram muito, pois tiveram de enfrentar as dificuldades do mercado nacional e a muitas vezes desleal concorrência estrangeira. Ainda assim, a Vera Cruz realizou, em cinco anos de existência, 18 longas-metragens e, entre eles, alguns sombrios melodramas calcados em figuras femininas que devem ser rapidamente mencionados nesta pesquisa, embora não sejam filmes de horror: *CAIÇARA* e *VENENO*.

CAIÇARA (1950), de Adolfo Celi (1922-1986), foi o primeiro filme da Vera Cruz. Contava a história de Mariana (Eliane Lage), filha de leprosos que se casa com um pescador (Abílio Pereira de Almeida) e vai viver com ele no litoral, ficando à mercê da violência do marido, dos mistérios sobre o seu casamento anterior, do assédio de outros homens e de uma conselheira ligada à bruxaria (Maria Joaquina Rocha). Já *VENENO* (1952), de Giani Pons (1909-1975), tratava de um industrial, Hugo, (Anselmo Duarte) dominado por estranhas premonições e traído pela esposa, Gina (Leonora Amar). Perturbado, ele decide matá-la e substituí-la por uma sócia encontrada ao acaso, o que acaba provocando macabras revelações.



Figuras 66 e 67: Cartazes dos filmes *CAIÇARA* e *VENENO*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Pouco antes da Vera Cruz explorar os melodramas femininos de mistério, a Atlântida também lançara um filme bastante curioso em meio às comédias musicais carnavalescas. Trata-se de *A SOMBRA DA OUTRA* (1949), longa-metragem dirigido por

Watson Macedo, e escrito por ele e Alinor Azevedo, baseados no livro *Elza e Helena*, de Gastão Cruls (1888-1959), e na novela de rádio *A Outra*, de Amaral Gurgel. A história tratava de uma mulher (interpretada por Eliana Macedo) que sofria de dupla personalidade e era acusada de ter cometido um crime. Embora se tratasse de mais um drama policial, o filme tratava do tema do duplo maligno, um dos mais caros à ficção de horror.

No mesmo caminho, a Cinematográfica Maristela (1950-1958), fundada em 1950 sob o comando da família Audrá, montou um grande aparato de produção para concorrer com o empreendimento de Zampari e Matarazzo. Sua vida, no entanto, foi quase tão curta quanto a da Vera Cruz, obrigando seus proprietários a recorrerem a sociedades, alugueis de estúdios e vários outros expedientes para sobreviver. Na sua primeira fase, que durou apenas dois anos, a companhia produziu quatro filmes, e um deles foi o melodrama com ares góticos *MEU DESTINO É PECAR*, baseado no já citado folhetim de Susana Flag/Nelson Rodrigues. Lançado em 1952, o filme foi dirigido e co-produzido pelo uruguaio (radicado no México) Manuel Peluffo. Quatro anos mais tarde, a Maristela retomaria o tema do “mistério envolvendo mulheres mortas” com *LEONORA DOS SETE MARES*, segundo filme dirigido pelo argentino Carlos Hugo Christensen no Brasil. Inspirado numa peça teatral de Pedro Bloch, o filme contava a história de uma misteriosa mulher-fatal, Leonora (interpretada por Suzana Freyre), que todos julgam estar morta, mas que é procurada obsessivamente por um ex-amante.

A Multifilmes também passaria rapidamente pelos temas misteriosos e góticos no filme *CHAMAS NO CAFEZAL* (1954), de José Carlos Burle, que então tentava seguir sua carreira em São Paulo. Nesse filme, que tinha como tema principal o conflito entre um agricultor decadente e os banqueiros, a trama paralela de uma história de amor amaldiçoada trazia ecos do “gótico” *REBECCA – A MULHER INESQUECÍVEL* (1940), de Alfred Hitchcock, que já fôra inspiração confessa de *MEU DESTINO É PECAR*.

Poucos anos depois das primeiras experiências da Vera Cruz e da Maristela, a Brasil Filmes, companhia cinematográfica formada em torno do espólio da Vera Cruz em 1955, realizaria mais sete filmes, entre os quais cabe destacar dois romances com referências góticas: *ESTRANHO ENCONTRO* (1958), de Walter Hugo Khouri, e *RAVINA* (1959), de Rubem Biáfara. O primeiro tratava de um casal que se esconde de um maníaco

numa casa isolada. O segundo, de uma moça de família rica e decadente que acredita ser portadora de uma maldição mortal.

2.3.1.4. Obscuridades

Se os estúdios paulistas e cariocas tomavam a frente do cinema brasileiro na década de 1950, também havia alternativas em outras frentes. E, curiosamente, foram filmes obscuros e esquecidos, feitos em São Paulo e no Rio de Janeiro no mesmo período em que os estúdios tentavam dominar o mercado, que criaram as duas primeiras histórias de assombração e *serial-killer* do cinema ficcional brasileiro: *ALAMEDA DA SAUDADE 113* (São Paulo, Carlos Ortiz, 1951) e *NOIVAS DO MAL* (Rio de Janeiro, George Dusek, 1952).

O primeiro, filmado na cidade de Santos, e baseado numa lenda urbana que circulava em várias cidades do país, contava a história de um rapaz que se apaixona por uma misteriosa moça que, na verdade, está morta, e o leva a cometer suicídio. O segundo, feito no Rio de Janeiro, mostrava jovens solteiras que trabalham numa loja de departamentos e precisam lidar com um *serial-killer* que as estrangula com meias de nylon.



Figuras 68 e 69: Cartazes dos filmes *CURUÇU* e *MACUMBA LOVE*.
(Fonte: <<http://www.IMDB.com>>)

No final da década de 1950, o Brasil também foi cenário e locação de dois filmes de horror B norte-americanos. O primeiro foi *CURUÇU – O TERROR DO AMAZONAS* (*CURUCU – THE BEAST OF THE AMAZON*, 1955), de Curt Siodmak, co-produção da Universal Pictures com a então moribunda Vera Cruz (que cedeu, entre outros,

o cenógrafo Pierino Massenzi e os atores Luz Del Fuego e Wilson Viana). O segundo foi *MACUMBA LOVE* (1960), rodado no litoral de São Paulo e chamado no Brasil de *MISTÉRIO DA ILHA DE VÊNUS*. Dirigido pelo ator norte-americano Douglas Fowley e estrelado por Walter Reed, June Wilkinson e Ruth de Souza, o filme tratava de uma perigosa seita vudu que envolvia os nativos da fictícia “Ilha de Vênus”, na América do Sul.

2.3.2. O auge do horror

Se é possível falar-se em uma época “de ouro” do cinema de horror nacional, essa época se concentra entre 1963 e 1983. Exatamente durante esses 20 anos, o Brasil viu o florescimento de uma extensa e variada cinematografia de horror, dividida entre propostas marcadamente autorais e outras derivadas do filme erótico explorado à exaustão por produtores paulistas e cariocas.

2.3.2.1. O pioneiro Zé do Caixão

Marcado pela noção do cinema de autor construída no final da década de 1950, o cinema brasileiro das duas décadas seguintes viu a consolidação de carreiras iniciadas nos anos 1950 e o surgimento de um novo grupo de jovens cineastas comprometidos com a idéia de um cinema autoral. Nesse contexto, o cinema de horror brasileiro ganharia seu principal representante: José Mojica Marins (1936 -)⁴⁷. O jovem cineasta do Brás, filho de um gerente de cinema, não pertencia a nenhum dos movimentos cinematográficos surgidos no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. Mas seus filmes, de origens e objetivos absolutamente populares, seria descoberto e admirado pelos mais rebeldes cineastas brasileiros a partir de 1964, quando seu terceiro longa-metragem de ficção – e o primeiro de horror – *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, estrelado pelo próprio diretor, foi lançado nos cinemas paulistas. No filme, Mojica encarnava o temível Zé do Caixão, um covarde psicopata obcecado por gerar o “filho perfeito” e por desafiar os poderes “do outro mundo”.

⁴⁷ É preciso destacar, porém, que, mais ou menos na mesma época em que Mojica dava os primeiros passos no horror, outros dois cineastas dariam início a produções de obscuros filmes de horror: o inacabado *ZORGA, O MÉDICO LOUCO* (César Galvão, 1963, Rio de Janeiro) e o restritíssimo *PHOBUS – MINISTRO DO FDIABO* (Luis Renato Brecia, 1965-1970, Belo Horizonte).

Surpreendente sucesso de bilheteria, o filme chamaria a atenção da crítica e dos jovens cineastas, sobretudo Glauber Rocha, e depois Rogério Sganzerla, Carlos Reichembach, que chegaram a trabalhar com Mojica. A história do coqueiro que desafiava Deus e acabava perseguido por almas penadas agradou tanto pelo seu caráter inventivo e experimental quanto por seu contato iconoclasta com a cultura popular. Mojica realizaria outros filmes de grande impacto nos anos 60 (como *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, 1967, e *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO*, 1968), passaria a ser astro de TV e uma das figuras mais famosas de nosso cinema.



Figuras 70 a 73: Cartazes de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, *TRILOGIA DO TERROR*, *EXORCISMO NEGRO* e *INFERNO CARNAL*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Os anos 70, no entanto, apresentaram obstáculos ao seu trabalho. Seu principal filme da década foi *RITUAL DOS SÁDICOS* (1970), mais tarde conhecido como *O DESPERTAR DA BESTA* (1986), comprometido com as idéias do cinema marginal (do qual Mojica foi um dos inspiradores). Porém, a censura a este filme e a outros trabalhos, além de problemas com o alcoolismo, provocaram a decadência financeira, emocional e artística do cineasta, que realizou filmes pouco dignos de sua lavra e ficou praticamente relegado ao ostracismo – do qual seria retirado quando “redescoberto” internacionalmente nos anos 1990. Porém, apenas em 2004 Mojica encontrou uma nova oportunidade para filmar, quando a produtora paulista Olhos de Cão iniciou a produção de seu filme *A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, filmado em 2006/2007 e ainda inédito na data da entrega desta tese.

2.3.2.2. Os fenômenos coletivos – São Paulo

Mas não só do trabalho de Mojica vivia o cinema de horror brasileiro dos anos 1960 e 1970. Sobretudo na Boca do Lixo paulistana, o gênero apareceria como possibilidade de lucro com o cinema em produções que se inspiravam no sucesso extraordinário de *Zé do Caixão* (que, então, lotava os cinemas e tinha até programas de TV) e nos grandes sucessos internacionais de horror que começavam a aportar no Brasil.

Na Boca do Lixo (quadrilátero de ruas do bairro da Luz, no centro de São Paulo), região “sede” de mais de uma dezena de produtoras de filmes entre os anos 1960 e 1980, foram produzidos diversos filmes de horror eróticos. A região atraía produtoras e distribuidoras de filmes desde a década de 1920 (por causa da proximidade com a principal estação de trem da cidade), e manteve sua vocação mesmo com a sua degradação a partir da década de 1950 (quando foi transformada em zona de meretrício e de tráfico de drogas), mas apenas a partir dos anos 1960 os filmes ali produzidos ganharam uma face própria que os fez ser conhecidos como “porno-chanchadas paulistas” – na verdade, filmes eróticos populares cujos roteiros eram baseados nos gêneros cinematográficos clássicos como a comédia romântica, a aventura, o policial, o horror e até mesmo o *western*, que era um dos mais frequentes. O sistema de produção desses filmes também era compartilhado por várias produtoras, e se caracterizava pela circulação de artistas em diferentes empresas e pela produção em parceria com os exibidores.

Um dos primeiros produtores da Boca a se interessar pelo cinema de horror foi Antônio Pólo Galante, que investiu no gênero através do filme em episódios *TRILOGIA DE TERROR* (1968), que contou com os cineastas Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person e Mojica. Com o sucesso de público inferior ao esperado, Galante ficaria afastado do gênero por mais de uma década, mas outros produtores retomariam a experiência, especialmente após o retumbante sucesso de *O EXORCISTA*, de William Friedkin, lançado em 1974.

Na esteira do filme de Friedkin, Anibal Massaini produziria *O EXORCISMO NEGRO*, em 1974, obra auto-referente dirigida e estrelada por José Mojica Marins. Embora o filme não tenha feito a bilheteria esperada, constituiu um dos sucessos do cinema nacional daquele ano. Ainda em 1974, Carlos Coimbra realizaria *SIGNO DE ESCORPIÃO*, filme de *serial-killer* baseado em *O Caso dos Dez Negrinhos*, de Agatha Christie, com

pitadas de ficção-científica e horror sobrenatural. Apesar da produção caprichada e do elenco multiestelar, o filme seria um fracasso absoluto de bilheteria.

Mas o fracasso de Coimbra não assustaria ninguém. Também em 1974, Amácio Mazzaropi se aproveitaria do sucesso de *O EXORCISTA*, realizando uma paródia do filme que atrairia três milhões de espectadores aos cinemas⁴⁸: *O JECA CONTRA O CAPETA* (1975). Na mesma linha paródica, dois anos depois, Adriano Stuart faria *BACALHAU* (1976), para brincar com o sucesso de *TUBARÃO* (1975), atraindo mais de 900 mil espectadores⁴⁹.

A partir de 1976, o gênero floresceu com mais intensidade na Boca do Lixo. Desse ano até 1982, foram produzidos lá cerca de 20 filmes de horror. Realizados por diretores/produtores como Fauzi Mansur (1941-), David Cardoso (1942-), Luiz Castelini (1944), Antonio Meliande (1945), John Doo (1942-), Jean Garret (1947-1996), Raffaele Rossi (1938-), Juan Bajón (1948-) e o próprio Mojica, esses filmes tinham em comum o uso dos clichês da pornochanchada (sexo, nudez, machismo) e do horror (violência, sangue, fenômenos sobrenaturais).

Entre os longas-metragens de horror feitos na Boca nesse período, pode-se citar *EXCITAÇÃO* (Jean Garret, 1976), que teve mais de 800 mil espectadores⁵⁰; *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO* (Raffaele Rossi, 1977); *A FORÇA DOS SENTIDOS* (Jean Garret, 1979), que atraiu mais de um milhão de espectadores⁵¹; *NINFAS DIABÓLICAS* (John Doo, 1977); *UMA ESTRANHA HISTÓRIA DE AMOR* (John Doo, 1979); *A REENCARNAÇÃO DO SEXO* (Luis Castelini, 1981); *COBIÇA DO SEXO* (Mozael Siveira, 1981); *LILIAM – A SUJA* (Antônio Meliande, 1981); *EXCITAÇÃO DIABÓLICA* (John Doo, 1982); *O CASTELO DAS TARAS* (Julius Belvedere, 1982); além dos episódios *O GAFANHOTO* e *AMOR POR TELEPATIA* (todos dirigidos por John Doo nos longas-metragens em episódios *PORNÔ!* e *DELÍRIOS ERÓTICOS*, de 1980/81). Cada um à sua maneira, mas quase sempre destacando o conteúdo erótico, todos esses filmes trataram de temas como

⁴⁸ Dados obtidos junto à ANCINE.

⁴⁹ Dados do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem*, 2002, p. 96.

⁵⁰ Dados da ANCINE. (<<http://www.ancine.gov.br>>)

⁵¹ Dados da ANCINE.

possessões demoníacas, assombrações, maldições, satanismo e outros assuntos típicos do cinema de horror internacional do período.

No mesmo período, houve, ainda, um bom número de filmes que exploraram a temática do horror pela via da violência irracional e extrema perpetrada por assassinos seriais. É o caso de filmes como *O ESTRIPADOR DE MULHERES* (Juan Bajón, 1978); *SNUFF - VÍTIMAS DO PRAZER* (Cláudio Cunha, 1977), que teve mais de 700 mil espectadores; *AMADAS E VIOLENTADAS* (Jean Garret, 1976), com mais de um milhão de espectadores; *O MATADOR SEXUAL* (Tony Vieira, 1979); *ATO DE VIOLÊNCIA* (Eduardo Escorel, 1980); *INSTINTO DE VASSO* (Luis Castellini, 1982), *BONECAS DA NOITE* (Mario Vaz Filho e Luis Castellini, 1982), e episódios como *O PASTELEIRO*, dirigido por David Cardoso em *AQUI TARADOS* (1980), que teve mais de 500 mil espectadores⁵².



Figuras 74 a 77: Cartazes de *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO*, *SNUFF* e *FILHAS DO FOGO*
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Enquanto produtores e diretores da Boca faziam variadas experiências com o horror, o também paulista Walter Hugo Khouri faria incursões bastante pessoais no gênero, nos filmes *AS FILHAS DO FOGO* (1978) e *O ANJO DA NOITE* (1974)

2.3.2.3. Os fenômenos coletivos – Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, os filmes de horror, que também começavam a dar seus primeiros passos na década de 1960, seguiriam um outro caminho, geralmente mais ligado

⁵² Segundo dados da ANCINE, o filme fez mais de 500 mil espectadores em 1980.

à comédia. O primeiro produtor-cineasta carioca a fazer incursões pelo gênero foi Adolpho Chadler, que realizou os longas-metragens em episódios *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!* (1969) e *O IMPOSSÍVEL ACONTECE* (1969), sendo o primeiro calcado nos programas de rádio do Almirante. Tais filmes, que contavam com a participação de profissionais em ascensão na TV brasileira como Daniel Filho e Glória Menezes, tinham um modelo mais próximo do televisivo, e primavam pela produção caprichada e pelo modelo clássico de narrativa cinematográfica. Em 1969, também foi produzida a chanchada carnavalesca de terror *UM SONHO UM SONHO DE VAMPIROS*, de Iberê Cavalcanti, estrelada pelo comediante Ankito.

Numa linha mais próxima da curtição e do avacalho do cinema marginal, é preciso citar *A POSSUÍDA DOS MIL DEMÔNIOS* (Carlos Frederico, 1970); *O GURU DE SETE CIDADES* (Carlos Bini, 1972); *LOBISOMEM, O TERROR DA MEIA NOITE* (Eliseu Visconti, 1974). Até mesmo os maiores expoentes do cinema marginal passaram perto do horror em filmes como *MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS* (Júlio Bressane, 1971) e *COPACABANA MON AMOUR* (Rogério Sganzerla, 1971-75).



Figuras 78 a 80: Cartazes de *UM SONHO DE VAMPIROS*, *QUEM TEM MEDO DO LOBISOMEM?* e *O GURU DE SETE CIDADES*.

(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

O mundo da pornochanchada carioca também sofreria influências esparsas do gênero. Um exemplo disso pode ser encontrado na comédia *A VIÚVA VIRGEM* (Pedro

Carlos Rovai, 1974), um dos maiores sucessos do cinema brasileiro daquela década, com mais de dois milhões de espectadores, e que tinha como mote a assombração de um “terrível” coronel que, ao morrer no dia de seu casamento, tenta impedir a felicidade de sua noiva – ou, pelo menos, quer ser o primeiro a levá-la para a cama.

No mesmo período, entrava com maior destaque, na cena do cinema nacional (e sobretudo na produção carioca), a produtora/distribuidora Embrafilme, fundada pelo regime militar em 1969 num modelo de economia mista, e destinada, inicialmente, a investir na produção do cinema nacional e na distribuição internacional dos filmes brasileiros. Em 1974, quando o cineasta e produtor Roberto Farias assumiu a Direção Geral da Embrafilme, porém, a empresa se transformou na principal financiadora do cinema brasileiro até 1985, lançando alguns dos principais sucessos do cinema nacional do período.

Assim, já com produção da Embrafilme, Reginaldo Farias (irmão de Roberto Farias) realizaria, em 1974, a comédia de horror *QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM?* (1974), bastante elogiada na época, mas logo esquecida.

Contrariando a tendência das comédias cariocas inspirados no universo do horror, Carlos Hugo Christensen, oriundo do cinema de estúdio paulista dos anos 1950, daria início a uma trilogia “gótica” inacabada, passada inteiramente nas cidades coloniais mineiras, mas produzida no Rio de Janeiro com o apoio da Embrafilme na distribuição. Os dois filmes que ficaram prontos foram *A MULHER DO DESEJO* (1975) e *ENIGMA PARA DEMÔNIOS* (1975).

Mais próximos da experiência de Christensen, filmes como *A VIRGEM DA COLINA* (Celso Falcão, 1977), e *UMA FÊMEA DO OUTRO MUNDO* (J. Figueira Gama, 1979) procurariam lidar com as histórias de horror de maneira menos anárquica que nas comédias e nos filmes marginais. Numa linha mais violenta, também podem ser mencionados *MOMENTOS DE PRAZER E AGONIA* (Adnor Pitanga e Rossana Ghessa, 1983) e *O BANQUETE DE TARAS* (Carlos Alberto de Almeida, 1982).

2.3.3. Os horríveis anos 80

Os anos 1980 foram marcados pela decadência das formas de produção desenvolvidas no Brasil durante o decênio anterior. A crise econômica e a escalada

inflacionária não apenas provocaram o aumento dos custos de produção, como ainda afastaram grande parte do público das salas de cinema. Além disso, o advento do videocassete e a entrada dos filmes pornográficos *hard core* importados dos EUA mudaram totalmente o mercado consumidor de cinema no país. Enquanto produtores e cineastas ligados à Embrafilme começavam a encontrar grandes dificuldades para filmar, os profissionais da Boca viam seu sistema de parceria com exibidores ruir rapidamente, sendo obrigados a escolher entre a adesão à pornografia *hardcore* ou aos riscos financeiros de produções independentes. Mas, apesar das grandes dificuldades, houve importantes conquistas, como a maior liberdade temática em função da abertura política, o crescimento do filão juvenil incentivado pela explosão da música pop no país, o surgimento de uma importante escola de curtas-metragens, a explosão da lucrativa indústria pornográfica. Para o cinema de horror, no entanto, foi uma década pouco prolífica.



Figuras 81 a 84: Cartazes de *SHOCK!*, *ESTRELA NUA*, *O SEGREDO DA MÚMIA* e *RITUAL MACABRO*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Diferentemente do que havia ocorrido na década de 1970, os filmes dos anos 80 aparentados do horror foram realizados de maneira dispersa e, aparentemente, desligada da busca por um filão específico da audiência para o gênero. Os filmes mais bem-sucedidos foram os do diretor carioca Ivan Cardoso, que já realizara, nos anos 1970, a série de curtas-metragens *QUOTIDIANAS KODAKS*, na qual se destacavam *A MÚMIA* e *NOSFERATU NO BRASIL*. Nos anos 80, Cardoso faria três comédias de horror de grande apelo de público e crítica, chegando a participar de festivais internacionais: *O SEGREDO DA MÚMIA* (1978-1982), *AS SETE VAMPIRAS*. (1986) e *O ESCORPIÃO ESCARLATE* (1990). Nessas

comédias repletas de música pop e de mulheres seminuas, misturavam-se quiproquós chanchadescos, trechos de antigos filmes de monstros, histórias em quadrinhos e novelas radiofônicas – elementos que compunham um mosaico lúdico conhecido como *terrir*.

Afora os filmes de Ivan Cardoso, o horror entrou em franca decadência no cinema brasileiro ao longo dos anos 1980. Mas, ainda assim, mesmo fora do ciclo da pornochanchada (que chegou a se manter entre 1980 e 1982) alguns filmes totalmente diferentes entre si mostram que havia algum fôlego para o gênero. São eles: *SHOCK!* (1984), de Jair Correia, filme de *serial-killer* baseado nos *slashers* americanos; *A MENINA DO SEXO VIOLENTO* (1987), filme de sexo explícito dirigido por Mário Lima, sobre uma moça que volta do além para se vingar de seus estupradores; *ESPELHO DE CARNE* (1984), de Antonio Carlos Fontoura, sobre um antigo espelho com poderes malignos; *A ESTRELA NUA* (1984), de Icaro Martins e José Antonio Garcia, que trata do tema do duplo-maligmo, contando a história de uma dubladora perseguida pelo espírito de uma atriz morta a quem deve substituir; *ATRAÇÃO SATÂNICA* (1989) e *RITUAL MACABRO* (1990), *splatter movies*⁵³ realizados por Fauzi Mansur para o mercado estrangeiro, estrelados por atores brasileiros e dublados em inglês. Também relacionando-se com o mercado estrangeiro, algumas fitas de horror estrangeiras foram produzidas no Brasil desde o final dos anos 1970: *O PEIXE ASSASSINO (KILLER FISH, 1978)*; *THE GUEST* (1990, Carlos Pasini Hansen) e *BLACK DEMONS (Umberto Lenzi, 1991)*.

2.3.4. O horror da retomada

No começo da década de 1990, o recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello, escolhido em 1989, na primeira eleição direta para Presidente do Brasil desde 1961, extinguiu os principais órgãos estatais ligados ao cinema nacional: a EMBRAFILME, o CONCINE e a FUNDAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO⁵⁴. Nesse momento, o cinema nacional entrou em grande crise, vendo a produção de longas-metragens despencar para praticamente zero, o que quase inviabilizou a realização de

⁵³ Os *splatter movies* podem ser definidos como filmes de horror derivados do *gore* e do *slasher* focados no desmembramento violento dos corpos das vítimas.

⁵⁴ Órgãos estatais criados entre o final dos anos 1960 e meados de 1970 com o objetivo de regular e investir na atividade cinematográfica brasileira.

festivais tradicionais como o de Gramado e o de Brasília. Pouco tempo depois, porém, Collor seria afastado do governo pelo processo de *impeachment*, e seu vice, Itamar Franco, assinaria, em 20 de julho de 1993, a Lei do Audiovisual, que trazia mecanismos capazes de financiar novamente a produção de longas-metragens por meio de incentivos fiscais. O processo de recuperação do cinema brasileiro permitido pela Lei do Audiovisual ficou conhecido como *Retomada do Cinema Brasileiro* – termo ainda usado por alguns críticos e jornalistas para definir os mais recentes longas-metragens feitos no Brasil.

Esse cinema da retomada se caracterizou pela diversidade temática e estilística, pela grande quantidade de filmes de diretores estreantes, pela aproximação com um padrão de produção mais próximo do Hollywoodiano (ou pelo menos do televisivo ou publicitário nacional), pela tematização dos problemas sociais brasileiros sob um viés menos engajado politicamente, pela entrada das grandes redes de televisão no mercado e por alguns sucessos de bilheteria. Embora tenha-se procurado, em muitos desses filmes, ligações com uma produção de gênero (com especial atenção às comédias românticas, aos *road-movies* e aos filmes policiais e de gângsters adaptados à realidade brasileira), o horror esteve distante das experiências cinematográficas de longa metragem no Brasil. Porém, alguns filmes flertaram com o gênero.

Um desses “flertes” deu-se em duas adaptações da obra de Nelson Rodrigues feitas para o cinema pelo mesmo produtor: Andrucha Waddington, da produtora Conspiração Filmes. A primeira delas, o curta-metragem *DIABÓLICA* (1999), episódio dirigido por Cláudio Torres no longa *TRAIÇÃO*, trazia um homem atormentado por uma adolescente sedutora que, segundo ele, é dona de um espírito demoníaco. No mesmo ano, o próprio Andrucha dirigiria o longa-metragem *GÊMEAS* (1999), estrelado por Fernanda Torres, contando a história de duas gêmeas obcecadas pelo mesmo homem, e capazes de crimes inomináveis para conquistá-lo.

Numa outra corrente, os filmes sobre *serial-killers* estiveram presentes no cinema nacional, mas num recorte mais ligado ao gênero *policia*. Os filmes *O XANGÔ DE BAKER STREET* (Miguel Faria Jr., 2001) e *OLHOS DE VAMPA* (Walter Rogério 1996 - 2004) trataram, com humor, mas também com uma dose considerável de violência, o tema dos assassinos de mulheres.

As fantasias espíritas, baseadas principalmente na moda dos filmes norte-americanos espíritas como *GHOST, DO OUTRO LADO DA VIDA* (*GHOST*, Jerry Zucker, 1990), também apareceram por aqui: *FICA COMIGO ESTA NOITE* (João Falcão, 2006) e *ACREDITE, UM ESPÍRITO BAIXOU EM MIM* (Jorge Moreno, 2007) flertaram apenas vagamente com o horror, recorrendo muito mais ao romance e à comédia para contar histórias de espíritos desencarnados que retornam ao mundo dos vivos.

Houve também dois filmes de Lobisomem, ambos realizados no mesmo ano, 2005. O primeiro, baseado no livro homônimo de José Candido de Carvalho, foi *O CORONEL E O LOBISOMEM* (2005), dirigido por Maurício Farias e estrelado por Diogo Vilella. Autodefinido, no próprio cartaz, como “uma comédia fantástica”, voltou-se mais ao tom alegórico, já encontrado no próprio livro, do que ao horror. Já *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA* foi a primeira ficção dirigida por Ivan Cardoso desde 1990, no mesmo espírito do *terrir* que o consagrou o nos anos 1980. O filme, porém, nunca foi lançado no circuito comercial, ficando restrito às exibições em festivais. No ano seguinte, Cardoso também realizou o *terrir* em média-metragem *O SARCÓFAGO MACABRO*, que não chegou a ser exibido comercialmente.

Mesmo ainda sem data para estrear, é fundamental mencionar o novo longa de José Mojica Marins (o primeiro em 30 anos), *A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, que já se encontra em fase de finalização e pré-lançamento. O filme, produzido pela empresa Olhos de Cão, e estrelado por Mojica, é a terceira parte da trilogia de Zé do Caixão iniciada com *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* e *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*. Trata-se de uma produção caprichada que visa não apenas o mercado nacional, mas também o estrangeiro, sendo aguardada há anos por fãs aficionados.

Há também que lembrar os longas-metragens feitos em vídeo – tecnologia que, disponível para os realizadores, tem permitido alguma renovação no cinema nacional. Entre os longas-metragens de horror em vídeo feitos no Brasil, devem ser lembrados os do catarinense Peter Baiestorf, realizador de *trash movies* cultuados no Brasil, como *ZOMBIO* (2003); o paranaense Semi Salomão Neto, que realiza “superproduções” em vídeo digital na cidade de Apucarana, entre eles *A BRUXA DO CEMITÉRIO* (2005); os gaúchos David Pinheiro, que está realizando o suposto “primeiro filme de zumbi do Brasil”, chamado

PORTO DOS MORTOS, sem data para lançamento, e Felipe Guerra, especialista em comédias de horror *trash* como *ENTREI EM PÂNICO QUANDO SOUBE DO QUE VOCÊS FIZERAM NA SEXTA-FEIRA 13 DO VERÃO PASSADO* (2001).

Por fim, cabe lembrar de um filme de horror internacional, ambientado e filmado no Brasil, que chegou a causar alguma polêmica, e colocou o país, de maneira infame, no circuito dos *splatter movies*: trata-se de *TURISTAS – GO HOME* (2006), de John Stockwell, sobre um grupo de mochileiros que cai nas mãos de uma quadrilha de traficantes de órgãos liderada por um médico psicopata brasileiro.



Figuras 85 a 88: Cartazes de *UM LOBISOMEM NA AMAZONIA*, *O CORONEL E O LOBISOMEM*, *O XANGÔ DE BAKER STREET* e *GÊMEAS*.
(Fonte: <<http://www.cinamateca.com.br>>)

Mas, se o cinema da retomada ainda não teve grandes longas de horror, o mesmo não pode ser dito sobre os curtas-metragens brasileiros do gênero feitos nos últimos anos, que merecem uma rápida menção. Entre dezenas de curtas de horror realizados no Brasil desde o ano 2000, pode-se citar *UM RAMO* (2007), fantasia sombria dirigida por Juliana Rojas e Marco Dutra; a série de curtas para a TV *ASSOMBRAÇÕES DO RECIFE VELHO* (Vários, 2004), *AMOR SÓ DE MÃE* (Dennison Ramalho, 2003), entre outros.

Porém, como esta tese é dedicada aos longas-metragens, cabe destacar apenas um projeto, por seu alcance e repercussão: o curta-metragem *AMOR SÓ DE MÃE* (2003), do gaúcho Dennison Ramalho. Seu diretor passou a ter uma atuação importante na “cena horrorífica” nacional quando conseguiu, com esse filme, a maior visibilidade de um curta de horror na história do cinema brasileiro, circulando em dezenas de festivais no Brasil e no

exterior. Além disso, Dennison foi co-roteirista do novo longa-metragem de Mojica, *A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, e atua, desde 2003, como curador da mostra *Foco: Terror* e das sessões *Dark Side* na Mostra Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, popularizando filmes de horror nacionais e estrangeiros.

Seu polêmico curta teve produção cuidadosa e excelentes efeitos de maquiagem coordenados por André Kapel Furman. Auto-intitulado “uma livre-perversão” da letra da canção *Coração Materno*, de Vicente Celestino, o filme acrescenta uma terrível novidade à história original: um ritual macabro, que faz do assassinato um caso de possessão demoníaca. Estrelado por Everaldo Pontes, Débora Muniz e Vera Barreto Leite (atores de origens bem diferentes, que vão do cinema experimental à pornochanchada *hardcore*), *AMOR SÓ DE MÃE* chama a atenção pela caracterização visivelmente brasileira das figuras envolvidas, mostrando influências de José Mojica Marins e de outros diretores brasileiros, mas também estabelece um novo paradigma para o gênero no país, abandonando o humor escrachado, o improvisado, a assumida precariedade de produção e o caráter muitas vezes experimental, para aderir a um modelo mais clássico, dramático, violentíssimo e produzido com melhores recursos técnicos. A partir desse filme, novas expectativas surgiram a respeito do cinema de horror brasileiro, fazendo com que jornalistas como o canadense Rod Gudino sugerissem a existência de uma “nova onda de cinema de horror” no Brasil⁵⁵ - que poderá ser conferida pelo grande público quando (e se) esses jovens cineastas chegarem ao cinema de longa-metragem nos próximos anos.



Figuras 89 e 90: Everaldo Pontes e Débora Muniz em *AMOR SÓ DE MÃE* (2003).
(Fonte: Cópia digital do filme.)

⁵⁵ Rod Gudino é editor da revista canadense especializada em horror, *Rue Morgue Magazine*. Suas palavras estão citadas em PRIMATI, 2004, p. 42.



Figura 91: Cena de *FICA COMIGO ESTA NOITE* (2006).
(Fonte: Cópia digital do filme)⁵⁶

III: O cinema brasileiro e seus horrores

Nos capítulos 1 e 2 desta tese, discutiu-se o significado e as implicações do gênero narrativo *horror* no âmbito cultural mundial e brasileiro, tentando contextualizar suas manifestações nos produtos veiculados pelos meios de comunicação, em particular o cinema. Ao final dessa primeira parte, apresentou-se uma cronologia dos filmes brasileiros que exploraram aquilo a que se denominou de horror artístico (*item 2.3.*).

Mas, como se verifica facilmente, tal cronologia que encerra o Capítulo 2 revela um panorama muito extenso e, por vezes, inconsistente. Pois, observando-o, é possível perceber que a divisão dos filmes de acordo com as épocas em que foram feitos não é suficiente para descrever de maneira satisfatória o fenômeno do qual está-se tratando. Afinal, há diferenças notáveis entre obras realizadas na mesma época, assim como semelhanças importantes entre outras separadas por mais de duas décadas. Exemplos do primeiro caso são os variados filmes de horror paulistas dos anos 1980; do segundo, as

⁵⁶ A partir desta imagem, todas as imagens cuja fonte não estiver especificada foram obtidas a partir de cópias digitalizadas dos filmes.

chanchadas cariocas em comparação com algumas pornochanchadas e com o *terrir* de Ivan Cardoso.

Assim, propõe-se, aqui, uma outra divisão do extenso *corpus* desta pesquisa. Tal divisão difere, pelo menos em parte, daquela que, tradicionalmente, é usada para descrever o cinema nacional, ou seja, a que vincula os longas-metragens de ficção brasileiros principalmente (ou, às vezes, exclusivamente) a determinados ciclos históricos. Pois, de um lado, verifica-se que os filmes brasileiros ligados ao horror, realizados em diferentes épocas e circunstâncias, ofereceram variadas soluções estéticas e operacionais para os desafios que enfrentaram, não sendo possível apontar traços característicos que perpassem todo o conjunto. Mas, do outro lado, pode-se dizer que há um certo grau de repetição de características em determinados grupos de filmes, e essas repetições não estão ligadas apenas ao momento histórico em que tais filmes foram feitos. Assim, é possível estabelecer algumas categorias do horror no cinema brasileiro que não estão marcadas apenas por critérios cronológicos específicos.

No princípio desta pesquisa, em 2004, tal categorização havia sido proposta como uma divisão em diferentes “linhagens” de filmes. Porém, com o andamento das análises fílmicas, concluiu-se que uma explicação “morfológica” ou “biológica”⁵⁷ poderia resultar no abandono do caráter dinâmico do processo em que esses filmes foram concebidos, produzidos e consumidos. Assim, buscou-se, como modelo para descrever o fenômeno, algo mais próximo de uma “geografia” das manifestações do gênero horror no cinema brasileiro, pois uma explicação que situe os filmes “territorialmente” tem a vantagem de prescindir de uma relação orgânica entre as partes, possibilitando um percurso mais livre e multifacetado.

É importante reforçar que a opção por essa divisão “territorial” não tem o objetivo de oferecer uma categorização estanque dos filmes analisados. Em vez disso, propõe-se uma espécie de “mapa” que aponte os espaços, os limites e as invasões realizadas pelos diferentes filmes brasileiros no extenso universo do cinema de horror. Nesse contexto, palavras como “linhagem” e “genealogia”, geralmente usadas para a análise do cinema de gênero, parecem menos adequadas do que “campo”, “território”, “fronteira”. Se

⁵⁷ Sobre a crítica ao “biologismo” da crítica genérica, v. STAM, 2006, p. 150.

as metáforas cartográficas nem sempre são as mais simples ou legíveis, pelo menos estão mais abertas à identificação dos movimentos livres e dinâmicos dos filmes nacionais, de seus realizadores e de seu público, no campo do horror cinematográfico.

Na classificação “territorial” dos filmes brasileiros ligados ao horror proposta a seguir, o contexto histórico dos filmes não foi ignorado, mas procurou-se analisá-los de maneira “transversal”, isto é, destacando-se aspectos recorrentes que se manifestaram nos filmes *ao longo* dos ciclos históricos, de acordo com diferentes tendências estéticas e temáticas cuja existência se quer demonstrar. Com essa divisão, é possível identificar ligações insuspeitas entre filmes, tendências subterrâneas que encontraram espaço para emergir em determinados momentos, além de possibilidades mercadológicas e de autores não reconhecidos. Trata-se de um exercício de reavaliação dos filmes e de seu processo histórico que está aberto a todo tipo de discussão e dúvida – mas que, justamente por isso, pode trazer alguma contribuição ao assunto.

Optou-se por dividir-se as observações em cinco diferentes capítulos, referentes a cada um dos territórios sugeridos, dispostos da seguinte maneira:

Horror de Autor: Este primeiro território pertence ao único cineasta brasileiro que contribuiu autoralmente para a história do cinema de horror mundial, inaugurando tendências e dando ao gênero um tratamento deliberadamente pessoal e distintivo. Trata-se do produtor e diretor paulista José Mojica Marins (1937-) que realizou filmes de horror independentes nos anos 1960, aproximou-se do cinema marginal e da pornochanchada nos anos 1970, passou pelo sexo explícito nos anos 1980 e voltará às telas em 2008. Distinguindo-se facilmente como o principal realizador de filmes de horror no Brasil, ele é apresentando a partir de algumas características autorais marcantes encontradas em toda a sua filmografia de horror, composta por quase duas dezenas de filmes.

Horror Clássico: O território do horror clássico abrange diversos títulos, realizados por diferentes cineastas e em várias épocas, de acordo com os parâmetros tradicionais das histórias de horror, concentrados mais na criação de atmosferas ambíguas do que na exposição detalhada e explícita dos fatos horríficos. A prática teve início nos

filmes góticos femininos dos estúdios paulistas nos anos 1950, foi retomada de maneira autoconsciente por importantes autores do cinema brasileiro nos anos 1970 (como Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen) e retornou nos anos 1980 em filmes erótico-fantásticos.

Horror De Exploração: Neste território, encontram-se os filmes de horror brasileiros que aderiram a uma estética mais chocante e mesmo escandalosa, freqüentemente articulando o gênero horror com o *sexploitation* e o *teenexploitation*. Esses filmes, ligados, em sua maioria, ao ciclo da pornochanchada, mas também presentes eventualmente nos anos 1950 e no cinema da retomada, dialogaram com uma tendência verificada em vários países do mundo voltada à realização de filmes de horror divulgados de maneira sensacionalista, com títulos sugestivos de temas polêmicos e extremamente violentos. Tais filmes também se caracterizam por explicitar os fatos horroríficos, explorando seus efeitos “sensacionais”.

Horror Paródico: Os filmes ligados a este conjunto também foram realizados em épocas e circunstâncias diferentes, mas com uma estratégia discursiva comum, que é recorrente no cinema brasileiro: a paródia. Esses filmes usaram o gênero clássico do horror como fonte para brincadeiras anárquicas e metalingüísticas, num paradigma *chanchadesco* ligado às comédias populares que se desdobrou em diversos estilos e correntes, como o cinema marginal e o terrir de Ivan Cardoso, estando presente também na filmografia de cineastas populares como Amácio Mazaropi.

Outros horrores: Neste último conjunto de filmes, levantaram-se casos isolados ou mais restritos relacionados a subgêneros do horror, como os filmes espíritas e os de lobisomem, os filmes infantis que dialogaram com o universo do horror e os longas-metragens de horror estrangeiros realizados no Brasil nos últimos 50 anos.

3. Horror de autor



Figura 92: Créditos do filme *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1963).

Em 1978, Décio Pignatari definiu com as seguintes palavras a obra daquele que, hoje, é um dos principais produtos de exportação cinematográficos do Brasil: José Mojica Marins, cineasta paulista conhecido mundialmente como Zé do Caixão, ou “Coffin Joe”.

O choque fascinante do primitivo encontra o cinema na era da viagem à Lua. (...) A descoberta de uma linguagem secreta, transfigurante, dos rituais de uma seita de pobres iniciados que lutam para sobreviver metendo a cara numa tela. (...) Vinte e cinco ou mais longas-metragens feitos com técnica alternativa fazem uma surpreendente cultura de pobre para pobre. Thanatos e Eros em uma criação exacerbada. É o cinema de terror brasileiro, um espantoso *kitsch*. (PIGNATARI, em texto feito para o documentário *O UNIVERSO DE JOSE MOJICA MATINS*, 1978, de Ivan Cardoso).

Alexandre Agabiti Fernandez, autor da tese *Entre La Demence e La Transcendance – José Mojica Marins e le Cinema Fantastique*, defendida no Instituto de Pesquisa em Cinema e Audiovisual da Sorbonne, em 2000, desenvolve idéias semelhantes:

Desmedida, horror e brutalidade são traços distintivos das rústicas fábulas cinematográficas de José Mojica Marins, as quais abordam temas como o sobrenatural, a violência e as pulsões sexuais. Autodidata, Mojica filma de maneira intuitiva, sem esconder as deficiências técnicas e a falta de recursos. Sua *mise-en-scène* combina pretensão, grandiloquência, precariedade material e inépcia, o que torna seu “estilo” único e atraente. Os transbordamentos estão por todo lado: nos cenários grosseiros; na fotografia suja; nos diálogos inverossímeis que mesclam uma retórica ao mesmo tempo pomposa e simplória; no amadorismo dos atores, que adotam um tom declamatório, como se recitassem suas falas. A falta de comedimento prossegue nas situações excessivas propostas pelos filmes, nos quais canibalismo, mutilações, blasfêmias e sadismo são moeda

corrente. Visto sob esse prisma, o cinema de Mojica parece algo totalmente artificial. No entanto, ele mantém uma relação estreita com o real, pois os excessos, apresentados muitas vezes com uma ingenuidade desconcertante, surgem com frequência em situações caracterizadas por pretensões de verossimilhança. (...) Os atores parecem representar a si mesmos, sensação reforçada pela espontaneidade do sotaque e pelos erros de sintaxe. A coexistência paradoxal de artificial e natural, convenção e autenticidade, imaginação e realidade, permite dois modos de expressão. O primeiro é o choque, caro aos surrealistas, em que a anormalidade, o excesso, o sonho, o irracional ou o sobrenatural surgem em um contexto estável e corriqueiro. (...) O segundo modo de expressão é a comicidade involuntária. (ABAGIBTI, *Um arranjo prosaico e extravagante*, 2007)

Considerado insano por alguns, e gênio por outros, Mojica teve a mais longa carreira dedicada ao horror no cinema brasileiro. E, como notam seus biógrafos André Barcinski e Ivan Finotti (autores do livro *Maldito – A Vida e o Cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, 1998, p. 7), ele também é um dos maiores artistas “multimídia” do país, sendo reconhecido na televisão, no rádio, na imprensa, nas histórias em quadrinhos, na publicidade, nos parques temáticos e na Internet como o principal representante do horror nacional, e como um dos nossos mais inventivos e controversos cineastas.

Tendo despontado na cena cinematográfica no começo da década de 1960, Mojica e seus filmes não poderiam ter escapado da influência das idéias relacionadas ao *cinema de autor*, conceito derivado da literatura e desenvolvido pelos críticos da revista francesa *Cahiers Du Cinema* nos anos 1950, que pode ser entendido como um modo de fazer e de “ler” filmes a partir da noção de uma *escritura* individual cujo domínio pertence ao diretor. Essa escritura, que pode ser reconhecida a partir da recorrência de certos temas, configurações iconográficas e posturas ideológicas, seria a chave para compreender os verdadeiros artistas e criadores cinematográficos, que deixam suas próprias marcas na superfície dos textos. Evidentemente, a idéia de autoria no cinema de gênero traz alguns problemas, mas, nesta tese, considera-se que não há impedimento de que um diretor se expresse individualmente por meio de uma estrutura de cinema de gênero, já que tal estrutura comporta variações suficientes para permitir a criação individual.

Dentre os diversos títulos de horror produzidos no Brasil a partir da década de 1960, os primeiros a ganhar alguma notoriedade foram justamente os realizados por esse cineasta de características autorais marcantes – encontradas não apenas nos seus filmes, mas também na forma peculiar como ele sempre se relacionou com o público e com a

imprensa, despertando a atenção de jornalistas, cineastas e cinéfilos, mesmo numa época em que o gênero horror estava muito distante do projeto político, ideológico e estético que movia os diretores e os críticos brasileiros em plena vigência do Cinema Novo.

Mas, ainda que o senso comum leve qualquer conhecedor de cinema brasileiro a relacionar facilmente a figura de Mojica à de um autor cinematográfico, parece necessário explorar mais os motivos de seu destaque dentro desta pesquisa, que, afinal, menciona outros autores importantes, como Walter Hugo Khouri e Ivan Cardoso. Assim, é necessário que se discuta os traços que fazem de Mojica não simplesmente um autor cinematográfico, mas um *autor de horror cinematográfico*, que contribuiu para o desenvolvimento do gênero de forma específica, tanto no Brasil como, em certa medida, no cinema mundial.

O primeiro e mais evidente aspecto que faz da filmografia de Mojica um exemplo de autoria brasileira *no gênero* é o fato de ele ter sido o primeiro no país a fazer filmes auto-intitulados “de terror⁵⁸”, sendo reconhecido como tal pela crítica e pelo público, obtendo sucesso expressivo nas bilheterias e na mídia, provocando intensas polêmicas entre público, críticos e acadêmicos, e também influenciando uma geração de cineastas que trabalharam com o horror cinematográfico no Brasil ao longo dos anos seguintes, quando foram realizados dezenas de filmes desse gênero no país.

O segundo aspecto, igualmente notável, é o fato de Mojica ter criado um personagem bastante original, quase sem paralelo no repertório canônico dos monstros do horror: o coveiro psicopata Jozefel Zanatas, o Zé do Caixão. Esse personagem, que tem a postura aristocrática de um Dom Juan, veste-se com capa e cartola como um exu, comporta-se no *saloon* como um bandido de *western* e se diverte “sadianamente” torturando pessoas em uma cidade do interior, deseja garantir a imortalidade, vampirescamente, através da geração de um filho no ventre daquela que considere a mulher perfeita. Em sua busca, não se constrange em berrar monólogos “shakespearianos” contra as superstições, a religião e a mediocridade, agindo como uma espécie de messias do mal, obcecado por subverter a ordem vigente. É claro que já houve outras figuras como Zé, tanto na literatura quanto na cultura popular do século XX. Mas a criatura de Mojica surpreende por articular um disperso e pouco consciente repertório cultural, que vai do folclore

⁵⁸ Termo mais usado, popularmente, no Brasil, para identificar filmes do gênero horror.

brasileiro, com suas entidades malignas e coveiros malucos, aos monstros do horror hollywoodiano; da *Divina Comédia* às idéias de Nietzsche, passando pelo Marquês de Sade, pelo Padre Antonio Vieira e por Antonio Conselheiro.

Na opinião do amigo e colaborador Rubens Francisco Luchetti, Zé do Caixão é um personagem verdadeiramente revolucionário:

Mojica conseguiu um milagre quando apareceu com o Zé do Caixão. Ele conseguiu criar um personagem universal saído de uma aldeia (...) É o único grande personagem de horror do cinema latino. (...) Quando eu trabalhava com histórias em quadrinhos e no rádio, freqüentemente pediam pra que eu criasse personagens brasileiros. Mas, dentro desse universo fantástico e terrífico, eu achava impossível se criar um personagem brasileiro. Até aparecer o Zé do Caixão. (LUCHETTI, Entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. I⁵⁹)

Numa linha de pensamento semelhante, o pesquisador Cid Ferreira acrescenta:

Você tem um personagem que é um coveiro. Não é uma criatura sobrenatural, não é uma criatura monstruosa, ele é um homem com certas obsessões, e é construído com um certo cuidado que o diferencia de todos os personagens que, na época, eram os ícones do horror cinematográfico. (...) E, junto com isso, ele tem toda uma raiz brasileira, supersticiosa, religiosa, que preenche as lacunas que você poderia supor que fossem um problema na criação de um personagem brasileiro de horror. (FERREIRA, Entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. I).

Para criar o Zé do Caixão, Mojica parece ter absorvido referências tanto da tradição do cinema de horror internacional quanto do folclore nacional, trazendo também elementos de sua própria biografia. E, embora o personagem tenha aparecido em poucos filmes, acabou por se tornar uma figura midiática muito popular, como aponta Fernandez:

Com suas aventuras violentas e “abracadabrantas”, o personagem Zé do Caixão estabeleceu empatia afetiva com o cotidiano e o imaginário coletivo das camadas menos favorecidas da população brasileira. Entre o começo da década de 60 e o fim da seguinte, Zé do Caixão instalou-se no imaginário popular a ponto de forjar uma reputação mítica. O personagem se transformou ao longo do tempo, de um filme a outro e nos shows de televisão e teatro, sem, contudo, perder seus traços fundamentais, como os mitos clássicos. O imaginário popular logo capturou Zé do Caixão, que passou a ocupar lugar cativo no universo das narrativas fantásticas

⁵⁹ Box de DVDs “*Coleção Zé do Caixão: 50 Anos do Cinema de José Mojica Marins*” (2002), produzido por Paulo Duarte e Carlos Prinati para a editora Cinemagia. Além dos filmes, a coleção inclui entrevistas com amigos, admiradores e estudiosos de Mojica, espalhadas ao longo dos seis volumes da coleção. Tais entrevistas serão citadas como referência neste capítulo da tese, em função de não terem sido publicadas em nenhum veículo impresso ou na Web, mas conterem análises fundamentais sobre o trabalho do diretor.

da tradição oral – e mesmo na literatura de cordel (...), cujos relatos apresentam com frequência temas e personagens legendários. Tal como uma figura mítica, Zé do Caixão tornou-se um “bem comum”, do qual todos se apropriam, e conquistou um lugar no panteão de figuras fantásticas da cultura brasileira ao lado de figuras como Saci, Boitatá e Curupira, de estatuto mítico inegável. (ABAGIBTI, *Um arranjo prosaico e extravagante*, 2007)

Para o colega Carlos Reichembach:

O Mojica é (...)um cineasta do homem brasileiro, submisso, subserviente. E, dentro desse universo, ele criou ... um dos dois personagens mais importantes da dramaturgia fílmica do Brasil (...): se Glauber Rocha criou Antonio das Mortes, Mojica Marins criou Zé do Caixão, que, curiosamente, são personagens irmãos. Não por acaso é notório o fato de que, no Rio de Janeiro, Glauber irrompeu numa sessão de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* (1964) para dizer: “*Esse homem é um gênio*”, e vários outros críticos, como Salvlano Cavalcanti de Paiva, reconheceram a genialidade do seu trabalho. (...) Essas pessoas não estavam erradas: elas conseguiram ver com antecedência que estavam na frente de um artista impar. (REICHEMBACH, Entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. I)

Se a originalidade no âmbito nacional e a inegável “brasilidade” já são suficientes como marcas autorais e distintivas do trabalho de Mojica, o que torna sua obra ainda mais relevante no contexto desta pesquisa são as contribuições do cineasta ao gênero horror cinematográfico de maneira geral, e não apenas no contexto brasileiro.

Neste sentido, um terceiro aspecto de sua filmografia a torna relevante em nível internacional: conforme apontaram vários pesquisadores do cinema de horror (principalmente após o lançamento de seus principais filmes – *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* e *O DESPERTAR DA BESTA* – nos EUA, na década de 1990), Mojica foi um dos pioneiros mundiais na produção de filmes de horror explícito, sendo, hoje, considerado um dos “pioneiros” do *gore*, juntamente o com os cineastas já mencionados Hershel Gordon Lewis e Nobuo Nakagawa (*Cf. p. 77, nesta tese*).

O pioneirismo de Mojica na exploração do *gore* causou furor entre a crítica internacional quando seus primeiros filmes foram divulgados de maneira mais massiva nos EUA e na Europa nos anos 1990. Os historiadores e fãs ficaram impressionados com o grau de violência presente nas obras do cineasta tupiniquim, e também com seu aspecto lúdico e artesanal, reconhecendo nele um estilo único de narrativa e *mise'en'scene*.



Figuras 93, 94 e 95: Cenas do filme *IDEOLOGIA*, realizado em 1967, e cujas imagens de canibalismo anteciparam em um ano o que George Romero faria em *A NOITE DOS MORTOS VIVOS*.

A autoconsciência do cinema de Mojica a respeito do conteúdo altamente violento e explícito de seus filmes também ajudou a legitimar esse reconhecimento como um dos pioneiros do horror *gore*. Afinal, suas cenas de torturas são sempre exibicionistas, feitas diante de platéias dentro do filme e endereçadas de maneira claramente performática à platéia do cinema. E tais cenas têm seu impacto reforçado por freqüentemente fazerem uso de um tipo de realismo brutal: de maneira recorrente, o cineasta constrói suas narrativas ficcionais submetendo seus atores a situações reais de violência, que incluem mutilações, ataques de animais e outras situações extremas, o que garante atuações bastante autênticas de intérpretes quase sem nenhum preparo.

Por isso, como observa o pesquisador brasileiro Carlos Primati, a questão do olhar para a violência é tão central nas narrativas construídas por Mojica, nas quais o tema do “ver e ser visto” é um dos mais presentes. Segundo Primati, a posição de quem “vê”, nos filmes de Mojica, sugere tanto uma situação de poder (Zé do Caixão e os outros personagens são quase sempre grandes voyeurs) como de um sofrimento atroz:

A primeira vítima fatal de Zé é Lenita, sua esposa, incapaz de engravidar. "*Terei a honra de vê-la morrer diante de mim*", caçoa Zé ao colocar uma aranha venenosa sobre o corpo da moça indefesa. Com este ato, Mojica nos convida a fazer o mesmo: testemunhar as crueldades do vilão através da mais voyeurística das artes - o cinema. Em outra cena de grande impacto, Zé decide se livrar do médico da cidade (...). Ao confrontar o Dr. no consultório, Zé lê o relatório do médico e ameaça: "*Como dizem: quem tem olhos, é para ver!*". Em seguida, diante do desespero do doutor, o sádico sentencia: "*Quero evitar que seus olhos vejam aquilo que não devem ver*"; e então vaza as duas vistas do homem desferindo-lhe um golpe com suas unhas compridas. Nunca se vira num filme de horror cena tão grotesca e desconfortável. A câmera, claro, se coloca na posição da vítima, obrigando a platéia a sentir sua agonia. (...) Zé não acredita em Deus e justifica a ausência de fé pelo simples fato de não poder vê-Lo ("*Sou um revoltado com os tolos como você, que temem o que não vêem*"), mas no final,

recebe o castigo, aterrorizado pela visão das almas penadas. Para Zé, ver é crer; portanto, num universo de violência, ver também é sofrer. (PRIMATI, *Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins*)



Figuras 96, 97 e 98: Cenas que sugerem a centralidade do olhar nos filmes de Mojica.

Além dessa exibição explícita, espetacular e excessivamente realista da violência, o quarto aspecto da filmografia de Mojica que pode qualificá-lo um autor *no gênero horror* é o fato de que, entre os mestres do horror, ele é um dos únicos – e certamente o que mais ostensivamente – se apresenta nas telas (e mesmo fora delas) interpretando o próprio monstro, e assim produzindo, deliberadamente, tanto em seus filmes quanto em sua vida, uma confusão entre autor e personagem cujos limites beiram freqüentemente a insanidade. Não por acaso, na época do lançamento dos filmes de Mojica na Europa, em 1993, o jornalista Horacio Higushi, da revista *Monsters International*, escreveria um longo dossiê sobre o cineasta, intitulado *José Mojica Marins: The Madness in his Method*, dando conta do fato de que Mojica, ao submeter tanto a si mesmo quanto a seus atores aos maiores riscos (tanto de vida quanto de simples exposição pública) para realizar seus filmes, age como o próprio Zé do Caixão em relação às suas vítimas, produzindo um resultado cinematográfico altamente cruel e auto-referente.

Mas isso não é tudo sobre a obra de Mojica. Talvez seu aspecto mais importante seja a forma como estrutura os elementos de suas histórias de horror, apresentando diferenças importantes em relação aos aspectos canônicos do gênero: pois, para contar as histórias terríveis de seu coveiro psicopata, Mojica sobrepõe, de maneira muito particular, os elementos fantásticos aos da psicopatia.

Afinal, como descreve Piedade, Zé do Caixão é um monstro de horror, mas não propriamente um monstro sobrenatural:

Personagem que tem como característica relevante o fato de ser um sociopata, aspecto diluído pela qualidade quase sobre-humana a ele atribuída, Zé do Caixão, apesar de mortal, encarna aos olhos do espectador a figura do monstro, o “personagem extraordinário num mundo ordinário”, a que se refere Noël Carrol. Ou seja, as situações apresentadas, com seus abusos e decrepitudes, possuem palpabilidade cotidiana, mas o coveiro, enquanto agente desencadeador, encontra-se em outro nível. As situações apresentadas poderiam ser manchetes de jornais de cunho duvidoso, com seus crimes bárbaros e personalidades trágicas comprometidas em circunstâncias inusitadas que invariavelmente envolvem sexualidade e morte. A tortura e o trágico destino dos personagens, em sua pobreza enquanto representação, chocam pela simplicidade. São apresentadas de maneira direta, criando vínculo com um público tão acostumado e inserido na violência. (PIEDADE, 2006, p. 123-126)

Assim, Zé do Caixão, aos olhos daqueles com quem contracena, é um homem de verdade, mortal, e, ao mesmo tempo, um ente poderoso, pois, como coveiro e assassino, transita entre o mundo dos vivos e dos mortos, sendo temido e odiado da mesma forma que as maldições, as bruxas, as almas penadas e o diabo. O irônico é que tais figuras sobrenaturais vêm à cena, nas suas histórias, justamente para punir o próprio Zé. Nos filmes em que o personagem aparece, é sempre o sobrenatural, e não os homens comuns, que vencem o “monstro” sociopata, restabelecendo a vida normal e colocando o indivíduo desviante em sua posição humana e apavorada. Como observa Cid Vale Ferreira:

É engraçado a gente ver que, em *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, filme de estréia do personagem, a questão daquilo que não pode ser, de uma ameaça sobrenatural, não existe em função do Zé do Caixão. Esse horror aparece justamente como uma confirmação de que tudo aquilo que ele desprezava realmente existe. Ou seja, todos os crimes que ele comete porque acredita que tudo é possível por não existir Deus são realmente punidos com a procissão sobrenatural de mortos. Essa contradição, e até um certo moralismo de punir aquele que duvida da existência do sobrenatural, é a tônica desse filme. (FERREIRA, Entrevista à Coleção *Zé do Caixão*, Vol. I)

Tal interferência moralizante do sobrenatural parece derivar principalmente dos melodramas religiosos, ainda muito populares na época em que Mojica realizou seus primeiros filmes, e que consistiam em histórias nas quais os poderes de Deus intervinham quando os heróis se encontravam no limite da tragédia. Afinal, numa cultura como a brasileira, em que o sobrenatural não é encarado como o elemento desviante, e sim como um dos elementos organizadores do mundo, seria difícil criar uma história realmente marcante em que o sobrenatural representasse o mal puro e simples.



Figuras 99, 100 e 101: Seqüência final de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*.

A genialidade da criação de Mojica, então, foi a de inventar um personagem que não crê no sobrenatural, e que, com isso, pode se espantar e se apavorar com sua interferência.

Mas esse personagem, ao não crer e, assim, sentir-se autorizado a fazer uma série de maldades em nome do que considera ser “a razão”, é também um “herói” de Mojica, pois é a sua trajetória de desafios e descobertas que acompanhamos.

Nesse sentido, em vez de um simples vilão, Zé do Caixão também se transforma num herói trágico, que comete o erro, a “desmedida”, ao desafiar os deuses com sua descrença, devendo ser punido exemplarmente. Assim, Zé do Caixão representa mais do que a figura de um sociopata sincrético, sendo também, em certo sentido, um mártir, que é aniquilado ao desafiar os poderes superiores.

Essa curiosa reunião do pecador e do herói trágico talvez ajude a explicar o caráter mítico que o personagem adquiriu no imaginário brasileiro, especialmente por sua capacidade de “voltar do mundo dos mortos” sob várias roupagens, ameaçando e admoestando as pessoas comuns.

Tentando explicar o cinema de Mojica, Fernandez explora a idéia de uma articulação específica de “demência e transcendência”. Para ele, o fascínio de Zé por questões para as quais não há respostas (como o sentido da vida e da morte, a existência do além-mundo e do sobrenatural) remetem facilmente ao sagrado, reforçando o aspecto mítico do personagem. De fato, é inegável que Mojica produziu um amálgama de referências sagradas e profanas que contribuíram muito para a forma ambígua como a sociedade brasileira o incorporou, fazendo com que sua figura pública navegue facilmente do demônio ao curandeiro.

Além disso, é preciso lembrar que as idéias de uma “justiça divina” e de uma resposta sobrenatural para os problemas do mundo dos homens estão presentes mesmo em filmes de Mojica que não contam com a presença do personagem Zé do Caixão, como episódios de *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* (1968), ou longas-metragens obscuros como *A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO* (1985) e *COMO CONSOLAR VIÚVAS* (1976). Neles, o poder sobrenatural está quase sempre a serviço da aniquilação do mal ou do elemento desviante – o que torna mais compreensível o seu sucesso entre um público freqüentemente visto como conservador do ponto de vista político, religioso e moral.

Esse dado também ajuda a compreender a desconfiança, em relação aos seus filmes, por parte de críticos mais engajados e comprometidos com a luta por mudanças sociais no Brasil, pois eles identificavam facilmente, na obra de Mojica, uma visão política reacionária, ainda que cinematograficamente ousada.

Seja como for, parece impossível compreender o seu trabalho sem colocá-lo em perspectiva, dentro do atribulado contexto social, político, cultural e cinematográfico brasileiro dos anos 1960/70, que teve a radicalização ideológica, a intervenção permanente da Censura, o esforço por um cinema nacional popular e a consagração do cinema erótico como algumas de suas principais características – todas elas implicadas no cinema de Mojica.

As próximas páginas deste capítulo descrevem a trajetória do diretor José Mojica Marins e de seus filmes nesse contexto explosivo, procurando ilustrar os aspectos distintivos aqui apontados sobre sua obra.

3.1. O princípio

Nascido na sexta-feira 13 de março de 1936, na Vila Anastácio (hoje Vila Mariana), na cidade de São Paulo, José Mojica Marins é o filho único de Antônio Marins e Carmem Mojica, descendentes de imigrantes espanhóis ligados ao circo e ao mundo do espetáculo (seu pai era toureiro), e chegados ao Brasil no começo do século XX. Seu contato com o cinema começou aos três anos de idade, quando seu pai se tornou gerente de um cinema no Brás. Alguns anos depois, o pequeno José, apaixonado por filmes e desinteressado pelos estudos, começou a reunir amigos para fazer pequenas “obras” mudas em uma câmera 9,5mm que ganhara dos pais.

Os filmes eram estrelados por seus vizinhos e amigos, e exibidos em parques de diversões e em igrejas da capital. Em 1953, aos 18 anos, ele fundou a Cia. Cinematográfica Atlas através de um sistema de cotas de participação pagas pelos amigos, e começou a ministrar aulas de interpretação com o objetivo de recolher fundos para a realização de projetos cinematográficos. Em 1955, conseguiu realizar, com a ajuda do comerciante de móveis Augusto Sobrado Pereira (que depois passaria a assinar “Miguel Augusto Cervantes”, tornando-se parceiro freqüente de Mojica e produtor de filmes na Boca do Lixo durante a década de 1970), seu primeiro longa-metragem, um drama policial em 35mm chamado *SENTENÇA DE DEUS*, que não chegou a ser finalizado. Dois anos depois, lançaria seu primeiro longa profissional, filmado em cinemascope: *A SINA DO AVENTUREIRO*, que teve a colaboração, no roteiro, do já experiente Glauco Mirko Laurelli (1930-) e de Luis Sérgio Person (1936-1976), que então começava a despontar no cinema paulista. Person e Laurelli, porém, pediram para não ter seus nomes mencionados nos créditos⁶⁰, só vindo a assumir sua participação no filme alguns anos depois. Também participou da equipe o fotógrafo e eletricista Honório Marin (ex-operador de câmera da Multifilmes e da Brasil Filmes), responsável pelo único aspecto profissional da equipe.

*A SINA DO AVENTUREIRO*⁶¹ estreou em 19 de dezembro de 1958 no cinema Coral, em São Paulo, e ficou três semanas em cartaz, obtendo sucesso razoável de bilheteria. Depois, fez o circuito suburbano durante dois anos, ganhando destaque por

⁶⁰ Sobre isso, v. BARCINSKI; FINOTTI, 1994, p. 75.

⁶¹ O filme *A SINA DO AVENTUREIRO* não foi localizado para esta pesquisa.

algumas sessões especiais realizadas com o strip-tease ao vivo da protagonista Tônia Eletra, o que garantiu o interesse do público por mais tempo. O longa chegou a receber alguma atenção da crítica, geralmente pela brutalidade das cenas de violência⁶².

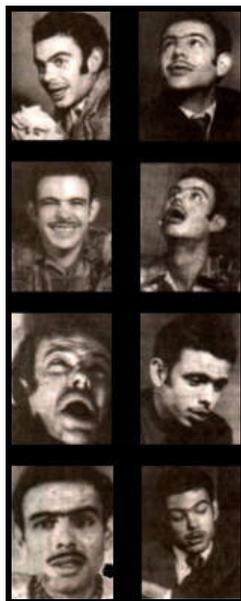


Figura 102: Caras e bocas ensinadas por Mojica aos alunos da escola de atores.
(Fonte: BARCINSKI; FINOTTI, 1998, P. 50)

Após a estréia de *A SINA*, a escola de atores prosperou, e Mojica decidiu produzir um filme calcado no lacrimoso sucesso espanhol *MARCELINO PÃO E VINHO* (*MARCELINO, PAN E VINO*, Ladislau Vajda, 1955), com o objetivo de retomar as relações com seus velhos parceiros da Igreja. O resultado desse novo projeto foi o longa-metragem *MEU DESTINO EM TUAS MÃOS*⁶³, estrelado pelo próprio Mojica e pelo cantor-mirim Franquito. Tratava-se de um melodrama familiar sobre um pai bêbado que precisa redimir-se para salvar o filho. Com ajuda de bons profissionais (como o iniciante Ozualdo Candeias na produção, o montador Máximo Barro na edição, e o fotógrafo Ruy Santos na direção de fotografia), o filme tinha um acabamento surpreendentemente bom para os padrões de sua produção, mas acabou tendo uma fraquíssima carreira comercial em função da ingenuidade do roteiro e do pouco carisma de Franquito.

⁶² Sobre isso, v. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 81.

⁶³ O filme *MEU DESTINO EM TUAS MÃOS* não foi localizado para esta pesquisa.

3.2. E nasce o horror...



Figura 103: Mojica se veste como Zé do Caixão, com capa e cartola alugadas. Ao tentar justificar o motivo do improvável traje do coveiro, Mojica cunharia a frase célebre: “Quem não aparece, desaparece!”

MEU DESTINO EM SUAS MÃOS foi lançado em junho de 1963, sem obter qualquer atenção do público ou da imprensa. Pouco depois, a sorte do diretor e de seus parceiros mudaria radicalmente...

Segundo o próprio Mojica contaria desde então, no inverno daquele ano, doente e frustrado com o pouco sucesso de *MEU DESTINO EM SUAS MÃOS*, ele teve um pesadelo. No sonho terrível, viu-se carregado por um misterioso homem vestido de preto que o teria levado à sua própria sepultura. E este homem não era ninguém senão ele mesmo. Acreditando que o tal pesadelo tivesse sido uma revelação, ele decidiu realizar um filme: *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*⁶⁴, primeira fita brasileira “de terror”.

A produção de *À MEIA NOITE...* foi bastante precária. Sem um tostão, e sem apoio de nenhum produtor, Mojica vendeu o carro da família, pagando somente a alguns técnicos pelo trabalho (entre eles o fotógrafo que o acompanharia sempre, Giorgio Attili; o montador Luiz Elias, que também continuaria trabalhando com ele; os assistentes Ozualdo Candeias e Osvaldo de Oliveira; o parceiro freqüente José Vedovato, na cenografia) e angariou o restante do orçamento num sistema de “cooperativa” com os atores: para participar do filme, cada ator deveria desembolsar o montante de cem mil cruzeiros. O filme, que acabou custando seis milhões de cruzeiros, foi terminado, mas o diretor estava atolado em dívidas. Falido após as filmagens, ele acabaria vendendo o filme, pouco antes

⁶⁴ O filme *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* foi assistido para esta pesquisa.

da estréia, ao ator Ilídio Simões, que ganhou muito dinheiro com o negócio ao revender sua parte, pelo triplo do valor, ao investidor Nelson Teixeira Mendes, após a muito bem sucedida estréia do filme em São Paulo, em 09 de novembro de 1964 (Cf. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 115).

A história de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, escrita por Mojica com a colaboração dos revisores Magda Mel e Waldomiro França, girava em torno do violento coveiro Zé do Caixão (interpretado por Mojica, mas dublado por Laércio Laurelli), temido e odiado pelo povo de uma cidadezinha do interior, e obcecado por gerar “o filho perfeito” que daria continuidade ao seu sangue. Para consegui-lo, ele não hesita em assassinar e torturar homens e mulheres que se colocarem em seu caminho – nem mesmo a própria esposa, que não consegue engravidar, ou seu melhor amigo, cuja mulher lhe desperta o desejo. Esta última, violentada por Zé, acaba se suicidando, mas não sem antes jurar que sua vingança virá do além. Numa noite em que todos os habitantes da cidade evitam sair de suas casas com medo da “procissão dos mortos”, Zé, que afirma não ter medo fantasmas e nem acreditar em Deus, decide levar em casa uma moça recém chegada à cidade. No caminho, uma cigana os interpela e anuncia que o destino de Zé estará selado se ele não voltar para casa antes da meia-noite. O coveiro não acredita, mas, na volta, é abordado pelos mortos em procissão. Zé corre pelo mato até refugiar-se no cemitério, onde se depara com os cadáveres de suas vítimas. Apavorado, é encontrado pelo povo, aparentemente morto e com os olhos esbugalhados...

Se o horror havia demorado para estreiar no cinema brasileiro, Mojica encarregou-se de trazê-lo por inteiro. Seu filme, um curioso amálgama de vários tipos de histórias de horror, reunia um assassino blasfemo (é inesquecível a cena em que Zé do Caixão assiste a uma procissão de Sexta-Feira Santa comendo um enorme pernil), ataques de animais peçonhentos (como a aranha que mata a esposa de Zé), assombrações e a procissão de mortos (típica do folclore brasileiro e lusitano), cemitérios e cadáveres em decomposição (que só seriam vistos com os mesmos detalhes anos depois, nos filmes de Goerge Romero), violência sexual (num padrão de *sexploitation* cujas referências Mojica sequer conhecia), cenas gráficas de violência bem realizadas com os poucos recursos disponíveis (como a da mão decepada numa briga de bar), além de efeitos especiais

artesanais “a la Meliès” que incluíam intervenção direta na película e imagens em negativo – tudo num cenário absolutamente brasileiro, interiorano e conservador.

O filme acertou em cheio o gosto popular, oferecendo um tipo de ambigüidade que se revelou arrasadora. À *MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* era ambíguo, em primeiro lugar, por não se decidir como drama ou comédia – o público ria e se apavorava com igual intensidade ao longo da projeção da fita. Também o aspecto “brasileiro” não deixava de lado elementos “importados”, como a roupa de Zé do Caixão, inspirada em antigos filmes de Universal, e o próprio gênero horror, até então relativamente inédito no cinema nacional. Mas, sobretudo, a ambivalência de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* dizia respeito ao seu caráter ao mesmo tempo blasfemo e conservador. Afinal, tudo aquilo que, a princípio, parecia uma ironia do filme em relação à “ignorância popular” denunciada pelo endiabrado Zé, no final se revelava verdadeiro e inapelável, dando à história inegáveis toques melodramáticos e moralistas: Zé do Caixão, descrente e pecador, seria eliminado justamente pela própria culpa e pelas forças sobrenaturais em que dizia não acreditar.

Diante de um filme tão incomum, a crítica brasileira se dividiu. Quando a fita estreou em São Paulo, em novembro de 1964, amou-se e odiou-se seu diretor/ator com igual intensidade. J. B. Duarte, da *Folha de São Paulo*, e Maurício Gomes Leite, do *Jornal do Brasil*, detestaram o filme, o qual julgaram pobre, ridículo e exagerado

J.B.Duarte: Aí temos o senhor José Mojica inaugurando o horror do cinema brasileiro, dirigindo a si próprio, interpretando o papel principal desta história abracadabrante, o personagem Zé do Caixão, numa atuação realmente inesquecível por seu ridículo e o grotesco da sua pretensão. (...) Em verdade, eu deveria ter seguido o conselho que uma feiticeira (a exemplo do prólogo de Macbeth) dá ao espectador, ao início do filme de Marins: ‘Se não acreditar em almas penadas, saia deste cinema’. Não acredito em almas penadas, mas que ‘las hay, las hay’. O filme do Art-Palácio é a prova mais aterradora de sua existência. (DUARTE apud BARCISNKI; FINOTTI, 1998, p. 117)

Maurício Gomes Leite: o desfile grotesco de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, que absolutamente não é cinema, acaba por encantar os que sentem a falta de uma espécie de pornografia (...) Não é um filme primitivo, é primário; não choca, imbeciliza; para o cinema do Brasil não é uma linha pioneira, é um atraso. A lembrança de Buñuel, levianamente chamado como testemunha da importância de Mojica, só pode ser considerada um desaforo. (...) Mojica faz o cinema do instinto, o cinema animal há muito tempo sonhado e nunca executado, dirão seus divulgadores. Frases como esta (...) é que podem (...)descer o cinema brasileiro ao seu nível mais baixo (...). *À MEIA NOITE* não é só um filme pobre, é um filme ostensivamente nojento. (LEITE apud Ibid, p. 118)

Já os críticos Tati Morais, d'A *Última Hora*, e Sérgio Porto (Stanislaw Ponte Preta), saíram em defesa do trabalho de Mojica, apontando sua inventividade e ineditismo:

Tati Morais: Confessamos alguns pulos na cadeira enquanto assistimos a esse delicioso horror nacional, o primeiro do gênero a ser feito aqui no Brasil, e que é para ser visto metade a sério, metade rindo (o público reage na hora exata), fórmula ideal para o humor negro. No conjunto, é de uma inventividade estupenda, e com um sentido de cinema que não se encontra com facilidade nem aqui nem em outro lugar. (MORAIS apud BARCISNKI; FINOTTI, 1998, p. 118)

Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto): Pois, meus camaradinhas, não vi outra coisa! *À Meia-Noite Levantei Sua Alma* é o maior filme que o sobrinho de Zulmira já assistiu, desde *Frankenstein*. É verdade que *Frankenstein*, quando vi, ainda não tinha 10 anos, e agora já sou maiorzinho, o que só vem reforçar a minha suspeita de que José Mojica Marins é um gênio do cine terror. (PORTO apud Ibid, p. 121)

Mas seria o polêmico Salviano Cavalcanti de Paiva, então no *Correio da Manhã*, que, evidentemente perplexo com o que assistira, daria ao filme a únicas “5 estrelas” que recebeu da crítica na época, e acabaria se transformando em um dos maiores defensores do trabalho de Mojica, o qual relacionava com a exasperante realidade nacional pós-Golpe de 1964:

S.C. Paiva: É difícil escrever sobre *À Meia-Noite Levantei Sua Alma*, tantos e tão contraditórios os seus valores. (...) *À Meia-Noite Levantei Sua Alma* é de uma oportunidade histórica. Reflete, certamente, a vida. O que narra está acontecendo aqui fora (...) Ora, no ato de assistir *À Meia-Noite Levantei Sua Alma*, obra-prima da velhacaria com surpreendente dose de inventividade cinematográfica, o cidadão comum, predisposto ao temor do sobrenatural, aceita todas as suas premissas (...). Ao hospício exterior à sala de projeção foge, e se refugia no hospício da concepção de José Mojica Marins. (...) Um filme inédito, sem dúvida. Original. Um impacto nas concepções convencionais. Marco na história do cinema de terror. A mais surpreendente arrumação de cretinices desde Lumière. (PAIVA apud BARCISNKI; FINOTTI, 1998, p. 119-120)

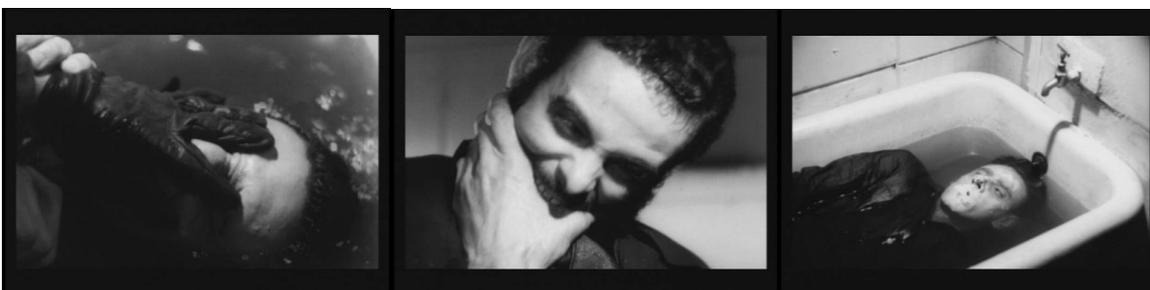
O mesmo tipo de polêmica se repetiu entre os cinéfilos e entre o público em geral – mas não entre os mais rebeldes cineastas brasileiros, entre eles Glauber Rocha e Luis Sérgio Person. Esses cineastas dariam a Mojica uma tal reverência, que, junto com o “oba-oba” de uma parte da imprensa e o intenso e criativo *marketing* pessoal do diretor, fariam do colega do Brás uma verdadeira celebridade. O que impressionou esses críticos e cineastas foi a radicalidade e a espontaneidade com que o jovem Mojica abordou diversos temas que causariam choque em qualquer cinematografia do mundo:

a) Sadismo e machismo:



Figuras 104 a 106: Para a mulher estéril, Zé diz: “Cada mulher deve pertencer a um só homem. Já que, para mim, você não tem utilidade, farei a gentileza de livrá-la do pecado de precisar de outro homem.”

b) Crueldade e psicopatia:



Figuras 107 a 109: Para ter a mulher que deseja, ele também mata o melhor amigo.

c) Violência sexual:



Figuras 110 a 112: Quando estupra Teresinha, Zé não se importa de ferir gravemente a mãe de seu filho.

d) Blasfêmia:



Figuras 113 a 115: Zé também não tem medo de ofender videntes, crentes e espíritos.

e) Tortura:



Figuras 116 a 118: Ele encontra grande diversão indo ao bar da cidade para ameaçar os vizinhos, bolinar a filha do dono e torturar parceiros de jogo.

f) Escatologia:



Figuras 119 a 121: Mas Zé não suporta a visão dos cadáveres que gerou.

g) Fantasia:



Figuras 122 a 124: Em torno de Zé, “efeitos especiais” artesanais trazem imagens de espectros voadores e procissões de fantasmas.

Além da abordagem violenta de temas candentes da cultura brasileira – o machismo, a prepotência das classes altas (Zé é um dos homens mais ricos da cidade, e veste-se como um aristocrata); a violência contra a mulher; o racismo (possivelmente simbolizado na busca do “filho perfeito”) – também impressionaram aos novos admiradores: a qualidade da decupagem e da narrativa do filme, em diálogo evidente com as histórias em quadrinhos; as soluções eficazes e baratas nos “efeitos especiais” e na

maquiagem; a contradição de um cinema de gênero realizado de forma artesanal; a presença, na tela, das classes populares; o discurso ao mesmo tempo pomposo e simplório de seu protagonista/diretor. Tratava-se, afinal, de um autêntico prodígio do cinema popular brasileiro em plena década de 1960. Para completar, seu diretor, um jovem de pouco estudo e excelente tino publicitário, comportava-se como um messias ao reverso, indo a programas de TV e espetáculos variados, sempre vestido como Zé do Caixão, praguejando, afirmando e prometendo as maiores barbaridades, rogando pragas e atraindo a atenção de fãs capazes de grandes loucuras para trabalhar com ele.

Após o sucesso, mas novamente sem um tostão, Mojica começou a ser procurado por dezenas de pessoas que desejavam participar de seu próximo filme. Então, em fevereiro de 1965, alugou uma sinagoga abandonada, na rua Casimiro de Abreu, no bairro do Brás, em São Paulo, onde montou uma escola procurada por aspirantes a atores, técnicos desempregados, pela imprensa e até pela polícia, mas também pelos cineastas do incipiente cinema marginal, que admiravam o primitivismo de seu cinema: Carlos Reichembach, Rogério Sganzerla e Jairo Ferreira, além do velho amigo Person. Incentivado pelo sucesso, Mojica passou a alternar a celebridade com diversos problemas em sua vida pessoal, entre os quais o alcoolismo e o hábito de viver casamentos múltiplos – problemas que nunca mais o abandonariam.

No final de 1965, o ex-parceiro Augusto Pereira procurou Mojica com uma proposta irrecusável: ele bancaria a produção do novo filme em troca de um contrato de exclusividade que incluiria cinco longas com o personagem de Zé do Caixão. Então, no dia 02 de janeiro de 1966, eles assinaram um contrato que previa a produção, nesta ordem, de *ESTA NOITE ENCARNAREI DO TEU CADÁVER*, *A ENCARANAÇÃO DO DEMÔNIO*, *O LAMENTO DOS ESPÍRTOS ERRANTES*, *O SEPULCRO DO DIABO* e *O DISCÍPULO DE SATANÁS*, todos protagonizados pelo coveiro sanguinário. Imediatamente, os dois começaram a produção da primeira seqüência. Desta vez, Pereira garantiu mais dinheiro e melhores condições de produção, o que deu origem a um projeto comparativamente mais pretensioso que o anterior – mas todo desenvolvido dentro da Sinagoga, e por uma equipe que era mais ou menos a mesma do filme original, somada aos novos alunos, à produtora Nilcemar Leyart (com quem Mojica viveria por 30 anos) e ao playboy Antonio Fracari.

Em *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*⁶⁵, Zé do Caixão voltava a aterrorizar a cidadezinha, desta vez como um legítimo monstro cinematográfico: à maneira dos filmes da Universal, agora o vilão contava com o auxílio do Corcunda Bruno (Nivaldo de Lima, intérprete de Antônio, no primeiro filme), que o ajudaria a colocar em prática seu plano de gerar o filho perfeito e, assim, garantir a “continuidade do seu sangue”.



Figuras 125 a 130: Zé do Caixão se recupera dos ferimentos do primeiro filme em *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*.

O filme começa exatamente onde termina *À MEIA-NOITE LEVAREI SUA ALMA*: Zé é encontrado pelos moradores da cidade junto ao túmulo de suas vítimas, aparentemente morto. Mas, então, revela-se que ele sobreviveu ao ataque dos espíritos e, agora, com auxílio de Bruno, e absolvido de seus crimes por falta de provas, continuará sua busca pela mulher que lhe dará o filho perfeito. E ameaça: “*O povo continua o mesmo, ignorante, supersticioso, inferior. Mas a verdade será aceita, ainda que para isso seja necessário fazer seus olhos verterem lágrimas de sangue*”.

Então, a dupla seqüestra sete moças da cidade e as submete aos “testes do medo”, que consistem em obrigá-las a enfrentar, por exemplo, o ataque de dezenas de

⁶⁵ O filme *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* foi assistido para esta pesquisa.

aranhas caranguejeiras (no caso, animais de verdade, que causaram sustos verdadeiros às atrizes e à equipe, amplificado enormemente o impacto da cena).



Figuras 131 a 133: As atrizes do filme ficaram expostas ao ataque de cobras e aranhas verdadeiras para filmar *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*. Os animais foram emprestados por criadores particulares e pelo Instituto Butantã, permitindo a filmagem das cenas com um realismo inigualável.

Depois do primeiro teste, apenas uma das moças, Márcia (Tina Wohlers), é aprovada, pois reage tranqüilamente à presença dos animais. Porém, ao compadecer-se das amigas que serão jogadas às cobras, a moça é dispensada por Zé, mas poupada da morte. O que Zé não sabe é que uma das moças, Jandira (Tânia Mendonça), estava grávida, e, ao morrer, rogara-lhe uma praga.

Inconsciente da maldição, Zé conhece a verdadeira mulher de seus sonhos, Laura (Nádia Freitas), filha de um coronel. Ele seduz e engravida a moça, gerando grande revolta na família, e acaba por matar o irmão dela, Cláudio (Fracari), esmagando sua cabeça numa câmara de torturas. Seu esforço para manter o romance, no entanto, é em vão: depois de saber que Jandira estava grávida, Zé tem um pesadelo no qual é levado ao inferno, e volta de lá traumatizado, encontrando sua mulher prestes a morrer antes de dar à luz. Laura morre, e Zé é perseguido pelos capangas do Coronel, pela população da cidade e pelo fantasma de Jandira, mas insiste em não acreditar na fúria humana e divina contra suas atrocidades: *“Tudo é mentira! Eu sou invencível! Se impedistes o nascimento de meu filho, prova-me! Aqui estou! Trago meu corpo! Encarna no meu cadáver! Eu sou invencível e só creio na força do sangue e da hereditariedade!”*. Então, ele vai parar dentro do lago onde Bruno jogara os corpos de suas vítimas. Cercado, jura não ser responsável pelo sumiço das mulheres, desafiando a todos a encontrarem os corpos. No mesmo instante, os esqueletos das mulheres mortas emergem das águas, e Zé do Caixão afunda no lago.



Figuras 134 a 139: Zé do Caixão encontra Nero quando visita um inferno dantesco; depois segue seu caminho em direção à morte nas seqüências finais de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*.

Mantendo o tom violento, fantástico e melodramático de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, mas exibindo cenas muito mais espetaculares – mesmo que feitas com recursos baratíssimos, como a construção do inferno com gesso e pipoca – mais uma vez, um filme protagonizado por Zé do Caixão causava sensação na audiência e na imprensa nacionais. Afinal, não se tratava apenas de uma repetição do já havia sido visto três anos antes, mas de uma radicalização notável, como observa Cid Vale Ferreira:

A primeira diferenciação entre os dois filmes [*À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* e *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*] é a intenção do diretor. No primeiro, Mojica trabalhou o personagem com muita sutileza, e as cenas de horror tinham um certo comedimento. Ele conseguiu que nada ficasse inverossímil, e justamente o que há de sobrenatural no filme é o castigo do Zé do Caixão no final (...) Mas, desta vez, o Mojica explora as cenas fortes e antológicas de horror. (...) Você tem certos elementos se repetindo, só que muito exagerados. É possível dizer que o personagem, no segundo filme, adquire um caráter quase expressionista de exagero da própria loucura. O que antes era uma simples intenção de ter um filho com uma mulher superior que ele julgasse acima da mediocridade supersticiosa do povo, passa a ser uma loucura (...). Acho que o Mojica tentou aumentar o alcance do Zé como vilão. Ele vai para o hospital curar os olhos e volta com um ajudante corcunda deformado, com um aparato que não tinha antes. (...) Esse filme é um ótimo exemplo de como esses ápices de horror foram bem trabalhados pelo Mojica em sua carreira. No fim, quando o Zé acaba atraindo uma multidão furiosa, como o *FRANKENSTEIN* da Universal, acredito que ele quis mesmo estabelecer um paralelo entre o Zé do Caixão um monstro que se afoga numa espécie de areia movediça. (FERREIRA, Entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. II).

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER também dividiu opiniões. Desde a admiração de alguns pela qualidade do trabalho artesanal e experimental, até as mais ferozes críticas pelo sadismo, blasfêmia e pela má interpretação dos atores, tudo era motivo para discussões acaloradas, aproveitadas por Mojica como estratégias publicitárias.

O cineasta aprendeu logo a visitar regularmente as redações de jornais para levar notícias (reais ou inventadas) sobre as performances de bilheteria dos seus filmes, anúncios sobre bizarros testes de atores e “presentes” como convites para sessões de cinema em forma de caixão. Ele também aceitava convites para festas e eventos, dava entrevistas e até consultoria espiritual. Mesmo as dificuldades com a Censura – que, além de cortar trechos do filme, exigiu um final mais redentor para o vilão, com falas redubladas nas quais Zé do Caixão pedia perdão a Deus – foram aproveitadas como motes para a divulgação do filme, em dezenas de entrevistas nas quais ele descrevia sua luta contra a intolerância dos censores e a favor do cinema nacional.

O lançamento de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* ocorreu em 13 de março de 1967, em 14 cinemas de São Paulo. As cópias do filme circularam pelo país por vários anos e, embora os registros de bilheteria da época fossem bastante problemáticos, cálculos indicam que seu impacto comercial foi bastante significativo. Segundo garantem os biógrafos Barcinski e Finotti (1998, p. 117):

Hoje, é impossível saber com exatidão o público do filme, já que as empresas distribuidoras não guardaram os borderôs, e 70% dos cinemas ... não existem mais. É possível, no entanto, fazer um cálculo aproximado (...) Um dos chefes da fiscalização do filme, Virgilio Roveda, garante que *ESTA NOITE* foi exibido em 186 cinemas no estado, para um público de 1,5 milhão de espectadores. Dados do INC mostram que São Paulo representava entre 25% e 30% do total de público do país. Sabendo que o filme de Mojica foi um sucesso em todo o país, lotando salas em Vacaria (RS) e Manaus (AM), pode-se calcular – de forma aproximada... – que *ESTA NOITE*... foi assistido por um público de 5 a 6 milhões de brasileiros.

Além de um público muito expressivo, desta vez, Mojica também contava com aliados mais fortes no mundo do cinema: o velho amigo Person (que, desde *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, não cansava de comparar “as barbaridades de Mojica” aos filmes de Luis Buñuel⁶⁶), cinéfilos e estudantes de cinema que logo se tornariam diretores (como

⁶⁶ Cf. BARCINSKI; FINOTTI. 1998, p. 156.

Carlos Reichembach, João Callegaro e Jairo Ferreira), além de um improvável e ilustríssimo fã, Glauber Rocha, que realizou sessões especiais de *À MEIA NOITE...* no Rio de Janeiro e apresentou Mojica a figuras importantes do Cinema Novo.

Para seus admiradores, o que contava era o cinema radicalmente violento de Mojica, calcado na cultura popular, e feito num sistema precário com profissionais advindos das classes populares e pouco intelectualizados, mas ainda assim apresentando cenas de grande impacto e revelando as mazelas de nosso atraso cultural. Para os detratores, os problemas eram mais ou menos os mesmos, mas reforçados pela noção de que o cinema brasileiro deveria relacionar-se com os modelos importados, fosse do cinema clássico hollywoodiano, fosse do cinema moderno europeu. Como lembra Rubens Ewald Filho⁶⁷:

Eu fiquei como todo mundo que tem o primeiro contato com ele. Foi um choque cultural. (...) Pois o cinema do Mojica é tão Brasil, é tão “a gente”, que a gente até se assusta um pouco. Brasileiro tem um pouco de vergonha de si mesmo. (...) Eu sinto o Mojica (...) como uma coisa extremamente brasileira (...) um estilo de teatrinho mambembe, mas num cara absolutamente apaixonado pelo cinema. (EWALD FILHO, Entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. III).

Mas o fato é que, com *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, Mojica parecia ter levado seu personagem a uma encruzilhada: o que ainda faltava acontecer a Zé do Caixão, que já assassinara mais de uma dezena de pessoas, encontrara a mulher perfeita, perdera um filho, visitara o inferno, tivera seus crimes descobertos e afundara num lago? Como bem observa Cid Vale Ferreira⁶⁸, a morte desse personagem no final de *ESTA NOITE...* abriu o leque de opções que o cineasta tinha para continuar a série, porque agora Zé do Caixão não era mais aquele coveiro sociopata e descrente que quer ter o filho perfeito. Ele agora poderia ser simplesmente o que as pessoas temiam que ele fosse: um monstro.

⁶⁷ Ewald era um dos maiores críticos de Mojica, como atesta um texto seu da revista *Istoé*: “O triste é que *JMM*, nos seus primeiros filmes, tinha um certo charme de malfeito. Era como um pintor primitivo que levaram para a escola a fim de aprender a pintar. Disseram-lhe que era um gênio e ele acreditou. Hoje já sabe fazer fotografias de cartão-postal e dar declarações intelectualizadas. Mas não passa de um borra botas igual a tantos outros.” (EWALD FILHO apud. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, P. 326)

⁶⁸ Em entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. II.

3.3. Celebridade, TV e parcerias

Em abril de 1966, ainda durante a montagem de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO SEU CADÁVER*, Mojica teve a oportunidade de conhecer um parceiro que se tornaria tão ou mais decisivo em sua vida quanto o fotógrafo Giorgio Attili, o montador Luiz Elias e o cenógrafo José Vedovato. Tratava-se do escritor de ficção Rubens Francisco Luchetti, que, naquele ano, seria apresentado ao cineasta por Sérgio Lima, então diretor da Cinemateca Brasileira.

Lima, consciente do interesse de Luchetti pelas histórias de horror e pelo cinema (o escritor fora um dos criadores do Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Preto), acreditava que o encontro entre os dois artífices do gênero poderia render bons frutos: naquele momento, o escritor paulista, que já fora rejeitado por vários produtores de cinema, era um grande fã de Mojica. Então, numa visita à Sinagoga, Luchetti seria convidado pelo cineasta para escrever os três episódios de um novo filme, que deveria chamar-se *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO*⁶⁹.

Mojica passou a Luchetti o resumo das três histórias e, após o sucesso de bilheteria de *ESTA NOITE...*, vendeu o projeto a um jovem comerciante vizinho, o ex-ator egípcio George Michel Serkeis, que bancou a produção e estrelou um dos episódios.

As filmagens ocorreram entre o final de 1967 e o começo de 1968, mas o lançamento do filme acabou acontecendo apenas em novembro de 1968, após longa negociação com a Censura Federal. Para os censores, tratava-se de uma obra inaceitável, muito mais blasfema que as anteriores de Mojica. E, em certo sentido, eles não estavam enganados: *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* tinha aspectos verdadeiramente transgressores, especialmente por atribuir comportamentos desviantes a pessoas bem mais comuns do que o terrível Zé do Caixão. O filme também se diferenciava porque, ao colocar Mojica diante da câmera em apenas um dos episódios, destacava sua faceta de cineasta e autor independente do personagem que criara – e, sobretudo, da caricatura que costumava apresentar na televisão, em festas e na publicidade. Assim, o diretor se tornava um alvo mais importante do que simplesmente o de um lunático de capa e cartola.

⁶⁹ O filme *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* foi assistido para esta pesquisa.

A primeira história do filme era *O FABRICANTE DE BONECAS*, cujo elenco foi encabeçado por Person. Filmado com crueza semelhante à dos filmes anteriores de Mojica, mas com cenas de sexo mais ousadas, o filme contava a história de um velho (Ademar Silva) que tem a casa invadida por quatro arruaceiros (Person, Rosalvo Caçador, Mário Lima e Toni Cardi) que desejam violentar suas quatro filhas (Vany Miller, Verônica Krimann, Paula Ramos e Esmeralda Rushel) e roubar o dinheiro do lucro que obtém com suas misteriosas bonecas, cujos olhos muito expressivos possibilitam a cobrança de um alto preço. O velho tem um ataque cardíaco, e não consegue defender as filhas – que, no entanto, mostram pouca resistência aos ataques. Após o sexo, os bandidos são surpreendidos pelo retorno do velho, que agradece às filhas pela colaboração e mata os homens a tiros. Então, revela-se o segredo das bonecas: elas têm olhos humanos, arrancados dos incautos pelo velho artesão.



Figuras 140, 141 e 142: As bonecas com e sem os olhos; a cabeça morta do líder dos bandidos (Person).

Em *O FABRICANTE DE BONECAS*, ainda se pode notar a recorrência dos temas de Mojica: a sociopatia, a violência sexual e o fenômeno sobrenatural que vem punir o ato desviante, mas as contribuições do talentoso contista Luchetti, conhecedor da obra de Hoffmann (criador d'*O Homem da Areia*, que roubava os olhos das crianças), também pode ser percebida, sobretudo pelo destaque dado aos objetos das cenas, pela melhora dos diálogos e pelo esforço para criar significados simbólicos para a história contada.

Já o segundo episódio do filme, *TARA*, é um romance necrófilo que se aproxima do horror por seus elementos mórbidos e grotescos, mas, na verdade, é uma história romântica. Nesse curta-metragem feito à maneira do cinema mudo – sem falas, apenas com acompanhamento musical –, um mendigo vendedor de balões (George Michel)

se apaixona por uma moça rica (Iris Bruzzi) que é assassinada no dia de seu casamento. Colocada em um mausoléu com sua roupa de noiva, a moça recebe, à noite, a “visita” de seu admirador, que faz amor com ela e lhe calça um par de sapatos que ela havia perdido.

O filme é admirável pelo domínio que diretor mostra dos códigos do cinema mudo, além de revelar o talento dramático de George Michel, que já trabalhara como coadjuvante em filmes egípcios antes de vir para o Brasil. Mas são notórias, sobretudo, as contribuições do repertório cultural de Luchetti, que traz elementos de contos de fadas como *Cinderela* e *A Bela e a Fera*, e de romances clássicos como *O Corcunda de Notre-Dame*, para dar mais poesia à patética história contada.



Figuras 143, 144 e 145: George Michel; Iris Bruzzi caindo de braços abertos para o admirador.

Apesar de os dois primeiros curtas serem potencialmente escandalosos em função da violência, das cenas de sexo e da explicitação de um amor necrófilo, seria o terceiro episódio, *IDEOLOGIA*, o maior responsável pela polêmica gerada em torno de *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO*, um dos filmes de Mojica que mais sofreria com a censura, e que chegou aos cinemas com apenas 63 minutos de duração (20 a menos do que a cópia original enviada aos avaliadores em Brasília⁷⁰).

Em *IDEOLOGIA*, somos apresentados a mais um alter-ego de Mojica (ou seria já do próprio Zé do Caixão?): o terrível professor Oaixac Odez⁷¹, pesquisador do

⁷⁰ Os biógrafos de Mojica contam que o filme chegou a ser usado como exercício de treinamento para uma turma de novos censores (Cf. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 219).

⁷¹ O nome significa “Zé do Caixão” de trás para a frente. Segundo consta, o filme deveria ter sido estrelado pelo próprio Zé, mas o nome do personagem estava, na época, impedido de ser usado por questões legais relativas ao contrato como Augusto Pereira. Segundo o pesquisador Cid Vale Ferreira, o anagrama pode ter sido idéia de Luchetti, que, na época, havia acabado de traduzir o romance vampírico *Carmilla*, de Le Fanu, cuja personagem só pode se apresentar usando anagramas do próprio nome.

comportamento humano que oferece um “tratamento” para libertar as pessoas das amarras da razão, mostrando-lhes que são feitas de puro instinto. Seu método consiste em seqüestrar pessoas e submetê-las às maiores privações, canibalizando-as ou tomando-as como assistentes após o tratamento. É o que ele faz com o casal de intelectuais Alfredo e Dilma (Osvaldo de Souza e Nidi Reis), quando estes visitam sua mansão. Os dois são obrigados a assistir a uma série de atrocidades, depois são enjaulados e deixados sem comida, até que a mulher, quase morta de fome e sede, acabe bebendo o sangue do próprio marido. Então, Oaixac e seus asseclas canibalizam os cadáveres esquartejados dos dois, num lauto jantar.



Figuras 146, 147 e 148: O professor Oaixac Odez (Mojica); a casa do professor (cujos fotogramas foram aproveitados de *ESTA NOITE...*); atrocidades cometidas contra uma prisioneira.

É curioso que, mesmo sem ter aderido ainda ao espírito do cinema marginal, que já vinha tomando forma em 1967, Mojica tenha se aproximado tão conscientemente dos temas da abjeção, da transgressão e da antropofagia (neste caso, literal) que este cinema começaria a discutir. O filme também marca o esforço de Luchetti para transformar as idéias de Mojica num sistema de pensamento mais intelectualizado e organizado.

Mas, contraditoriamente, foi a intervenção da Censura que deu ao filme um dos finais mais misteriosos e herméticos do cinema de Mojica: inconformados com o fato de o professor Oaixac sair vitorioso, os censores cobraram um desfecho no qual o vilão fosse punido. Sem dinheiro para refilmar as cenas, Mojica e George Michel roubaram algumas imagens de explosões, obtidas de um filme egípcio no qual o produtor havia trabalhado, e do qual tinha uma cópia. A essas cenas, eles acrescentaram uma citação bíblica do profeta Ezequiel, sugerindo que a fúria divina não pouparia o vilão: “...e me provocaste a ira, eis que também farei recair um raio no teu caminho sobre a tua cabeça...”.



Figuras 149 a 154: Seqüência final de *IDEOLOGIA I* - o jantar e a profecia.

Com este final, que o montador editou usando também imagens de animais peçonhentos, não se tem apenas um momento de abjeção e punição, mas, sobretudo, uma estratégia narrativa encadeada por associações mais livres e agressivas, e não mais por uma lógica clássica de causa e efeito vista nos filmes anteriores de Mojica. Esse recurso, derivado das experiências cinematográficas modernas, sugeria uma moralidade mais ambígua, mas não excluía a tendência de apresentar a intervenção do sobrenatural como única solução para os males causados por seres humanos cruéis e fora de controle. Tratava-se, afinal, como outros filmes de Mojica, de um prodígio do improvável.

Mas não foi exatamente a isso que o público brasileiro assistiu na época. *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* foi lançado no final de 1968 com tantos cortes que acabou se tornando incompreensível, e tendo sua audiência prejudicada. Porém, apesar da decepção nas bilheterias e da luta inglória com a censura, o filme daria a Mojica um roteirista capaz de colocar no papel, com alguma elaboração formal, suas idéias sobre o horror, e ainda ganharia mais alguns defensores na imprensa e no mundo do cinema, como José Lino Grünwald, cujo texto publicado no jornal paulista *Correio da Manhã*, na época do lançamento do filme, atesta a percepção, já então presente entre alguns comentaristas, de que o cineasta estava sendo impedido de oferecer aos espectadores brasileiros algo que seria difícil de encontrar fora de seu cinema:

Assistimos, antes dos cortes, a este último filme de José Mojica Marins que, posteriormente, foi quase arrasado pela Censura. Parece que não ficou seqüência sobre seqüência, *shot* sobre *shot*. Lamentável, porque José Mojica – sem dúvida um dos melhores cineastas brasileiros e um dos poucos que, ao nível internacional, inova no gênero horror – só pode ser assimilado em seu modo extravagante através de tudo que compõe em matéria erótica, primitiva, escatológica, sádica. Sem isso, ou seja, forjar a sua aproximação do bom comportamento, mediante a tesoura, perde ele grande parte da força expressiva. Deveria ser facultado que pelo menos os cinemas de arte exibissem os filmes sem estar mutilados. (...) *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* é seu melhor filme, ...uma esfuziante *féerie* das cenas mais insólitas já vistas na tela. (GRÜNEWALD apud BARCISNKI; FINOTTI, 1998, p. 223)

Ao mesmo tempo em que tudo isso acontecia, Mojica e Luchetti também estavam envolvidos em mais dois projetos: o programa da TV Bandeirantes *Além, Muito Além do Além* (Cf. p. 98, *nesta tese*), e o filme *TRILOGIA DE TERROR*⁷², um dos mais interessantes referentes ao gênero no cinema brasileiro, concebido por Antonio Pólo Galante, produtor que vinha, então, despontado na Boca do Lixo.

O contato de Mojica com os produtores da nascente indústria da Boca não era exatamente uma novidade. Em 1964, ele fora convidado pelo produtor Nelson Teixeira Mendes (que depois distribuiria seu primeiro filme em São Paulo e no Rio de Janeiro) para atuar num papel secundário no filme *O DIABO DE VILA VELHA*, drama rural dirigido por Ody Fraga. Como Ody acabou abandonando as filmagens, Mojica assumiria a direção do longa, para a qual não foi creditado. O filme, lançado em 1966, não fez um grande sucesso, mas garantiu a confiança dos produtores no trabalho do cineasta do Brás.

Então, em outubro de 1967, ainda embalado pelo sucesso de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (que estava em cartaz em várias cidades do Brasil) e pela bem-sucedida estréia de *Além, Muito Além do Além*, Galante decidiu reunir três *enfant terribles* do cinema nacional para realizarem um filme inspirado no programa de TV de Mojica/Luchetti.

Segundo o próprio Galante contaria a Barcinski e Finotti (1998, p. 205), a idéia inicial era a de fazer a continuação de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, mas Augusto Pereira, que então detinha os direitos do projeto, não permitiu. Então, surgiu a idéia de se fazer um filme em episódios com Mojica, mas o co-produtor Renato Grecchi,

⁷² O filme *TRILOGIA DE TERROR* foi assistido para esta pesquisa.

veterano do cinema paulista, temeu a perseguição da Censura, e propôs a divisão da fita entre Mojica e outros dois diretores mais “*bem cotados pela intelligentsia brasileira*” (Ibid, p. 205): os ex-parceiros, e então cineastas premiados, Ozualdo Candeias (de *A MARGEM*, 1966) e Luis Sérgio Person (de *O CASO DOS IRMÃOS NAVES*, 1965). A idéia era a de que cada um dos diretores escolhesse algum conto de Luchetti exibido na TV para adaptar.

Candeias, que dirigiu o primeiro episódio do filme, *O ACORDO*, escolheu o conto *Noite Negra* (sobre um homem que faz um pacto com o demônio pela cura da doença de sua filha), mas fez várias modificações na história. O filme se passa numa pequena cidade interiorana, cercada de lendas indígenas e de um catolicismo ultra-sincrético, quando uma mulher apela a um feiticeiro *hippie* para fazer com que sua filha se interesse sexualmente por um fazendeiro que deseja evolver-se com ela. Para pagar sua parte no acordo, ela deverá encontrar uma moça virgem para dar ao feiticeiro, em sacrifício. Então, uma figura misteriosa, que se diz Jesus Cristo, impede que o acordo seja cumprido.

O resultado foi bem distante daquilo que geralmente se entende por horror, já que o objetivo da história não parece ser, em momento algum, o de provocar qualquer reação de medo na platéia. Trata-se muito mais de uma reflexão do próprio Candeias em torno de três universos diferentes: o das superstições interioranas, o dos jovens hippies e o das relações de poder e sexo entre homens e mulheres no mundo rural.



Figuras 155, 156 e 157: Cenas de *O ACORDO*, de Ozualdo Candeias.

Já o filme de Person, *PROCISSÃO DOS MORTOS*, inspirado num episódio homônimo do programa de TV, contava a história de um menino que vê fantasmas – mas, desta vez, tratava-se de fantasmas bem diferentes. Person se aproveitou da morte de Che Guevara, ocorrida meses antes, para contar uma história de horror claramente alegórica,

usando como fonte a realidade do país durante a ditadura militar, e produzindo uma bela metáfora do universo da juventude e da guerrilha brasileiras. No filme, um garotinho sai de casa para caçar passarinhos, contrariando as recomendações de sua mãe (Cacilda Lanuza). No mato, encontra um guerrilheiro morto, cujo corpo em decomposição segura uma metralhadora e exibe um sorriso sardônico. A polícia é chamada, e a população da cidade começa a desconfiar de que o menino esteja ajudando outros guerrilheiros. O pai do menino (Lima Duarte), ofendido, decide ir à floresta à noite para comprovar que não há guerrilheiros por lá – mas estes, na forma de incontáveis fantasmas de Che Guevara, cercam-no e matam-no. No dia seguinte, o menino volta para o mato.

Além de apresentar uma história de horror com evidentes cores políticas, sugerindo que a revolução seria irresistível aos jovens, o filme de Person também continha uma homenagem igualmente metafórica ao “clássico” *O SACI*, realizado quinze anos antes por Rodolfo Nanni, conforme ilustra-se a seguir:



Figuras 158, 159 e 160: Cenas de *A PROCISSÃO DOS MORTOS*, de Person (1968).



Figuras 161, 162 e 163: Cenas da “sacizada” descoberta por Pedrinho em *O SACI*, de Rodolfo Nanni (1953).

Ao reunir seus guerrilheiros sobrenaturais em *PROCISSÃO DOS MORTOS*, Person parece sugerir um paralelo com a “sacizada” testemunhada pelo garoto Pedrinho em

O SACI, de Nanni. Dessa maneira, a “citação interna” do cinema paulista mostra a consciência do diretor sobre duas questões importantes do cinema de sua época: o contato entre o trabalho engajado dos anos 1960 e as experiências relacionadas à luta pelo cinema nacional e popular dos anos 1950; e o fato de que, tanto em seu filme como no de Nanni, tratava-se de experiências de cinema fantástico no Brasil.

O último episódio de *TRILOGIA DE TERROR* é o de Mojica, *PESADELO MACABRO*, inspirado num dos primeiros programas escritos por Luchetti para a TV Bandeirantes. Trata-se da história de Cláudio (Mário Lima), um homem perturbado que tem pesadelos nos quais é enterrado vivo. Durante um passeio com sua noiva, Rosana (Vani Miller), ele é pego por bandidos, que lhe dão uma surra e estupram a mulher. Cláudio é dado como morto, e em seguida é enterrado. Logo após seu funeral, porém, a noiva tem um pressentimento de que ele possa estar vivo, e obriga os parentes a abrirem o caixão. Enquanto isso, ele acorda dentro do esquife, desesperado. Quando o caixão finalmente é aberto, Cláudio está morto, com os olhos esbugalhados.



Figuras 164, 165 e 166: Cenas do curta *PESADELO MACABRO*, episódio de *TRILOGIA DE TERROR*.

Barcinski e Finotti (1998, p. 206) destacam, a respeito desse filme, uma passagem interessante do ponto de vista da inventividade de Mojica para chocar seu público. Eles se referem à seqüência do ritual de macumba apresentado no começo do filme, no qual um Pai de Santo endiabrado arranca as roupas de cinco mulheres a chicotadas, e depois come uma galinha viva. De fato, a cena, impressionante, recebeu críticas e foi censurada em sua época por seu caráter sensacionalista e supostamente “gratuito”. Mas, a respeito dela, cabe também destacar seu discreto papel como possível desencadeadora da tragédia, em virtude da reação do próprio personagem Cláudio quando a

assiste, compadecendo-se das moças torturadas e ficando absolutamente chocado e culpado pela violência do ritual. Nesse caso, mais uma vez, é possível sugerir que, numa história contada por Mojica, o elemento sobrenatural tenha interferido para punir o erro do herói – o que mantém *PESADELO MACABRO* profundamente ligado aos seus antecessores na carreira de Mojica.

TRILOGIA DE TERROR e *O ESTRANHO MUNDO...* ficaram prontos simultaneamente, em março de 1968, mas o primeiro estreou, com alguns cortes, em 22 de abril, enquanto o segundo esperaria mais oito meses, e chegaria às telas todo retalhado.

O filme produzido por Galante teve uma boa recepção entre os críticos, embora o episódio de Mojica tenha sido rejeitado por vários analistas por seu tom sensacionalista e pela simplicidade da história (o corte da cena do estupro, feito pelos censores, também prejudicou bastante a compreensão do filme). De maneira um pouco mais branda, o episódio de Candeias também recebeu ressalvas, sobretudo por ter sido considerado hermético demais⁷³.

Para Galante, o filme também foi um mau negócio: fracassou nas bilheteiras, sofreu com a perseguição política e estética dos censores e obrigou-o a correr atrás de trabalhos de pior qualidade para cobrir os prejuízos. Com isso, o produtor ficaria longe do cinema de horror – e sobretudo de Mojica – nos anos seguintes, quando se tornaria um dos mais bem-sucedidos empresários do cinema paulista.

No entanto, aos olhos de hoje, e considerando-se a trajetória do horror no cinema brasileiro, a produção de Galante marca um momento em que o gênero foi experimentado de maneira auto-consciente por realizadores influentes no cinema nacional, que, em outras circunstâncias históricas, poderiam ter indicado caminhos consistentes para o gênero em nossa cinematografia.

Enquanto isso, Mojica e Luchetti, lutando contra a censura e contra seus detratores, continuariam se envolvendo com projetos na televisão e nos quadrinhos que só não tiveram uma trajetória mais constante pela incapacidade de Mojica de estabelecer vínculos sólidos empresariais.

⁷³ Cf. fortuna crítica de *TRILOGIA DE TERROR* In: BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 210-217.

As decisões intempestivas do diretor, entre as quais a mudança de emissora do programa *Além, Muito Além do Além*, da TV Bandeirantes para a TV Tupi⁷⁴, em 1969, e também sua mudança de editora da revista em quadrinhos *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*⁷⁵, em 1970, sempre à revelia de Luchetti, foram frustrando os planos da dupla e levando-os a sucessivas bancarrotas, reduzidas pelo trabalho de Luchetti como escritor de *pulp fiction* e pela participação do cineasta como garoto-propaganda de produtos duvidosos, animador de festas idem e ator em filmes de outros diretores, como *O CANGACEIRO SEM DEUS*, de Osvaldo de Oliveira, em que viveu um líder religioso insano chamado “Zé das Penitências”; *O PROFETA DA FOME* (*Figuras 167 a 169*), de Maurice Capovilla, em que encarnou o faquir Alikhan, o homem “*que fez da fome profissão e se tornou sua vítima*”; e *AUDÁCIA, A FÚRIA DOS DESEJOS*, de Carlos Reichembach e Antonio Lima, em que aparecia em cenas pseudo-documentais.



Figuras 167, 168 e 169: Mojica e Maurício do Valle em *O PROFETA DA FOME*.

⁷⁴ Cf. página 98 desta tese.

⁷⁵ Cf. página 91 desta tese.

3.4. Contracultura, cinema marginal e censura

Em 1969, falido e fora da TV, Mojica vivia do dinheiro que recebia com a venda de seus gibis e do trabalho como garoto-propaganda de todo tipo de anunciante (de papa-defuntos a compositores de marchinhas de Carnaval). Então, decidiu realizar aquele que seria seu filme mais violento, *RITUAL DOS SÁDICOS*⁷⁶ (1970), mais tarde lançado com o título *O DESPERTAR DA BESTA* (1986). Numa narrativa fragmentada e claramente influenciada pelo cinema marginal, Mojica recorreu à metalinguagem para “analisar” o efeito de seu personagem no inconsciente coletivo.

Ajudado por um fio de narrativa concebido por Luchetti, o longa narra as experiências de um médico que publica um livro sobre as alucinações de um grupo de viciados que consomem LSD e são confrontados com a figura de Zé do Caixão.

RITUAL DOS SÁDICOS, que tem um diálogo não apenas com a “curtição” das drogas do cinema marginal, mas também com os filmes “lisérgicos” lançados nos EUA na mesma época, foi imediatamente interdito pela Censura Federal. Na época, um texto de Carlos Reichembach, publicado no jornal alternativo *Shimbun*, prometia o que só seria visto dezesseis anos depois:

Acabei de ver um filme em sua primeira cópia, no laboratório. O filme mais ribombante feito no Brasil até hoje: *Ritual dos Sádicos*, dirigido por um tarado mental, um gênio do escrotismo, o maior homem de cinema já surgido no hemisfério Sul, José Mojica Marins. O que o teatro moderno preconizado por Artaud, o cinema subterrâneo e os movimentos que se pretendem corajosos conseguiram no decorrer desses anos não fazem nem sombra à importância desse filme único. Ou faremos filmes mais corajosos ou abandonemos definitivamente o cinema! O homem é fulminante. Samuel Fuller, até agora o mais marginal cineasta independente do mundo, vai fazer pipi de tanto medo de assistir a essa bomba atômica. Este filme representa o fim do cinema imbecil, cáustico, fajuto. Filme macho, pagão, desavergonhado. A tela narcotizada. Os gênios, virando bestas, hão de comer capim depois de assisti-lo. Glauber não existe mais. Sganzerla (...) vai voltar para o jardim de infância. (REICHEMBACH, apud BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 245)

O filme começa com música religiosa e a imagem fixa de uma cartela cheia de imagens de anjos e dizeres de agradecimento a pessoas como o cineasta Roberto Santos e o produtor Teixeira Mendes, que colaboraram com a produção cedendo sobras de negativos e

⁷⁶ O filme *RITUAL DOS SÁDICOS* (*O DESPERTAR DA BESTA*) foi assistido para esta pesquisa.

outros insumos para as filmagens. Então, corta-se para imagens de uma igreja vazia. O som, terrível, é de um grito desesperado de mulher. Flashes muito rápidos de Zé do Caixão em primeiro plano nos conduzem a um telhado, onde surge o coveiro. De cima de um telhado, Zé olha fixamente para a câmera e, num lento *zoom-in*, afirma com a própria voz (e não mais com a dublagem de Laércio Laurelli): “*O meu mundo é estranho, mas é digno de todos que o queiram aceitar, e nunca corrupto como querem fazê-lo, pois é composto, meu amigo, de pessoas estranhas, mas não mais estranhas do que VOCÊ!*”. Ele aponta o dedo para o espectador e, então, têm início os créditos do filme.



Figuras 170, 171 e 172: Abertura do filme *RITUAL DOS SÁDICOS*.



Figuras 173 a 178: Primeiro devaneio de *O RITUAL DOS SÁDICOS*.

A cena de abertura (figuras 173 a 178) é digna de um Luis Buñuel. Uma bela mulher loira enfia uma agulha no próprio pé e injeta-se com um líquido desconhecido.

Então, ao som da música *Guerra, palavra que Ferra*, de Denise Kalafe⁷⁷, tira a roupa em frente a cinco homens excitadíssimos que abrem um misterioso pacote, no qual se encontra um velho urinol. Ela sorri e se senta no urinol, para deleite dos homens.

A cena termina bruscamente, e somos conduzidos a um programa de televisão no qual quatro jornalistas (interpretados pela “nata” do *udigrudi* paulistano: Carlos Reichembach, Maurice Capovilla, Jairo Ferreira e João Callegaro) debatem as idéias de um psiquiatra (interpretado por Walter Portela, advogado de Mojica) que acaba de lançar um livro chamado *Tóxico – o Estimulante das Taras*.

A partir deste ponto, o filme seguirá uma estrutura na qual os debates do doutor com os jornalistas serão interrompidos pela reconstituição das histórias que ele recolheu entre toxicômanos. Numa dessas histórias, uma moça se envolve numa orgia com maconheiros até que um deles, vestido como Moisés, a estupra com um cajado; noutra, uma mulher de alta sociedade assiste à filha fazer sexo com o mordomo, enquanto acaricia um jumento. O debate vai progredindo, e os jornalistas, cada vez mais indignados, alegam que o doutor é um sádico depravado que se diverte inventando essas histórias horríveis.

Após contar suas histórias, o doutor começa a descrever a parte principal de seu experimento com as drogas, e, para isso revela a presença do cineasta José Mojica Marins no debate. Mojica diz que está neutro, e não se manifesta quando começa a ser ofendido pelos jornalistas.

Então, percebe-se que *RITUAL DOS SÁDICOS* é também uma declarada peça de propaganda do próprio Mojica. Pois o doutor explica que teve sua idéia assistindo ao polêmico show televisivo *Quem Tem Medo da Verdade?* que entrevistara o cineasta⁷⁸. O programa, que realmente fora exibido na TV Record, é reproduzido em *flashback* por alguns minutos, inclusive com seu texto de abertura laudatório, com as injúrias cometidas pelos participantes e com o encerramento no qual Mojica é “absolvido” pela maioria dos “jurados”.

⁷⁷ A música era uma crítica à guerra do Vietnam e havia sido proibida pela Ditadura.

⁷⁸ O episódio do programa foi exibido na TV Record em 1969. O programa fora criado por Carlos Manga um ano antes, e consistia numa longa entrevista na qual vários entrevistadores irritavam o convidado o máximo possível com perguntas agressivas e/ou constrangedoras, para depois julgá-lo no fim. Segundo os biógrafos de Mojica, a cena verídica em que o jornalista Silvio Luís rasgou os gibis de Mojica foi combinada, e acabou dobrando as vendas da revista de *Zé do Caixão* (1998, p. 130).

Ao assistir à entrevista, o doutor conta que decidiu convidar quatro voluntários toxicômanos (interpretados por Ozualdo Candeias, Mário Lima, Andréia Bryant e Lurdes Ribas) para participarem de uma experiência diferente, na qual foram levados ao Teatro Oficina para assistir à peça *Na Selva das Cidades*, de Brecht; a uma boate onde jovens nus dançam ao som de rock; e a uma projeção de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, para então escolherem qual o programa que mais os impressionara. Todos escolhem o filme, e, a partir desse resultado, o doutor injeta LSD em suas veias enquanto eles olham para um cartaz de Zé do Caixão. Em poucos minutos, a droga faz efeito, e eles começam a descrever suas alucinações supercoloridas, nas quais Zé aparece para denunciar suas culpas e dizer frases de efeito sobre os poderes do homem, a inexistência de Deus etc.

Os jornalistas acusam o doutor de ser um irresponsável, e então ele revela sua principal informação: usara água destilada, e não LSD, em suas cobaias humanas, o que o teria levado à conclusão de que o tóxico nada mais é do que a libertação do instinto do ser humano – mau ou bom, dependendo das predisposições internas, e não das drogas.

O programa termina ao som de *Aleluia*. Mojica sai da emissora com o doutor, e diz: “*onde o seu trabalho termina, o meu começa*”. Pára numa rua do centro de São Paulo, vê uma moça entrando num carro com um rapaz, olha para a câmera e diz “*Corta!*”.



Figuras 179, 180 e 181: pesadelos em *RITUAL DOS SÁDICOS*

RITUAL DOS SÁDICOS marca mais uma transição na figura de Zé do Caixão. Ele, que já havia morrido, ressuscitado, se transformado em mestre de cerimônias, se transfigurado em Oaixac Odez, era agora uma personificação da idéia abstrata do “mal de cada um” – isso num filme esteticamente muito mais ambicioso, realizado pela então afinadíssima equipe técnica central: Mojica, Luchetti, Attili, Nilcemar Leyart e Luiz Elias.

Décadas depois, Mojica alega saber exatamente o que queria com o filme:

Mojica- Nenhuma fita eu fiz com revolta, todas fiz com uma satisfação de estar fazendo um filme diferente, bonito. Esse não. Eu tinha de acertar porque estava numa época em que a ditadura ... estava sufocando aquilo que eu mais amava: o meu cinema. Então, a partir do momento que eu estava contra uma ditadura perigosa, precisava que dentro da fita tivesse mais gente me apoiando. E se fossem simplesmente atores não seria suficiente para ter o respeito que eu precisava ..., eu tinha de pôr os diretores. (...) Não estava fazendo uma fita para o povão. Pela primeira vez, eu estava fazendo uma fita para também mostrar que eu tinha algo de intelectual, mandar um protesto em forma de cinema. (...) O Luiz Elias ficou assombrado porque ele fez muita montagem para diretores intelectuais. Ele falou: “Mojica, você me surpreendeu”. Eu queria os cortes rápidos para não ficar uma fita parecida com as de um Júlio Bressane, com planos demorados, ou uma fita do próprio Glauber. Então nós trabalhamos com cortes rápidos. Eu estava protestando pela primeira vez, mas era um protesto à minha maneira, então, na linguagem, eu procurei acelerar a fita. (MARINS, Entrevista a Puppo e Autran, 2007)

RITUAL DOS SÁDICOS tinha tudo para explodir nas bilheterias, em função da presença de Zé do Caixão e do polêmico tema “sexo-drogas-rock’n’roll”. Além disso, poderia funcionar, como queria Mojica, como uma resposta cinematográfica àqueles que o consideravam um cineasta simplesmente primitivo, intuitivo, ignorante. Mas os censores não lhe dariam chance. E, a partir de então, a interferência constante das autoridades acabou significando a quase paralisação dos trabalhos de Mojica, pois nenhum produtor tinha interesse em comprometer-se com seus filmes, que seriam provavelmente retalhados e proibidos.

A saída para o diretor passou a ser a de atuar em filmes alheios, afastando-se de projetos próprios. Uma dessas participações foi na direção da aventura amazônica *SEXO E SANGUE NA ILHA DO TESOURO*⁷⁹, para Teixeira Mendes, em São Paulo, em 1970; outra foi a direção do faroeste *DJAGÃO MATA PARA VINGAR*⁸⁰, produzido por Augusto Pereira (que então passara a assinar como Miguel Augusto Cervantes), no Paraná, em 1971. Ambos os produtores chamaram Mojica para tocar projetos que haviam sido abandonados por outros diretores, e o resultado é que os filmes ficaram bastante irregulares, tiveram pouca

⁷⁹ O filme *SEXO E SANGUE NA TRILHA DO TESOURO* não foi localizado para esta pesquisa.

⁸⁰ O filme *DJAGÃO MATA PARA VINGAR* não foi localizado para esta pesquisa, tendo sido necessário recorrer à pesquisa bibliográfica para obter informações sobre ele.

repercussão de público e péssimas críticas, tanto em função da pobreza de recursos técnicos quanto da pouca dedicação do cineasta para torná-los minimamente interessantes⁸¹.

Outra saída encontrada por Mojica foi a de tentar, mais uma vez, produzir seus próprios filmes sem contar com os produtores estabelecidos. Assim, também em 1970, ainda aguardando o lançamento de *RITUAL DOS SÁDICOS*, começou dois novos projetos, inicialmente com o apoio financeiro de um aventureiro indiano, Abdel Rahman, que acabou deixando a trupe. Tratava-se de dois longas-metragens baseados no personagem Finis Hominis, que Luchetti criara para uma novela da TV Bandeirantes, e que seria interpretado, no cinema, pelo próprio Mojica. Em função do modestíssimo orçamento, o diretor decidiu rodar os dois longas simultaneamente, usando a mesma equipe técnica e os mesmos atores, para depois lançá-los separadamente: primeiro *FINIS HOMINIS*⁸², depois *QUANDO OS DEUSES ADORMECEM*⁸³.

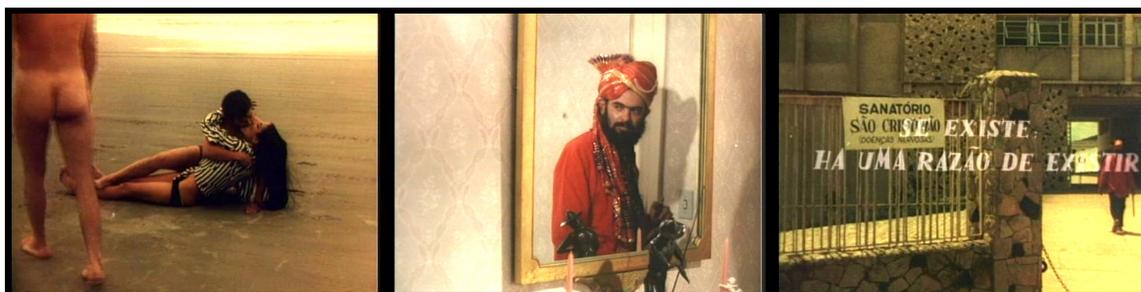


Figura 182, 183 e 184: Cenas de *FINIS HOMINIS*.

Propositalmente ou não, os filmes evitavam o personagem de Zé do Caixão e também o gênero horror, embora mantivessem o registro fantástico, o caráter messiânico e o espírito “mundo cão” voltado à representação de problemas sociais. Ambos contavam uma série de episódios vividos por um personagem enigmático, autointitulado Finis Hominis (do latim *O Fim do Homem*) que caminha nu e tranquilamente pelas ruas⁸⁴ (e depois se veste como um indiano tradicional, com roupas dadas por uma mulher), salvando vítimas de assaltos, desmascarando charlatões, pacificando casais, curando doentes e

⁸¹ Sobre isso, v. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, pgs. 254 e 280.

⁸² O filme *FINIS HOMINIS* foi assistido para esta pesquisa.

⁸³ O filme *QUANDO OS DEUSES ADORMECEM* foi assistido para esta pesquisa.

⁸⁴ Mojica usou dublês de corpo, que causavam grande comoção nas ruas de São Paulo.

atraindo seguidores – até voltar para seu lugar de origem, um hospício. Entre vários momentos profundamente moralistas encontrados nos filmes, ficou célebre a seqüência de *FINIS HOMINIS* em que o personagem distribui dinheiro a uma comunidade hippie para provar que as idéias de generosidade e simplicidade não estavam realmente no coração dos jovens, que brigam violentamente para ficar com o dinheiro.

Já na continuação de *FINIS HOMINIS*, chamada de *QUANDO OS DEUSES ADORMECEM*, a questão religiosa fica mais evidente, quando Finis (que se revela um discreto benfeitor do hospício em que vivia) sai de novo para a rua a fim de cuidar de um mundo que se encontra repleto de maldades por ter sido abandonado pelos Deuses, à mercê de falsos gurus, bandidos, saqueadores, jogadores, promíscuos, “macumbeiros” e todo tipo de criatura desviante – na opinião de Mojica e Luchetti.

Os longas protagonizados por Finis Hominis não foram grandes sucessos, mas pelo menos não ficaram retidos pela censura: *FINIS...* foi lançado com poucos cortes, em dezembro de 1971; *QUANDO OS DEUSES ADORMECEM* foi vendido a Teixeira Mendes, sendo lançado em novembro de 1972. E, ainda que pouco trouxessem do gênero horror que fizera a fama de seu diretor, mantinham um de seus principais temas: em ambos, mais uma vez, uma entidade misteriosa ou até “sobrenatural” precisava vir ao mundo para fazer justiça num ambiente depravado. Também nos dois filmes, como aponta Cid Vale Ferreira, o espírito “mundo cão” aparecia com mais força do que antes:

FINIS HOMINIS é um dos filmes do Mojica mais afastado do conceito de Zé do Caixão. Mas o fato é que outros títulos já revelavam uma tendência do Mojica para capturar cenas de perversidade da sociedade, e de apresentar personagens que se revelam cada vez mais malignos ou podres. Então, existe uma espécie de “Mundo Cão à moda do Mojica”, e *FINIS HOMINIS* é o filme que melhor captura essa questão. (FERREIRA, Entrevista à *Coleção Zé do Caixão*, Vol. V)

Para o pesquisador Alexandre Fernandez, os dois filmes com Finis operam uma dicotomia em relação ao personagem Zé do Caixão que pode ser uma chave para a compreensão do cinema do diretor:

Como Zé, Finis desenvolve a obsessão de Mojica pela religião. É carismático como o primeiro, mas também é o inverso dele: herói positivo, pacífico, Finis tenta restabelecer a justiça ajudando doentes e infelizes. Alcança a reputação de

milagroso e logo torna-se uma espécie de messias. Começa sua aventura saindo do mar, nu, em um nascimento simbólico. Perambula e vai curando os necessitados que encontra pelo caminho, às vezes repetindo milagres narrados na Bíblia, atualizados de modo paródico. Frio e distante, realiza tais prodígios com aparente indiferença. Finis tem raízes em dois personagens com inclinações místicas que Mojica havia interpretado pouco tempo antes em *O CANGACEIRO SEM DEUS*, de Osvaldo de Oliveira, e *O PROFETA DA FOME*, de Maurice Capovilla. Como tais figuras, Finis mergulha no misticismo popular brasileiro, pródigo em anacoretas e taumaturgos legendários. (FERNANDEZ, *Personagens Antípodas*, 2007)

Para Mojica, tratava-se de um de seus melhores trabalhos:

A crítica aqui e no mundo todo tem *O DESPERTAR DA BESTA* como a melhor fita que eu fiz, mas para mim é *FINIS HOMINIS*. O Finis parte de algo completamente oposto ao Zé; o Finis entra realmente numa parte religiosa. As pessoas viam a fita como se fosse a volta do Cristo, 2 mil anos depois. (...) Eu discuto sempre o problema da fé. (...) No caso do Finis Hominis, todo mundo começa a praticar atos bons porque acha que Cristo voltou; e é só aquele homem fantasiado de indiano. O Finis é o que eu chamaria de louco inconsciente, enquanto o Zé é um louco consciente. Um louco consciente é muito mais perigoso, o inconsciente não faz nada planejado; as coisas são autênticas, nascem de improvisação. (MARINS, Entrevista a Puppo e Autran, 2007)

E havia mais diferenças entre os filmes com Finis Hominis e com Zé do Caixão, como o uso mais freqüente de locações externas e os planos mais abertos, além da ausência de Luiz Elias na montagem, substituído por Roberto Leme e Jovita Pereira Dias, que deram aos longas um ritmo mais arrastado. Mas, sobretudo, os filmes agora exalavam um conservadorismo que teria confundido os fãs de Mojica, se estes tivessem tido, pouco antes, acesso à versão integral de *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* ou ao proibido *RITUAL DOS SÁDICOS*, filmes nos quais as transgressões sociais eram tratadas de maneira, no mínimo, mais ambígua. E, ainda que em *FINIS HOMINIS* se pudesse encontrar algum comedimento na postura do herói, em sua seqüência, ele já assume todos os trejeitos do próprio Mojica, aproximando-se bastante da figura de um Zé do Caixão admoestador que o próprio cineasta assumiria no universo midiático desde então.

Transcendências à parte, a “fase Finis Hominis” também terminou com Mojica mais uma vez falido, e assinando, sob o pseudônimo J. Avelar, a pornochanchada *A VIRGEM E O MACHÃO*, produzida por Augusto Cervantes e escrita por sua enteada, Georgina Duarte, sobre um médico que deseja derreter a prostituta Maria Sorvete...

3.5. Chances, declínio e ostracismo

Se a vida de Mojica não estava fácil no Brasil, pelo menos o cineasta conseguia fazer certa fama internacional. Com seu filme de 1964 incluído numa “leva” lançada pela Embrafilme no Festival de Cannes, em 1971, teve algumas reportagens dedicadas a ele em revistas importantes (como a francesa *L'Écran Fantastique*) e acabou sendo convidado para a 3ª Convenção do Cinema Fantástico, realizada em Paris, em 1974, onde recebeu homenagens e tirou fotos com Christopher Lee, atraindo alguma atenção da imprensa nacional. Em meio a esse burburinho, o sucesso de *O EXORCISTA* no exterior sugeria que o gênero eleito por Mojica tinha grande viabilidade comercial.

Então, Aníbal Massaini Neto, filho do lendário produtor da Boca do Lixo, Oswaldo Massaini, resolveu produzir um filme de exorcismo com Mojica, para lançar junto com o de William Fredkin, cuja estréia no Brasil estava marcada para novembro de 1974. Massaini encomendou uma história sobre possessão demoníaca ao cineasta, que entregou o projeto a Luchetti. O escritor criou (mais) um roteiro auto-referente, no qual o cineasta José Mojica Marins, em crise criativa, vai visitar uns amigos numa fazenda e se vê ameaçado por seu próprio personagem.

O *plot*, conforme descrito no *trailer*, já anunciava a plataforma de seus criadores: “*O desespero de um homem tentando se livrar da demonológica encarnação do seu personagem. Zé do Caixão, pela primeira vez, enfrenta um oponente tão poderoso quanto ele próprio. Onde começa a realidade do cineasta José Mojica Marins? Onde fica a ficção do diabólico personagem Zé do Caixão? Zé do Caixão seria apenas uma possessão demoníaca no trabalho de José Mojica Marins?*”.

De fato, a história de *EXORCISMO NEGRO*⁸⁵ está menos preocupada com a possessão demoníaca do que com a relação entre criador e criatura – com isso, torna-se bastante diferente dos filmes que se aproveitaram do sucesso de *O EXORCISTA* ao redor do mundo. O longa de Mojica/Luchetti também marca mais uma tentativa de retratar o cineasta como um criador consciente e intelectualizado: começa com o próprio Mojica recebendo a imprensa para falar de seu recente sucesso na Europa e de seu “bloqueio

⁸⁵ O filme *EXORCISMO NEGRO* foi assistido para esta pesquisa.

criativo”. Então, ele conta que aceitou o convite de um amigo, Álvaro (Walter Stuart), para passar uma temporada no campo, onde pretende conceber seu próximo filme.

Chegando à casa de campo, em meio a conversas sobre parapsicologia, Mojica percebe que algo estranho acontece na casa: móveis caminham sozinhos, tridentes aparecem no espelho e livros voam das estantes. Em seguida, o cachorro da família aparece morto, e cada um dos membros da família começa a passar por episódios de possessão. O que Mojica e Álvaro não sabem é que, vinte anos antes, a esposa de Álvaro, Lúcia (Geórgia Gomide) fizera um pacto com uma bruxa (Wanda Kosmo) para ter uma filha, e prometera que a mesma se casaria com o jovem Eugênio (Adriano Stuart), filho de Satã. Porém, quando a filha, Wilma (Ariane Arantes) anuncia o casamento com Carlos (Marcelo Picchi), a bruxa se revolta e convoca a própria entidade maligna Zé do Caixão para cobrar a dívida. Zé não deixa por menos, e celebra uma missa negra na qual ordena o sacrifício da filha mais nova de Álvaro, a menina Betinha. Então, o cineasta descobre os planos malignos de sua criatura, e, apesar de apavorado, interfere na celebração maldita, lutando em nome de Deus para salvar a família ameaçada. Mas, no final, o espectador percebe que Zé não se deixou destruir, pois ele ainda está presente nos olhos da filha de Betinha – interpretada, não por acaso, por Merisol Marins, filha de Mojica...



Figura 185, 186 e 187: Cenas de *EXORCISMO NEGRO*.

Com mais dinheiro à disposição do que em toda a sua carreira (150 mil dólares), uma equipe profissionalizada (o fotógrafo Antonio Meliande e o elenco estrelado por Jofre Soares, Geórgia Gomide, Walter Stuart e Wanda Kosmo), *EXORCISMO NEGRO* tinha tudo para estourar nas bilheterias. Mojica e Massaini bem que tentaram lançar o filme junto com *O EXORCISTA*, mas, como revela Mojica, isso foi impossível:

Mojica - A idéia do Aníbal Massaini era ... fazer *EXORCISMO NEGRO*. Ele, já sabendo da minha rapidez, achava que eu faria a fita para lançar antes de *O EXORCISTA*. Na época [quando o lançamento do filme de Friedkin foi anunciado no Brasil, meses antes da estréia], cheguei a fazer discurso na Avenida Ipiranga, descendo o pau em *O EXORCISTA*. A polícia me levou preso, ... mas os caras eram fãs meus e aí fomos em uns bares, enchemos a cara e só fui proibido de fazer discurso na rua – dentro do cinema podia. O “discurso do Zé do Caixão” era idéia minha, e o Aníbal foi atrás. Ninguém podia me prender porque era dentro do cinema (...). Encontrei com o Luchetti e pedimos cinco dias para escrever a história ... Em uma semana, estava pronta. O Luchetti roteirizou enquanto eu ia para a França, onde participei do festival L'Écran Fantastique (...). De volta ao Brasil, puseram na minha mão um elenco de primeira ... e, pela primeira vez, eu estava dirigindo um filme em que não faltavam recursos financeiros. Só não deu tempo de a gente lançar antes de *O EXORCISTA*. (MARINS, Entrevista a Puppó e Autran, 2007)

EXORCISMO NEGRO acabou sendo lançado em 23 de dezembro de 1974, um mês depois de *O EXORCISTA*, que faria 8 milhões de espectadores no Brasil (até hoje uma das maiores bilheterias da nossa história). O filme de Mojica ficaria em cartaz por dois meses em São Paulo, arrecadando um público de cerca de 600 mil pessoas⁸⁶ – insuflado por alunos da sua escola de atores, que simulavam transe hipnóticos durante as sessões do filme, atraindo a atenção da mídia sensacionalista.

Visto de forma distanciada de suas condições de produção, *EXORCISMO NEGRO* representou algumas mudanças no cinema de Mojica – e, se tivesse tido alguma continuidade, poderia ter significado um momento de inflexão em sua carreira. Pois, desta vez, o cineasta se distanciava do exagero, dos cenários precários e dos atores amadores para se aproximar do que havia de mais “sofisticado” no cinema paulista – as produções de Massaini. Além disso, a equipe comandada por Antonio Meliande (que assumiu a direção de fotografia, no lugar de Giorgio Attili) imprimiu uma estética mais acadêmica, apenas transgredida na missa negra celebrada por Zé do Caixão e em alguns momentos pontuais do filme. Para o crítico Ruy Gardnier:

De todas as incursões de Mojica no gênero fantástico, *EXORCISMO NEGRO* talvez seja seu filme de construção mais serena, cadenciada, atmosférica até. Ele vai criando seu ritmo aos poucos, preparando lentamente para um clímax que afinal revelará a origem de todos os mistérios surgidos ao longo do filme. Assim, num certo sentido, é talvez, de toda sua filmografia de terror, o filme que mais se alinha a uma tradição ficcional reconhecida e característica, distante do

⁸⁶ Segundo dados oficiais da ANCINE, o público do filme foi de 613.488 pessoas.

imaginário *mondo cane* ao qual suas produções costumam ser associadas, não sem certa razão. Mesmo que o filme tenha sido concebido para aproveitar a onda de *O EXORCISTA* (1973), lançado no mesmo ano, isso no fundo não explica a mudança de tom e a abordagem diferente do diretor. Essa mudança talvez deva-se mais a um desejo de testar seu talento em outras praias. Nos melhores filmes de terror de Mojica, o desenvolvimento narrativo geralmente funciona como uma espécie de ilustração da tese filosófica que o filme sustenta. Aqui, ocorre o contrário: o filme se desenrola como um embate entre criador ... e Zé do Caixão, a criação cinematográfica que, como indicam certos fenômenos paranormais, tem vida própria para além dos filmes. Mas essa é apenas uma linha narrativa suplementar, que funciona em segundo plano em relação à história da ... família do interior assombrada por um passado que esconde um ... pacto com o demônio. Ainda que essas duas linhas venham a se encontrar no final, a questão filosófica não será respondida. Essa prevalência da narrativa sobre a “mensagem” confere à história uma solidez rara entre as obras do diretor – e dá um gosto todo especial ao filme. (GARDNIER, *Exorcismo Negro*, 2007)

Mas se, à distância, *EXORCISMO NEGRO* tem seu interesse na carreira de Mojica, para a maioria dos críticos da época, era apenas mais uma aventura canhestra do diretor tentando se fazer passar por intelectual. O longa também não empolgaria Massaini o suficiente para que sua produtora, a Cinedistri, fizesse outras experiências com Mojica.

Assim, mais uma vez, o diretor teria que recorrer aos seus alunos para fazer seu filme seguinte: *A ESTRANHA HOSPEDARIA DOS PRAZERES*⁸⁷, realizado em 1975 e lançado em 1976, em co-direção com o aluno Marcelo Motta. Neste filme, um dos menos expressivos do trio Mojica/Luchetti/Attili, um grupo de pessoas vem se abrigar na hospedaria de um homem (Mojica) numa noite de tempestade. Ao longo da madrugada, em meio a olhares atentos do anfitrião, os personagens se revelam: são noivos querendo fazer sexo antes das núpcias, industriais tentando fechar negócios, jogadores e libertinos. Quando o dia amanhece, eles finalmente descobrem que aquela hospedaria é um Umbral, e que o estranho homem que os recebeu ninguém mais é do que... a Morte.

O filme ficou longe dos melhores trabalhos de Mojica, e, por uma série de trapalhadas, acabou sendo quase todo vendido ao seu produtor/distribuidor, Alfredo Cohen.

Então, para sobreviver, Mojica aceitou participar de mais um filme sob encomenda: *COMO CONSOLAR VIÚVAS*⁸⁸ (1976), para Augusto Cervantes. O filme, escrito por Georgina Duarte, era uma produção barata, feita com elenco praticamente

⁸⁷ O filme *A ESTRANHA HOSPEDARIA DOS PRAZERES* foi assistido para esta pesquisa.

⁸⁸ O filme *COMO CONSOLAR VIÚVAS* foi assistido para esta pesquisa.

desconhecido, e numa rapidez que faria a fotografia de Giorgio Attili e a decupagem de Mojica desaparecerem entre as imperfeições. Na história, Aquiles (Vic Barone), milionário falido, lê num jornal que os três genros de um homem muito rico morreram num acidente de avião. Então, ele faz um plano: apresenta-se a cada uma das viúvas como se fosse o fantasma de seus maridos, pedindo que elas dêem dinheiro a um mendigo (na verdade, o seu amigo e fiel mordomo, Vitorio). As três, reclusas por um pai muito severo, cedem ao pedido dos “fantasmas”, mas Aquiles fica preso ao fascínio das viúvas, e acaba por engravidá-las. O médico da família aconselha o pai a chamar um exorcista, o Padre Levedo (numa sátira do famoso Padre Quevedo, que então já se notabilizava no Brasil por desmascarar fenômenos tidos como paranormais). Porém, quando o religioso confirma tratar-se de uma possessão demoníaca, o marido de uma das viúvas, que sobrevivera ao acidente, chega em casa de surpresa e acaba com a farsa. Então, Aquiles é desmascarado e barbaramente torturado por chicotes invisíveis – manipulados, aparentemente, pelos dois maridos mortos, que já haviam aprontando algumas surpresas para o impostor em seus encontros com as viúvas.



Figura 188, 189 e 190: Aquiles perseguido por um vibrador voador e torturado pelos chicotes invisíveis.

Apesar de ser um filme de encomenda, que Mojica preferiu assinar sob o pseudônimo de J. Avelar, *COMO CONSOLAR VIÚVAS* surpreendente ao revelar marca de seu diretor em algumas passagens. Numa delas, um vibrador voador, movido por um dos maridos mortos, persegue um perplexo Aquiles; noutra, as mesmas mãos invisíveis colocam um laxante na sua bebida. Pouco depois, quando a tia das moças descobre sua história de gravidez de fantasmas, tranca-as no quarto e diz uma frase que denuncia a autoria do filme: “*Entrem, alunazinhas do Zé do Caixão. Este filme de terror está ficando*

complicado”. Mas é no final da narrativa que o estilo de Mojica se revela com mais nitidez: quando Aquiles é torturado a chicotadas, o grau de violência é absolutamente desproporcional (pelo menos para um filme que se apresentava como uma comédia leve), e, mais uma vez, o ato moralizador da história é perpetrado pelo elemento sobrenatural.

Mesmo concebido como um filme pequeno, *COMO CONSOLAR VIÚVAS* fez um bom dinheiro e enriqueceu Augusto Cervantes. Mas Mojica continuava na miséria. Seu projeto seguinte era baseado num roteiro de Luchetti que havia sido encenado no programa da dupla na TV Tupi. Com o título de *INFERNO CARNAL*⁸⁹, a produção seria feita numa sociedade entre Mojica, seus alunos e o distribuidor Alfredo Cohen, que adiantou uma parte do orçamento. Em *INFERNO CARNAL*, Mojica interpreta um químico, George de Medeiros, que é atacado por sua mulher (Luely Figueiredo) e pelo amante dela (Osvaldo de Souza) com um ácido poderosíssimo, e depois volta, desfigurado, para vingar-se, enquanto mantém um misterioso caso amoroso com uma jovem (Helena Ramos).



Figuras 191 a 193: *INFERNO CARNAL*, com citações de *NOSFERATU* (1922).

O filme teve cenas dirigidas pelo pupilo Marcelo Motta, e enfrentou vários problemas, inclusive um infarto de Mojica, provocado, entre outras coisas, pelo embargo de seus poucos bens por Teixeira Mendes, que lhe cobrava uma dívida.

Mojica não deixou por menos: ainda no hospital, chamou a imprensa para denunciar que “a máfia do cinema” (segundo ele, formada por Mendes, Galante, Grecchi e outros) queria matá-lo. A solução veio de Alfredo Cohen, que comprou a parte de Mojica em *INFERNO CARNAL* para que o cineasta pagasse sua dívida.

⁸⁹ O filme *INFERNO CARNAL* foi assistido para esta pesquisa.

Logo depois, ele foi contratado pela ex-aluna Rosângela Maldonado para dirigir a comédia erótica *A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR*⁹⁰ (1977), sobre uma cientista que cria mulheres-pomba para atacar maridos adúlteros.

Mas ele estava mesmo interessado em seu próximo projeto: *DELÍRIOS DE UM ANORMAL*⁹¹, que seria realizado em 1977, e lançado em 1978. Baseado num roteiro de Luchetti, o filme tratava de um psiquiatra que pede ajuda a José Mojica Marins para ajudar um paciente obcecado pela idéia de que Zé do Caixão deseja roubar sua esposa. Então, o prestativo Mojica ajuda o psiquiatra a curar seu paciente, sem saber que Zé já saíra de seu controle, adquirindo vida própria como uma entidade sobrenatural... e assediando mesmo a mulher da vítima.

Para fazer *DELÍRIOS DE UM ANORMAL* com o pouquíssimo dinheiro de que dispunha, Mojica teve uma idéia engenhosa: transformou o filme numa colagem de várias cenas de filmes seus que haviam sido censuradas Propositamente, escolheu justamente o que a censura considerara mais ultrajante para formar as alucinações do doente. Assim, de 83 minutos de fita, há cerca de 20 minutos de material novo, e o restante é formado por trechos (na sua maioria, inéditos) de *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER*, *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* e *RITUAL DOS SÁDICOS*.



Figuras 194, 195 e 196: Cenas de *DELÍRIOS DE UM ANORMAL*.

Mais uma vez, a auto-referência pautava uma obra de Mojica. O próprio título do filme remetia a palavras que censores e críticos já haviam usado para (des)qualificar seu trabalho. Tratava-se, então, sobretudo, de um protesto. O filme também denunciava uma

⁹⁰ O filme *A MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR* não foi localizado para esta pesquisa.

⁹¹ O filme *DELÍRIOS DE UM ANORMAL* foi assistido para esta pesquisa.

patética tentativa de Mojica de posar de cineasta bem-sucedido, com cenas em que ele próprio é filmado numa casa rica, onde até os empregados tomam banho de piscina.

Montado por Nilcemar Leyart, que fez uma imensa pesquisa nos arquivos de Mojica, *DELÍRIOS DE UM ANORMAL* teve um resultado problemático e irregular – mas, para a absoluta surpresa de seus realizadores, foi liberado pelos censores sem nenhum corte. Então, Mojica aproveitou para lançar o filme como um grande acontecimento, destacando sua resistência contra a censura e inventando que usara um novo processo de filmagem, chamado de “para-audiovisual”, que poderia causar convulsões à platéia (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, P. 320). Também mandou seus alunos para as portas dos cinemas para encenarem trechos do filme.

O circo estava armado para um grande “oba-oba”, mas os críticos e o público perceberam rapidamente o engodo de um filme desconexo, e *DELÍRIOS* esteve longe da repercussão dos outros filmes com *Zé do Caixão*.

Logo após a produção de *DELÍRIOS*, Mojica embarcou em mais três projetos em parceria com alunos e produtores obscuros. O primeiro deles foi *A DEUSA DE MÁRMORE – ESCRAVA DO DIABO*⁹², que co-dirigiu com Rosângela Maldonado, e que tratava de uma mulher de dois mil anos de idade, que permanece jovem sacrificando virgens para Satã.

O segundo projeto, cujo lucro foi dado aos alunos em troca de que estes trabalhassem de graça no projeto seguinte, foi o “drama mundo-cão” *MUNDO, MERCADO DO LIXO – MANCHETE DE JORNAL*, escrito pelos próprios alunos, e que acabou sendo lançado, em 1979, como *MUNDO, MERCADO DO SEXO*⁹³. Nesse filme, feito a toque de caixa, Mojica interpreta um repórter em busca de uma manchete do tipo “mundo-cão”, mas que acaba sendo, ele mesmo, a notícia do dia seguinte, ao matar seu editor que tentara seduzir sua esposa.

O terceiro projeto, um drama erótico com requintes de perversidade, era o mais ambicioso: atrás da verba de Wilson Garcia, um negociante de autopeças interessado em cinema, Mojica propôs um longa-metragem chamado *ESTUPRO*, baseado na vida da

⁹² O filme *A DEUSA DE MÁRMORE – ESCRAVA DO DIABO* não foi localizado para esta pesquisa.

⁹³ O filme *MUNDO – MERCADO DO SEXO* não foi localizado para esta pesquisa.

socialite e duas-vezes-viúva Elza Leonetti do Amaral, então conhecida como “a milionária assassina”, em função do assassinato de um amante e da suspeita pela morte do primeiro marido. Ela fôra apresentada a Mojica pouco antes, e apoiava moralmente o projeto. A idéia do cineasta era contar a vida de Elza sob o ponto de vista de uma moça pobre que sofre uma série de abusos do marido rico, e acaba se vingando.

O projeto final acabou se chamando *PERVERSÃO*⁹⁴, lançado em janeiro de 1979, e contou uma história um pouco diferente. No drama erótico e grotesco narrado no filme, um rico Comendador, Vitor Palestrina (Mojica), violenta a jovem Sílvia (Nádia Destro), mas acaba se apaixonando pela irmã desta, Verônica (Arlete Moreira), que se vinga dele jogando ácido em seus órgãos genitais após uma noite de amor.



Figuras 197, 198 e 199: Cenas de *PERVERSÃO*.

Mesmo com resultado estético inferior às melhores obras de Mojica, *PERVERSÃO* satisfaz à amiga Elza, que faz uma ponta como advogada de Sílvia. E, apesar das péssimas críticas, ganhou uma surpreendentemente defesa na revista *Filme Cultura*, por parte do crítico Paulo Rodrigues, que elogiava o cineasta por ter-se afastado do cinema de horror, realizando uma obra que denunciava mazelas da sociedade brasileira. Nas palavras do crítico:

É comum qualificar a filmografia de José Mojica Marins de feia (...) *Perversão* não se furta a tal atributo. (...) mas ... é de outra natureza: o feio ativo, intenso, produtivo (...). Nesse sentido, esse aspecto do filme não deve ser apreendido como uma especificidade, trata-se, antes, de uma sutileza estética (...). *Perversão* apresenta como solidez uma condensação objetiva de estilo, onde a economia de imagens, a força penetrante dos comentários sonoros⁹⁵, a elegância enxuta da

⁹⁴ O filme *PERVERSÃO* foi assistido para esta pesquisa.

⁹⁵ O cineasta usou, sem autorização, trechos de músicas do conjunto inglês Pink Floyd e de Paul McCartney.

narrativa, o desfecho surpreendente muito nos recorda contos fabulosos, como os ...de Dalton Trevisan. (...) *Perversão* pode ser compreendido como uma provocação insólita e cruel, firme e objetivamente dirigida ao inconsciente cultural simbólico do indivíduo. Mas é possível percebê-lo também como vaticínio ousado e surpreendente, uma premonição do embate onde se opõem o bem e o mal, os ricos e os pobres, as classes sociais. (...) A história de um homem que não se detém nos limites das regras, normas ou sentimentos morais, que sobrepuja as barreiras do crime, da violação, dos limites da manipulação do corpo de outrem. Ele persegue o sentido que tem sua fonte no corpo da mulher, fonte ilusória e esquiva que não cansa de atormentar, de deslocar suas fronteiras para regiões onde pode se configurar um desfecho onde só o infortúnio e as dores inimagináveis têm lugar. (RODRIGUES, 1980, p. 70)

O que Mojica não podia imaginar é que *PERVERSÃO* – que, conforme o próprio crítico percebera, mantinha apenas uma parte de seu repertório de temas (a violência sexual, o vilão aristocrata que recebe uma lição de moral), mas não era propriamente um filme do gênero que o consagrara – seria a última obra cinematográfica sobre a qual ele teria controle total. Depois desse filme, ele estaria sempre ligado a produtores que não mais lhe devolveriam o poder total de decisão sobre seus filmes.

Sua principal fonte de trabalhos no cinema, a partir de então, foi como convidado em obras alheias, atuando em filmes como o experimental *ABISMU* (1978), de Rogério Sganzerla; o documentário *O UNIVERSO DE JOSÉ MOJICA MARINS* (1978), de Ivan Cardoso; o terror *O SEGREDO DA MÚMIA* (1982), de Ivan Cardoso; o *western* *HOMENS SEM TERRA* (1987), de João Amorim, além dos filmes de horror do ator, diretor, produtor Francisco Cavalcanti (1944-): *A HORA DO MEDO* (1986), no qual ele interpretava um psicopata dominado pela mãe ao estilo Norman Bates; e *HORAS FATAIS - CABEÇAS TROCADAS* (1986), sobre uma vingança ao de Charles Bronson⁹⁶.

Mas sua maior aventura no período acabou sendo a candidatura a deputado federal pelo PTB, em 1982. Ele não foi eleito (teve cerca de 1000 votos), mas, segundo seus biógrafos, cunhou frases inesquecíveis como: “*A quem pertence a terra? A Deus? Ao Diabo? Ou aos espíritos encarnados? A besta está chegando para tomar a terra e o leite das crianças! Vamos dar leite pras crianças!*” (BARCINSKI, FINOTTI, 1998, p. 347)

Com o passar dos anos 1980, Mojica, como outros cineastas paulistas, acabou sendo cooptado pela indústria do sexo explícito, para a qual dirigiu quatro filmes sob o

⁹⁶ Os filmes *A HORA DO MEDO* e *HORAS FATAIS – CABEÇAS TROCADAS* não foram localizados para esta pesquisa. Teve-se aceso, apenas, a pequenas sinopses de suas tramas na biografia de Mojica.

pseudônimo J. Avelar. Seus maiores sucessos foram *24 HORAS DE SEXO EXPLÍCITO* (1984) e *48 HORAS DE SEXO ALUCINANTE* (1985, mas lançado apenas em 1987), ambos produzidos por Mário Lima, nos quais introduziu, entre outras “novidades”, as primeiras cenas explícitas de bestialismo no cinema pornográfico brasileiro. O primeiro foi um grande sucesso, atraindo quase 600 mil espectadores⁹⁷.

No campo do horror, realizou mais duas fitas de sexo explícito mais ou menos próximas do gênero. A primeira delas foi a produção de Mário Lima *A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO* (1985), um surpreendente drama homossexual protagonizado pelos atores Márcio Prado e João Francisco. No filme, uma dupla de amigos cientistas que têm dificuldade de se relacionar sexualmente com mulheres inventa um poção que atua em seu sistema nervoso central, deixando-os superexcitados e violentos. O resultado de suas experiências leva-os a seqüestrar, estuprar e matar mulheres, mas uma delas escapa e acaba denunciando a dupla para a polícia. Cercados, eles se descobrem apaixonados um pelo outro, concluindo que estão em “*outra dimensão, a dimensão do amor*”. Fogem de carro pela estrada, num momento redentor, mas então o próprio Mojica, caracterizado como um mendigo louco que diz coisas sem sentido, se atravessa na frente do carro deles, que cai em uma ribanceira e explode. O personagem de Mojica grita: “*A mim está incumbida a missão de salvar todos vocês. Jesus Cristo espera por vocês para todo sempre!*”.



Figuras 200, 201 e 202: O romance gay e o profeta maluco de *A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO*.

Além da curiosa semelhança com o polêmico filme *THELMA E LOUISE* (Ridley Scott, EUA, 1990), é interessante ver, em *A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO*, a repetição da tendência de Mojica para contar histórias em que a interferência do

⁹⁷ Segundo dados oficiais da ANCINE, o filme teve 577.022 espectadores.

sobrenatural num comportamento desviante (ainda que este não seja mostrado com absoluta antipatia) serve para manter a ordem vigente.

Ainda em 1985, Mojica fez participações especiais, como ator, em outros filmes de sexo explícito, como *A DAMA DE PAUS*, de Mário Vaz Filho, no qual interpreta um padre bêbado, e *O FILHO DO SEXO EXPLÍCITO*, de Francisco Cavalcante.

Um ano depois, ele dirigiria *DR. FRANK NA CLÍNICA DAS TARAS*,⁹⁸ com produção dos atores Ary Santiago e Débora Muniz⁹⁹, que contava a história de um cientista louco e sádico que usa belas enfermeiras para atrair homens para sua clínica e torturá-los. Junto com este filme, o diretor e os produtores tentariam realizar o drama *AS DUAS FACES DE UM PSICOPATA*, sobre um milionário que sofre de dupla personalidade, que não chegou a ser finalizado.

Mas o ano de 1986 ficaria marcado na carreira de Mojica pela estréia, no Rio Cine, de *RITUAL DOS SÁDICOS* (então chamado de *O DESPERTAR DA BESTA*), que participava na mostra competitiva ao lado de filmes como *CIDADE OCULTA*, de Chico Botelho e *AS SETE VAMPIRAS*, de Ivan Cardoso/Rubens Luchetti.

O DESPERTAR DA BESTA ficou com os prêmios de Melhor Roteiro (para Luchetti, que também concorria por *AS SETE VAMPIRAS*) e Melhor Ator (para Mojica), mas o prêmio de Melhor Filme ficaria com *AS SETE VAMPIRAS*.

Depois dessa tardia consagração, Mojica ainda passaria muitos anos difíceis, vivendo da participação em alguns programas de televisão (como o *Cine Trash*, da Bandeirantes) e filmes nacionais (como *ED MORT*, 1995, de Alain Fresnot), cursos de atores, espetáculos teatrais e palestras na periferia, animação de festas e pelo menos um grande espetáculo: o evento anual *Noites do Terror*, promovido pelo parque de diversões paulista Playcenter, desde 1988, e que contou com a presença de Mojica e de seus alunos durante 15 edições.

⁹⁸ O filme *DR FRANK NA CLÍNICA DAS TARAS* não foi localizado para esta pesquisa.

⁹⁹ Débora começou sua carreira como aluna de Mojica, atuando em *PERVERSÃO* e *MUNDO MERCADO DO SEXO*. Depois disso, se tornaria uma das estrelas dos filmes de sexo-explícito da Boca, e seria redescoberta por Dennison Ramalho em 2003, no curta-metragem *AMOR SÓ DE MÃE* (Cf. página 128).

3.6. A consagração de “Coffin Joe”

Em outubro de 1991, o jornalista André Barcinski, que mais tarde se tornaria um dos biógrafos de Mojica, foi a Seattle para conhecer a cena roqueira local e hospedou-se na casa de Mike Vraney, produtor musical e dono da distribuidora Something Weird, especializada em produções de horror B dos anos 1950 e 1960. Vraney já lera sobre Mojica na *Encyclopedia of Horror Movies*, de Phil Hardy, que descrevia seus filmes como “*obras caseiras de um genuíno psicopata*”¹⁰⁰ e, segundo revela o próprio Barcinski na biografia de Mojica, não demonstrava grande interesse em conhecer seus filmes – até que o jornalista decidiu mostrar-lhe uma cópia em vídeo de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*. Ao ver o filme, Vraney mudou de idéia, e decidiu lançar todas as obras de Zé do Caixão (a quem chamaria de “Coffin Joe”, numa tradução literal) nos EUA.

Então, em 1993, foram lançados *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* (*At Midnight I'll Take Your Soul*), *ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER* (*This Night I Will Possess Your Corpse*), *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO* (*Strange World of Coffin Joe*), *O DESPERTAR DA BESTA* (*Awakening of the Beast*), *FINIS HOMINIS*, *QUANDO OS DEUSES ADORMECEM* (*When the Gods Fall Asleep*), *DELÍRIOS DE UM ANORMAL* (*Hallucinations of a Deranged Mind*) e *PERVERSÃO* (*Perversion*), além de trailers e curtas-metragens como *PESADELO MACABRO*, de *TRILOGIA DE TERROR* e o documentário *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*, uma longa investigação do autor sobre si mesmo feita entre o começo dos anos 1980 (quando se chamava *ALUCINAÇÃO MACABRA*) e o começo dos 1990, sobre a qual nos fala o jornalista Tim Lucas, da revista especializada *Fangoria* (EUA), atestando a profunda impressão que os filmes e os personagens de Mojica provocaram nos espectadores estrangeiros contemporâneos:

No documentário *DEMÔNIOS E MARAVILHAS* – um dos únicos que eu vi que merece a descrição de “espantoso” –, Mojica envolve a si mesmo numa espécie de jogo pessoal de tarô, abandonado à própria sorte, incapaz de levar adiante sua trilogia e, no entanto, decidido a celebrar e simultaneamente a lamentar sua batalha. O filme tira vantagem das desvantagens de Mojica, forjando um romance obscuro da opressão de que Mojica é vítima, graças a seus crimes e excentricidades, sua depressão, sua saúde debilitada, seus golpes, levando-nos até

¹⁰⁰ Cf. BARCINSKI; FINOTTI. 1998: p. 375.

o momento de sua “quase-morte” – tudo enquanto nos lembra de sua celebridade, da popularidade, de seus numerosos amigos e apoiadores, dos parceiros e da sua presença constante em jornais e revistas... Em resumo, de sua recusa em desaparecer. Assistindo a *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*, é impossível (pelo menos para mim) identificar o quanto de sua história é verdadeira e o que é, francamente, papo-furado – trata-se de um incrível catálogo do narcisismo e das bravatas de Mojica. De um jeito ou de outro, ele sai ganhando: se o filme fala a verdade, ele se revela como expressão atordoante, ao mesmo tempo pura e vulnerável, do ego de um cineasta; se tudo for falso, como a cena da “quase-morte”, *DEMÔNIOS E MARAVILHAS* merece reconhecimento por ser uma obra de arte de metaficção, digna de comparação com os mitos Cthulhu dos contos de H. P. Lovecraft, protagonizados por seres fantásticos, e do próprio Orson Welles de *F FOR FAKE* (1974). É nesse momento que Zé do Caixão alcança sua terceira dimensão. (...) O personagem Zé do Caixão me parece ser a personificação de um pesadelo que deve perdurar. Nas suas duas primeiras aventuras, ele de fato está determinado a conceber um filho. Mojica vem prometendo a terceira parte da trilogia do Zé do Caixão, *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, há mais de 40 anos; o filme tornou-se o filho que José Mojica Marins tem de gerar. Os trabalhos feitos nesse intervalo serviram para fortificar a potência de Zé do Caixão como ícone e mito. A cada novo filme, Zé do Caixão torna-se menos ficcional e mais real; está determinado a não somente ter um filho, mas a transpor os limites do cinema, a passar da fantasia à realidade. (LUCAS, *Zé do Caixão*, 2007)



Figuras 203 a 208: Cartelas de abertura do documentário; Encenações com alunos e com Nilcemar. No mesmo documentário, Mojica rememora as várias fases de sua carreira, as matérias na imprensa, a morte do pai, o seu próprio enfarte, a denúncia contra a “máfia” do cinema nacional, a fidelidade dos seus alunos.

A novidade representada por esses lançamentos atraiu a atenção da imprensa especializada e mesmo de parte da grande mídia, fazendo com que as fitas de Vraney com os filmes de Mojica vendessem sete mil unidades – número expressivo para este tipo de

lançamento (BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 377). Incensado por importantes revistas especializadas em cinema de horror *Fangoria* e a *Shocking Images*, Mojica viajou aos Estados Unidos e à Europa, onde foi tratado como um grande mestre do horror, recebeu algumas homenagens, tirou fotos com Roger Corman e Martin Scorsese, e angariou diversas histórias falsas que divulgou quando voltou ao Brasil.

Apesar do inegável caráter folclórico que, de certa forma, o cineasta deu ao seu sucesso internacional, sua redescoberta pela crítica do primeiro mundo tinha vários outros significados, como observa Primati:

Para a crítica norte-americana, quando da descoberta de José Mojica Marins no mercado de *home video*, em 1993, o cinema do autor parecia ter a estranheza surrealista de Luis Buñuel, combinava a elegância fetichista do italiano Mario Bava com o estilo ofensivo de John Waters, e até ameaçava destronar o ultrajante Herschell Gordon Lewis como padrinho do *gore*. O nova-iorquino Joe Kane, respeitado crítico especializado em filmes de horror, elegeu Coffin Joe como “*a maior descoberta do gênero na década de 90*”, em seu guia *The Phantom of the Movies’ Videoscope*, lançado em 2000. (...) As notícias desse súbito – e, em parte, tardio – interesse dos americanos pela obra de Mojica repercutiram imediatamente no Brasil, causando espanto. Afinal, não se tratava de um artesão laureado em Cannes, como Anselmo Duarte (...) ou um autor da envergadura internacional de Glauber Rocha (...). A incredulidade se justificava, em parte, devido ao longo período de inatividade de Mojica como cineasta, que havia lançado seu último longa-metragem profissional mais de uma década antes (...). O reconhecimento da obra de Mojica, entretanto, vinha da crítica especializada em cinema fantástico, o tipo de deferência que o cineasta jamais tivera em seu próprio país. (...). Parte da crítica brasileira, quando muito, tratou o sucesso dos filmes de Mojica como uma autêntica farra de mendigos, recusando-se a reconhecer o valor de sua obra, incapaz de enxergar nela qualquer mérito artístico. (PRIMATI, *O horror universal de Zé do Caixão*, 2007)

Em seu texto, o jornalista e pesquisador da obra de Mojica mostra que a repercussão internacional desnudou algo que, ao longo dos anos, raramente foi percebido, no Brasil, sobre a sua obra: que “*a chave para se compreender o universo de Mojica Marins passa pela aceitação – ainda que não necessariamente a apreciação – do horror como um gênero com valores e regras particulares*” (Ibid) – o que só confirma a importância autoral de Mojica dentro do universo do cinema de horror mundial, assim como a (tantas vezes apontada) dificuldade da crítica brasileira para relacionar-se com a idéia de um cinema de horror nacional.

3.7. A (Re)encarnação do Demônio



Figuras 209 e 210: *O seu sistema me prendeu, o mesmo sistema está me libertando, e você não pode fazernada. Eis-me de volta ao mundo.* (Josefel Zanatas, no trailer)
(Fonte: <<http://www2.uol.com.br/zedocaixao/curiosidades/index.htm>>)

Apesar da atenção que recebeu, Mojica ainda demoraria alguns anos para encontrar uma nova oportunidade para filmar. Então, quando parecia definitivamente condenado a ser mera atração de circo, uma reviravolta o colocou mais uma vez em evidência. Mesmo garantindo que recebeu outros convites antes disso, apenas nos anos 2000, a produtora paulista Olhos de Cão, do cineasta Paulo Sacramento, e a Gullane Filmes, de Caio e Fabiano Gullane, decidiram produzir, com orçamento de cerca de cinco milhões de reais¹⁰¹, a terceira parte da sua trilogia inacabada com *Zé do Caixão: A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* – hoje em fase de finalização, com previsão de lançamento para agosto de 2008 e distribuição da Fox Internacional.

Conforme revela o diretor, em entrevista a Puppo e Autran (2007), o roteiro original de *A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, escrito ainda nos anos 1960 para o projeto de Augusto Pereira, trazia momentos de crueldade que se tornariam antológicos, caso tivessem sido filmados: por exemplo, a mulher que se casava com *Zé* acabava engravidando do Corcunda, era punida pelo marido com um rato colocado em seu útero... Mas, quando caiu nas mãos da nova equipe, o roteiro precisou mudar:

Mojica - Eles leram o roteiro e acharam que tinha de ter modificação, porque já haviam passado muitos anos. Aí eu deixei o Dennison à vontade para mexer, só que ele fez uma outra leitura: o *Zé do Caixão* ficava com superpoderes, voava, um negócio de quadrinhos que não tinha explicação. O roteiro ficou com muito

¹⁰¹ Informação retirada da entrevista dada por Mojica ao jornalista Paulo BRIGUET, do *Jornal de Londrina*, em 25/04/2008.

exército, muita guerra, os caras entravam na favela com metralhadora... E o Dennison só pôs uma mulher, a Luci (...). Por que banir todas as mulheres da Terra? Não tem mais mulher, acabou? Aí já começamos a mexer, o Dennison encheu de mulher. (MARINS, Entrevista a Puppo e Autran, 2007)

Mesmo que o filme ainda não tenha sido exibido, e que seu roteiro completo não tenha sido divulgado, há um bom número de informações sobre *A ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO*, com o lançamento de *teasers* e de numerosas matérias na imprensa, que permitem resumir o seu *plot*. No filme, Josefel Zanatas reaparece, quarenta anos mais velho, como um ex-presidiário que ficara afastado da sociedade durante décadas, e, ao terminar de cumprir sua pena, é recebido por seu fiel corcunda Bruno (Rui Resende), que preparara alguns serviçais para ele. Então, Zé, o Corcunda e os serviçais voltam a viver aventuras em busca da mulher superior, encontrando, no mundo todo, sete mulheres que podem satisfazer as exigências do Mestre. Porém, Zé acaba sendo morto pela Igreja e pela polícia, mas não sem antes engravidar as sete mulheres – e deixando, então, supostamente, sete herdeiros para realizarem seu sonho de “*dar continuidade ao seu sangue*”.

O novo roteiro, ao usar a estratégia da prisão, justifica a diferença de idade do personagem em relação ao seu filme anterior, de 1967, e ainda faz um interessante paralelo entre a prisão de Zé e o ostracismo do próprio Mojica, que tem a chance de gerar, com o filme, o equivalente ao filho que Zé nunca conseguira ter. Mas, segundo Mojica, a grande diferença para seus trabalhos anteriores deriva das condições técnicas. Em hilária entrevista concedida a Ivan Finotti, em 2006, ele chegou a declarar que algumas diferenças importantes do cinema atual para o de seu tempo são o certificado do Ibama para os animais e a preocupação com o bem-estar dos atores. Além dessas diferenças, segundo ele:

Mojica - Entrei meio desconfiado, principalmente com o Paulo Sacramento [produtor]. Porque, queira ou não, quem entra na produção tem que ser mão-de-vaca. Se não for do tipo Tio Patinhas, não vai; tem que segurar dinheiro. Pensei: “*Esse cara vai me breicar muita coisa*”. Mas não. Me deram carta branca. (...) Eu punha a câmera e dizia: “*Não vou fazer da maneira que está no storyboard, vou fazer melhor*”. Nunca questionaram nada. (In: FINOTTI, FSP, 20/12/2006)

Pelo pouco que já se sabe sobre o filme, no entanto, as diferenças vão muito além dos recursos técnicos mais modernos e do orçamento menos apertado. Em primeiro lugar, porque entraram em cena profissionais muito mais jovens do que Mojica, sobretudo

o produtor Paulo Sacramento, o roteirista Dennison Ramalho e o especialista em efeitos especiais André Kapel, fãs confessos, mas distanciados em duas gerações, do trabalho do cineasta. Esses novos profissionais conheceram Mojica no período em ele se tornava uma figura cultuada internacionalmente, e isso fez com que, junto com a admiração por Mojica, eles trouxessem todo um repertório cultural, cinematográfico e “horrorífico” muito diferente daquele de seus antigos colaboradores, sendo bastante provável que tal repertório se reflita no filme – o que já fica evidente no *trailer*, que mostra cenas muito próximas dos atuais *splatter movies* internacionais. Outra mudança notável é a falta dos antigos parceiros (Attili, Luchetti e Nilcemar Leyart), profissionais com os quais Mojica dividiu a maior parte de sua carreira cinematográfica, e que certamente colaboraram muito para o resultado de seus filmes anteriores. De sua antiga trupe, a figura mais destacada em *ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO* é a atriz e ex-aluna Débora Muniz.

Também o elenco composto por grandes atores do cinema e do teatro brasileiros, como Luis Melo, Jece Valadão (morto antes do final das filmagens) e Zé Celso Martinez Corrêa, traz ao filme um aspecto *cult* que se reflete em outros membros da equipe, como o “figurinista” Alexandre Hercovitch (um dos maiores estilistas brasileiros), tornando-se possível supor que este novo trabalho de Mojica se pareça um pouco mais como uma homenagem do que propriamente como um novo filme daquele que sempre se destacou pela precariedade, pelo improvisado e pela marginalidade.

E, antes do lançamento do novo filme de Mojica, ainda houve a restauração e finalização de um antigo filme seu: *A PRAGA*¹⁰², iniciado em 1979, em Super-8mm, e nunca montado. O filme, estrelado por Felipe Silva, Wanda Kosmo e Silvia Gless, contava a história de um homem amaldiçoado por uma bruxa com uma “ferida carnívora” que nasce em sua própria barriga. O argumento era baseado numa história de Luchetti/Rosso para a revista de Zé do Caixão, também exibida em *Além, Muito Além do Além*, e consistia numa das experiências mais oníricas e distantes de qualquer realismo da carreira de Mojica. A montagem da cópia, a direção da dublagem e das cenas adicionais ficaram a cargo de produtor Eugenio Puppo, que lançou *A PRAGA* na Mostra José Mojica Marins – Retrospectiva da Obra, em São Paulo, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2007.

¹⁰² Não foi possível assistir ao filme *A PRAGA* durante a pesquisa.

3.8. Mojica por Mojica

O que importa é fazer alguma coisa, mostrar alguma coisa. O que importa é aparecer e não desaparecer. Quem não aparece, praticamente, o final é um só: desaparece. Então temos que lutar sempre para que alguma coisa nossa fique: uma palavra, uma imagem, ou quem sabe um pedaço de trapo daquilo que nós vestimos (...). Mas que fiquem como lembrança de que nós passamos por algum lugar: terra, inferno, céu. Não importa. Passamos. (...) Então, comecem a alimentar esta carne, este sangue, este espírito que pede alguma coisa. Mostrar. Porque mostrando é que se pode ver, é que se pode entender, é que se pode julgar o valor de cada ser humano. Ele veio para quê? Para vir e desaparecer? Para vir e ficar? Para permanecer? São palavras que ficam em cada um, depende simplesmente de algo da mente humana. (MOJICA em *O UNIVERSO DE JOSÉ MOJICA MARINS*, 1978, de Ivan Cardoso)

Ao longo de todo este capítulo, falou-se muito sobre a obra de Mojica, sobre seus defensores e detratores, sobre sua relação com o público e com a imprensa. Mas, propositalmente, deu-se pouco espaço para a voz do próprio Mojica. A questão é que, embora o cineasta tenha surgido na cena brasileira na época em que a noção de “autoria” exigia dos diretores não apenas filmes, mas também um discurso articulado para pautar a circulação social desses mesmos filmes, ele adotou uma estratégia quase circense – provocada, em certa medida, por sua necessidade de sobrevivência e de manter-se na mídia mesmo sem novos filmes para apresentar –, condição que tornou sua fala, quase sempre, ainda mais caricatural e contraditória do que seu próprio cinema

Mas parece impossível encerrar este capítulo sem recorrer às suas próprias palavras. Das centenas de declarações encontradas, uma das mais bem articuladas foi a entrevista concedida aos pesquisadores Eugenio Puppo e Arthur Autran na ocasião da Mostra José Mojica Marins – Retrospectiva da Obra, realizada em outubro de 2007, no CCBB, em São Paulo. Tal entrevista, cuja versão online foi usada algumas vezes ao longo deste capítulo, traz um conjunto bastante completo de impressões e idéias do diretor, mas não o que se poderia chamar de uma chave para compreensão de um possível “projeto cinematográfico” de Mojica. Tal compreensão, se é que existe, está dispersa em inúmeras declarações, muitas delas inverídicas, e sobretudo nos longos monólogos de seus filmes, verdadeiras obras-primas do discurso dialético vazio de Mojica. Num dos mais famosos, escrito por Luchetti para *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO*, o ator/cineasta, encarnando um anjo da morte, promete explicar a que veio, mas logo desiste:

Quem sou eu? Não interessa. Como também não interessa quem é você. Ou melhor, não interessa quem somos. Na realidade o que importa é saber o que somos. Não se dê ao trabalho de pensar, porque a conclusão seria a loucura. O final de tudo, para o início de nada. A coragem inicia onde o medo termina. O medo inicia onde a coragem termina. Mas será que existem a coragem e o medo? Coragem para quê? Medo do quê? De tudo? O que é tudo? Do nada? O que é nada? A existência. O que é a existência? A morte? O que é a morte? Não seria a morte o início da vida? Ou seria a vida o início da morte? Você não viu nada e quer ver tudo. Você viu tudo, mas não viu nada. Teme o que desconhece e enfrenta o que conhece. Por que teme o que desconhece e enfrenta o que conhece? Sua mente confusa não sabe o que procura, porque o que procura confunde a sua mente. E nasce o terror. O terror da morte. O terror da dor. O terror do fantasma. O terror do outro mundo. Agora vê: no terror, nada é terror, não existe o terror. No entanto o terror o aprisiona. O que é o terror? Ah! não aceita o terror porque o terror é você!

O fato de Mojica poucas vezes ter sido capaz de articular um discurso próprio para além do seu marketing circense e de uma fala ao mesmo tempo pomposa e simplória parece ter contribuído muito para a sua fama de louco e inconsistente, conforme se pode perceber no texto autobiográfico de seu documentário *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*, escrito em conjunto com o filho Crounel Marins.

No filme, a saga cinematográfica de Mojica é descrita como um fim em si mesmo, sem qualquer discussão estética e/ou política que ultrapasse a citação de nomes de amigos (Candeias, Sganzerla, Person, Cervantes, Elza Leonetti do Amaral, Pelé) e de inimigos (Nelson Teixeira Mendes, Antonio Pólo Galante e outros credores) a partir de critérios muito particulares, ou de uma auto-adulação por ter criado um personagem de horror brasileiro capaz de atrair multidões para participarem de suas aventuras no cinema. Nem sequer se encontram, no documentário, referências ao repertório cinematográfico de Mojica ou ao cinema brasileiro de sua época. Mesmo assim, o filme promete ser sua mais importante reflexão, conforme os créditos de abertura:



Figuras 211 a 213: Cartelas de abertura de *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*.

Enquanto imagens documentais, entrevistas e encenações desfilam na tela ao som de uma trilha sonora que inclui Carl Orff, Pink Floyd, Isaac Heyes e outros artistas, o texto narrado por Mojica revela suas idéias sobre si mesmo:

A luta por um sonho. (...) Às vezes, não é o caminho indicado, e sim o outro contrário, que nos dá o fruto almejado. E assim, na década de 1960, mexi na agulha do disco e coloquei na música final. O impacto se fez notar (...) mas valeu a atitude tomada de manter a falsa calma, pois a coisa estava feita: *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*. (...) Profeta da maldição, amigo do Diabo, mil nomes foram dados, mas apenas um surgiu para ficar: *Zé. Zé do Povo, Zé da Terra. Sim, Zé do Caixão*. (...) Revoltado, pois muito se disse sobre o que eu fiz, mas nunca me perguntaram sobre o que eu não fiz. (...) Os prêmios e cartazes, testemunhando toda a trajetória do *Zé do Caixão*, impressionaram do mais consciente repórter ao mais sensacionalista, mas ignoram o potencial não realizado. *Zé* conquistou seu espaço, mas nunca contando com uma cultura de esclarecimento partindo dos magnatas do cinema (...). Ao contrário: quando puderam, procuraram desviar-me do trabalho já iniciado, como se fosse um filão totalmente explorado. E cada um desses cartazes, desses prêmios incorpora uma derrota desses interesses mesquinhos contra a perspectiva da criação de um novo espaço para a expansão das fronteiras da criatividade humana.
(MOJICA, em *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*)

DEMÔNIOS E MARAVILHAS é a obra cinematográfica mais política de Mojica, até mais do que *O DESPERTAR DA BESTA*, filme ainda realizado em parceria com Luchetti. Mas é tamanha sua auto-indulgência que o filme acaba sendo apenas sintomático de suas limitações. Da mesma forma, ao criticar, em seu filme-protesto, apenas os produtores de cinema brasileiros como responsáveis por seus sucessivos fracassos, Mojica, surpreendentemente, poupa a antipatia da imprensa, a perseguição do regime militar, o elitismo dos cineastas que tantas vezes fizeram questão de mantê-lo na condição de “primitivo” (como na folclórica cena descrita na biografia de Mojica em que Person teria rasgado um livro sobre cinema dado ao cineasta do Brás por Gustavo Dahl¹⁰³) e a sua própria inépcia, demonstrando evidente demagogia em suas acusações.

Mas, além da dificuldade de Mojica de constituir um discurso mais elaborado e melhor contextualizado sobre sua obra – algo que poderia tê-lo auxiliado em sua luta para obter reconhecimento artístico e oportunidades menos indigentes para realizar seus filmes – há que lembrar, também, sua tendência a associar-se a pessoas, empresas e políticos de conduta (no mínimo) duvidosa, envolvendo-se na divulgação de produtos e idéias que

¹⁰³ Cf. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 182.

apenas reforçaram a impressão de picaretagem e incoerência. No próprio filme *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*, ele reconhece este fato, com sua retórica e estilo bem particulares:

Devido à popularidade alcançada, fomos muito explorados em divulgações que nada tinham a ver com o gênero. Por uma questão de sobrevivência, aderiu a um sistema o qual me cerceava. Investir na trilogia [de Zé do Caixã] era ótimo negócio. Os demais procuravam ignorar essa realidade, procurando provar-me que terror no Brasil era loucura, e o Zé do Caixão, algo ultrapassado. As pessoas questionavam os motivos que me levaram a parar de fazer terror. Eu nunca parei: me estagnaram. Talvez eu tenha sido vítima do meu próprio dilema: quem não aparece, desaparece. (MOJICA, em *DEMÔNIOS E MARAVILHAS*)



Figuras 214 e 215: A pinga de Zé do Caixão, sua campanha para as eleições de 2006.
(Fonte: <http://www2.uol.com.br/zedocaixao/curiosidades/index.htm>)

Porém, talvez o grande complicador do discurso de Mojica tenha sido a confusão entre o cineasta e seu mais ilustre personagem, Zé do Caixão, cujo sucesso popular encobriu totalmente o diretor. De fato, a confusão sempre foi muito grande, e boa parte dela começou com o próprio Mojica, com sua postura tantas vezes circense e representada pelo hábito de vestir-se como o personagem e de deixar crescerem enormes unhas em vez de usar modelos postiços. Essa fusão de autor/ator/personagem pode revelar algo até próximo da insanidade, como se pode verificar em seu texto escrito para a Mostra José Mojica Marins – Retrospectiva da Obra, organizada por Eugenio Puppò, em 2007:

A minha visão pode ajudar os seres deste planeta a banir do nosso convívio um imprestável. Sim, ele é como uma laranja podre que pode contaminar as outras ao

seu redor, por isso merece ser odiado como os romanos que levaram Cristo à crucificação; ou como os hipócritas e carrascos que mataram a guerreira Joana d'Arc nas horrendas dores de ser queimada viva. (...) E, agora, com tantas perversões que eu sinto em seu ser, assumo a missão de tirar um monstro perigoso e sanguinário da nossa querida Terra. (...) Ah...! Que bom. Finalmente, a justiça divina. É isso mesmo, o mal se corta pela raiz. Com sua audácia, ele foi castigado, caiu na mão de um bando de marginais. Há... Há... Há... Há..., vai ser capado! Que coisa maravilhosa! É aí que começa a minha recompensa por desmascarar um falso ídolo. Não, não... Isso não pode estar acontecendo... Com sua esperteza, ele conquista os violentos marginais, ajudando no parto do filho do assustador líder dos bandidos. (...) Não há palavra para descrever a sorte desse parasita, que ... segue à risca o ditado tão conhecido de que “Deus escreve certo por linhas tortas”. (MOJICA MARINS, *A Última Crônica*, 2007)

No entanto, muito de sua inconsistência discursiva também pode ter uma explicação que lhe é externa: a demanda freqüente para que Mojica se justifique pelo gênero cinematográfico que elegeu, e para que explique o personagem que criou independentemente do que este signifique no contexto do horror cinematográfico. Neste caso, a própria demanda revela uma visão distorcida do fenômeno, pois, como já foi dito, a compreensão da obra de Mojica depende, em parte, da aceitação do horror como um gênero com valores e regras próprios que não precisam corresponder às preferências de seus realizadores fora das telas.

Se, em sua juventude, Mojica parece ter se apropriado dessas regras e valores específicos do gênero, enxergando-os com olhos livres e conjugando-os com suas experiências pessoais, isso certamente se perdeu à medida em que público, imprensa, cineastas, cinéfilos, pesquisadores e o próprio Mojica assumiram uma visão freqüentemente deslocada do seu trabalho, tratando sua escolha estética pelo cinema de horror como traço ridículo ou insano. Assim, a despeito de tentativas específicas (como as de Luchetti e Nico Rosso) para recolocar a questão do personagem e dos filmes de Zé do Caixão em sua origem de gênero, o que se viu foi a transformação de uma experiência cinematográfica única, agressiva e inegavelmente representativa da cultura brasileira numa obra ainda hoje considerada, pela maioria dos brasileiros, muito mais significativa pelo seu valor anedótico do que por suas possíveis qualidades cinematográficas e culturais.

4. Horror *clássico*



Figura 216: *AS FILHAS DE FOGO* (1978), de Walter Hugo Khouri

Antes de começar-se a falar sobre os filmes brasileiros que exploram o território do horror a que se está chamando de *clássico*, é necessário fazer alguns esclarecimentos sobre a escolha do termo. Afinal, além dessa denominação ganhar sentidos variados quando aplicada a tipos diferentes de ficção, o próprio termo pode ser visto como problemático.

No que se refere à literatura de horror, que deu origem à ficção de horror cinematográfica, o conceito *clássico* pode parecer, num primeiro momento, contraditório, já que, como se discutiu no primeiro capítulo desta tese, o gênero surgiu, no final do século XVIII, como uma reação às idéias neoclássicas iluministas. Dessa forma, o termo *clássico*, quando aplicado ao horror, só pode ser considerado como sinônimo de *canônico*, relacionando-se com as formas estabelecidas (e relativamente estabilizadas) do gênero ao longo do século XIX.

Já no que se refere ao cinema, a terminologia também encontra problemas. Afinal, aquilo que se conhece por *cinema clássico* se refere ao modelo industrial e narrativo hollywoodiano calcado em alguns elementos estáveis que nem sempre se encontram nos filmes brasileiros de horror: a narrativa que prioriza as relações de causa e consequência entre os fatos relatados, as marcas de gênero que se sobrepõem às marcas autorais dos diretores, a fácil comunicabilidade do filme com os espectadores, a boa qualidade técnica, o uso de uma estrutura de *star system* para compor o elenco, a produção em série etc.

Assim, neste capítulo sobre o *horror clássico* no cinema brasileiro, não foram incluídos filmes por terem sido feitos de acordo com o paradigma do cinema clássico, nem os filmes baseados em clássicos da literatura de horror, mas sim os filmes brasileiros que se relacionaram com o gênero narrativo-ficcional do horror através de seus *temas* clássicos, canonizados pela Literatura, pela Poesia e pelo Teatro do século XIX, e derivados do romance gótico: as maldições familiares, as assombrações, os duplos demoníacos, os vampiros, os fantasmas – geralmente carregados de significações metafóricas sobrepostas que permitem interpretações em diversas direções (sociológica, psicológica, histórica etc).

Esses filmes também se relacionam com a forma clássica do gênero por tratarem o horror de forma pouco explícita, procurando efeitos de sugestão, e também atmosferas de medo e de mistério, em vez de exibir explicitamente as cenas violentas provocadas pelas entidades sobrenaturais ou pelos eventos inexplicáveis. Os mesmos filmes também se aproveitam, em sua maioria, de ambientes e objetos facilmente relacionáveis às histórias clássicas do horror, derivadas de clichês da ficção gótica: os cemitérios, os mausoléus, os velhos casarões, as imagens espectrais de pessoas mortas, os espelhos reveladores de imagens não percebidas fora deles, os vilões com deficiências físicas aparentes, as vítimas indefesas e fisicamente frágeis (sobretudo mulheres e crianças) etc.

Realizados em épocas diferentes e ligados a projetos variados, os filmes brasileiros que fizeram experiências clássicas com o gênero horror parecem ter um ponto em comum, que também justifica o termo usado: em sua maioria, circulam em torno de uma tradição iniciada pelos melodramas de mistério dos estúdios paulistas do começo dos anos 1950, que marcaram o período em que o cinema brasileiro mais se aproximou do cinema clássico hollywoodiano como projeto estético e industrial.

Tanto assim que os dois cineastas que podem ser considerados como os principais representantes horror clássico brasileiro no cinema (Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen) são herdeiros diretos dessa tradição, para a qual contribuíram, no início de suas carreiras. Junto com eles, outros cineastas tão diferentes como Carlos Ortiz, Andrucha Waddington e Ícaro Martins também trouxeram ao cinema brasileiro os temas clássicos do horror, fazendo desta “vertente” uma das mais importantes e variadas desta pesquisa, e que vai dos melodramas dos anos 1950 até o cinema dos anos 1980.

4.1 Os melodramas “góticos”

O tema das famílias decadentes e amaldiçoadas por figuras monstruosas, sobrenaturais ou simplesmente psicóticas – tão caro à ficção gótica – é recorrente no cinema brasileiro, particularmente nos filmes dos estúdios paulistas da década de 1950. Os filmes que resultaram dessa tendência não podem ser classificados como “de horror”, já que sua matriz mais evidente é o melodrama, sobretudo o melodrama centrado em figuras femininas sofredoras, mas há, neles, elementos que indicam a temática incipiente do horror. Em virtude do caráter panorâmico desta pesquisa, optou-se por discutir esses filmes no presente capítulo, mesmo que seja necessário fazer ressalvas quanto ao gênero.

Como já foi levantado anteriormente nesta tese, a literatura gótica e o melodrama surgiram mais ou menos ao mesmo tempo, no final do século XVIII, e têm vários pontos em comum, como o exagero, o maniqueísmo, a ambigüidade em relação aos personagens aristocráticos etc. Outro ponto comum entre o gótico e o melodrama é a recorrência de alguns temas específicos, entre eles o das jovens vítimas do sexo feminino, sempre frágeis e indefesas, que, em razão de algum infortúnio, vão parar nas mãos de perigosos proprietários de terras ou religiosos que as mantêm presas a alguma uma tradição cruel.

Essas semelhanças fazem com que, frequentemente, o melodrama feminino e o gótico caminhem juntos. No cinema clássico hollywoodiano, os chamados “*woman films*”, ou “filmes de mulher”, faziam, com frequência, esse caminho. Tais filmes, que eram assim tratados pela indústria até os anos 1940/1950, só receberiam o *status* de gênero, da parte da crítica e da academia, a partir dos anos 1980, quando a pesquisadora Mary Ann Doanne lançou o livro *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 40’s*, em 1984.

A identificação de filmes desse gênero pode ser, por vezes, difícil, já que ele está sempre ligado a outros gêneros (sobretudo o romance, o drama familiar, o filme policial e o filme de horror), tendo como ponto comum a centralidade na figura feminina ameaçada por algum sofrimento atroz. Entre os “filmes de mulher” realizados no cinema hollywoodiano que exploraram temas góticos, pode-se citar *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* (William Wyler, 1939), *REBECCA – A MULHER INESQUECÍVEL* (Alfred Hitchcock, 1940), *À MEIA LUZ* (George Cukor, 1944), entre outros.

Nos anos 1950, com as mudanças ocorridas no pós-guerra, tais filmes já se encontravam em seus estertores, como mostra Anna Kaplan:

Os filmes [de mulher] dos anos 50 representam nitidamente o *fim* de alguma coisa: os filmes são interessantes porque mostram alguns códigos se desmoronando, prontos para ruir, mas ainda se agüentando. A sexualidade respingava por todo o lado sem ser entretanto *reconhecida*: os mecanismos que, nas décadas anteriores, funcionavam para controlar a sexualidade feminina, reconheciam implicitamente a força e o perigo da sexualidade feminina: nos anos 50, o medo da sexualidade parecia reprimido – e por isso transborda por toda a parte. (KAPLAN, 1983, p. 19-20)

Mas, no cinema brasileiro, talvez por influência das novelas de rádio, tal configuração teve destaque exatamente na década de 1950, sobretudo nos filmes produzidos pelos maiores estúdios paulistas, conforme descreve Ismail Xavier:

... no contexto da produção paulista da época, [tentou-se] transplantar certo clima típico de uma tradição ficcional soturna em que jovens burguesas são retiradas de seu ‘mundo natural’ pelo casamento [...] com homens ricos, e são projetadas num mundo hostil de fantasmas do passado que as ameaça. (XAVIER, 2003, p. 171)

Uma das primeiras histórias remotamente “góticas” já estava presente no primeiro filme realizado na Vera Cruz, *CAIÇARA*¹⁰⁴ (1950), do italiano Adolfo Celi (1922-1986). O filme, estrelado por Eliane Lage (1928-), fez uma relação bastante discreta entre o melodrama e o horror, ao mesmo tempo em que foi capaz de “abrasileirar” ambas as tradições.

Em *CAIÇARA*, a jovem Marina (Lage), que vive num internato de moças onde fôra deixada pelos pais leprosos, é levada como esposa por Zé Amaro (Carlos Vergueiro), um viúvo que trabalha como construtor de barcos pesqueiros numa certa Ilha Verde, no litoral paulista. Na ilha, Marina percebe que seu marido é um alcoólatra violento, sádico e infiel, que a trata como empregada. Para completar, começa a sofrer o assédio do sócio dele, Manoel (Abílio Pereira de Abreu), que tenta conquistá-la à força. Então, ela se aproxima do menino Chico, neto da mãe-preta Sinhá Felicidade (mãe da ex-mulher de Zé Amaro, e que acusa o ex-genro de ter assassinado sua filha). A mãe-preta passa a proteger Marina por meio de vários rituais de magia que incluem danças, rezas e vudu. Porém, uma

¹⁰⁴ O filme *CAIÇARA* foi assistido para esta pesquisa.

seqüência de crimes violentos começa a acontecer, mudando os rumos da história: Zé Amaro é jogado no mar por Manoel; este mata, acidentalmente, o menino Chico, e acaba sendo morto pela comunidade. Então, apesar da tragédia, os caminhos ficam abertos para Marina finalmente encontrar o amor verdadeiro nos braços do marinheiro Alberto (Mário Sérgio), que se apaixona por ela.

O filme de Adolfo Celi já foi vastamente analisado por críticos e historiadores do cinema brasileiro sob vários aspectos, mas, no caso do presente estudo, destacam-se os aspectos observados por Maria Eliezer Galvão:

O que ocorre em *CAIÇARA* é uma exaltação neo-romântica do caráter irracional do povo brasileiro: observa-se este lado demoníaco para domesticá-lo. A mãe-preta Sinhá Felicidade conduz o destino dos personagens como de modo a eliminar o mal da sociedade e possibilitar o caminho reto do progresso, liderado, agora, por uma burguesia conseqüente, de bom coração e que sabe amar. (GALVÃO, 1996, p. 89)

Além das evidentes implicações ideológicas, cabe, aqui, destacar a questão do gênero. Nesse período, o horror cinematográfico, então calcado nas histórias de monstros, não constava entre os gêneros “classe A” da indústria do cinema norte-americana – e, nesse sentido, não podia estar nos horizontes da Vera Cruz. Porém, do ponto de vista do *temário clássico* do horror, *CAIÇARA* pode ser ligado parcialmente ao gênero, pela habilidade com que lida com aspectos sobrenaturais e violentos, usando-os narrativamente com o objetivo de sugerir poderes malévolos implacáveis. Nesse sentido, não parecem descabidas as ligações entre *CAIÇARA* e uma herança difusa do imaginário gótico adaptada às crenças religiosas populares e à cultura brasileira. Mas, evidentemente, também não se trata de uma experiência no gênero horror.

Também o longa-metragem *VENENO*¹⁰⁵ (1952), da Vera Cruz, trazia outros elementos do horror gótico dispersos em sua trama. Dirigido e escrito pelo italiano Gianni Pons e fotografado em estilo *noir* por Edgar Brasil, o filme tratava do tema das alucinações e premonições malignas bem ao gosto das tramas de “horror psicológico”: Hugo (Anselmo Duarte), um industrial e marido infeliz, começa a ter pesadelos nos quais que mata sua indiferente e infiel esposa, Gina (Leonora Amar). Nesses pesadelos, ele sempre é

¹⁰⁵ O filme *VENENO* foi assistido para esta pesquisa.

interrogado por um delegado de polícia. Assustado, um dia Hugo recebe a visita do mesmo delegado, que o interroga sobre um assalto. Impressionado com a coincidência, ele acaba realmente matando a mulher e escondendo seu corpo, substituindo-a por Diana (Leonora Amar), cantora de cabaré e sócia da esposa, que ele conhecera poucos dias antes. Mas Diana rapidamente percebe que há algo de errado com seu novo amante, e começa a investigar sua vida, acabando por descobrir seu segredo aterrador, vingado por ela e pelo próprio fantasma de Gina. Assim, em *VENENO*, como em *CAIÇARA*, uma elite decadente (no presente caso, uma elite muito mais rica e mais moderna, e não apenas privilegiada no microcosmo representado) também é destruída pela irracionalidade, pela violência e por coincidências que mais se parecem com maldições.



Figuras 217 e 218: Rituais de magia em *CAIÇARA* e mãos fantasmagóricas em *VENENO*.

A concepção de *VENENO* procurava ligá-lo à vertente policial ou “de mistério” hollywoodianos, chegando a citar “textualmente” outros filmes semelhantes, como percebe o crítico Lívio Dantas, da revista *A Scena Muda*:

O filme não decepciona, aqui já se conta uma história sem digressões outras que aquelas em função da própria história. Já se pode sentir um ritmo seguro na narração e – sobretudo – o cuidado de conservar um clima homogêneo. Naturalmente que há também umas tantas precipitações na maneira de como desfiar essa trama. E entre essas merece destaque a cena de desespero do protagonista no final do filme, chegando a um clímax repentino e inesperado, onde Anselmo Duarte pela segunda vez (a primeira foi em *A SOMBRA DA OUTRA*) se atira através de uma vidraça, recurso esse que só surtiu efeito grandioso até hoje no filme *O ESPECTRO DA ROSA*. (DANTAS, 1953, p. 9)

Junto com *VENENO*, o crítico menciona um filme policial da Atlântida feito em 1949: *A SOMBRA DA OUTRA*, que também trabalhava a idéia de dupla-personalidade – no

caso, com uma única personagem, e não com duas sócias. Esse filme, dirigido por Watson Macedo a partir do romance *Elza e Helena*, do escritor brasileiro Gastão Cruls¹⁰⁶ (que já inspirara a novela de rádio *A Outra*, de Amaral Gurgel), é um dos últimos exemplares dramáticos realizados na Atlântida no período em que as comédias se tornavam hegemônicas na companhia – e também na carreira de Macedo. *A SOMBRA DA OUTRA* contava a história de Elza (Eliana Macedo), uma mulher com problemas psiquiátricos levada pelo marido (interpretado por Anselmo Duarte) a acreditar que sua segunda personalidade (Helena) cometeu um crime.

As observações do crítico sobre *VENENO* e *A SOMBRA DA OUTRA* chamam a atenção porque relacionam ambos a uma referência estrangeira (*SPECTER OF THE ROSE*, 1946, EUA, de Ben Hatch, em que um homem é suspeito de assassinar a esposa), deixando clara a preocupação de seus realizadores e de seus críticos com a idéia de um cinema de gênero “mistério” que dialogasse com um padrão internacional preconizado por cineastas como Otto Preminger e Hitchcock, em filmes como *LAURA* e *REBECCA*, ambos de 1941.

Este último, inclusive, parece ter causado grande impressão aos cineastas brasileiros, pois, além de relacionar-se com *VENENO*, também inspiraria outras obras nos anos seguintes. Uma delas foi realizada por uma das empresas concorrentes da Vera Cruz, a Multifilmes, *CHAMAS NO CAFEZAL*¹⁰⁷ (1954), de José Carlos Burle, e claramente inspirado no clássico de Hitchcock. O filme contava a história de Angélica (Angélica Hauff), uma moça carioca recém-casada com o cafeicultor paulista Anésio (Guido Lazzarini), que chega à sua fazenda e descobre que esta foi reivindicada por um banco com o qual Anésio se endividara. Ela também se decepciona ao perceber que deverá viver numa casa decadente e cheia de segredos.

Como descreve Máximo Barro, trava-se também (mais uma vez) de uma história de mistério envolvendo mulheres mortas:

... a trama era centrada nos incidentes (...) [causados pela] sombra da falecida primeira esposa que rondava a casa através de retratos retirados das paredes,

¹⁰⁶ Gastão Cruls (1888 – 1959), médico e escritor brasileiro bastante interessado em temas bizarros e fantásticos, autor também de *A Amazônia Misteriosa* (1925), inspirado em *A Ilha do Dr. Moreau*,

¹⁰⁷ O filme *CHAMAS NO CAFEZAL* foi assistido para esta pesquisa, mas não foi possível capturar imagens em função da péssima qualidade da cópia.

quartos trancafiados, matagais intocáveis, negras velhas com frases equivocadas...
(BARRO, 2007, p. 261)

Com *CHAMAS*, Burle levava as histórias góticas para seu lugar de origem – o mundo rural – e, como observa a pesquisadora Célia Tolentino (2000, p. 54), tematizava a crise da aristocracia cafeicultora através da crise de Anésio, que, apesar de possuir uma fazenda potencialmente produtiva, a mantém repleta de segredos e de lugares proibidos, num pacto auto-destrutivo (psicologicamente e economicamente) com o passado. Ele acaba sendo salvo por sua nova mulher, burguesa cheia de boas intenções, que decide romper o ciclo de decadência ao descobrir o terrível segredo que, para o marido, amaldiçoara a fazenda: anos antes, ele havia se apaixonado por uma empregada, engravidando-a e obrigando seus pais a aceitarem o casamento, mas vira todos morrerem diante de seus olhos, num acidente de carro, no dia das bodas, sentindo-se para sempre culpado e maldito, sendo visto da mesma forma pelos moradores da região.

Segundo Maximo Barro (2007, p. 260), os produtores enfrentaram várias dificuldades para realizar o filme, feito num período de crise para a Multifilmes. O diretor teria alterado o roteiro várias vezes, mudando personagens a pedido dos produtores e incluindo elementos que serviam apenas para desviar o foco da história. O resultado foi um filme ignorado não apenas pelo público¹⁰⁸, mas também pelos críticos – tanto assim que não é fácil encontrar textos de época sobre *CHAMAS NO CAFEZAL*.

Uma das únicas críticas ainda disponíveis sobre o filme é a de Luiz Carlos Bresser Pereira, que, na época, atuava como crítico de cinema do jornal *O Tempo*, de Minas Gerais. Pereira reproduziu, em 2004, no seu site pessoal na internet¹⁰⁹, os comentários que havia feito sobre *CHAMAS NO CAFEZAL* no texto *Decepção Nacional*, escrito durante sua cobertura do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, realizado na cidade de São Paulo em 1954, no qual o filme de Burle foi exibido junto com *O GIGANTE DE PEDRA* (Walter Hugo Khouri, 1954) e *NA SENDA DO CRIME*:

¹⁰⁸ Segundo argumenta Máximo Barro, biógrafo do cineasta José Carlos Burle, o fracasso foi em parte devido ao fato de *CHAMAS NO CAFEZAL* ter estreado em 11 de agosto de 1954, exatamente no mês em que eventos políticos mudariam a face do Brasil (o assassinato do major Rubens Vaz, o ferimento de Carlos Lacerda e o suicídio de Getúlio Vargas), distanciando o público do cinema (BARRO, 2007, p. 267)

¹⁰⁹ PEREIRA, 1954.

A história de *CHAMAS NO CAFEZAL* é vulgar, tola, sem a menor originalidade. Muito pior, porém, é o roteiro escrito por José Carlos Burle. Simplista, linear, estereotipado, sem o menor recurso técnico, de uma falta de imaginação desesperadora, estático, lamentável enfim. Quanto à direção, seria preferível passarmos em branco, o que é acertado mesmo, pois na fita não há direção de espécie alguma. E para terminar o quadro, lembremos ainda de um desempenho simplesmente horrível de Angélica Hauff e teremos uma idéia do que seja *CHAMAS NO CAFEZAL*, a fitazinha mais pretensiosa da Multifilmes. (PEREIRA, *Decepção Nacional*, 1954)

A fúria de Bresser Pereira estava longe de ser isolada. De maneira geral, os filmes de Burle não eram bem recebidos, em grande parte por sua relação com as chanchadas. Porém, se examinado dentro de seu contexto específico, *CHAMAS NO CAFEZAL* pode ser visto como mais uma das tentativas empreendidas pelo cinema “clássico” brasileiro de apropriar-se de um gênero comum no cinema hollywoodiano, e que parecia encontrar receptividade entre os espectadores, afeitos tanto aos folhetins quanto às mais variadas superstições.

Cinco anos depois, outra família aristocrática decadente e amaldiçoada apareceria nas telas, no longa-metragem *RAVINA*¹¹⁰ (1959), da Brasil Filmes, estréia do crítico Rubem Biáfora como cineasta. Seu filme, estrelado por Eliane Lage e Mario Sérgio, deve ser mencionado rapidamente por contar a história de uma moça de família rica que, ao perder o noivo num acidente, acredita ser portadora de uma maldição mortal, e decide usar tal maldição para vingar-se dos credores de sua família.

Contando com uma ambientação em casarões antigos e com um clima sombrio, o filme fazia remotas referências a *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES* (1939), de William Wyler – este, um filme diretamente inspirado na literatura gótica. Com qualidades cinematográficas que buscavam um classicismo bastante anacrônico para o momento histórico do cinema brasileiro (que, então, começava a desenvolver as experiências que dariam origem ao Cinema Novo), o longa de Biáfora marcaria o final da era dos grandes estúdios e dos filmes de mistério brasileiros dos anos 1950, sendo apelidado pelos cinemanovistas na época de “*elefante branco*” (RAMOS, 1987, p. 312), em função do alto orçamento e dos pífios resultados econômicos e estéticos.

¹¹⁰ O filme *RAVINA* não foi localizado para esta pesquisa, mas seu roteiro foi lido na Cinemateca Brasileira.

4.2.1. Gótico “rodrigueano”

Se o tema das famílias decadentes e de suas vítimas do sexo feminino se aproximava tanto do melodrama quanto, eventualmente, do gótico, é natural esperar-se que Nelson Rodrigues, um dos principais críticos à família brasileira e ao melodrama, tivesse, em algum momento, se aproximado desses gêneros. E isso aconteceu de maneira desbragada pelo menos uma vez: no folhetim *MEU DESTINO É PECAR*, primeira obra de Nelson Rodrigues a ser adaptada para o cinema.

Enquanto a Vera Cruz e a Multifilmes ensaiavam seus melodramas de bruxaria e mistério, na Cinematográfica Maristela, havia uma proposta comercial mais ligada a filmes ousados do ponto de vista da moralidade corrente, com apelos evidentes à violência e ao erotismo (como *PRESENÇA DE ANITA*, de Ruggero Jacobbi, feito 1951). Em sua primeira fase, a companhia produziu quatro filmes, e um deles foi justamente *MEU DESTINO É PECAR*¹¹¹, lançado em 1952, com direção do uruguaio Manuel Peluffo e roteiro escrito por ele, pelo crítico Carlos Ortiz e pelo produtor Alfredo Palácios.



Figura 219: Personagens entram no mausoléu em noite de tempstade em cena de *MEU DESTNO É PECAR*.

O filme seguia a mesma tendência dos melodramas femininos de mistério, tratando de uma família decadente cujo drama é descrito numa estrutura ainda mais próxima do gótico. Tratava-se da história Leninha (Antonieta Morineau), uma jovem pobre obrigada a se casar com fazendeiro rico, viúvo, aleijado de uma perna e impotente, Paulo (Rubens de Queiroz), obcecado pela morte da ex-mulher, Guida, cujo fantasma ainda

¹¹¹ O filme *MEU DESTINO É PECAR* foi assistido para esta pesquisa.

circula pela fazenda onde vivem. As coisas se complicam para a infeliz Leninha quando Lídia (Zilá Maria), prima de Paulo, insiste para que elas visitem o mausoléu de Guida, onde, garante, é possível ver a morta saindo do caixão. Os problemas se agravam com a chegada de Maurício (Alexandre Carlos), irmão de Paulo, que assedia Leninha – para desespero de Lídia, que é apaixonada por ele. À medida em que os fatos vão se esclarecendo, fica-se sabendo que Guida tinha um caso com o cunhado, e que Lídia, enciumada, encomendara sua morte num ritual de macumba, mas acabara assassinando a moça ao jogá-la para os ferozes cachorros que cuidavam da fazenda. O mistério do fantasma também se esclarece: trata-se da irmã de Guida, então desaparecida, que também mantinha um caso com Mauricio, e estava escondida nas redondezas.

Mesmo com a elucidação dos fatos fantásticos, há uma atmosfera gótica e irracional ao longo de quase toda a fita de Manuel Peluffo (também presente no texto de Nelson Rodrigues) que a vincula à tradição das primeiras histórias de horror. Também a exibição detalhada dos rituais de macumba parece fazer menção à magia negra, outro assunto recorrente no cinema de horror desde os sucessos de Val Lewton.

Mas, apesar de trazer temas sensacionalistas (macumba, adultério e incesto) e de ter-se baseado em um dos folhetins mais populares da época, o filme de Peluffo não obteve maior repercussão de público – apenas sua música-tema, *Esta Noite Serenou*, do maestro italiano Enrico Simonetti, fez algum sucesso nas rádios. As críticas também não foram das mais positivas. Ao contrário, o filme é citado até hoje com grandes ressalvas, como se pode observar no texto de Ismail Xavier:

Temos aí a tentativa de um ‘cinema de gênero’, na acepção usada pela indústria do entretenimento. Trata-se de um melodrama gótico que, ao traduzir o folhetim, exacerbou suas sugestões afinadas ao gênero hollywoodiano, gesto que revelou inocência e desajeito. As sugestões de mistério e de sobrenatural tropeçaram em carências de produção, mas o traço decisivo do desajeito veio da opção feita pelo tom grave na interpretação da aventura de e do dramalhão da protagonista. O tratamento sério-dramático de um texto de Nelson Rodrigues encontra... o primeiro de uma série de tropeços que as adaptações vão sofrer. (XAVIER, 2003, p. 170)

Porém, ainda que com ressalvas, o teórico brasileiro observa que a tentativa de um cinema de gênero mostrava, da parte dos realizadores brasileiros, o claro conhecimento

e o diálogo com as estruturas gótico-melodramáticas então freqüentes do cinema hollywoodiano. E se, para ele, o fato de *MEU DESTINO É PECAR* recorrer às soluções típicas do cinema de gênero revelava “*inocência e desajeito*”, para o crítico da época, Salviano Cavalcanti de Paiva, os defeitos do filme eram bem maiores, como se percebe neste texto feroz intitulado *Nada de novo além de sexo, macumba e malandragem*, publicado na revista *A Scena Muda*, em 1952:

Nada de novo, exceto sexo, misticismo e policialismo, que se traduzem melhor por MACUMBA, NUDISMO E MALANDRAGEM. (...) O conteúdo é cada vez mais cosmopolita, cada vez menos brasileiro, nacionalista, típico. O colorido verde-amerelo desaparece, diluído, continentalhado, universalhado. Pior para os adeptos do cinema nacional. Sentido, exatamente zero à esquerda. (...) O sexo é problema? Decerto. Não queremos personagens assexuados em histórias igualmente neutras... Mas uma coisa é colocar na devida consideração o sexo e o que ele influi na vida, nas inter-relações sociais etc, e outra é abusar do direito de achincalhar com ele! (...) Principalmente quando ao sexualismo ajuntam as baixas credences populares e imitação servil dos modelos de gangsters americanos, de gigolôs franceses, dos piratas argentinos... Mas é o que vem acontecendo. O que pode parecer lá fora, se não que somos uma raça de malandros, de cabras da peste, que vivemos de capoeiras e rabos de arraia, que nossa religião é o baixo espiritismo e os mitos afroamericanos apenas, e que vivemos aluados com a visão fica de sexo, sexo e sexo? (...) Em *MEU DESTINO É PECAR*, um filme completamente tarado, baseado nos caracteres tarados da taradíssima novela de Susana Flag (Nelson Rodrigues), Antonieta Morineau repetiu o que suas colegas já haviam feito antes: toma banho completamente nua em um lago. E novamente o banho vem sem mais aquela, só para o mocinho espreitar a garota e cair na água com ela(...). E a macumba tem sido lugar comum desde os alôs carnavalescos, mas com maior insistência a partir de *CAIÇARA*, com prolongamentos em *MEU DESTINO...*, *TERRA VIOLENTA* etc etc. (PAIVA, 01/01/1952, p. 10-13)

É interessante observar que os textos de Xavier e Paiva apontam diversos problemas no filme de Peluffo que se devem mais à sua concepção do que à sua realização – esta última, de fato, extremamente problemática, especialmente no que se refere à interpretação dos atores (às vezes muito carregada, outras vezes apenas inexpressiva). De maneiras diferentes, ambos parecem descontentes com o cerne da proposta, que era a de alinhar o filme às produções “de gênero” calcadas no fantástico e melodramático imaginário gótico, adaptando-o à cultura religiosa brasileira e à sensualidade brejeira retratada por Nelson Rodrigues. Por essas e outras razões, *MEU DESTINO É PECAR* (e sua produtora) entrariam para a história do cinema brasileiro como grandes fracassos, mas já apontavam possibilidades importantes, tanto para um gênero que, anos depois, passaria a

ser recorrente no cinema nacional (o horror), quanto para o potencial de escândalo das adaptações dos textos de Nelson Rodrigues.

MEU DESTINO É PECAR foi a primeira versão de Rodrigues para o cinema. Depois dele, outros dezenove longas foram produzidos no Brasil até 1999, baseados diretamente em peças e contos do escritor carioca. Como observa Xavier (2003, p. 171), dentre esses filmes, alguns, derivados de uma visão de cinema mais autoral e comprometida com a idéia de uma intervenção política na sociedade, buscaram leituras originais dos textos; outros utilizaram o nome de Nelson Rodrigues como uma “*etiqueta*” que poderia garantir retorno comercial em função da sua fama como autor de histórias eróticas, violentas e polêmicas. Para ele, são exemplos dessas obras cinematográficas com a “*etiqueta rodrigueana*” os diversos filmes eróticos feitos na década de 1980 a partir de peças famosas como *BONITINHA*, *MAS ORDINÁRIA* (Brás Chediak, 1980) e *OS SETE GATINHOS* (Neville de Almeida, 1980).

Mas o fato é que, desde *MEU DESTINO É PECAR* até o final dos anos 1990, os filmes nunca mais haviam explorado as possibilidades “horroríficas” da obra rodrigueana. Em 1999, porém, dois filmes parecem ter recuperado essa tendência: o episódio *DIABÓLICA*¹¹², dirigido por Cláudio Torres no longa-metragem *TRAIÇÃO* (1999) e o longa-metragem *GÊMEAS*¹¹³ (1999), dirigido por Andrucha Waddington.

DIABÓLICA é o segundo curta-metragem do longa em três episódios *TRAIÇÃO* (baseado em contos de Nelson Rodrigues narrados de maneira particularmente violenta), primeira produção da Conspiração Filmes, empresa do cineasta e publicitário Andrucha Waddington. Estrelado por Daniel Dantas, Ludimila Dayer, Fernanda Torres, Francisco Cuoco e Fernanda Montenegro, reproduz a história contada por um homem (Dantas) que traz uma menina morta (Dayer) a uma delegacia numa noite de tempestade. Ele narra aos chocados policiais o drama que vinha sofrendo pelo assédio “diabólico” da morta, irmã de sua noiva (Torres), que o havia seduzido logo antes do casamento e o ameaçava terrivelmente, usando poderes irresistíveis. Bem ao estilo de Nelson Rodrigues, o

¹¹² O curta-metragem *DIABÓLICA* foi assistido para esta pesquisa.

¹¹³ O longa-metragem *GÊMEAS* foi assistido para esta pesquisa.

assassinato causa asco aos policiais, desespero à família, mas um estranho deleite para os noivos, que fazem-se juras de eterno amor antes da prisão dele.



Figuras 220, 221 e 222: Fernanda Montenegro, Ludimila Dayer e Fernanda Torres em *DIABÓLICA*.

Como observa Xavier sobre a concepção de *DIABÓLICA*, o filme “*se conduz dentro de um gênero gótico em que vale o clima da noite, a tempestade, os ruídos misteriosos, os cenários de pesadelo*” (XAVIER, 2003, p. 206). O roteiro do curta é pontuado de citações à própria obra de Nelson Rodrigues, a motivos expressionistas e ao cinema *noir*, passando por momentos de puro cinema de horror – como na cena em que o noivo seduzido, como um exorcista, mata a jovem cunhada com um crucifixo na mão, num gesto de purificação recorrente em histórias desse gênero (Ibid. p. 206).

Já o longa-metragem *GÊMEAS*, feito pouco depois, tem grande afinidade com *DIABÓLICA*, repetindo boa parte do elenco. Pensado inicialmente como um dos episódios de *TRAIÇÃO*, mas depois estendido, o filme de Waddington parte de um texto de duas páginas de Nelson Rodrigues, ambientando-a no início da década de 1980, em um bairro de classe-média do Rio.

No filme, as irmãs gêmeas idênticas Iara e Marilena (Fernanda Torres) vivem pregando peças nos homens, fazendo-se passar uma pela outra, para desespero de seu pai, Dr. Jorge (Francisco Cuoco) e da mãe doente (Fernanda Montenegro). Marilena é bióloga. Iara, como sua mãe, é costureira. Um dia, Marilena conhece Osmar (Evandro Mesquita), dono de uma auto-escola, por quem se apaixona à primeira vista. O mesmo acontece com Iara, que decide seduzir o namorado da irmã sem que este (e esta) saibam. Tem início uma intensa rivalidade entre as irmãs, em busca do amor de Osmar, que levará todos a uma tragédia típica dos filmes de psicopatas dos anos 1980 e 1990: logo após o casamento,

Osmar encontra o corpo assassinado de Marilena em sua nova casa, descobrindo que, na verdade, casara-se com a maldosa Iara.



Figuras 223 , 224 e 225: Fernanda Torres, Fernanda Montenegro e Francisco Cuoco em *GÊMEAS*.

Como descreve Xavier, o longa encontra, na obra de Nelson Rodrigues, um dos mais caros temas da ficção de horror:

Aqui, o drama se cultiva numa estufa rarefeita de personagens e explora a trama do desejo mimético, manifesto na rivalidade entre irmãs na escolha do mesmo objeto de desejo, triangulação infernal temperada pelo ciúme e pelo ódio. Tal esquema é vivido na forma da conspiração subterrânea conduzida por uma das gêmeas (a que não se casa com o rapaz), cuja verdade só se confirma no desenlace, embora se tenha insinuado aqui e ali, para manter o interesse por uma experiência de namoro e romance familiar banal. Tudo se tece com o controle perfeito dos excessos visuais, notadamente nas ressonâncias góticas do enredo e no tempero de sangue no final. (XAVIER, 2003, p. 205)

Nenhum dos filmes teve grande impacto entre o público ou os críticos, apresentando bilheterias bastante modestas¹¹⁴. Para Ismail Xavier, *TRAIÇÃO* e *GÊMEAS* trazem valores de produção e estilo bem a gosto do que é a via mais comercial do cinema da retomada, mas ainda não encontraram seu público. Talvez seja possível sugerir que as adaptações da obra de Nelson Rodrigues ainda estejam procurando um novo caminho, diferente daqueles trilhados anteriormente. Nesse sentido, o horror parece ter se apresentado apenas como uma das possibilidades de abordagem da obra do dramaturgo e escritor carioca, sendo pouco provável que venha a tornar-se tendência hegemônica, já que poucas de suas histórias não se prestam diretamente para isso, salvo algumas exceções.

¹¹⁴ Segundo dados da ANCINE, cada um dos filmes teve cerca de 40 mil espectadores.

4.2. As duas faces de uma lenda

Em 1951, no mesmo período em que os grandes estúdios paulistas davam os primeiros passos em direção ao cinema de gênero “gótico-melodramático” que nunca chegou a se configurar como um cinema de horror, uma produção independente, realizada no litoral de São Paulo, seria o primeiro exemplar de um filme de horror brasileiro – embora nunca reconhecido como tal por seus realizadores. Trata-se de *ALAMEDA DA SAUDADE, 113*¹¹⁵ (1951), de Carlos Ortiz, um melodrama sobrenatural que possui uma estrutura narrativa semelhante à das histórias clássicas de horror.

Segundo afirmava, em 1951, a revista *A Scena Muda* – que acompanhou a produção do filme com relativo interesse, mas deu-lhe pouca atenção após a malsucedida estréia –, *ALAMEDA DA SAUDADE, 113* era uma “*estranha história de amor, mesclada de lirismo e sombras de além túmulo*”¹¹⁶. O filme tratava de uma velha lenda urbana brasileira – a do rapaz que se apaixona, durante o Carnaval, por uma bela moça que acaba se revelando um fantasma – que ganhava um desfecho particularmente violento.

Pela ausência de outras discussões acerca do aspecto horrífico de *ALAMEDA DA SAUDADE, 113*, cabe descrever com mais detalhes sua narrativa, resumida a partir de uma publicação do roteiro feita em 1981¹¹⁷, e único material ao qual foi possível ter acesso durante esta pesquisa.

O roteiro tem início num cemitério da cidade de Santos, quando um rapaz começa a contar a um coveiro a desventura do jovem Raul, seu irmão, que se suicidara naquele local um ano antes. Em seguida, um *flashback* conduz a história a um baile de Sábado de Aleluia, quando Raul (Rubens Queiroz) conhece a bela Inês (Sônia Coelho), uma jovem mascarada. Eles se apaixonam durante o baile e decidem continuar se encontrando.

No dia seguinte, passeiam pela cidade, mas Inês começa a ficar um pouco perturbada, especialmente quando os dois vão parar em um sarau poético no qual ela escuta

¹¹⁵ O filme *ALAMEDA DA SAUDADE, 113* não foi localizado para esta pesquisa.

¹¹⁶ Cf. *A Scena Muda*, 03/05/1951, p. 16.

¹¹⁷ Disponível em BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1981 (Cadernos 8).

o poema *O Berço*, escrito por uma tal Inês Poiares. Eles também tiram a sorte em um realejo, e ela fica muito triste ao ver a frase “*encontraste teu novo amor*”. Raul desconfia dessas misteriosas atitudes, mas sente-se cada vez mais apaixonado. Então, ela o convida para visitá-la em sua casa, no seu aniversário, no dia seguinte, e lhe dá o endereço: Alameda da Saudade, 113. Raul aceita o convite e, por causa de uma forte chuva, empresta a Inês o seu casaco. Na noite seguinte, ele vai até o endereço combinado e, lá, encontra apenas a mãe de Inês, que relata, assustada, a morte de sua única filha, ocorrida 10 anos antes, quando ela perdera o filho que tivera com um rapaz que morrera antes da criança nascer. Desesperado, Raul também descobre que o endereço onde está não é a Alameda da Saudade, 113, ao contrário do que vira até chegar ao local. O endereço dado por Inês era, na verdade, o de seu túmulo no cemitério. Raul corre até a sepultura, e lá encontra sua capa de chuva pendurada na lápide – dentro da capa, encontra também um revólver, ali colocado por Inês na noite anterior. Então, ouve-se um tiro. Numa fusão, o túmulo de Inês começa a florir. O filme volta ao seu começo, quando o narrador explica que os amantes foram enterrados juntos, e mostra a nova sepultura colocada no local, com as palavras: “*Aqui jaz Inês Poiares, que depois de morta apaixonou-se.*”

Em *ALAMEDA DA SAUDADE, 113*, o fantasma de Inês, capaz de interferir no mundo dos vivos de maneira negativa, levando uma pessoa à morte, é, sem dúvida, um personagem do horror clássico, por sua ligação com a morte, com a sexualidade desviante, com o romantismo. E, como o horror causado por Inês é o entrecho central do filme, pode-se dizer que o filme de Carlos Ortiz foi, à sua maneira, uma obra de horror.

Como assinala Máximo Barro, é curioso que Carlos Ortiz (1910-1995), “*um ex-padre comunista, tenha feito o primeiro filme espírita brasileiro*¹¹⁸”. De fato, Ortiz (1910-1985) estava longe de ser o perfil mais provável para realizar o primeiro drama sobre espíritos reencarnados do cinema nacional. Na época da realização de *ALAMEDA DA SAUDADE, 113*, ele trabalhava no jornal *Folha da Manhã* e participava intensamente da fundação do Centro de Estudos Cinematográficos do Cine Clube do Museu de Arte de São Paulo, onde ministrava cursos e produzia materiais didáticos sobre a sétima arte. Envolvido

¹¹⁸ Declaração de Máximo Barro feita em entrevista concedida para esta tese no dia 25/05/2007, em São Paulo.

com a defesa do cinema brasileiro, que logo tomaria conta da crítica e dos Congressos do Cinema Nacional, aventurou-se na realização desse filme cuja narrativa tratava de uma lenda urbana surpreendentemente burguesa, escapista... e de horror.

Porém, seu filme nunca foi tratado sob esta perspectiva. Vários fatores contribuem para o “não-reconhecimento” de *ALAMEDA DA SAUDADE, 113* como uma proto-ficção de horror brasileira: a inexistência de filmes brasileiros do gênero até aquele momento; o baixo *status* cultural desse tipo de filme no período (década de 1950); o fato de que os principais filmes de horror da época tratavam de monstros lendários e de ficção-científica; a má recepção por parte do público e da crítica. Mas, sobretudo, a visão do próprio diretor sobre a obra (que ele descreve como a primeira proposta cinematográfica neo-realista do Brasil, filmada em meio à comunidade local e com intenções claramente políticas¹¹⁹), obscurece completamente a questão do gênero – particularmente se estiver-se considerando o gênero como derivado de uma indústria de cinema, e não como uma estrutura narrativa abstrata. Por outro lado, o não-estranhamento dos realizadores em relação ao tema claramente fantasioso e horrorífico num filme “neo-realista” brasileiro também pode sugerir, pelo menos, um aspecto de nossa cultura: o da aceitação da existência do sobrenatural na vida cotidiana.

A explicação dada pra Ortiz para sua opção temática em *ALAMEDA DA SAUDADE, 113* pode ser encontrada em uma entrevista concedida a Carlos Eduardo Berriel, em 1981, na qual o cineasta conta que havia, entre os membros da equipe, muito medo em relação ao que chamava de “*macartismo*” brasileiro e a uma possível perseguição ao filme. Assim, segundo ele: “*Não enfrentamos, de pronto, uma preocupação com a mensagem, porque poderíamos ter até... dificuldades políticas. (...) [A preocupação] foi apenas com a forma*” (BERRIEL, 1981, p. 17). Ao que parece, para os realizadores, um roteiro fantástico poderia passar como algo mais “inofensivo” aos perseguidores políticos de plantão.

ALAMEDA DA SAUDADE, 113, contou com um pequeno e aventureiro grupo de colaboradores. Sua produção foi acompanhada com interesse pela revista *A Cena Muda*,

¹¹⁹ Consta que a equipe do filme fazia comícios para a comunidade em defesa do cinema nacional (declaração de Carlos Ortiz feita em entrevista concedida a BERRIEL, 1981, p. 13).

que, em maio de 1951, fez uma detalhada cobertura dos seus bastidores. Segundo a revista, a produção encontrou muitas dificuldades por seus escassos recursos financeiros, mas contou com a ajuda do povo de Santos, que participava das filmagens e se transformava em público cativo para os comícios improvisados da equipe em defesa do cinema brasileiro. Pela fama que o filme adquiriu na cidade, acabou gerando um contratempo que quase o tirou e circulação logo antes da estréia: o jornalista policial Orlando Criscuolo, de Santos, alegava ser o “autor” da lenda, que teria publicado como verídica, em 1947, e exigia o pagamento de direitos autorais para permitir a exibição. Após uma pequena batalha judicial, o juiz Alípio Bastos reconheceu que a história era de domínio público, e permitiu a finalização do filme.

Apesar da interessante aventura dos bastidores, *ALAMEDA DA SAUDADE* não teve sucesso de público ou de crítica, e ainda hoje é lembrado como um dos maiores fiascos do cinema brasileiro. Segundo o professor Máximo Barro, em entrevista publicada no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 35): “*O material espírita – ou pelo menos espiritualista – era praticamente risível, em nada abonado pela direção canhestra, rebuscada e superacadêmica. Um prato cheio para os adversários [de Ortiz].*”

O pouco sucesso da fita de Ortiz não intimidaria completamente o diretor. No ano seguinte, ele participaria da adaptação de *MEU DESTINO É PECAR*, e ainda dirigiria, em 1953, a produção independente *LUZES NAS SOMBRAS*. Mas sua percepção de que uma lenda recorrente em várias cidades brasileiras poderia originar um filme fantástico não ocorrera em vão: quase 30 anos depois, no Rio de Janeiro, a lenda reapareceria no filme *UMA FÊMEA DO OUTRO MUNDO*¹²⁰ (1979), produzido e estrelado por Kate Lyra.

Nesse filme, a lenda voltava com mais requintes e com um interessante recurso de roteiro: como a história dos namorados dificilmente renderia um longa-metragem inteiro, o roteirista e diretor José Figueira Gama criou uma espécie de *loop* a partir da lenda original. No seu filme, Márcia (Kate Lyra), uma bela moça que sempre carrega uma rosa vermelha, aproxima-se misteriosamente de um empresário que foi responsável pela morte de seu irmão. Quando consegue que o empresário, apaixonado, indenize sua avó doente, ela dorme com ele e desaparece pela manhã. Desesperado, ele vai até a casa da avó, que lhe

¹²⁰ O filme *UMA FÊMEA DO OUTRO MUNDO* foi assistido para esta pesquisa.

conta que sua neta morrera há muitos anos. Para certificar-se, ele vai até o túmulo dela, onde, horrorizado, encontra uma rosa vermelha.

Até este momento, acreditamos estar acompanhando a tradicional lenda urbana, pois alguns indícios já nos levavam a crer nisso: a rosa que Márcia carrega, e que deixa sobre a cama quando desaparece; o fato de ela não ser vista pelo porteiro do motel onde o casal passa a noite; o seu comportamento sempre distante e frio, evitando dar muitos detalhes sobre sua vida. Porém, tudo isso acontece na primeira meia hora de filme.



Figuras 226, 227 e 228: Kate Lyra em *UMA FÊMEA DO OUTRO MUNDO*.

Então, ela volta à cena para seduzir outro empresário que teria atropelado seu irmão. Ela o leva aos mesmos lugares onde levara o primeiro, consegue o dinheiro e desaparece no mesmo motel. Quando a história se repete pela terceira vez, o espectador acompanha a revelação da verdade: Márcia não tem avó nenhuma. É ela própria quem se maquia como uma velha senhora para enganar seus amantes, sempre homens que cometeram, impunemente, algum assassinato. E, para dar mais verossimilhança ao plano, ela tem um acordo com o funcionário do motel, que sempre diz aos amantes que não a viu, e com o coveiro, interpretado por Wilson Grey, que participa do golpe junto com ela, trocando a lápide do cemitério.

Apesar de previsível, a trama chama a atenção por ressuscitar de forma irônica uma antiga lenda urbana brasileira. E, ainda que não seja propriamente uma obra de horror, cria personagens que se aproveitam dos clichês típicos das histórias de espíritos vingativos para enganar incautos. Tais clichês, como o ar misterioso do espírito, o fato de este só ser visto por algumas pessoas, sua fixação em certos objetos, só confirmam o quanto esse imaginário é popularizado e reconhecido pelo espectador brasileiro.

4.3. O gótico moderno de Walter Hugo Khouri

Ao longo dos anos 1960, o cinema de José Mojica Marins ofuscava completamente as experiências góticas dos anos 1950, revelando uma “versão” do horror muito mais autoconsciente, violenta, radical e brasileira. Mas, no começo dos anos 1970, possivelmente por influência da explosão das superproduções hollywoodianas de horror, o gênero voltou ao cinema brasileiro em sua forma clássica – e, desta vez, assumindo-se inteiramente como tal. O primeiro cineasta a tratar do horror clássico no cinema brasileiro foi Walter Hugo Khouri (1929-2003), que realizaria, em 1974, *O ANJO DA NOITE*¹²¹ e, quatro anos depois, *AS FILHAS DO FOGO*¹²² (1978).

O ANJO DA NOITE e *AS FILHAS DO FOGO* tratavam de temas clássicos do horror derivados do imaginário gótico, mas foram trabalhados pelo realizador numa chave cinematográfica mais moderna e ligada ao cinema de arte, o que torna o seu caso bastante particular entre os filmes aqui discutidos. Tal articulação entre modernidade e classicismo, porém, nada tinha de estranha na filmografia do diretor e roteirista que começou sua carreira nos estúdios paulistas, fez alguns filmes independentes, atuou no âmbito do cinema erótico nacional e acabou reconhecido como um dos mais prolíficos autores do cinema brasileiro, com 26 longas-metragens finalizados em quase 30 anos de carreira.

A atividade cinematográfica de Khouri teve início em 1953, quando, após formar-se em Filosofia, ele se aproximou do cinema atuando como assistente de produção da Vera Cruz no filme *O CANGACEIRO* – experiência que influenciaria definitivamente sua visão da sétima arte, marcada pela preocupação com a qualidade técnica e com o acabamento dos filmes. Seu primeiro longa-metragem, *O GIGANTE DE PEDRA*, produção independente lançada em 1954, foi filmado nos estúdios da Vera Cruz, da mesma forma que seu segundo longa, *ESTRANHO ENCONTRO*¹²³ (1957), produzido pela Brasil Filmes.

ESTRANHO ENCONTRO ganha particular importância nesta tese por já sugerir o interesse do diretor por temas remotamente horríficos: afinal, o filme se passa a maior parte do tempo num casarão isolado e quase vazio, o que cria uma certa atmosfera gótica,

¹²¹ O filme *O ANJO DA NOITE* foi assistido para esta pesquisa.

¹²² O filme *AS FILHAS DO FOGO* foi assistido para esta pesquisa.

¹²³ O filme *ESTRANHO ENCONTRO* foi assistido para esta pesquisa.

reforçada pela presença de um vilão com características psicológicas incomuns e vitimado por um defeito físico cujo motivo não é esclarecido, aproximando-se da figura de um monstro.

Rodado nos estúdios da Vera Cruz em março/abril de 1957, *ESTRANHO ENCONTRO* contou com um pequeno elenco. A história, escrita pelo próprio diretor, misturava romance e terror psicológico: numa noite na estrada, um rapaz (Mário Sérgio) salva uma jovem (Andréia Bayard) que fugia das garras de um misterioso sádico (Luigi Picchi) com quem se envolvera. Ele decide escondê-la na casa de campo de sua amante (Lola Brah), onde acaba sofrendo um triplo assédio: do maníaco que persegue a jovem, da dona da casa e também do seu sinistro mordomo (Sérgio Hingst).



Figuras 229 e 230: Cenas de *ESTRANHO ENCONTRO*.

ESTRANHO ENCONTRO foi lançado nos cinemas com pompa em maio de 1958. A repercussão de público não foi particularmente intensa, mas a fita ajudou a criar, entre os críticos, uma avaliação especial sobre Khouri: a de que se tratava de um cineasta hábil e sofisticado, mas preocupado demais com elucubrações pessoais e pouco afeito ao debate sobre os problemas sociais e culturais específicos do país. Num famoso artigo publicado na época, sob o título *Rascunhos e Exercícios*, Paulo Emilio Salles Gomes compararia o “exercício” de Khouri ao “rascunho” realista de Nelson Pereira dos Santos em *RIO, 40 GRAUS* (1957), alegando que o primeiro, ainda que brilhante, era um “estilo à procura de um autor”:

Walter Hugo Khouri situa-se, artisticamente, nas antípodas de Nelson Pereira dos Santos. O ponto de apoio para este é o um objetivo a ser expresso, e para aquele é

o próprio meio de expressão. Para fazer sua fita, Nelson partiu do Rio de Janeiro e de suas favelas. Para colocar alguns personagens em situação dramática nos arredores de São Paulo, Khouri partiu do próprio cinema. A ideologia que informa o autor de *Rio Zona Norte* tem raízes no humanismo difuso para o qual o cinema é uma entre muitas outras válvulas de escape. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside ao mesmo tempo sua força e sua fraqueza. O rascunho populista de Nelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khouri, mas em *Rio Zona Norte* e mesmo em *Rio 40 Graus*, temos um autor que se revela inábil na manipulação do tipo de expressão estética que escolheu, *Estranho Encontro* nos dá às vezes a impressão curiosa de um estilo à procura de um autor de uma história. (SALLES GOMES, 1981, p. 353-354)

Apesar de não disfarçar certa insatisfação com a concepção do filme de Khouri, supostamente deslocada da realidade brasileira (Paulo Emílio encerra seu artigo perguntando se o diretor “*como argumentista, roteirista e dialoguista está em terreno que lhe é adequado?*”), o crítico foi bastante arguto ao observar que o clima de mistério proposto no começo do filme tem dificuldade de se manter ao longo da narrativa:

Segundo suas expressas declarações, toda a primeira parte, o encontro de Marcos com a moça na estrada, a instalação de ambos na casa de Vanda, até a chegada da proprietária, deveria constituir um acontecimento lírico. Na realidade, o tom que domina é o de mistério, particularmente nas admiráveis seqüências em flashback que se iniciam na relojoaria e nas quais visualiza-se a narração da heroína. A partir daí, o realizador domina essa espécie de rebelião do estilo contra a sai vontade, mas o espectador se sente um pouco perplexo. Há uma evidente ruptura de tom, o mistério desaparece, tudo é claro... (Ibid, p. 354)

José Mário Ortiz Ramos, em seu verbete da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000, p. 310), lembra que originaram-se no texto de Paulo Emílio as acusações de afastamento das questões nacionais, de universalismo, de alienação do cinema de Khouri, taxado pela crítica como o “*Bergman brasileiro*”.

O cineasta nunca se deixou abater por tais considerações – pelo contrário, gostava delas, e exploraria com mais profundidade os conflitos existenciais em filmes como o consagrado *NOITE VAZIA* (1966) e na série de dez filmes (entre eles *AS AMOROSAS*, 1968; *O DESEJO*, 1975; *EU*, 1987) que eternizaram seu recorrente personagem Marcelo (interpretado por diferentes atores), um homem em permanente crise existencial que encarnava a preocupação do cineasta com a individualidade urbana e masculina, focada nos relacionamentos amorosos e sexuais com belas mulheres.

Mas, nos anos 1970, Khouri retomaria o imaginário gótico de *ESTRANHO ENCONTRO* em dois filmes de horror. Se, na sua extensa filmografia, tais filmes são meras curiosidades, no âmbito do horror cinematográfico brasileiro, trata-se de obras fundamentais.

4.4.2.. O Anjo da Noite

Como observa o pesquisador Renato Luis Pucci Jr, a idéia de que Khouri se repetia em seus filmes diz respeito a uma impressão, por vezes superficial, que se tem de uma parte de seu trabalho, voltada aos dramas pessoais do recorrente personagem Marcelo¹²⁴. Como mostra o pesquisador, há uma parte menos conhecida da cinematografia de Khouri que se afasta dos dramas de seu famoso “alter-ego” e trilha outros caminhos – às vezes até notadamente femininos, como se pode perceber em suas duas fitas de horror.

A primeira delas, *O ANJO DA NOITE*, foi produzida em 1974, pelo paulista Galante e os cariocas Gilberto Brocchi e Luis de Miranda Correia, e filmada no Rio de Janeiro, na cidade serrana de Petrópolis. Inspirada numa lenda urbana importada dos EUA, a fita, estrelada por Selma Egrei, contava a história de Ana, jovem estudante contratada como babá de duas crianças que vivem com a família em uma mansão no meio de um imenso vale. Deixada sozinha com o menino e a menina, e também com o vigia (interpretado por Eliezer Gomes), a babá começa a receber insistentes telefonemas mudos durante a noite, entrando numa espiral de pânico com conseqüências trágicas: os telefonemas são dados pelo próprio vigia, que, num acesso de loucura, mata a todos.

Quando apresentado apenas em seu *plot* resumido, o filme pode parecer bastante simples em sua narrativa. Mas, bem à maneira de Khouri, *O ANJO DA NOITE* foge às interpretações simples, sugerindo algumas ambigüidades que contribuem para a atmosfera de mistério e de estranhamento. Por exemplo, o interior da casa onde moram as crianças assemelha-se muito ao de um esquife, o que leva a própria Ana a deitar-se no meio da sala, imaginando-se morta, antes dos telefonemas começarem. Com isso, o poder mortal da casa fica sugerido, num reconhecimento das matrizes góticas, com suas casas malditas. Também o personagem do menino Marcelinho, claramente apaixonado pela babá, é

¹²⁴ Cf. In: http://www.heco.com.br/khouri/ensaios/03_02.php

suspeito de fazer as ligações, recusando-se a dormir ao longo de toda a madrugada, e contribuindo para a perturbação de Ana. Com a presença de Marcelinho, a relação entre o assassino e os telefonemas se torna menos segura e, mais uma vez, o ambiente da casa é que parece sugerir a violência. Entretanto, é na figura do vigia que o filme apresenta sua principal ambigüidade: no começo da história, este é apresentado como um homem extremamente simpático e servil, mas, ao longo da noite, vai se tornando, num processo muito sutil, cada vez mais ousado e monstruoso, o que culmina no surto de violência que sofre ao amanhecer.

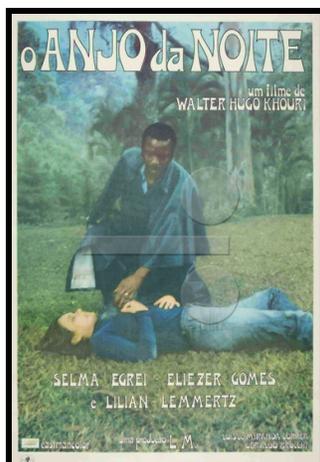


Figura 231: Cartaz original do filme *O ANJO DA NOITE*, com a cena final de Eliezer Gomes e Selma Egrei.

Embora este não pareça ser o principal objetivo de Khouri, é possível dar uma interpretação política e racial ao acontecimento narrado, pois o vigia, que é o único personagem negro, parece sentir-se dominado e amedrontado por forças ancestrais que exalam da casa – uma mansão no meio da cidade mais aristocrática do Brasil. Nesse sentido, ao tematizar a latência de conflitos passados concentrados numa casa rica e vazia em meio à natureza selvagem, *O ANJO DA NOITE* faz uma operação bastante comum nas histórias de horror clássicas, derivadas da ficção gótica: relacionar a monstruosidade ao que é, literalmente, estrangeiro e fisicamente diferente de um ambiente bem delimitado (no caso, o próprio ambiente da casa e de seus moradores). Evidentemente, não se quer, aqui, tratar o filme de Khouri como parábola ou alegoria da questão racial no Brasil. O que se quer, apenas, é apontar a aparente consciência de seu roteirista/diretor em relação a essas

possibilidades simbólicas das histórias de horror – as quais ele conhecia bastante bem, conforme afirmou em diversas entrevistas ao longo de sua vida.

Khouri - O meu fascínio pelo clima fantástico, pelo irreal e pelo insólito vem desde as minhas leituras de infância e continuou pela adolescência e pela idade adulta, aí já abrangendo todos os domínios da arte literatura, artes plásticas em geral e, naturalmente, cinema. Desde muito cedo me familiarizei e me apaixonei também por autores como Edgar Allan Poe, Henry James, ... Sheridan Le Fanú e também Lovecraft, além de uma infinidade de outros. (In: FERREIRA, FSP, 05/03/1979)

Esse conhecimento declarado de Khouri a respeito das histórias clássicas de horror também pode levar a uma outra suposição – neste caso, relativa à inspiração literária direta para o filme. Afinal, a presença das duas crianças e da babá ameaçadas por empregados numa casa isolada já fôra o mote de um clássico da literatura de horror do século XIX: *A Outra Volta do Parafuso*, do escritor inglês (citado por Khouri) Henry James (1843-1916), e levado ao cinema por Jack Clayton, em *OS INOCENTES (THE INNOCENTS)*, 1961), estrelado por Debra Kerr.

A presença dos telefonemas misteriosos também nos remete a histórias mais modernas, como o primeiro episódio de *AS TRÊS MÁSCARAS DO TERROR (1963)*, *IL TELEFONO*, de Mario Bava, no qual uma bela mulher (Michele Mercier) começa a receber telefonemas ameaçadores ao longo da noite de pavor¹²⁵.

Por aproveitar-se das normas do gênero de forma tão autoconsciente, e por relacionar-se com obras de horror de diferentes épocas e estilos, *O ANJO DA NOITE* pode ser considerado um dos filmes mais sofisticados desse gênero já realizados no Brasil. Mesmo assim, não fez sucesso significativo nas bilheterias – ou, pelo menos, nada consta a este respeito. Em compensação, obteve reconhecimento em pelo menos dois festivais importantes pelos quais passou: o Festival Internacional de Cinema Fantástico de Sitges, em 1974, na Espanha, que lhe concedeu a Menção Especial do Júri; o II Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, em 1975, que o premiou com os “kikitos” de Melhor Direção para Khouri, de Melhor Direção de Fotografia para Antonio Meliande e de Melhor Ator para Eliezer Gomes.

¹²⁵ Não foi localizada nenhuma menção do diretor ao filme de Bava, mas a semelhança dos filmes é significativa.

4.4.3. As Filhas do Fogo

Logo depois de *O ANJO DA NOITE*, Khouri filmaria três longas-metragens eróticos (*O DESEJO, PAIXÃO E SOMBRAS* e *O PRISIONEIRO DO SEXO*), e só voltaria ao horror em 1978, com *AS FILHAS DO FOGO*, filme sobre paranormalidade rodado nas cidades serranas de Gramado e Canela, no Rio Grande do Sul. O longa teve produção da Editora Três e distribuição da Embrafilme, sendo lançado junto com uma curiosa promoção da *Revista Planeta* (da Editora Três), que sorteava viagens ao exterior para quem enviasse uma crítica do filme junto com um relato sobrenatural verdadeiro.

Em *AS FILHAS DO FOGO*, Ana (Rosina Maubouission), uma jovem estudante de São Paulo, vai a Gramado visitar sua amiga e amante, Diana (Paola Morra), que mora numa mansão com dois empregados e uma governanta. A mãe de Diana, Sílvia (Selma Egrei), que morrera há alguns anos, paira como um fantasma sobre a casa, e o pai não aparece por lá. Então, um dia, passeando pelos bosques da região, Ana e Diana encontram a vizinha Dagmar (Karin Rodrigues), ex-amante de Sílvia e dedicada à parapsicologia, que realiza experiências para captar vozes de pessoas mortas. Após o encontro, as amigas passam a viver estranhas situações: um mendigo, que procurara a casa em busca de trabalho e comida, aparece morto no bosque; as estudantes vão a um suposto baile na casa de Dagmar, no qual Ana garante ver o espírito de Sílvia; Ana morre misteriosamente, afetada pelo medo do espírito de Sílvia; Diana, desesperada, mata Dagmar e tenta fugir da casa, mas descobre que esta se encontra enterrada sob espessas folhagens que não a deixarão sair nunca mais, prendendo-a num terrível pesadelo.

A narrativa do filme, cheia de elipses e silêncios misteriosos, pode ter causado alguma dificuldade ao grande público, assim como o cuidadoso e enigmático trabalho de direção de arte. Conforme o próprio diretor afirmaria: “*O gênero fantástico é tradicionalmente simbólico. Mas acredito que AS FILHAS DO FOGO realmente tenha uma carga inusual de cifras visuais, de símbolos, nem sempre desvendados, que não poderão ser percebidos por todos.*” (Khouri em Entrevista a EWALD FILHO, 1979).

Sem dúvida, tanto o trabalho de direção de fotografia (que Khouri assina) quanto o de direção de arte sugeriam o domínio vários preceitos visuais das histórias góticas e fantásticas, inclusive de seus componentes mais herméticos e misteriosos:

a) A natureza sublime:



Figuras 232 e 233: Grandes planos abertos sugerindo uma natureza exuberante e misteriosa.

b) O animismo dos objetos:



Figuras 234 e 235: Árvores e objetos de madeira parecem ter olhos que espiam ativamente as personagens.

c) O terror que emana da casa:



Figuras 236 e 237: A casa de Dagmar não é “gótica”, mas possui uma torre e grandes espaços vazios.

d) As mortes misteriosas:



Figuras 238 e 239: O estranho homem que vem pedir abrigo e trabalho na casa de Diana passa a espionar as duas moças, e aparece morto misteriosamente, como se trouxesse um mau agouro.

e) Os rituais pagãos:



Figuras 240 e 241: As jovens visitam um estranho ritual de fogo antes do macabro baile final.

f) A fantasia:



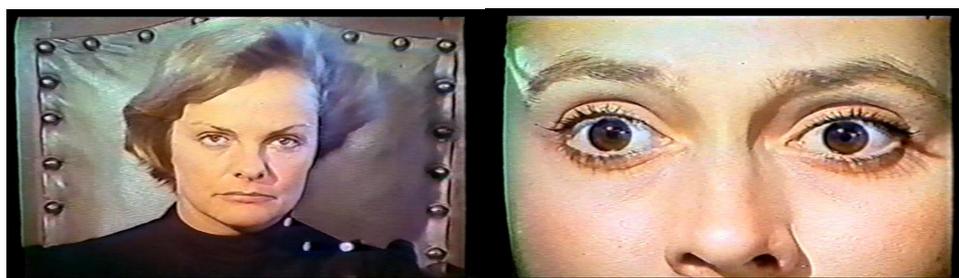
Figuras 242 e 243: Fotografias de família de Diana, mostradas a Ana em momento de suspense.

g) As figuras do duplo e do fantasma:



Figuras 244 e 245: O fantasma de Sílvia parece estar em todos os lugares, e se superpõe à imagem da própria filha em diversas cenas.

h) As personagens misteriosas e dominadoras:



Figuras 246 e 247: Dagmar apavora Ana apenas com um olhar.

Khouri buscava mesmo um efeito de mistério que levasse o espectador a querer sentir, mais do que entender, a experiência fantástica que o filme procurava transmitir:

É preciso ficar claro que minha intenção foi fazer um filme destituído de qualquer impressão ou conotação óbvia. É um filme sobre a angústia, a imanência do mal, o amor trágico, a morte, o sobrenatural, vistos de uma ótica poética, transfigurada, sem lógica, sem interpretações. (KHOURI, Entrevista a Ewald Filho, *OESP*, 04/03/1979)

Apesar do assumido hermetismo da narrativa e do declarado mistério em torno da simbologia dos objetos, e embora não haja dados seguros sobre a bilheteria¹²⁶, a quantidade de matérias publicadas pela imprensa no mês de estréia comercial do filme (março de 1979) sugere que *AS FILHAS DO FOGO* teve uma repercussão significativa, chegando a receber críticas por sua relação supostamente sensacionalista com a promoção da *Revista Planeta*.

Em matéria intitulada *O Vale-Tudo do Cinema Nacional*, por exemplo, a jornalista Miriam Camargo, d'*A Última Hora*, comparava a ação promocional do filme de Khouri às idéias desenvolvidas por Mojica no lançamento de filmes como *EXORCISMO NEGRO* e *DELÍRIOS DE UM ANORMAL*, e afirmava que Khouri estaria desmoralizando seu próprio trabalho, ao passo que, do cineasta do Brás, já “*se espera qualquer coisa*” (CAMARGO, 1979).

E ela não foi a única a comparar Khouri com Mojica. O crítico Jairo Ferreira, da *Folha de São Paulo*, procuraria contextualizar *AS FILHAS DO FOGO* no espaço do cinema fantástico e de horror brasileiros, mostrando as semelhanças e diferenças que encontrava no trabalho dos dois cineastas, pelos quais tinha evidente admiração:

AS FILHAS DO FOGO, de Walter Hugo Khouri, a mais inaudita e inquietante experiência na área do horror poético, desde que José Mojica Marins inventou o gênero no cinema nacional (...) estréia hoje nos cines Ipiranga 1, Astor, Center,

¹²⁶ Jairo Ferreira escreve sobre isso as seguintes palavras: “*AS FILHAS DO FOGO* foi lançado experimentalmente em Curitiba, cidade experimental em muitos outros setores, batendo todos os recordes de bilheteria do cinema nacional. O fato foi atribuído ao tema do filme, parapsicologia. É a primeira vez que um filme brasileiro entra de sola no assunto, pisa firme na linguagem e mergulha no horror poético de corpo e alma. O filme deverá estourar também em São Paulo, mas, a julgar pelas reações do Festival de Gramado, onde foi exibido hors concours, por questão de ética, já que foi filmado nessa cidade, será malhado impiedosamente pela mesma crítica que sempre pichou todos os outros filmes do cineasta (15, antes deste)” (Folha de São Paulo, 05/03/1979).

Top Cine, Cinesparcial e Paissandu/Sala Independência. De saída, porém, é bom esclarecer que o único ponto comum entre um cineasta e outro é o horror poético, mas com uma diferença fundamental: Mojica faz horror grosso, Khouri fez um horror finíssimo. (FERREIRA, *FSP*, 05/03/1979)

As comparações entre o horror poético de Khouri e o horror mais agressivo e popular de Mojica podem ter sido favorecidas pelo fato de Khouri ter assumido, publicamente, na época, sua admiração pelo cinema de horror, conforme atestam várias entrevistas dadas por ele, entre elas a publicada pelo jornalista Rubens Ewald Filho, em março de 1979, no jornal *O Estado de São Paulo*:

Para o surgimento desse filme, em primeiro lugar influenciou o meu fascínio pelo cinema dito fantástico, ou de horror poético, ou como queiram chamá-lo. Em minha filmografia, somente *O ANJO DA NOITE* também poderia ser enquadrado totalmente nesse gênero, embora por minha vontade, tivesse feito mais coisas. (KHOURI, Entrevista a Ewald Filho, 1979)

Ligando-se tão evidentemente ao horror, e absorvendo aspectos do cinema de arte que já haviam sido apropriados pelo gênero há pelo menos duas décadas, o filme de Khouri também recebeu atenção por sua discussão acerca da homossexualidade feminina, como se pode perceber neste exame à luz da psicanálise presente no artigo *A realidade interior por trás da superficialidade aparente*, de Flávio Fortes D'Andrea, escrito para o jornal *O Estado de São Paulo*:

... o que estaria por trás das vozes sobrenaturais, do homossexualismo feminino até entre espíritos, da repetição dos nomes das mulheres (Ana, Diana), da relação sadomasoquista com o único personagem masculino? Acrescento que, apesar da mudança de gênero, estão presentes traços khourianos: as vozes do além falam de uma angústia que não termina com a morte, pessimismo bem de acordo com o cineasta. (D'ANDREA, *FSP*, 22/04/1979)

Em sua sensível análise do filme, D'Andrea parece pouco interessado nas questões do gênero, preocupando-se mais em tratá-lo sob os seus aspectos metafóricos, também evidentes. O que não aparece no horizonte do crítico é a grande quantidade de livros e filmes de horror que tratam da homossexualidade feminina. Para usar apenas os exemplos mais conhecidos, tem-se o já citado romance *Carmilla* (1872), de Sheridan La Fanu, e suas versões cinematográficas, como a trilogia da Hammer Films lançada no

começo dos anos 1970: *CARMILLA, A VAMPIRA DE KARNSTEIN (THE VAMPIRE LOVERS*, 1970, de Roy Ward Baker), *LUXÚRIA DE VAMPIROS (LUST FOR A VAMPIRE*, 1971, de Jimmy Sangster) e *AS FILHAS DE DRÁCULA (TWINS OF EVIL*, 1971, de John Hough).

Mas a explicação do próprio Khouri para seu interesse pelo tema se desenvolvia em outra direção, destacando mais as descobertas científicas acerca da parapsicologia. Em entrevista concedida ao crítico Jairo Ferreira, Khouri relataria:

Khouri - Dentre as novas pesquisas surgidas e divulgadas em anos mais recentes (apesar de sua origem remontar há muito tempo) a que mais me fascinou foi a que se refere ao registro de vozes de pessoas aparentemente mortas em gravadores de fita magnética. A junção de um elemento de alta tecnologia eletrônica e de um fenômeno parapsicológico marcante e estranho me pareceu algo fascinante e aterrador (...). Comecei a estudar o assunto, com enorme curiosidade. (...) Foi aí que me veio a idéia de realizar um filme em que esses fenômenos estivessem inseridos, de forma dramática e funcional, evidentemente, sem nenhuma pretensão científica ou sectária. Foi sempre minha intenção captar o sentido poético e trágico que o fenômeno das vozes de pessoas mortas registradas em aparelhos eletrônicos sugere. E a partir dessa posição concebi uma história de clima fantástico e atemporal, onde as épocas e os acontecimentos se misturam e se sucedem em sincronicidade, ampliando, assim, o espectro dos fenômenos parapsicológicos além do registro das vozes. Assim, também a premonição, os universos paralelos, os elementais, a percepção extra-sensorial e muitos outros fenômenos coexistentes no filme, num clima de fantasia poética e mórbida, envolvendo todos os personagens. (In: FERREIRA, *FSP*, 05/03/1979)

De fato, o resultado geral do filme é eficaz da criação de um clima de intenso medo e mistério, conforme resumiu o crítico Orlando Fassoni, da *Folha de São Paulo*, no texto *Um exercício de horror poético*. Segundo o crítico, “*pela primeira vez, me vi diante de uma obra brasileira de dar arrepios*”. (FASSONI, 1979).

Apesar do entusiasmo do próprio diretor e dos críticos, *AS FILHAS DO FOGO* seria a última experiência de Khouri no campo do horror cinematográfico. Ele voltaria a tocar em temas fantásticos (como em *AMOR VORAZ*, de 1984, que traz a figura de um homem extra-terrestre), mas não voltaria a trabalhar com o horror. Ainda assim, seu trabalho, ao destoar tanto da obra agressiva e explícita de Mojica quanto dos filmes de horror sensacionalistas feitos na Boca do Lixo, permanece como uma experiência única, sofisticada e pouquíssimo lembrada de cinema de horror no Brasil..

4.4. A trilogia inacabada de Carlos-Hugo Christensen

Mais ou menos na mesma época em que Khouri fazia sua primeira experiência autoconsciente com o horror clássico no cinema brasileiro, o argentino Carlos Hugo Christensen (1914-1999), que estreara nas telas do país em 1954, na companhia Maristela, com o violento drama policial *MÃOS SANGRENTAS*, começava a realizar sua trilogia de horror, que não chegaria a ser terminada.

Filho de dinamarqueses, Christensen, nascido em Santiago Del Estero, na Argentina, circulou por vários países da América Latina, realizando inúmeras películas na Argentina, no Chile, no Peru e na Venezuela, antes de chegar ao Brasil. Mas foi por aqui que ele concentrou a maior parte de sua produção, entre as décadas de 1950 e 1980.

Geralmente visto como um bom artesão de nosso cinema, trabalhou com diferentes gêneros e estilos, atuando em frentes que vão dos estúdios paulistas até produções independentes, quase sempre propondo adaptações de obras literárias. Embora seu cinema raramente tenha sido observado sob o ponto de *autoral*, é possível dizer que os filmes de Christensen traziam algumas “marcas” pessoais que merecem ser mencionadas. Uma das mais importantes era o fato de o cineasta basear quase todos os seus filmes em originais teatrais ou literários que ele mesmo adaptava. Da mesma forma, sua busca por um classicismo cinematográfico (quase sempre bastante requintado) e o apelo erótico da maioria de suas histórias podem ser vistos como elementos recorrentes. Afrânio Mendes Cattani também observa, em texto da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, o relativo conservadorismo de todas as suas histórias. Para o pesquisador, nos filmes de Christensen, “*a expressão voluptuosa do desejo denuncia a sanção concretizada em finais trágicos que se deixam arrastar pela tentação. Assim, apesar do [seu] cinema ter sido, na época considerado bastante transgressor, acaba paradoxalmente, reafirmando a moral tradicional.*” (In: RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 121)

A carreira de Christensen como cineasta teve início no começo dos anos 1940, na época de ouro do cinema argentino. Quase sempre adaptando textos famosos ou obscuros, ele recorreria com alguma frequência aos temas fantásticos, em filmes como *LA DAMA DE LA MUERTE* (Chile, 1947), adaptação de *O Clube dos Suicidas* (1878), de Robert Louis Stevenson; *LA MUERTE CAMINA COM LA LLUVIA* (Argentina, 1949),

baseado na obra do mestre belga do mistério André-Stanislas Steeman; *LA BALLANDRA ISABEL LLEGÓ ESTA TARDE* (Venezuela, 1950, adaptação de um conto de de Guillermo Menezes chamado no Brasil de *CAIS DA PERDIÇÃO*, e premiado em vários países do mundo); *NO ABRAS NUNCA ESTA PUERTA* e *SI MUERO ANTES DE DESPERTAR* (Argentina, 1952) adaptações de dois contos fantásticos do norte-americano William Irish.

MÃOS SANGRENTAS (1954), primeiro filme brasileiro de Christensen, foi realizado sob encomenda para a Cia. Maristela, e não envolvia nem a temática fantástica, nem a adaptação literária. Mas seu sucesso internacional (o filme teve lançamentos na Alemanha, no Japão, no México, na Itália e em outros países) fez com que seu diretor encontrasse novas oportunidades para filmar no Brasil, realizando, em seguida, *LEONORA DOS SETE MARES* (1956), história de mistério baseada na peça teatral de Pedro Bloch, sobre um homem obcecado por uma *femme fatale* em cuja morte ele não acredita.

Christensen continuaria no Brasil durante as três décadas seguintes, trabalhando tanto no teatro quanto no cinema. Entre seus filmes mais famosos estão o semi-documentário *REI PELÉ* (1963) e o drama *VIAGEM AOS SEIOS DE DULÍLIA* (1964), baseado num conto de Aníbal Machado. Na década de 1970, realizaria filmes de diferentes gêneros, tais como o violento romance entre jovens criminosos *ANJOS E DEMÔNIOS* (1970, baseado no romance *Paulo e Virginia*, de Bernardo S. Pierre), a pornochanchada *UMA PANTERA EM MINHA CAMA* (1972, baseada na peça *La Dama Bianca*, de Aldo Benedetti) e o faroeste *CAINGANGUE – A PONTARIA DO DIABO* (1974). Entre todos os seus filmes dessa década, dois interessam diretamente a esta pesquisa: *ENIGMA PARA DEMÔNIOS*¹²⁷ e *A MULHER DO DESEJO*¹²⁸, ambos de 1975, produzidos pelo próprio diretor, na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. Eles faziam parte de uma trilogia inacabada, que deveria ter sido completada pelo filme *O ANJO DE SETEMBRO*.

Depois disso, Christensen dirigiu mais dois longas-metragens do Brasil (*A MORTE TRANSPARENTE*, em 1978, e *A INTRUSA*, em 1979), passando pelos EUA e retornando à Argentina. Seu último filme, *A CASA DE AÇÚCAR*¹²⁹, de 1996, foi uma co-

¹²⁷ O filme *ENIGMA PARA DEMÔNIOS* foi assistido para esta pesquisa.

¹²⁸ O filme *A MULHER DO DESEJO* foi assistido para esta pesquisa.

¹²⁹ O filme *A CASA DE AÇÚCAR*, de acordo com a sinopse, pode ser um filme de horror, mas não foram encontrados dados ou cópia do filme para ter-se certeza desta informação. De acordo com a sinopse do

produção Brasil/Argentina, filmada no Brasil, inspirada num conto fantástico do livro *A Fúria*, da escritora Silvina Ocampo.

4.4.1. Cidades antigas, segredos familiares e mulheres reencarnadas

A *MULHER DO DESEJO* e *ENIGMA PARA DEMÔNIOS*, histórias originais escritas pelo próprio Christensen com base em pequenos poemas e crônicas de autores como Samuel Coleridge e Carlos Drummond de Andrade, tiveram a colaboração do escritor Orígenes Lessa na composição dos diálogos. Ambas tratavam de mulheres que se pareciam com outras, já mortas, e eram jogadas no meio de violentas tramas familiares. Os filmes também tinham em comum um estilo “gótico” procurado nos cenários coloniais, a fotografia contrastada e os símbolos religiosos, principalmente católicos.

O primeiro dos filmes a ser realizado foi *ENIGMA PARA DEMÔNIOS*, estrelado pelos novatos Monique Lafond e José Mayer. Tratava-se da história da jovem Elza (Lafond) que, ao perder o pai em Buenos Aires, regressa a Belo Horizonte, onde nascera, e onde a aguarda a fortuna da mãe, Lúcia (Lafond), já falecida. No aeroporto, conhece seu primo Raul (Mário Brasini), que a leva para Ouro Preto e a apresenta para seus tios, Ricardo (Rodolfo Arena) e Laura (Lícia Magna), e para Jurema (Palmira Barbosa), consultora espiritual da tia. Todos ficam muito impressionados com a semelhança entre Elza e Lúcia, inclusive pela fragilidade emocional das duas. A situação de Elza se complica quando, ao roubar uma flor de um túmulo qualquer num cemitério, começa a receber insistentes telefonemas nos quais uma voz masculina lhe cobra a flor roubada. A família é aconselhada pelo médico Luis (José Mayer) a levar a moça para algum lugar onde não haja telefone, e ela é conduzida ao sítio de sua mãe, onde descobre que sua família, orientada por Jurema, pratica terríveis rituais satânicos em que mulheres são sacrificadas para o Demônio. Ela consegue escapar do sacrifício, e quase toda a sua família é morta num incêndio – mas a bruxa Jurema sobrevive, e começa a reorganizar as forças do mal.

A inspiração para escrever a história partiu de uma pequena crônica, intitulada *Flor, Telefone, Moça*, escrita por Carlos Drummond de Andrade em 1951. A crônica,

Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem (SILVA NETO, 2002, p. 170), trata-se da história de um casal que compra uma casa sem desconfiar que lá dentro vive uma bruxa.

baseada em uma história ouvida na rua, narrava brevemente a desventura de uma moça que roubara uma flor em um cemitério e passara a ser importunada por telefonemas misteriosos que a teriam levado ao esgotamento nervoso e à morte. A partir desse fio de narrativa, Christensen construiria sua história misturando inspirações que vão de *O Bebê de Rosemary* às lendas mais violentas sobre demonologia e rituais satânicos, e produziria um dos filmes mais comprometidos com o gênero horror no Brasil daqueles anos.

O filme não teve grande apelo de crítica ou de público, mas também não passou despercebido. Em entrevista publicada por Valério Andrade na revista *Filme Cultura* de abril de 1975, o próprio diretor já contava ao jornalista sobre suas intenções ao dar início à trilogia de horror sediada em Minas Gerais:

Christensen: Em *ENIGMA PARA DEMÔNIOS* (...) a narrativa caminha na trilha de um filme policial, mas em sua visualização, filia-se ao gênero de terror. (...) Com filmes de mistério sempre fui bem sucedido, como em *NO ABRAS ESTA PUERTA*. Não posso me queixar do gênero, esses filmes tiveram sucesso de público e crítica. (Entrevista a ANDRADE, 1975, p. 21)

Na mesma entrevista, ele negava qualquer relação de seu filme com o recente sucesso de *O EXORCISTA*, e aproveitava para destacar o ineditismo de sua proposta em relação ao gênero, ao elenco e às locações escolhidas:

Christensen: Nenhuma cidade poderia substituir Outro Preto como cenário para um filme com a atmosfera de *ENIGMA PARA DEMONIOS*. Sua misteriosa beleza, o peso de 300 anos de existência contribuíram para o clima de uma história que mistura suspense, poesia e terror – um terror quase medieval. (...) Por tratar-se de um tema muito delicado, e praticamente inédito no cinema nacional, evitamos escolher atores conhecidos ou rostos divulgados diariamente pela TV (Entrevista a ANDRADE, 1975, p. 21)



Figuras 248, 249 e 250: Cenas de *ENIGMA PARA DEMÔNIOS*: Elza rouba a flor no antigo cemitério e começa a sofrer o assédio de uma seita liderada pela “bruxa” Jurema (Palmira Barbosa).

O diretor também se mostrava orgulhoso por ter realizado um filme erótico e de gênero sem cair no que considerava os recursos fáceis da pornochanchada ou no hermetismo do cinema experimental: “*Penso ter feito uma fita capaz de agradar ao público sem apelar para a chanchada quase pornográfica, ou, o que é pior, sem recorrer a um tipo de cinema que quer ser de arte e só consegue ser confuso*” (Ibid).

A satisfação do cineasta com o primeiro filme levou-o rapidamente a começar o segundo, *A MULHER DO DESEJO – A CASA DAS SOMBRAS*, filmado no mesmo ano. O longa contava a história do casal Marcelo (José Mayer) e Sonia (Vera Fajardo), que herdaram de um tio rico de Marcelo, Osman (Mayer), uma grande quantidade de bens em Ouro Preto. Mas, para tomarem posse deles, devem mudar-se para a casa do tio morto e aceitar a presença de um sinistro mordomo, Nicolau (José Luis Nunes). Eles aceitam as condições impostas pelo velho sem maiores resistências, mas começam a perceber fatos estranhos em sua nova casa. Então, o jovem herdeiro, após um sonho terrível com o tio, aos poucos vai assimilando seus hábitos e características físicas, ficando obcecado por uma certa orquídea lilás que surge misteriosamente na casa e parece representar a própria alma de Osman.

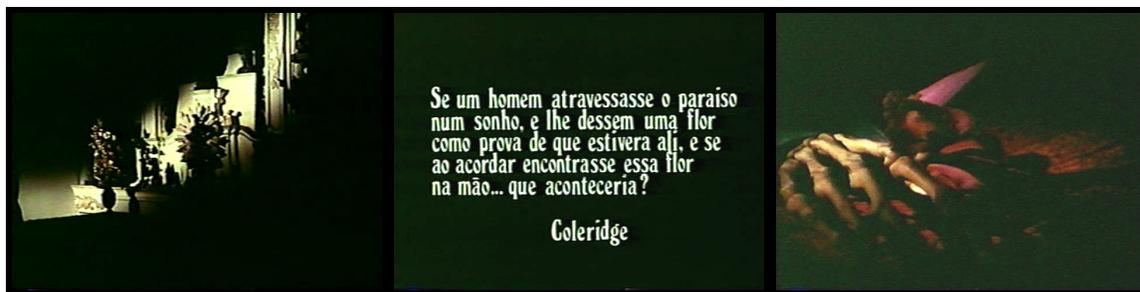


Figuras 251 a 256: Imagens de *A MULHER DO DESEJO*.

O fato é que o velho Osman acreditava que a esposa de Marcelo, Sônia, era a reencarnação de sua amada, Lúcia, que se suicidara ao ser obrigada pela família a casar-se

com ele. Então, armara um plano com seu médico e com o mordomo Nicolau para encarnar no corpo do sobrinho e consumir o amor que não pudera ter, cinquenta anos antes. Sônia começa a perceber o conflito, e apela para a presença do jovem Padre Paulo (Neimar Fernandes), que consegue exorcizar o tio morto do corpo de Marcelo.

Os créditos do filme (*Figuras 257 a 259*) atribuem a inspiração de Christensen a um “*apontamento de Nathanael Hawthorne e a uma frase de Samuel Taylor Coleridge: ‘Se um homem atravessasse o paraíso num sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que ele estivera ali, e se ao acordar encontrasse essa flor na mão... que acontecerá?’*”. Mas, sem dúvida, uma de suas inspirações inconfessadas é a famosa novela *O Caso de Charles Dexter Ward*, escrita em 1936 por H.P. Lovecraft, na qual um tio envolvido com magia negra reencarna no corpo de um sobrinho obcecado pelo passado da família¹³⁰.



Figuras 257, 258 e 259: Imagens de abertura de *A MULHER DO DESEJO*.

Além de trazer uma história de duplos malditos e possessão típica do horror do século XIX, *A MULHER DO DESEJO* também tinha evidente inspiração gótica, que pode ser percebida na forma como são retratadas as velhas construções de Ouro Preto e o interior da casa de Osman, sempre escura (tanto ele quanto o sobrinho fazem questão de manter as luzes apagadas), com as janelas fechadas e com poucos pontos de entrada de luz, e com móveis e objetos antigos adornando paredes de pedra e grandes espaços vazios.

¹³⁰ A história, que se passa na Nova Inglaterra, começa quando chega à cidade de Providence, em 1612, o misterioso Joseph Curwen, que fugia das perseguições às Bruxas de Salém. Três séculos depois, Dexter Ward, um jovem obcecado com a história da cidade, descobre não apenas seu parentesco, mas sua incrível semelhança com Curwen, o que acaba levando-o a crer que o maligno tio está agora encarnado em seu corpo e pronto a seguir suas terríveis experiências científicas e alquímicas com animais e seres humanos.

O filme, que demorou para estrear (as primeiras críticas encontradas datam de fevereiro/março de 1979), chamou a atenção pela caracterização gótica e clássica de sua história de horror, mas não provocou grande impacto entre os críticos, que, de maneira geral, julgaram-no acadêmico e ingênuo. Alfredo Streiheim, por exemplo, escreveria, para o jornal *Folha da Tarde*:

Christensen, contando com a iluminação em cores de Antonio Gonçalves, logrou uma plasticidade sugestiva, bem de acordo com o que existe de sinistro, lúgubre na história. E quanto a isso, a participação visual de Ouro Preto é também positiva; o veterano diretor confirma seu apuro quanto á forma, à linguagem empregada. Até no uso da música de Wagner fica patente o apego ao bom gosto que caracteriza o trabalho do cineasta. Entretanto, tudo isso não basta. *A MULHER DO DESEJO* resulta frágil, sem a garra necessária, devido ao roteiro, algo ingênuo e acadêmico. As situações não oferecem surpresa. E essa falta de consistência torna-se maior nos diálogos e nas interpretações, em sua maioria a cargo de estreados esforçados. (STREINHEIM, 22/03/1979, p. 30)

Infelizmente, por razões que não foi possível descobrir durante esta pesquisa, a trilogia foi interrompida após a realização de *A MULHER DO DESEJO*, restando incompleta. Mas, curiosamente, o último filme da carreira de Christensen, também inacabado, foi *A CASA DE AÇÚCAR*¹³¹, um filme fantástico feito em co-produção Brasil-Argentina, iniciado em 1996, com filmagens na cidade do Rio de Janeiro. Estrelado por Marcelo Anthony e Andrea Murucci, foi baseado no conto *A Fúria*, da escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993), sobre um jovem casal muito supersticioso que compra uma linda casa branca (a “casa de açúcar”), supostamente nunca antes habitada, e, ao mudar-se, descobre lá a existência de uma bruxa e de terríveis segredos sobrenaturais.

A CASA DE AÇÚCAR é um dos filmes mais obscuros desta tese, tendo sido impossível encontrar informações sobre seu paradeiro. Segundo Antonio Leão da Silva Neto, em seu *Dicionário de Filmes Brasileiros*, “o filme foi rodado inteiramente no Rio de Janeiro em apenas seis semanas. Algumas fontes dão este filme como inacabado. O certo é que não foi lançado no mercado brasileiro e, portanto, continua inédito” (2002, p. 170). Com isso, a trilogia de filmes de horror de Christensen acabou definitivamente incompleta, deixando em aberto uma das obras mais consistentes do horror brasileiro.

¹³¹ O filme *A CASA DE AÇÚCAR* não foi localizado para esta pesquisa.

4.5. O SÓZIA DA MORTE – um legítimo *doppelganger* brasileiro

Do conjunto de filmes brasileiros que lidaram com os temas *clássicos* do horror, um dos mais obscuros é o hoje indisponível *O SÓZIA DA MORTE*¹³² (Rio de Janeiro, 1975), uma co-produção da Embrafilme com o diretor e argumentista João Ramiro Mello (montador de *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!*, *O GURU DE SETE CIDADES*, *PRATA PALOMARES*) e o produtor Geraldo Brocchi (co-produtor de *O ANJO DA NOITE*), com roteiro e direção de arte de Luiz de Miranda Correia.

Além do apoio da Embrafilme, *O SÓZIA DA MORTE* contou com um elenco estrelado (encabeçado pelos já experientes Rubens de Falco e Ary Fontoura, e também pela jovem Françoise Forton) e teve sua trilha-sonora composta por Milton Nascimento e Luiz de Miranda Correia, indicando tratar-se de uma produção ambiciosa. Porém, o filme parece ter sido altamente prejudicado por uma discórdia entre os realizadores, que fez com que o diretor chegasse a renegá-lo publicamente, e o produtor o lançasse nos cinemas com marcação de luz e montagem diferentes das pretendidas pelo autor.

Como atesta o relato do próprio João Ramiro Mello, publicado pelo *Jornal da Tarde* em dezembro de 1976, em resposta a uma crítica escrita pela jornalista Bruna Becheruchi, a discordância entre os realizadores parece dizer respeito ao gênero ao qual o filme estaria vinculado: se ao *thriller* tradicional ou a filme erótico mais naturalista, este último um modelo mais próximo da maioria das pornochanchadas. Segundo Mello:

Ao contrário do que vossa senhoria concluiu baseada no filmeto em projeção, não precisei cercar a narrativa de um tom naturalista, pois, em se tratando de um *thriller* de mistério, há como nós sabemos, um estilo de iluminação expressionista definitivamente incorporado à linguagem do gênero. Entretanto, a luz marcada na cópia em projeção, sem a supervisão de um diretor, destruiu as nuances, o claro/escuro, as sombras etc (...) ficando o filme sem sua atmosfera peculiar. Se, na construção das cenas, nem sempre o filme é feliz, isso acontece graças à má orquestração dos planos (...) pois o filme não está montado, e sim emendado. (MELLO, *Folha da Tarde*, 1976)

O próprio cartaz do filme (*Figura 260*, a seguir) ajuda a elucidar a questão, sugerindo uma ligação muito evidente com o cinema erótico em voga na época, destacando subtítulos como “*a loucura do sexo*”, as cores femininas e a figura de Forton:

¹³² O filme *O SÓZIA DA MORTE* não foi localizado para esta pesquisa.



Figura 260: Cartaz do filme *O SÓZIA DA MORTE*.

À época classificada como “um drama psicológico policial¹³³”, a história de *O SÓZIA DA MORTE*, como descreve Mello, estava mesmo ligada ao expressionismo e ao horror clássico. Tratava-se da desventura do professor universitário Narciso (De Falco), que leva uma vida normal junto à família e mantém um relacionamento amoroso com uma aluna Cláudia (Forton). Sua vida começa a mudar com o aparecimento de um sózia, que o persegue e toma seu lugar em várias situações. Ele contrata um detetive (Fontoura) para descobrir tal indivíduo, mas o detetive morre misteriosamente, assim como Cláudia. Então, o professor encontra seu sózia na rua e inicia uma perseguição, indo parar numa praia, onde consegue baleá-lo. Mas quem aparece morto à beira do mar é o próprio Narciso...

O caráter simbólico da narrativa e, sobretudo, sua ligação direta com as clássicas histórias de horror sobre “duplos malignos” (conhecidos na literatura alemã como *doppelgängers*), são evidentes. Segundo as lendas germânicas, o *doppelgänger* (fusão das palavras *doppel* – duplo, réplica; *gänger* – andante ou aquele que vaga) é um monstro que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar. A ligação da história de *O SÓZIA DA MORTE* com essa figura clássica do horror é evidenciada pela semelhança com o filme alemão *O ESTUDANTE DE PRAGA*

¹³³ Conforme verifica-se ao consultar o catálogo de filmes da Cinemateca Brasileira (<<http://www.cinemateca.com.br>>)

(1913), considerado o primeiro longa-metragem de horror da história do cinema¹³⁴ – justamente um filme de *doppelgänger*, roteirizado por Hans Heins Ewers, então um renomado escritor de histórias fantásticas.

Entre os textos disponíveis sobre o filme, há algumas dicas sobre seu resultado cinematográfico. Para a jornalista Bruna Becherucchi, do *Jornal da Tarde*, no texto *O erro da história: ela é curta*, os defeitos e as qualidades do filme de Mello estavam em sua concisão: “A história é pobre e enxuta demais para um assunto tão misterioso e profundo” (BECHERUCHI, 1976), afirmava ela. De fato, aparentemente, o tema do duplo parece ter sido tratado de maneira muito tradicional, tornando a história previsível.

Já José Carlos Avellar, no texto *As aparências enganam*, publicado em seu livro *Imagem e Som, Imagem e Ação, Imaginação* (1982), fazia uma rápida análise da força que o filme teria ganhado, em meio à luta de seus realizadores, justamente por fugir ao óbvio da luz expressionista, dando lugar a uma experiência mais realista em relação ao acontecimento fantástico narrado, e dando ao filme uma aparência surpreendente (1982, p. 92). No mesmo texto, o jornalista também contava que os produtores haviam criado uma estratégia diferenciada para o lançamento desse filme, deixando-o em cartaz, inicialmente, em apenas um cinema. Com isso, teriam conseguido sessões lotadas por várias semanas, fazendo com que *O SÓZIA DA MORTE* virasse lenda, angariando, depois, um público de cerca de cinco milhões de espectadores (Ibid).

Infelizmente, a ausência de cópias do filme e de dados oficiais sobre sua bilheteria transformam *O SÓZIA DA MORTE* em um dos maiores mistérios entre os filmes referidos por esta tese, e chamam a atenção para a necessidade de restauro do filme e do resgate de sua memória. De qualquer forma, parece importante dar, ao longa de João Ramiro Mello, o devido destaque neste capítulo, visto tratar-se de um dos exemplos mais significativos do uso dos temas de horror clássico no cinema brasileiro.

¹³⁴ Nesse filme, um estudante pobre, Baldwin, encontra o misterioso mago Scapinelli, que lhe oferece um pacto: em troca de uma fonte de moedas de ouro, o rapaz deve dar ao mago seu reflexo no espelho. Ele aceita o acordo, e logo começa a conquistar seus desejos de amor e sucesso, mas um sózia passa a persegui-lo, “facilitando” seus objetivos de maneira violenta e transformando-o em suspeito de roubos e mortes. Então, ele consegue encontrar o monstro em seu quarto, e atira nele – mas o tiro acaba por atingir a ele próprio.

4.6. José de Alencar e o duplo em *ENCARNAÇÃO*

Em 1978, foi a vez de J. B. Marreco inspirar-se no romance *Encarnação* (1877), de José de Alencar, e transformá-lo em um filme de horror – pelo menos de acordo com o *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 301), que identifica *ENCARNAÇÃO*¹³⁵ como um filme do gênero.

Estrelado por Celso Faria, Cristiane Torloni e Cristina Mullins, o filme era baseado na história escrita por Alencar, tratando novamente do tema do duplo. No livro, Amália é uma bela moça que não acredita no amor, e Hermano é um homem taciturno e viúvo de Julieta, moça pobre e pouco bela, mas extremamente talentosa para o canto e capaz de grandes demonstrações de afeto, mas que exigia de seu amado fidelidade eterna. Amália começa a se interessar por Hermano ao admirar sua devoção à alma de Julieta e a uma misteriosa estátua de cera, que ele trouxera da França, para substituir sua amada. Obcecada, acaba conseguindo conquistar Hermano, mas, após o casamento, ele entra em crise por achar que está traindo sua primeira mulher, enquanto ela vai se tornando cada vez mais parecida com a morta. Então, Hermano tenta se suicidar, incendiando a própria casa – na qual vivem tanto a jovem Amália quanto a alma de Julieta. Esta última aparece para o amado e lhe garante que ambas são, de certa forma, a mesma pessoa, mas ele pede que ela o leve para o céu. Amália chega a tempo para salvá-lo, levando-o embora da casa incendiada e gerando, para ele, uma filha – que recebe o nome de Julieta.

Como não foi possível encontrar o filme, e nem informações ou imagens que possam esclarecer as dúvidas sobre ele, não é possível afirmar com certeza se *ENCARNAÇÃO* foi realizado como uma obra de horror. Mas, levando-se em conta a história escrita por José de Alencar e a classificação de gênero dada por Silva Neto (que usa, preferencialmente, em seu dicionário, a definição de gênero que os próprios realizadores davam aos filmes), é possível dizer que o longa tem um valor histórico muito grande para este panorama, pois trata-se de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária de horror escrita por um dos mais ilustres escritores brasileiros. Sem dúvida, *ENCARNAÇÃO* é um filme a ser redescoberto.

¹³⁵ O filme *ENCARNAÇÃO* não foi localizado para esta pesquisa.

4.7. O horror *pop* com temas clássicos

O tema dos duplos malignos continuaria em voga nos filmes de horror clássico brasileiros nos anos 1980, mas num registro mais contemporâneo e metalingüístico do que na década anterior.

Como já foi dito anteriormente, o horror teve um momento de “auge” no cinema brasileiro ao longo da década de 1970 e entrou em franca decadência nos anos 1980 (provavelmente por ter-se ligado ao ciclo da pornochanchada, que teve seu fim relativamente brusco por volta de 1982). Então, sucedendo os filmes populares que enchiam as salas na década anterior, o cinema brasileiro procurou novos públicos e novos estilos. Uma de suas mais importantes experiências nesse sentido foi o investimento nos temas envolvendo jovens urbanos de classe alta e média alta, com filmes que traziam os hábitos sexuais mais livres, as novidades comportamentais, os novos cenários, o vestuário e a decoração bastante característicos e exagerados dos anos 1980, as gírias e as músicas pop que invadiam as rádios.

Dentro desse universo, dois filmes, lançados no mesmo ano, trouxeram temas do horror clássico. São eles: *ESTRELA NUA*¹³⁶ e *ESPELHO DE CARNE*¹³⁷, ambos realizados em 1984 e lançados comercialmente em 1985. Na época de sua estréia, nenhum deles foi concebido ou divulgado como sendo “de horror”, e, mesmo hoje, quando exibidos na televisão ou distribuídos em DVD, costumam ser tratados como “dramas eróticos”. Porém, a atmosfera ao mesmo tempo fantástica e aterrorizante é facilmente identificável em ambos, o que os torna exemplares do “horror clássico” no cinema brasileiro.

O longa-metragem *ESTRELA NUA*, dirigido, em 1984, pela dupla de paulistas Ícaro Martins e José Antônio Garcia (que, antes, haviam feito, juntos, os *cults* *O OLHO MÁGICO DO AMOR* e *ONDA NOVA*, em 1981 e 1983), nunca foi considerado pelo público ou vendido por seus realizadores como um filme de horror. Produzido por Ary Fernandes com o apoio da Embrafilme, tratava-se de mais um dos muitos filmes paulistas realizados no período, por jovens diretores não ligados ao esquema de produção da Boca do Lixo, que visavam um público mais jovem e intelectualizado. Feito em plena vigência do

¹³⁶ O filme *ESTRELA NUA* foi assistido para esta pesquisa.

¹³⁷ O filme *ESPELHO DE CARNE* foi assistido para esta pesquisa.

estilo do cinema jovem brasileiro dos anos 1980 – que procurava fugir da estética da fome e do tratamento dos problemas sociais, preferindo um estilo mais próximo do artificialismo dos filmes publicitários – *ESTRELA NUA* propunha um drama psicológico ambientado no mundo do cinema, bem ao gosto daquela década, na qual “filmes sobre filmes” eram sucesso no mundo todo.

Inspirado em duas fontes literárias (o livro de Clarice Lispector *Um sopro de vida – Pulsações*¹³⁸ e as obras *O Casamento* e *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues), *ESTRELA NUA* articulava um jogo narrativo no qual a literatura, a “vida real” e o cinema se uniam em um ambiente misterioso, auto-referente e assustador. Estrelado por Carla Camuratti, Cristina Aché, Jardel Melo e Ricardo Petraglia, contava a história de Glorinha (Camuratti), uma aspirante a atriz de cinema que obtém sua primeira grande chance profissional ao ser convidada para dublar outra, Ângela (Aché), que se suicidara pouco antes. Logo depois de conquistar o emprego, Glorinha começa a sentir-se perturbada pelo espírito da morta. Então, ela passa a se vestir como Ângela, tem casos de amor com os mesmos homens com quem a outra se envolvera (como o diretor do filme e o seu ator principal – este último, na verdade, o pai de Angela), vê a imagem da atriz em todos os lugares, e acaba por suicidar-se da mesma forma que a primeira: jogando seu carro contra uma árvore.



Figuras 261, 262 e 263: Aché e Camuratti exploram seus duplos em *ESTRELA NUA*.

Embora *ESTRELA NUA* não deva ser compreendido como um filme de gênero, pode-se afirmar que tem elementos suficientemente perturbadores para aproximar-se do cinema de horror. Afinal, o filme explora a assombração de Ângela de diversas formas,

¹³⁸ Sobre um homem à beira da morte que cria um alter-ego na figura de uma mulher, Ângela.

mostrando grande sofisticação narrativa ao tratar do velho tema do *duplo*, tão caro à literatura fantástica e de horror. E, se boa parte do filme se constitui como um drama psicológico bastante artificial e intelectualizado, a trilha-sonora de Arrigo Barnabé aponta numa direção diferente, usando teclados com notas estridentes e andamentos de suspense, e relacionando a música do filme diretamente às dos clássicos do cinema de horror.

Mas é a partir dos vinte minutos finais que se pode afirmar, sem maiores dúvidas, tratar-se de uma obra ligada ao gênero. A longa seqüência final começa quando Glorinha liga um gravador com a música *A Balada do Louco*, que, de repente, pára de rodar. Ela vai até o aparelho e ouve sua própria voz dublando uma cena em que a personagem Ângela, também morta num acidente de carro, pede que outra personagem a beije. Pouco depois, as luzes da casa piscam e se apagam de vez. Glorinha decide tomar um banho à luz de velas, mas, quando entra no banheiro, revela-nos uma macabra composição que mais lembra a de um esquife (*Figura 264*). Então, sai do banho e, ao olhar-se no espelho, vê a imagem de Ângela (*Figura 265*), que cita mais uma fala do filme dentro do filme: “*Não adianta fugir*”.



Figuras 264 a 269: Glorinha presente a morte ao seu perseguida por Ângela.

Glorinha sai de casa, mas continua vendo Ângela em todos os lugares. Quando volta, encontra um pacote que parece conter um quadro. Ela não o abre, apenas cerca-o de

alho, como se quisesse livrar-se de um vampiro. Então, desfaz o pacote, e lá encontra um quadro que reúne sua imagem à de Ângela numa única composição. Ela corre até a banheira e queima o presente macabro (*Figura 266*).

No dia seguinte, chega atrasada à dublagem e é acusada de estar “*recebendo o espírito da Ângela e tendo um ataque de estrelismo*”. Ela ensaia o seu texto que fala sobre morte e perseguição. Então, tem uma crise de choro, sai correndo do estúdio, pega o seu carro vermelho e começa a dirigir como louca pela cidade. Ângela a persegue, num carro igualmente vermelho (*Figura 267*). No estúdio de dublagem, os colegas lêem repetidamente o texto que Glorinha não conseguira gravar. Ângela sai do carro e pára na frente de uma árvore (*Figura 268*). Glorinha bate na árvore, tentando atropelá-la. O carro explode (*Figura 269*).

Na cena seguinte, vemos Glorinha sentada na sala de estar de sua casa, terminando de ler um texto (que parece ser o do próprio filme) para Ângela. As duas comentam o roteiro que estão escrevendo (*Figura 270*). Falam sobre a vida, comemoram, beijam-se (*Figura 271*). A câmera se afasta, passeando pela casa num plano seqüência. Então, a música soturna de Arrigo Barnabé volta a tocar. Ainda em plano seqüência, a câmera volta ao lugar onde as duas estavam se beijando – e o lugar está vazio (*Figura 272*). A câmera se move até focalizar um misterioso poema escrito à mão: “*Ah, clara noite que meu corpo toca / Ah, bruma fria que me envolve a alma / Levem daqui todos os maus fluidos/ Que eu roubo a paz para eu viver*”.



Figuras 270, 271 e 272: O plano-sequência mantém o mistério de *A ESTRELA NUA* até o fim.

Ainda que não se pretendesse como um filme de gênero, não há dúvida de que *ESTRELA NUA* – e seus próprios personagens – dialogam com o universo do cinema de

horror. Clichês como as aparições, a obsessão por imagens de pessoas mortas, gravadores que emitem vozes não gravadas, luzes que se apagam misteriosamente, remetem-nos diretamente a esse imaginário.

O filme não teve grande repercussão de público, mas deu alguns prêmios às suas atrizes: Camurati receberia o Prêmio Especial do Júri no XIII Festival do Cinema de Gramado, em 1985, que também daria o Kikito de Melhor Atriz Coadjuvante para Aché. Camurati também receberia o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Troféu Molière de Melhor Atriz do ano de 1985.

Hoje, por ter sido relançado em DVD, *ESTRELA NUA* tem passado por alguma revisão da crítica e do público, mas a questão do horror nunca chegou a ser levantada por quem escreveu sobre o filme. Apenas algumas comparações foram feitas, por comentadores em diferentes blogs, com o filme *CIDADE DOS SONHOS (MULHOLAND DRIVE)*, David Lynch, 2002), em função da semelhança dos *plots* sobre relações misteriosas e fantasmagóricas entre duas atrizes mortas¹³⁹.

No mesmo ano da realização de *ESTRELA NUA*, um estranho filme erótico-fantástico foi dirigido pelo cineasta e diretor de televisão paulista Antonio Carlos Fontoura (1939-), baseado na peça teatral homônima do dramaturgo e roteirista mineiro Vicente Pereira (1950-): *ESPELHO DE CARNE*. Com um elenco multiestelar, composto pelas estrelas da Rede Globo Hileana Menezes, Denis Carvalho, Daniel Filho, Maria Zilda e Joana Fomm, trazia uma história fantástica com toques evidentes de horror, como se pode perceber na frase que constava em seu cartaz: “*vidas normais, tranqüilas, rotineiras... um dia, eles resolveram fazer o diabo*”.

O filme, apesar de manter o apelo erótico então ainda hegemônico no cinema brasileiro, fugia do tom popular das pornochanchadas, demonstrando, desde os créditos, pretensões intelectualizantes, e iniciando-se com uma citação do poeta simbolista Rainer Maria Rilke: “*O coração tem duas casas/ Moram nele sem se ver/ Numa a dor, noutra, o prazer/ Cuidado, prazer, cautela/ Canta e ri, mas devagar Não vá a dor acordar.*”

O poema de Rilke, de alguma forma, traduz metáfora contida em *ESPELHO DE CARNE*. No filme, o executivo Álvaro (Denis Carvalho) compra, em um leilão, um

¹³⁹ Ver, por exemplo, os comentários no blog *Estranho Encontro*: ORMOND, 2005.

grande espelho em estilo *art-decô* que pertencera ao bordel “Palácio dos Prazeres”, no Rio de Janeiro. Como acabara de se mudar, com a esposa Helena (Hileana Menezes), para um condomínio de luxo na Barra da Tijuca, Álvaro acredita que o espelho (segundo o leiloeiro, uma “*silenciosa testemunha das mais excitantes noites de amor*”) poderia se tornar um objeto decorativo *vintage* na sala de sua casa, decorada com móveis e objetos ultramodernos. Chegando em casa, porém, ele e sua esposa acabam decidindo colocar o espelho no quarto, e o “inauguram” num jantar oferecido a um casal de amigos (Daniel Filho e Joana Fomm) e à vizinha recém divorciada (Maria Zilda).

Imediatamente, o espelho e sua excitante origem despertam o narcisismo dos personagens, que não conseguem sair de sua frente, e inventam diversas desculpas para permanecerem diante dele. Ao mesmo tempo, todos começam a liberar suas fantasias sexuais, inclusive as mais inconfessáveis para casais burgueses, como o homossexualismo masculino e feminino, o sadomasoquismo, o sexo grupal. Para completar, o que é mais “grave” no mundo burguês ao qual pertencem: os personagens vão, aos poucos, parando de trabalhar e de cuidar do próprio corpo, preferindo beber e fazer sexo em frente ao espelho, todos os dias, durante o maior tempo possível. Os elementos fantásticos e efetivamente “horroríficos” de *ESPELHO DE CARNE* vão se configurando ao longo do filme através do olhar da personagem Helena. Percebendo-se dominada e seduzida pelo espelho, ela começa a ver o objeto misterioso emitir luzes vermelhas e estranhos sons durante a noite, que repetem palavras de conteúdo erótico (“*sodomia*”, “*felação*”) ditas por uma diabólica voz masculina. Helena também se apavora ao imaginar-se grávida de uma criança concebida diante do objeto maldito. A situação se torna incontrolável quando ela garante ver a imagem de um homem dentro do espelho – imagem que nunca é mostrada ao público.



Figuras 273, 274 e 275: Figuras diabólicas e a magia negativa do espelho em *ESPELHO DE CARNE*.

Há também outras sugestões horroríficas, como a rápida cena em que Joana Fomm decide trair o próprio marido, levando para o quarto de Helena, em frente ao espelho, um jovem encapuzado que conhecera por acaso num passeio à beira-mar, e cujo rosto parece ser o de um demônio (*Figura 273*). Apesar do do medo (*Figura 274*), o filme termina com os cinco personagens entregues a uma orgia diante do espelho (*Figura 275*).

ESPELHO DE CARNE foi escolhido como representante do Brasil no I Festival de Cinema e Vídeo do Rio de Janeiro, em novembro de 1984, causando certa polêmica entre cineastas e críticos, que não viam no filme de Fontoura as qualidades necessárias para isso. Sua repercussão de público não foi significativa, pelo menos até onde foi possível averiguar. O filme também participou da mostra competitiva no Festival do Cinema Brasileiro de Gramado de 1985, junto com *ESTRELA NUA*, mas não foi premiado. De certa forma, o filme parecia carecer de proposta e personalidade, como notava o crítico João Carlos Rodrigues:

Existe em *ESPELHO DE CARNE* uma inquietude, uma neurose que lateja na insatisfação eterna daqueles personagens medíocres e amedrontados, e creio que esse aspecto neutraliza os muitos defeitos deste filme, que me parece mais vítima de uma adaptação inadequada e de uma produção às pressas. Seu principal problema é a indefinição: nem bem sobrenatural, nem tanto sátira; nem pornochanchada, nem pornô; nem vanguarda, nem TV; nem carne, nem peixe.” (RODRIGUES, 1985, p. 89)

Ainda assim, sua produção cara e bem estrelada, com pretensões de sofisticação intelectual, marca historicamente o que se pode chamar da última tentativa de se produzir histórias “clássicas” de horror no cinema brasileiro, encerrando um processo descontínuo e disperso, mas ao mesmo tempo recorrente. E, não por acaso, o próprio crítico João Carlos Rodrigues, ao escrever um dos únicos textos críticos brasileiros sobre *ESPELHO DE CARNE*, fazia relações com o mais incensado *ESTRELA NUA*, apontando as diferenças, mas também as ligações existentes entre ambos. Para ele:

Esses dois filmes, unidos longinquamente pelo tema da possessão, revelam-se absolutamente diversos ao menor aprofundamento crítico. Em *ESPELHO DE CARNE*, o excesso de intenções e angústias do diretor sucumbe diante de seu academicismo e da adaptação apressada. Já em *ESTRELA NUA*, a linguagem não-convencional dos cineastas quase consegue nos desviar da falta de assunto. O que sobra em um, falta no outro e assim, mesmo diferentes, os dois acabam se completando. Como a fome e a vontade de comer.” (Ibid, p. 90)

5. Horror de exploração



Figura 276: A atriz Lia Furlin em *LILIAM – A SUJA*

A vertente mais numerosa do cinema de horror brasileiro está ligada ao chamado “cinema de exploração”. Esse antigo filão da atividade cinematográfica, conhecido como *exploitation cinema*, tem muitas faces, mas, estrito senso, consiste na produção de filmes que têm como objetivo principal explorar temas considerados polêmicos ou tabus em determinado momento e sociedade, usando seu potencial de escândalo com fins comerciais. O termo foi derivado das práticas publicitárias e chamarizes utilizados em cartazes, anúncios de jornais e *trailers*, para suprir, em produções baratas, a falta de estrelas e astros famosos ou o reconhecimento como produtos de grandes estúdios.

Conforme descreve Piedade (2002, p.17-18), teóricos como Eric Schaefer diferenciam e dividem o cinema de exploração em quatro fases: a fase *Clássica* abrange filmes muito baratos, exibidos marginalmente entre os anos 1920 e 1950, cujos temas centrais eram assuntos proibidos como sexo, prostituição, uso de drogas, nudez e delinqüência juvenil (às vezes feitos com fins educativos, mas que acabavam sendo apropriados pelo circuito de exploração); a fase do *Teen Exploitation* envolve espetáculos feitos especificamente para jovens, tratando dos temas clássicos e também de histórias com monstros; a fase da *Explosão*, a partir de 1959, marca o surgimento de vertentes e ramificações, fazendo com que a palavra *exploitation* passasse a designar gêneros a partir de subdenominações (*sexploitation*, para os filmes cujo chamariz principal é o apelo sexual; *blaxploitation*, para os filmes com temática violenta que envolvia afro-descendentes;

nunexplitation, para filmes envolvendo histórias bizarras passadas entre freiras; *woman in prison*, para filmes sobre presídios femininos etc); por fim, na fase da *Generalização*, o cinema de exploração de espalha pelo mundo, tendo suas próprias versões nacionais e vendo muitas de suas práticas serem apropriadas pelo cinema *mainstream*.

Embora tenha tido alguns momentos importantes no período do cinema mudo, quando os filmes criminais (produzidos no mundo inteiro) davam origem a uma importante linhagem do cinema de exploração, essa indústria teve seu apogeu, no Brasil, na década de 1970, exatamente na fase que Schaeffer identifica como a da “generalização”.

A face mais característica desse fenômeno é o cinema da Boca do Lixo, em São Paulo, que guardava diversas estratégias do cinema de exploração, em particular do *sexploitation*, como os títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês narrativos dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o *status* cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha (nos EUA, conhecidos como *grindhouses*) etc. Esses filmes de *sexploitation* brasileiros, ligando-se aos mais variados gêneros, também contaram, em diversos momentos, histórias que envolviam o horror – principalmente abordando ameaças sobrenaturais que colocavam mulheres nuas sob o poder de entidades malignas ou crimes sexuais particularmente bizarros e violentos. Além dos filmes paulistas que recorreram a esses temas, também foram realizados outros do mesmo tipo, no Rio de Janeiro, envolvendo, igualmente, elementos do horror.

Além do *sexploitation*, outro filão do cinema de exploração que esteve presente no cinema brasileiro foi o *teenexploitation*, que trouxe temas como a promiscuidade, o abuso de drogas, a vida urbana sem perspectivas etc. Entre os vários filmes brasileiros que podem ser relacionados a esses temas, alguns têm relação com o horror por trazerem figuras de *serial-killers* ameaçando jovens que se expõem a riscos desnecessários e pagam com a vida pelas atitudes supostamente irresponsáveis ou libertárias. O principal desses filmes é *SHOCK!*, de Jair Correia (1982), mas há alguns outros que também podem ser inseridos no mesmo grupo, entre eles *GURU DAS SETE CIDADES* (Carlos Bini, 1972) e *NOIVAS DO MAL* (George Dusek, 1952).

5.1. *Sexploitation* de horror brasileiro

Como nos lembra Nuno César de Abreu (2006, p. 38), a exploração do erotismo no cinema não é uma invenção brasileira. Desde o começo da década de 1960, o cinema erótico entrava na pauta do público, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, refletindo, com enorme sucesso de bilheteria, um momento de intensas transformações comportamentais no campo da sexualidade. Nesse contexto, se uma parte da cinematografia mundial se dedicou ao tema do sexo em filmes artística e intelectualmente ambiciosos, o mesmo clima deu espaço para que a indústria do cinema de exploração passasse a testar os limites da exposição de cenas de sexo e de nudez (sobretudo) feminina, dando origem a diversos “ciclos” de filmes conhecidos como *sexploitation movies*, nos quais as figuras femininas eram, quase sempre, reduzidas a meros objetos sexuais: dos *nudie-cuties* (filmes relativamente ingênuos que exploravam a nudez de mulheres, bastante populares entre os anos 1950 e o começo dos anos 1960) passou-se para os *softcores* (que tinham cenas de sexo simuladas) e, então, as mulheres passaram a ser também vítimas de toda sorte de maus-tratos nos *roughies* (histórias de estupros e assassinatos de mulheres), nos *kinkies* (filmes eróticos com temática de fetichista e sadomasoquista), nos filmes de “*woman in prison*” (que traziam histórias sórdidas passadas em presídios ou internatos femininos), nos *ghoulies* (histórias de horror envolvendo mulheres ameaçadas e violentadas por entidades sobrenaturais) e em outros subgêneros do *sexploitaion*.

O processo começou nos EUA, mas rapidamente se alastrou pela Europa e Ásia, com extensa produção de filmes de *sexploitation* suecos, alemães e italianos, que também se espalharam pelo mundo. A relação esses “modelos” do *sexploitation* com o cinema erótico brasileiro foi notória, mas um pouco tardia – começou no final dos anos 1960 – e raramente se reduziu à mera imitação. Tratava-se de produzir similares nacionais do produto importado (inicialmente, com base nas comédias eróticas italianas em episódios), absorvendo também elementos cinematográficos “nativos”, como um certo tipo de comédia de costumes e de paródia. Tal relação entre comédia e erotismo ficaria conhecida como *pornochanchada*. Nas palavras do cineasta e produtor Cláudio Cunha:

Cunha - O que se chama de pornochanchada era o cinema italiano que a gente copiava. O cinema brasileiro da época tinha perdido o público da chanchada, e

era esse público que a gente queria trazer de volta. Então, a gente copiava os filmes italianos de sucesso, que eram baratos e tinham apelo de público por causa do erotismo. O argumento de *O PODEROSO MACHÃO* [primeiro filme de Cláudio Cunha, lançado em 1974] era baseado no *SUPER-MACHO*, do Orlando Buzanca, aquele filme sobre um cara que tinha três culhões. (CUNHA, Entrevista a Laura Cánepa, 2005)

Como também descreve Nuno Cesar de Abreu:

...uma das bases ou fontes de inspiração - temas, situações, tipos - na comédia erótica brasileira foram as comédias italianas, em geral compostas de três episódios com tramas maliciosas. Transposto para o contexto brasileiro, esse formato se nacionalizou, adquirindo características próprias de nosso ambiente cultural. Encontrado terreno fértil, o gênero erótico se aclimata e se desenvolve, tomando expressão própria (...) de forma que, rapidamente, a produção local não tem mais a ver com o modelo italiano. (...) como na chanchada, pode-se perceber a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas do esquete de teatro de revista, dos espetáculos mambembes, do circo e, mesmo, do rádio - este já fazendo parte da cultura de massa. Com uma dramaturgia que oferece como entretenimento jogos maliciosos de sedução, da conquista, da performance, filtrados por um tipo de humor construído pela ambigüidade e pelo duplo sentido. E na qual é possível perceber um estado crítico - valorativo e depreciativo mesmo tempo - do caráter dos valores nacionais. (ABREU, 2006, p. 143-144)

Abreu também observa que havia um meio cultural específico favorável ao surgimento desses filmes, construído pelo cinema brasileiro, sobretudo o carioca, ao longo dos anos 1960, com uma linhagem de comédias de costumes cujos temas variavam em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas, como *TODA DONZELA TEM UM PAI QUE É UMA FERA* (Roberto Farias, 1966), *TODAS AS MULHERES DO MUNDO* (Domingos de Oliveira, 1967), *ADULTÉRIO À BRASILEIRA* (Pedro Carlos Rovai, 1969), entre outros. Tratava-se de filmes leves, bem-sucedidos comercialmente e tolerados pela crítica, apontando para um veio de seguro no mercado. (Ibid, p. 139).

O sucesso de público desse tipo de filme levou à produção de outros, menos sofisticados, que também se beneficiariam das leis de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, ocupando as salas com um tipo de representação erótica e popular. Entre eles, podem-se destacar *VIDAS NUAS* (Ody Fraga e Galante, 1967) e *AS LIBERTINAS* (Reichembach, Lima e Callegaro, 1968), realizados na Boca do Lixo por artistas ligados ao cinema popular e à TV, no primeiro caso, e ao cinema marginal, no segundo.

Logo essas “pornoanchadas” cariocas e paulistas passariam a ser a “marca” do cinema popular brasileiro da década de 1970. Mas, ainda que o rótulo tenha se popularizado enormemente, muitos desses filmes se afastaram da comédia, fazendo o mesmo caminho que os filmes de *sexploitation* haviam feito cerca de uma década antes: partiriam para exibição de cenas de sexo simuladas em filmes divertidos para, em seguida, começarem a colocar as personagens femininas em situações cada vez mais violentas.

Tal ciclo de filmes acabou tendo vida longa no Brasil em função da conjuntura nacional. Afinal, a censura aos filmes estrangeiros de sexo explícito (que haviam sido liberados nos EUA desde 1972, mas só chegariam por aqui dez anos depois, quando substituiriam rapidamente a pornoanchada) deixou o mercado livre para desenvolver, por aqui, um cinema erótico que repetia diversas estratégias do cinema de *sexploitation* já mencionadas, como os títulos sensacionalistas, a ligação aos clichês dos gêneros canônicos, o consumo popular majoritariamente masculino, a exploração cada vez mais explícita das cenas eróticas e violentas, oferecendo, na tela grande, algo cada vez mais próximo ao que o público supostamente desejava, mas a lei proibia.

Os filmes de *sexploitation* brasileiros mostravam, inclusive, uma curiosa autoconsciência a respeito das discussões que circulavam na época acerca do cinema erótico. Como será possível verificar em seguida, diversos filmes, ao representar a violência desmedida e inexplicável contra as mulheres, também discutiam o tipo de representação dessa violência pelo cinema e por outras manifestações da cultura popular (como a literatura, o teatro e o jornalismo), colocando em pauta as interpretações mais comuns na época, como a freudiana, que relacionava esses filmes a fantasias de sexo e morte; a feminista, que relacionava esses filmes com os dilemas do homem que tenta dominar uma mulher sexualmente livre e dona de sua vida amorosa e reprodutiva; a mais pragmática, que alegava a impossibilidade da exibição do sexo explícito como motivo para tentar atrair o público com outro tipo de imagem chocante; a mercadológica, que argumentava ser a violência contra a mulher um dos temas preferidos do público.

Entre as obras nacionais de *sexploitation* que trataram de conteúdos sobrenaturais e/ou violentos, alguns grupos de filmes podem ser ligados diretamente ao gênero horror: os filmes eróticos *softcores* que tratam de temas de assombrações e

paranormalidade; os que chamaremos de *ghoulies* brasileiros (filmes eróticos nos quais personagens femininas ficam a mercê de entidades sobrenaturais violentas); alguns dos *roughies* brasileiros que traziam crimes bizarros praticados por assassinos seriais, aproximando-se do *gore* e do *slasher* (Cf. pg. 77); os filmes de sexo explícito feitos após 1982 com temática de horror; alguns filmes do período da retomada que tentaram homenagear e/ou reproduzir o *sexploitation* de horror brasileiro.

5.1.1. *Softcores sobrenaturais*

O processo de apropriação do horror pelo *sexploitation* brasileiro começou lentamente, sob a influência dos filmes de José Mojica Marins, que, embora não estivesse necessariamente informado sobre a indústria estrangeira do gênero, era, desde 1964, um mestre na criação de histórias em que personagens femininas com pouca roupa eram submetidas a todo tipo de violência. Mas o grande impulso para que esse tipo de filme fosse realizado no Brasil parece ter sido o sucesso arrasador de *O EXORCISTA*, que estreou no país em 1974. A partir do ano de estréia do filme de William Friedkin, surgiram filmes de horror de vários tipos por aqui, entre eles *EXORCISMO NEGRO*, de Mojica, com produção da Cinedistri, a maior empresa da Boca do Lixo. A Cinedistri estava tão entusiasmada com as histórias de horror que, no mesmo ano de *EXORCISMO NEGRO*, realizou, em co-produção com o diretor e roteirista Carlos Coimbra (1925-2007), *O SIGNO DE ESCORPIÃO*¹⁴⁰, também conhecido como *A ILHA DOS DEVASSOS*¹⁴¹. Co-roteirizado com Ody Fraga (1927-1987), possivelmente o roteirista mais prolífico da Boca do Lixo, o filme era uma comédia erótica com ares sombrios que tratava de magia negra e astrologia numa trama de assassinatos em série, e que representou uma grande novidade em relação aos enredos mais comuns das pornochanchadas paulistas de então.

Em *O SIGNO DE ESCORPIÃO*, o famoso astrólogo Alex (Rodolfo Mayer) decide dar uma festa em sua ilha particular para anunciar sua mais nova invenção: um computador criado para a leitura científica de horóscopos. Então, reúne um grupo de pessoas de signos diferentes, formando um zodíaco completo. Durante a animada festa,

¹⁴⁰ O filme *O SIGNO DE ESCORPIÃO* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁴¹ Informação obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 755.)

porém, uma das convidadas é morta misteriosamente, e todas as comunicações da ilha são cortadas. Em crescente desespero, os convidados vão morrendo um a um, e seus assassinatos são sempre anunciados previamente pelo computador. As suspeitas recaem sobre o próprio Alex, mas, quando este aparece morto, os três sobreviventes descobrem que o segredo é muito mais terrível: os assassinatos são praticados pela dupla de empregados que pertencem a uma seita muito particular, na qual prestam homenagens macabras ao misterioso espantalho Ezequiel, que protege a ilha e controla o computador que Alex inocentemente criara.



Figuras 277, 278 e 279: A máquina da morte; a primeira moça assassinada; o espantalho Ezequiel.

O SIGNO DE ESCORPIÃO foi um fracasso de bilheteria, fazendo pouco mais de 23 mil espectadores¹⁴², o que deve ter surpreendido seus realizadores: afinal, o longa de Coimbra (estreante no gênero, mas muito experiente no cinema popular) reunia diversos elementos bastante atraentes ao grande público, como o *plot* baseado no clássico *O Caso dos Dez Negrinhos*, de Agatha Christie; a referência à astrologia; a presença de belas mulheres com pouquíssima roupa, entre elas a jovem Kate Lyra; a trilha sonora especialmente composta por Carlos Lyra (que também atua no filme), além de uma produção caprichada e das belas paisagens de Angra dos Reis e da cidade de Parati, no Rio de Janeiro. Difícil saber, então, por que o filme foi mal recebido pelo público – já que, da parte da imprensa, os produtores da Boca já não esperavam muito.

De qualquer forma, a possível decepção com o gênero não destruiu completamente a crença nas possibilidades de sucesso dos filmes eróticos de horror. Assim, pouco depois, Jean Garret, que já fora assistente de Mojica em *ESTA NOITE*

¹⁴² Dados do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 756)

ENCARNAREI NO TEU CADÁVER, e que dirigira dois filmes de sucesso para o produtor/galã David Cardoso nos anos anteriores, realizaria o longa de horror sobrenatural *EXCITAÇÃO*¹⁴³ (1976), um dos maiores sucesso de bilheteria do cinema da Boca do Lixo (com 828.857 espectadores¹⁴⁴) e um dos responsáveis pela fortuna que seu produtor, Miguel Augusto Cervantes, começaria finalmente a angariar no período, alavancada pelo filme de Garret e pelo de Mojica, *COMO CONSOLAR VIÚVAS*, do mesmo ano.

Jean Garret (José Antonio Muniz Gomez e Silva, 1947-1996), português radicado no Brasil, foi um dos melhores diretores que passou pela Boca do Lixo, tendo sido um dos únicos a obter, eventualmente, boas críticas na grande imprensa nacional, sobretudo por seu desejo de qualidade e sofisticação. Segundo Nuno Cesar de Abreu:

Ele parecia oscilar entre dois pólos. De um lado, sempre procurou cercar-se da contribuição de profissionais competentes e criativos, como Carlos Reichembach na direção de fotografia, roteiristas como João Silvério Trevisan e Inácio Araujo, pessoas que - é interessante notar - participaram do cinema marginal da Boca do Lixo no final da década de 1960. De outro, a referência estética e profissional de Jean Garret e de outros menos talentosos da Boca parece ter sido o cinema de Walter Hugo Khouri, tanto devido aos temas - erotismo, psicologismo, insatisfação sexual, o extra-sensorial - quanto às ambientações e à busca de tratamento cinematográfico coerente. (ABREU, 2006, p. 113)

Em 1976, Garret escreveu e dirigiu *EXCITAÇÃO*, que, como *O SIGNO DE ESCORPIÃO*, explorava o potencial do sobrenatural e da ficção-científica. No filme criado em parceria com Ody Fraga e fotografado por Carlos Reichembach, a atriz Kate Hansen interpretava Helena, mulher perturbada mentalmente que é levada pelo marido, Renato (Flávio Galvão), para uma casa à beira-mar, onde é deixada sozinha e começa a ser atacada misteriosamente pelos eletrodomésticos. Enquanto tenta se proteger dos ataques, começa a ver, repetidamente, o espírito de um homem que se enforcara na casa algum tempo antes. Levada ao esgotamento nervoso, acaba sendo internada num sanatório, sem desconfiar de que tudo não passa de um plano maligno de Renato, engenheiro eletrônico que criara uma máquina capaz de mover os aparelhos elétricos da casa. Mas o que ele não desconfia é que o fantasma visto por Helena é real, e a ajudará a fazer sua vingança.

¹⁴³ O filme *EXCITAÇÃO* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁴⁴ Números oficiais registrados pela ANCINE.



Figuras 280: O fantasma enforcado em *EXCITAÇÃO*.

Seguindo a estrutura clássica das histórias góticas de fantasmas e de casas mal assombradas, o filme de Garret se servia do espiritismo, dando ao fantasma um caráter benigno, e da sugestão de poderes paranormais conhecidos como *poltergeist* (movimentação de aparelhos eletrônicos com o poder espiritual ou da mente), que, mesmo desmascarados no final do filme, levam a protagonista e o público a momentos de puro terror ao longo da fita. Também vinculado às pornochanchadas paulistas, *EXCITAÇÃO* tinha vários momentos de exploração de cenas de mulheres nuas (as amantes de Renato), incluídas de maneira artificial na narrativa.



Figuras 281 a 286: Nas cenas de *EXCITAÇÃO*, Helena vai entrando em seu processo de loucura dentro da casa, enquanto o fantasma do suicida tenta de várias maneiras fazer contato com ela.

Mas, ao priorizar o drama de sua solitária protagonista, sem temer os tempos mortos e as ambigüidades, e ao não ter qualquer constrangimento para tratar dos temas sobrenaturais, usando efeitos especiais e algumas imagens chocantes, Garret também mostrava ter aprendido algumas lições com seus “mestres”, Khouri e Mojica. De Khouri, Garret parece ter aproveitado o tratamento intimista da história e a elegância das cenas de nudez. De Mojica, aproveitou as idéias relativas ao sobrenatural e também ao marketing, pois tratou de “revelar”, em diversas entrevistas, alguns “acontecimentos inexplicáveis” que teriam acontecido durante as filmagens de *EXCITAÇÃO*.

O trabalho cuidadoso de Garret foi rapidamente reconhecido como um dos melhores da Boca daquele período, ganhando até alguma atenção da crítica, como se verifica no texto de Rubem Biáfora publicado no jornal *O Estado de São Paulo*:

... com *EXCITAÇÃO*, o jovem diretor Jean Garrett surpreende até mesmo àqueles destituídos de preconceitos “culturais” que conseguiram aquilatar de suas potencialidades em melhores circunstâncias. Pois elas se impõem neste novo filme, o mais profícuo e caprichado que M. Augusto Cervantes produziu até hoje. Não que inexistam assimetrias, contradições e fortes lapsos de entrecho, com situações e personagens desnecessariamente tomados de empréstimo a muitas obras anteriores (...). Mas é quase a primeira vez que algo saído da Rua do Triunfo revela um gosto e uma capacidade de manipulação, um germe de linguagem para realizações de diverso teor: unidade, plasticidade, imaginação cinematográfica. Outro tento é a belíssima fotografia colorida de Carlos Reichembach, toda em tons neutros e esmaecidos (...), bem dosada, atmosférica – uma das melhores que nosso cinema apresentou em muito tempo. (...) Inesperadamente efetivo o “modernoso” comentário musical de Beto Strada. E só dignas de elogios as atuações de Kate Hansen (...). Falta certamente o grande entrecho, mas é flagrante uma capacidade de vir à tona para as exigências visuais expressivas e atmosféricas do cinema. E isso é muito. (BIÁFORA, *OESP*, 1977)

Três anos depois, Garret voltaria às histórias sobrenaturais com *A FORÇA DOS SENTIDOS*¹⁴⁵ (1979), seu maior sucesso comercial, produzido pelo ator/produtor/diretor Cláudio Cunha e fotografado novamente por Reichembach.

A FORÇA DOS SENTIDOS, que teve mais de um milhão de espectadores¹⁴⁶, tinha sua trama mais calcada no erotismo do que no horror, e foi protagonizado por uma

¹⁴⁵ O filme *A FORÇA DOS SENTIDOS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros*, e de entrevista com o produtor Claudio Cunha e com o fotógrafo Carlos Reichembach.

¹⁴⁶ O filme teve um público de 1.012.532, segundo dados da ANCINE.

das maiores estrelas do cinema erótico paulista, Aldine Müller, e pelos atores Paulo Ramos e Elizabeth Harthman. A história também se passava à beira-mar, numa pequena comunidade de pescadores que recebia a ilustre visita de um escritor, que lá se recolhera para escrever um livro. Então, ele encontra a jovem Pérola, surda-muda e esposa de um pescador. A misteriosa Pérola recebe, todas as noites, o corpo de um homem, que chega para ela à beira da praia. Eles fazem amor, mas ela sempre precisa devolvê-lo pela manhã. Fascinado pela história, o escritor descobre que o corpo, na verdade, é o dele, que havia morrido assassinado pelo marido de Pérola ao apaixonar-se por ela...

Da mesma maneira que ocorrera em *EXCITAÇÃO, A FORÇA DOS SENTIDOS* trazia o elemento sobrenatural como desestabilizador, mas não exatamente como maligno, servindo-se das lendas que circulam pelas comunidades do interior do país para contar uma história de amor. Tratava-se, então, de uma história fantástica com alguns toques macabros. Também da mesma forma que *EXCITAÇÃO*, o filme, que havia sido escrito pelo próprio Garret (com a ajuda de Waldir Kopesky), furou o bloqueio da imprensa contra as produções da Boca do Lixo, e recebeu boas críticas, como a de Jairo Ferreira:

Em *A FORÇA DOS SENTIDOS*, o cineasta reafirma seu talento, total domínio da narrativa, sensibilidade inusitada para o inusitado, os temas fantásticos, aqui aliados com felicidade ao erotismo que garantirá a boa bilheteria do filme. (...) *A FORÇA DOS SENTIDOS* ... foi filmado em Ilha Bela, e tira total partido do clima fantástico da ilha, cenário que Hollywood inveja e não pode imitar. Quem imita – e bem – é Garrett, que sempre foi ligado em cinema de horror, suspense e policial. Seu fotógrafo predileto, desde *EXCITAÇÃO* (1976), é Carlos Reichembach, que vem da melhor fase da Boca do Lixo (1967/71). Conclui-se que Garrett retoma aquela fase e dá-lhe novo impulso, nova dimensão. Fora da Boca do Lixo, como se sabe, não há salvação, mas é preciso saber de qual Boca se está falando. Garrett é a ponte de ligação entre aquele segmento e o vôo rasante da pornochanchada que triunfa na Boca (...) Aldine Muller, por exemplo, já tinha feito mais de 30 pornochanchadas de carregação, mas sua carreira pode ser dividida em antes e depois deste *A FORÇA DOS SENTIDOS*. (...) Do que trata o filme? Parapsicologia cinematográfica. Parapsicologia propriamente é outra coisa, uma nova ciência, mas Garrett só se interessa pelo que essa ciência tenha de sugestão fílmica. (FERREIRA, *FSP*, 07/02/1980)

Garret ainda faria filmes de vários gêneros antes de aderir à indústria do sexo-explícito, na qual trabalharia usando o codinome J.A. Nunes, mas não retornaria ao cinema de horror. Em compensação, seu talentoso colega John Doo, outro um estrangeiro chegado ao Brasil, faria companhia a Garret no interesse pelas histórias fantásticas e de horror.

John Doo (1942-) se mudara para o país ainda criança, acompanhando os pais fugitivos da China comunista. Aventureiro e cheio de segredos, chegou ao cinema paulista depois de trabalhar como motorista de limusine, tintureiro e desenhista¹⁴⁷. Seu primeiro filme, *NINFAS DIABÓLICAS* (1977), foi um grande sucesso de bilheteria, surpreendendo pela qualidade da direção e ousadia no tratamento de um tema fantástico e violento (como será visto mais adiante). Então, em 1979, ao realizar um de seus filmes mais ambiciosos, *UMA ESTRANHA HISTÓRIA DE AMOR* (1979)¹⁴⁸, Doo faria um filme *softcore* carregado de idéias sobre paranormalidade e reencarnação, aproximando-se da obra de Garret.

Em *UMA ESTRANHA HISTÓRIA DE AMOR*, escrito por Walter Negrão, Selma Egrei interpreta Maria, uma professora primária que chega a uma cidade do interior para lecionar num internato. Lá, ela conhece o simpático colega Daniel (Cláudio Cavalcante) e a menina Raquel, perturbada por terríveis premonições. Maria também conhece o motoqueiro Diogo (Ney Latorraca), por quem se apaixona e com quem vive um tórrido romance. Porém, Diogo se revela um sádico que tranca Maria numa casa, até que seu plano seja descoberto pela pequena Raquel, que consegue avisar a Daniel sobre o esconderijo de Maria, reunindo o casal. Porém, em seguida, a pequena Raquel vê uma nova professora chegando e se interessando pelo diabólico Diogo, numa sugestão de um *loop* sobrenatural.



Figuras 287, 288 e 289: Cenas de *UMA ESTRANHA HISTÓRIA DE AMOR*.

O filme de Doo não foi particularmente bem sucedido entre público e críticos, sobretudo por seu aspecto excessivamente dramático. Então, no ano seguinte, o diretor participaria de um projeto bem mais “leve”, distanciando-se um pouco do drama e do horror: o curta-metragem *A CARTA DE ÉRICO*, escrito por Ody Fraga para o longa em

¹⁴⁷ “Ninfas Diabólicas.” In: *Fiesta Cinema*, Ano 1, n.1, v. 1, p. 14-15, agosto de 1978.

¹⁴⁸ O filme *UMA ESTRANHA HISTÓRIA DE AMOR* foi assistido para esta pesquisa.

episódios *NOITE DAS TARAS*¹⁴⁹, de 1980, maior sucesso da DACAR Produções, de David Cardoso (1942-), que atrairia mais de dois milhões de espectadores¹⁵⁰. O filme contava as aventuras de três marinheiros que decidem passar um dia na cidade de São Paulo enquanto esperam seu navio sair do porto de Santos. O episódio dirigido por Doo, que é também o primeiro do filme, traz a única história fantástica. Nela, um marinheiro que vai passar uma noite na cidade é procurado por um velho colega que lhe pede para levar uma carta à casa de uma mulher (Matilde Mastrangi). O marinheiro atende ao pedido do misterioso amigo, e encontra a mulher prestes a cometer suicídio. Os dois acabam se apaixonando, e ela desiste de se matar. Então, o casal descobre que a carta estava em branco, e que o velho marinheiro era, na verdade, um fantasma que viera do além para salvá-los e dar-lhes uma nova vida. A *CARTA* não era propriamente, um filme de horror, e sim um drama romântico com elementos sobrenaturais. Mas a forma sombria como Doo retratou o velho marinheiro mostra que havia uma clara inspiração em filmes de fantasmas. E o diretor ainda voltaria ao gênero outras vezes em experiências bem mais violentas, como será visto mais adiante.

Também no começo dos anos 1980, Luis Castelini (1942-), roteirista e diretor da Boca do Lixo, realizaria o ambicioso *REENCARNAÇÃO DO SEXO*¹⁵¹ (1981), produzido por Cláudio Cunha e estrelado pela esposa e musa de Castelini, Patrícia Scalvi. Neste filme, baseado em um episódio do *Decamerão* (de Boccaccio), os jovens apaixonados Artur e Patrícia (Arthur Roveder e Patrícia Scalvi) são separados pelo pai da moça, que mata o rapaz e, pouco depois, leva a filha à morte por desgosto. O problema é que, antes de morrer, ela enterra a cabeça de seu amado em um vaso de plantas, e este vaso, preso à casa, colocará o local e seus moradores sob uma terrível maldição.

Quando o pai de Patrícia, arrependido, vai para um sanatório, a casa passa a ser alugada para novos inquilinos, fato que desencadeia uma série de assassinatos misteriosos. Pois o casal de fantasmas não dá paz a ninguém que entre na casa, aterrorizando particularmente as novas moradoras, que, guiadas pela voz de Artur e pelo fantasma de Patrícia, passam a ter alucinações violentas e a matar seus parceiros(as) sexuais após longas orgias. As coisas só pioram quando a casa é invadida por um grupo de adolescentes que

¹⁴⁹ O filme *NOITE DAS TARAS* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁵⁰ Segundo dados da ANCINE, *A NOITE DAS TARAS* teve 2.107.829 espectadores em 1980.

¹⁵¹ O filme *REENCARNAÇÃO DO SEXO* foi assistido para esta pesquisa.

começam a se agredir violenta e inexplicavelmente, ocasionando uma grande matança que acaba por deixar a casa, finalmente, vazia e nas mãos dos trágicos e vingativos amantes.



Figuras 290 a 295: Patrícia Scalvi e Arthur Roveder em *REENCARNAÇÃO DO SEXO*.

O filme de Castelini mostrava uma das mais interessantes e consistentes “reuniões” do horror sobrenatural e do erotismo no cinema brasileiro, sendo bastante corajoso na exibição de cenas mais explícitas de sexo e de violência. Porém, o filme também carecia de recursos técnicos e, sobretudo, de cenários mais adequados, além de não contar com bons atores coadjuvantes para dar mais consistência ao conjunto. Mas sua principal fraqueza acabou sendo a edição sonora quase risível, na qual a “voz off” de Arthur entra em cena, a partir do vaso de plantas, para coordenar as ações violentas das personagens femininas com comandos do tipo “*Você precisa de sexo, Lygia*” e “*Você tem que matar, Célia*”, num tom solene e desnecessário, retirando da narrativa qualquer mistério ou sutileza. Por outro lado, sobram, no filme, referências à literatura e ao cinema, além da intenção (louvável) de produzir-se um cinema de horror erótico mais sofisticado em termos de repertório.

No mesmo ano, 1981, seria também a vez do jovem publicitário paulista Jair Correia (1947-), diretor recém chegado à Boca do Lixo, estrear no cinema de longa-

metragem com *DUAS ESTRANHAS MULHERES*¹⁵², filme escrito por ele e por Leila Maria Bueno, que misturava erotismo com histórias de duplos assustadores e premonições malignas. Dividido em dois episódios, *DUAS ESTRANHAS MULHERES* começava com o média-metragem *DIANA*, estrelado por Hélio Portho e Patrícia Scalvi. Nesse filme, a personagem título narra aos policiais o inexplicável crime que cometera ao assassinar seu amante, Otávio, um homem gentil e delicado, mas fisicamente idêntico ao seu violento marido, Raul. Segundo ela, a semelhança entre os dois a teria enlouquecido, levando-a a pensar que se tratasse da mesma pessoa. Já o segundo episódio do filme, *EVA*, estrelado por John Doo e Zélia Diniz, tratava do tema das premonições malignas e das trocas de personalidade ao contar a história de “China” (Doo), um homem que um dia acorda com a feição de outro, que fora vítima de um acidente de carro. Então, ele dá carona, na estrada, a uma bela mulher, Eva (Diniz), que precisa reconhecer o marido morto num acidente automobilístico. Eles acabam se envolvendo, e China a estrangula. Em seguida, ele acorda do pesadelo. Pouco depois, o carro de Eva enguiça na estrada, e ela pega carona com o homem com quem China sonhara...

Não tendo sido possível o acesso ao filme de Jair Correia, é difícil fazer afirmações sobre seu estilo e mesmo sobre sua filiação ao horror em termos de opções visuais e sonoras. Mas o filme chama a atenção, em primeiro lugar, por ser mais um exemplo que um *softcore* que explorou os temas do horror, e, em segundo lugar, por ter, em seu elenco, John Doo e Patrícia Scalvi, ator/diretor e atriz que tiveram intensa participação nos filmes de horror da Boca do Lixo.

Ainda em 1981, seria realizado, em São Paulo, com produção da empresa Edward Freund Produções Cinematográficas (do fotógrafo, diretor e ator Edward Freund, 1927 - 1982), *A COBIÇA DO SEXO*¹⁵³. Dirigido pelo ator/diretor Mozael Silveira (1934-) – nome importante do cinema popular brasileiro dos anos 1970, responsável pela direção de sucessos da pornochanchada como *SEU FLORINDO E SUAS DUAS MULHERES* (1978) e *SECAS E MOLHADAS* (1977), além de filmes de Roberto Carlos como *ROBERTO*

¹⁵² O filme *DUAS ESTRANHAS MULHERES* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2000, p. 281).

¹⁵³ O filme *A COBIÇA DO SEXO* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2000, p. 196).

CARLOS A 300 KM POR HORA (1971) –, o filme foi escrito pelo diretor com a colaboração de Victor Lustosa, então mais conhecido por escrever roteiros para filmes d'os Trapalhões, como *O TRAPALHÃO NAS MINAS DO REI SALOMÃO* (1977) e *O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO* (1980).

A história escrita por Silveira e Lustosa tratava de bruxaria e demonologia num cenário rural. No filme, um homem chamado Átila vive numa fazenda isolada, onde sofre humilhações constantes da esposa, Sarah, e mantém um caso amoroso com a empregada, Arlete. Um dia, Átila e Sarah acabam matando Arlete, e ele aproveita para fazer um pacto com o Demônio, oferecendo também a vida de sua esposa em troca de riquezas. Após o assassinato de Sarah, numa noite de tempestade, o carro de um padre enguiça em frente à fazenda, e o religioso pede abrigo no local. Entrando na casa, é procurado pelo espírito de Sarah, que lhe mostra a própria cova. O Padre acaba descobrindo que outra empregada, Matilde, estaria fazendo bruxarias para eliminar Átila e ficar com o dinheiro. Ele tenta evitar o pior, mas Átila acaba matando Matilde, para depois ser fulminado pelo espírito de Sarah. No dia seguinte o carro do Padre está funcionando perfeitamente, sugerindo que a própria Sarah o atraía para o local maldito.

Nenhuma cópia ou imagem de *A COBIÇA DO SEXO* foi encontrada, e o filme também não parece ter chamado a atenção da crítica, pois as únicas informações localizadas a seu respeito são pequenas notas de produção e uma sinopse, obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros*, de Silva Neto (2002, p. 196). De qualquer forma, pode-se aventar algumas hipóteses sobre o filme levando-se em consideração a trajetória de seus realizadores, Freund e Silveira, ambos ligados ao cinema popular de gênero (não apenas o gênero erótico, mas também o *western* e o policial) de baixíssimo custo da Boca do Lixo nos anos 1970. Isso permite inferir um padrão de produção bastante modesto – pelo menos tomando-se como modelo produções como a paupérrima *SEU FLORINDO E SUAS DUAS MULHERES*, estrelado por Silveira e Wilsa Carla em 1978.

Chamam a atenção, porém, alguns membros do elenco indicados na ficha técnica, entre eles Milton Gonçalves e Matilde Mastrangi, que tinham mais condições de escolher o padrão das produções com as quais se envolviam. Porém, sem acesso ao filme, *A COBIÇA DO SEXO* permanece como uma grande fonte de dúvidas nesta tese.

5.1.2. *Ghoulies brasileiros*

Além dos *softcores* sobrenaturais, alguns filmes eróticos de horror brasileiros do final dos anos 1970 ao começo dos anos 1980 escolheram outro subgênero do *sexploitation*: o *ghoulie*. Este, de acordo com Lúcio Piedade (2002, p. 117), é caracterizado por altas doses de violência gráfica, pela presença de elementos macabros e/ou sobrenaturais, pela referência a clichês de cinema de horror e, sobretudo, por imagens sangrentas de eviscerações e desmembramentos de mulheres nuas.

Tal configuração pode ser encontrada em longas-metragens realizados por diretores diferentes, em várias produtoras paulistas e cariocas, entre 1977 e 1982. Como descreve Piedade, até perto do final da década de 1970, os *softcores* brasileiros:

...ainda eram discretos em relação à violência e ao horror, todos exploravam a nudez feminina parcial e discretas relações sexuais, de acordo com o que era permitido na época. Com o abrandamento da censura na entrada dos anos 80 vieram a liberação do nu frontal e logo em seguida do sexo explícito. Os filmes foram ficando mais ousados. Por um lado para, através da polêmica, angariar público, por outro para enfrentar a concorrência dos filmes *hardcore* americanos que ganhavam cada vez mais espaço nas salas de cinema. (PIEADADE, 2006. p. 127)

Um dos primeiros filmes a explorar cenas mais explícitas de horror sobrenatural com vítimas exclusivamente do sexo feminino foi *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO*¹⁵⁴ (1977), do diretor/produtor/roteirista/montador/cinegrafista paulista Raffaele Rossi (1938-2007). Seu filme se propunha a ser uma espécie de “continuação-remake” de outro, realizado dez anos antes: *O HOMEM LOBO*¹⁵⁵, feito no interior de São Paulo. No original dos anos 1960, tratava-se de uma história de Lobisomem em que um jovem adotado, Roberto, trancado pela família em um internato de rapazes, se transforma num homem-lobo que ataca pessoas e acaba assassinando a própria mãe adotiva, mas fazendo com que todas as suspeitas recaiam sobre seu pai e sua jovem amante. Na continuação proposta em *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO*, que se passa no julgamento do pai, a história é re-contada em *flashback*, mas, então o menino Roberto não é mais um Lobisomem, e sim um garoto possuído pelo demônio, numa evidente apropriação do filme *O EXORCISTA*.

¹⁵⁴ O filme *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁵⁵ O filme *O HOMEM LOBO* foi assistido para esta pesquisa.

Na história (re)contada, o menino é encontrado, ainda bebê, pelos pais adotivos, quando está prestes a ser sacrificado por uma seita satânica que se reúne numa floresta na cidade de Gramado, no Rio Grande do Sul. Depois de salvo, o bebê é levado para São Paulo, onde começa a manifestar comportamentos incomuns que levam seus pais a desconfiarem de que ele esteja possuído. Inicia-se uma longa peregrinação a consultórios médicos e centros espíritas, chegando-se até ao escritório Padre Quevedo, sem que se encontre uma solução. Então, quando o menino atinge a idade adulta, seus amigos de internato descobrem, após uma terrível matança, que ele está transformado num assassino de mulheres. E o pior: tem lapsos de memória que fazem com que não tenha a menor idéia ou controle disso. A solução acaba vindo de seu pai, que, após ser absolvido e internar o filho num sanatório, dá um tiro nele dentro da capela do hospício. Com isso, mata o Demônio e recupera o filho, que sobrevive ao tiro milagrosamente.



Figuras 296, 297 e 298: Cenas de *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO* captadas por Raphaele Rossi.

Estrelado por um elenco pouco expressivo (Ivete Bonfá, Roberto César e Cassiano Ricardo) e repleto de atuações fraquíssimas, *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO* tinha vários problemas que o transformaram num dos mais significativos exemplos do humor involuntário no cinema brasileiro. Como descrevia, na época, o crítico Luciano Ramos, do *Jornal da Tarde*, no texto *Pretensões de Horror, Caídas no Ridículo*:

Desta vez, [Rossi] tenta um novo gênero (...) para chegar a uma espécie de “pornorror”. (...) Estamos numa sala que, mesmo lembrando uma garagem, parece ser um tribunal. A cena é ambientada nos dias de hoje, o que não impede o juiz e advogados de vestirem togas agora só vistas em algumas cerimônias de colação de grau. (...) Satanás comparece, com roupa de malha negra, capa de cetim roxo e chifres de gesso (...) O ridículo atinge o ápice quando o filme resolve se mostrar educativo e tenta uma explicação científica para a possessão demoníaca. Assim, convida o Padre Quevedo, que, desavisado, comparece em

peessoa, ministrando uma aula de parapsicologia que funciona como castigo extra para quem ainda estiver no cinema. (RAMOS, *JT*, 1977)

De fato, as falhas do filme são bastante primárias, com situações estapafúrdias como a troca de réu durante o julgamento, a mudança de personalidade da mãe adotiva de Roberto e, sobretudo, uma das mais absurdas improvisações da narrativa já vistas para justificar o roubo de seqüências de filmes alheios: possivelmente para fechar a duração do filme para longa-metragem, Rossi usou cenas inteiras e não creditadas do filme de horror alemão *O SANGUE DAS VIRGENS*, também conhecido como *PASSADO TENEBROSO* (*DIE SCHLANGENGRUBE UND DAS PENDEL*, 1967), de Harald Reinl¹⁵⁶, sobre o Conde Regula (interpretado por Christopher Lee), que mata mulheres... no século XVI.

Então, para justificar os figurinos antiquíssimos e o transporte de carruagem usado pelos atores nas seqüências roubadas de *PASSADO TENEBROSO*, Rossi criou a idéia de um “tour” temático que os pais adotivos de Ricardo teriam feito na cidade de Gramado, passeando em algum tipo de “trem fantasma na floresta”.



Figuras 299, 300 e 301: Algumas das cenas do filme *PASSADO TENEBROSO*, “roubadas” por Rossi.

O filme original não foi reconhecido, em 1977, por Luciano Ramos, mas ele percebeu a artimanha de Rossi:

Durante todo o trajeto [dos personagens em Gramado], cenas do interior da carruagem, produzidas pelo argumentista, roteirista, diretor de fotografia, montador, editor, diretor e produtor Raffaele Rossi - justapõem-se a seqüências literalmente roubadas de um filme de horror europeu, provavelmente inglês. Como vemos, o cinema comercial brasileiro está, a todo momento, demonstrando que ainda não atingiu seu nível mais baixo, podendo sempre descer mais. (Ibid)

¹⁵⁶ Segundo descoberta do jornalista Carlos Primati, em colaboração com esta pesquisa.

Hoje, é impossível saber como Rossi (falecido em 2007, vítima do mal de Alzheimer) teve acesso à cópia do filme alemão, mas o fato é que poucas vezes uma estratégia desse tipo foi tão indiscreta quanto em *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO*. De qualquer forma, e apesar dos inegáveis problemas, o filme pelo menos pode receber o título de primeiro *ghoulie* realizado no Brasil, com cenas canhestras de matanças de mulheres e de possessões demoníacas estreladas pelo ator Roberto César (*Figura 297*) – coadjuvante alçado ao papel de protagonista, naquela que foi possivelmente a sua pior atuação.

No mesmo ano em que Rossi inaugurava os *ghoulies* nacionais, ele seria seguido pelo diretor, roteirista e montador carioca Celso Falcão, no filme *A VIRGEM DA COLINA*¹⁵⁷ (1977), realizado no Rio de Janeiro. *A VIRGEM DA COLINA* contava a história de um industrial promíscuo, em viagem de negócios, que compra, num antiquário, um anel para a sua noiva. No regresso, o casamento se realiza, mas durante a cerimônia, ao receber o anel, ela desmaia e, a partir daquele instante, começa a se transformar. De jovem tímida e meiga, ela passa a adquirir hábitos estranhos, como se tivesse dupla personalidade: de dia, é prostituta; de noite, é uma dama respeitável. Mas, com o passar do tempo, o poder maléfico do anel se apossa inteiramente dela, tornando-a um monstro que precisa usar uma máscara, e ligando-a ao espírito de uma prostituta que fôra queimada viva anos antes na cidade. Após uma série de esforços, porém, seu marido consegue livrá-la da maldição.

A VIRGEM DA COLINA é mais um dos filmes não-encontrados nesta pesquisa, embora haja algumas referências a cópias suas circulando internacionalmente, pelo menos em listas de discussão como a *Latarnia: Fantastique Internacional*. O site também traz um cartaz em língua espanhola (*Figura 302*) com o título *PASEIDA*, o que indica que o filme teve lançamento internacional.

A VIRGEM DA COLINA também foi adaptado para livro e publicado numa edição de bolso de uma coleção baseada em filmes eróticos e vendida com a revista *Cinema em Close Up*, a mais importante publicação jornalística dedicada às realizações da Boca do Lixo. Assim, apesar de o filme de Falcão ser uma produção carioca, parece haver evidente identidade entre seu filme e as produções paulistas.

¹⁵⁷ O filme *A VIRGEM DA COLINA* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem* e da leitura de um livro de *pulp fiction* homônimo, inspirado no filme, lançado em 1978.



Figuras 302 a 304: Cartazes de A VIRGEM DA COLINA; cartaz de O CASTELO DAS TARAS
(Fontes: Latarnia: Fantastique Internacional e <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Mas seria apenas cinco anos depois dos longas de Rossi e Falcão que surgiriam mais dois *ghoulies* brasileiros, num período de maior permissividade das cenas de sexo e violência em nosso cinema: o paulista *O CASTELO DAS TARAS*¹⁵⁸ (Julius Belvedere, 1982) e o carioca *O BANQUETE DE TARAS* (Carlos Alberto de Almeida, 1982)¹⁵⁹.

O primeiro, produzido, co-dirigido e estrelado por Dorival Coutinho (Figura 306), trazia o roteirista Julius Belvedere¹⁶⁰, então estreando na direção, para conduzir uma história delirante na qual uma professora de parapsicologia (Esmeralda de Barros) leva três alunas a um “castelo” numa cidade do interior de São Paulo¹⁶¹ e, lá, sem que elas saibam, invoca o espírito maligno do Marquês de Sade, que encarna num jovem pastor protestante da região (Coutinho), promovendo um massacre de belas mulheres.

O filme tinha alguns momentos bastante ambiciosos do ponto de vista do roteiro e da direção, como a referência literária (bastante livre) ao Marquês de Sade e o final “hitchcockiano”, que homenageava o clássico *VERTIGO*, de 1958. Porém, a pobreza da produção e o amadorismo dos atores eram flagrantes, fazendo com que a obra caísse muito facilmente no ridículo. Realizado no período da “virada” dos filmes *softcore* para o

¹⁵⁸ O filme *O CASTELO DAS TARAS* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁵⁹ O filme *BANQUETE DE TARAS* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁶⁰ Codinome de Russel da Silva Ribeiro, nascido na cidade paulista de Mairiporã, em 1943.

¹⁶¹ O palacete, pertencente a uma família italiana, ficava na cidade de Pederneiras, no interior de São Paulo.

sexo explícito, *O CASTELO DAS TARAS*, embora não chegasse a exibir cenas pornográficas *hardcore*, também já abusava do nu frontal masculino e feminino, assim como de cenas ousadas de sexo. Talvez por isso, o filme tenha alcançado grande sucesso de bilheteria – pelo menos de acordo com o relato de seu diretor, que, em entrevista concedida para esta tese¹⁶², afirmou que o filme teve mais de um milhão de espectadores.



Figuras 305 a 310: Cenas de *O CASTELO DAS TARAS*

No mesmo ano de *O CASTELO DAS TARAS*, um longa-metragem carioca, de título e tema relativamente semelhantes, também era realizado: *BANQUETE DE TARAS*, do cineasta e roteirista português Carlos Alberto de Almeida (1942-), que já realizara outros três longas eróticos¹⁶³ no Rio de Janeiro.

Seu filme contava a aventura vivida pelo playboy e escultor carioca Vladimir Vladislav (Sérgio Madureira), descendente de um conde falecido na Transilvânia (Newton Couto) há 500 anos, que recebe, em sua mansão¹⁶⁴, a visita do religioso romeno Gregor Nastase (Jotta Barroso), que lá chega para dar-lhe uma missão: a de fazer uma orgia de

¹⁶² O cineasta Julius Belvedere, concedeu a entrevista em novembro de 2004, na cidade de Mairiporã.

¹⁶³ Como *AS PÍLULAS FALHARAM* (1978) e *AS AMIGUINHAS* (1978).

¹⁶⁴ Na verdade, foi usado o prédio Centro Educacional Anísio Teixeira, pouco parecido com uma mansão residencial.

sexo e sangue com quatro mulheres, durante quatro noites seguidas, enquanto seu corpo será possuído pelo espírito do tio.

Em seguida, um carro com quatro jovens moças enguiça justamente na entrada da propriedade de Vladimir, que as recebe em sua casa e faz sexo com cada uma delas, matando-as em seguida, para dar seu sangue ao maldoso Conde (que se apresenta em carne e osso nas sessões de sexo e tortura). O sumiço das moças, porém, atrai a atenção da polícia, especialmente do inspetor Peri (Edson Heath), que acaba encontrando os seus corpos mortos, cobertos de gesso, nas esculturas feitas por Vladimir e que adornam o pátio de sua mansão (*Figura 316*).



Figuras 311 a 316: Cenas de *O BANQUETE DE TARAS*.

Apesar de muito pobre em termos orçamentários, o filme de Almeida não estava isento de ambições. Com trilha-sonora de Ravel, Rick Wakeman e Bernard Herrman (embora o filme não aparentasse ter orçamento para comprar os direitos das músicas utilizadas), *BANQUETE DE TARAS* fazia clara referência aos filmes da Hammer sobre vampiros (trazendo, como intérprete do Conde Vladislav, o ator Newton Couto, que tentava evidentemente imitar Christopher Lee, conforme vê-se nas *Figuras 313 e 314*), e procurava manter uma atmosfera de horror em cenários pretensamente góticos, filmados, em parte, no

prédio do Centro Educacional Anísio Teixeira, no Rio de Janeiro, construído em 1942 (*Figura 311*). Outra característica marcante do filme, pelo menos em relação a seus contemporâneos *O CASTELO DAS TARAS* e *A REENCARNAÇÃO DO SEXO*, é a discrição e a rapidez das cenas de sexo e de violência, muito menos explícitas e elaboradas do que em outros filmes do mesmo período. Infelizmente, porém, como só foi possível ter acesso a uma cópia não-oficial do longa, e também não se teve acesso a seu realizador ou ao roteiro original, não é possível saber o motivo dessa diferença tão significativa, nem se ela é resultado de cortes feitos na cópia.

Por fim, em 1983, já em pleno sucesso do sexo explícito, o diretor J.B.Marreco (1946-) e o roteirista Benedito Ruy Barbosa (1931-) experimentariam realizar, com um elenco estrelado, um filme nos moldes das pornochanchadas dos anos 1970, produzido pela Empresa Cinematográfica Haway, proprietária de diversos cinemas em São Paulo: *MULHER, A SERPENTE E A FLOR*¹⁶⁵, inspirado no conto *A Serpente e a Flor*, de Cassandra Rios (1932-2002). O filme parece ter ficado numa espécie de berlinda entre a pornochanchada e o sexo explícito, como atesta a nota da própria Cassandra Rios, citada por Silva Neto em seu *Dicionário de Filmes Brasileiros*: “*Fita bem feita, com bela iluminação. Pena que, para entrar na onda do sexo explícito, o diretor tenha enxertado cenas de filmes americanos do gênero.*” (2002, p. 554). Porém, a cópia assistida para esta pesquisa não tem as mencionadas cenas de sexo *hardcore*.

No filme, uma rica herdeira (Ciça Manzano) foge no dia de seu casamento arranjado, refugiando-se na antiga casa de praia de sua família. Em sua fuga, é auxiliada pelo mordomo (Eduardo Tornaghi), mas, lá chegando, encontra uma misteriosa moça que se oferece para ser sua empregada (Patrícia Scalvi) e também uma vizinha com quem se envolve amorosamente (Rosemar Shick). Enquanto convivem na propriedade à beira-mar, elas são atacadas por um homem mascarado que estupra a dona da casa e mata a empregada, revelando-se depois uma espécie de monstro que vive no mar. As sobreviventes fogem para São Paulo, onde descobrem que o assassino é o próprio mordomo, que desejava vingar-se do patrão (Juca de Oliveira) que assassinara seu pai na casa de praia, e, para isso, bolara um plano mirabolante que incluía disfarçar-se de monstro marinho.

¹⁶⁵ O filme *MULHER, A SERPENTE E A FLOR* foi assistido para esta pesquisa.



Figuras 317 a 322: Cenas de *A MULHER, A SERPENTE E A FLOR*.

Apesar do elenco de primeira e do roteiro supostamente mais sofisticado (pelo menos em função de seus autores, Rios e Barbosa), o filme continha uma mistura de temas e imagens típicos dos culturalmente desprezados *ghoulies*, e propunha um desfecho tão ou mais óbvio que o de outros filmes da Boca realizados por cineastas de repertório cultural supostamente mais restrito. E, apesar da trama desfazer o efeito sobrenatural, sua inclusão entre ao *ghoulies* se deve à presença do monstro e ao clima de mistério e de violência contra as mulheres que envolve boa parte da história.

5.1.3. Os filmes de serial-killers: “meta-roughies” made in Brazil

Mas nem só de *softocres* sobrenaturais e *ghoulies* era feito o cinema de horror brasileiro dos anos 1970: outro subgênero muito comum era o dos *roughies*. Diferentes dos *ghoulies*, que tinham relação com o horror sobrenatural, os chamados *roughies* eram filmes violentos que abordavam situações de estupros, brutalidade e torturas contra mulheres, apresentando homens anti-sociais e misóginos como heróis e vilões. Esse tipo de filme sempre esteve, de alguma maneira, no horizonte do cinema de exploração, mas o (sub)gênero propriamente dito surgiu em *SCUM OF THE EARTH*, de Hershel Gordon Lewis, em 1963 (CARAÇA, 2008). A extensa lista dos filmes de exploração que apelaram

para o tema da violência extrema contra mulheres nuas inclui obras apenas sensacionalistas e outras que possuíam algum grau de crítica e transgressão, tendência que se repetiu no cinema brasileiro.

No Brasil, essa tendência, que já se apresentara no cinema de Mojica e tivera alguma continuidade no cinema marginal, só surgiu realmente como um “filão” numa fase mais avançada da pornochanchada, em torno de 1975, quando uma série de filmes erótico-criminais começaram a mostrar imagens cada vez mais explícitas de violência contra as mulheres. Porém, como observa Piedade (2006, p. 129), apesar da evidente apropriação dos *roughies* pelo cinema brasileiro, também chamam a atenção, nesses filmes, a manutenção de alguns clichês específicos da pornochanchada, sobretudo os personagens representativos das camadas populares, que transitam entre o ordinário (marinheiros, funcionários de baixo escalão, donas-de-casa), passando pelo perverso-problemático (depressivos, tarados, suicidas) até o submundo (policiais, bandidos, prostitutas). Piedade também destaca que, dentro desse universo de filmes violentos que se sustentavam em alguns elementos estruturais das comédias eróticas brasileiras, despontava uma figura claramente inspirada nos filmes de horror – o psicopata *serial-killer*, que já havia sido definitivamente incorporado ao imaginário brasileiro nos anos 1960 por meio de criminosos reais como Chico Picadinho (Francisco Costa Rocha¹⁶⁶) e o Bandido da Luz Vermelha (João Acácio Pereira da Costa¹⁶⁷), tornando-se um assunto de grande interesse popular.

Assim, em meio a uma grande quantidade de filmes que retrataram os mais variados tipos de violência contra mulheres, alguns serão aqui destacados por se comprometerem, em alguma medida, com o gênero *horror*, ao trazerem a figura do assassino movido por razões misteriosas e inexplicáveis.

O mais curioso nesse conjunto de filmes, porém, é a surpreendente autoconsciência que os mesmos apresentam, propondo-se mais como filmes que refletem sobre histórias de assassinatos em série do que sobre os assassinatos em si. Se os realizadores desses filmes estavam, ou não, em busca de legitimação, é difícil saber, mas a forma como

¹⁶⁶ Preso em 1966, por matar e esquartejar uma mulher, foi solto em 1976, por bom comportamento, quando voltou a cometer crime semelhante.

¹⁶⁷ Preso em 1967, após sete anos de buscas, por 4 assassinatos, sete tentativas de homicídio e 77 assaltos.

trabalharam com seus *roughies* indica que as discussões em curso na época – tanto da crítica feminista quanto da crítica conservadora – não deixaram de afetá-los.

De acordo com o que foi possível verificar, o que pode ser considerado o marco inicial dos filmes de *serial-killers* da Boca do Lixo nos anos 1970, depois do sobrenatural *O SIGNO DE ESCORPIÃO* (1974), é *A ILHA DO DESEJO*¹⁶⁸ (1975), um drama erótico-criminal produzido e estrelado por David Cardoso, e dirigido por Jean Garret. O filme trazia Cardoso como o empresário Gilberto, que costumava levar prostitutas para uma ilha, oferecendo-as a homens da alta sociedade, e que de repente começa a ver suas garotas serem mortas uma a uma, o que o leva a desconfiar de Geni, uma cafetina da região.

A ILHA DO DESEJO foi o segundo filme produzido por David Cardoso e o primeiro escrito e dirigido por Jean Garret. Para surpresa de seus realizadores, foi também um grande sucesso de público, atraindo mais de 700 mil pessoas¹⁶⁹, e transformando a produtora de David Cardoso – a DACAR – em uma das maiores do cinema paulista.

Infelizmente, não tendo sido possível assistir à *ILHA DO DESEJO* para esta pesquisa, não se tem detalhes sobre o estilo do filme, e nem mesmo sobre a identidade do personagem que se revela o assassino em série. Mas o que se sabe é que a idéia do *serial-killer* deu resultado, pois, no mesmo ano, David e Garret dariam início a outro longa-metragem do mesmo gênero, agora trazendo um assassino em crise: *AMADAS E VIOLENTADAS*¹⁷⁰ (1975), também escrito e dirigido por Garret.

Em *AMADAS E VIOLENTADAS*, Cardoso interpreta Leandro, um escritor de livros de ficção sobre crimes insolúveis¹⁷¹, que vive recluso, no interior de São Paulo, numa casa enorme, acompanhado apenas da governanta que o criou e de alguns fiéis empregados. Leandro é um homem problemático, que nunca conseguira se curar do trauma de ver a própria mãe ser assassinada pelo pai suicida, e, por isso, enfrenta várias dificuldades para relacionar-se com as mulheres. Mas, rico e cobiçado, é um ótimo partido, e não faltam

¹⁶⁸ O filme *A ILHA DO DESEJO* não foi localizado para esta pesquisa. Informações sobre sua sinopse foram obtidas através do *Dicionário de Filmes Brasileiros*, 2002, p. 420.

¹⁶⁹ Dados obtidos através do *Dicionário de Filmes Brasileiros*, 2002, p. 420.

¹⁷⁰ O filme *AMADAS E VIOLENTADAS* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁷¹ Curioso notar que o argumento do filme é semelhante ao do filme *INSTINTO SELVAGEM (BASIC INSTINCT)*, Paul Verhoeven, EUA, 1992), em que a atriz Sharon Stone interpreta uma escritora de *best-sellers* policiais que se torna suspeita de praticar os mesmos crimes descritos em seus livros.

beldades em seu encaço. Então, para se defender delas, Leandro desenvolve o “hábito” secreto de matar, antes do sexo, todas com quem se ele envolve amorosamente, o que lhe permite manter-se virgem e puro sem rejeitar publicamente as mulheres. Um dia, voltando para casa à noite, no meio da estrada, ele encontra uma jovem órfã perseguida por uma seita satânica. Compadecido, leva a moça para casa e acaba se apaixonando por ela. Os dois se casam, mas, durante a lua de mel (e antes de consumir suas bodas), Leandro tem seus crimes descobertos, e se suicida, deixando a noiva viva e sozinha.



Figuras 323 e 324: David Cardoso em *AMADAS E VIOLENTADAS*.

Apesar das evidentes falhas do roteiro (sobretudo a gratuidade da seita satânica, e uma certa confusão entre a história de Leandro e a de seus devaneios literários) o filme já indicava o cuidado de Garret e Cardoso na direção de arte e na *mise'en'scene*, além de revelar, em seu roteiro, evidentes pretensões psicologizantes. Mas talvez o elemento mais importante de *AMADAS E VIOLENTADAS* seja sua autoconsciência em relação ao próprio gênero e ao espírito do cinema de exploração, como se pode perceber nesta fala de Leandro/David Cardoso, na noite de lançamento de um de seus livros. A repórter pergunta: “*Por que, em seus livros, o assassino é sempre um homem, e a vítima é sempre a mulher?*”. Com ar intelectualizado, Leandro responde: “*Isso não acontece só nos meus livros. Tem acontecido através da história. A mulher, na sua constituição política, social e física, é quase sempre a candidata principal à vítima*”.

AMADAS E VIOLENTADAS foi um enorme sucesso, atraindo um público de mais de um milhão de pessoas, e confirmando a atração exercida pelo tema. Assim, logo em seguida, outros realizadores brasileiros seguiriam a lição da DACAR.

Cláudio Cunha, ator e diretor então estreante na produção, seria quem melhor se aproveitaria da idéia, realizando, em 1977, o “*meta-roughie*” (por assim dizer) *SNUFF – VÍTIMAS DO PRAZER*¹⁷², com roteiro de Carlos Reichembach (já um profundo conhecedor do cinema de exploração internacional), baseando-se na lenda urbana dos *snuff movies* que correu o mundo nos anos 1970: a de que haveria *roughies* em que as mulheres seriam violentadas e mortas de verdade. A partir desse premissa, Cunha e Reichembach fizeram um filme altamente anárquico e experimental que estava muito longe de ser um *roughie*, mas conquistou milhões de espectadores ao – muito espertamente – vender-se como um. Conforme relata o próprio Cláudio Cunha em entrevista concedida para esta tese e publicada na revista eletrônica Cinequanon:

Cunha - A divulgação que a gente fez foi bem pensada: o filme tinha um trailer em que entrevistávamos pessoas sobre o que elas achavam de um filme em que os atores morrem de verdade. A curiosidade gerada foi grande, claro. Mas, quando lançamos o filme, não tínhamos idéia de como seria a recepção. Então, houve a estréia. Foi no Cine Marabá, um dos maiores da cidade, numa segunda-feira. Curioso para ver como seria o primeiro dia (que era decisivo para medir o sucesso dos filmes), cheguei à avenida Ipiranga, vi um tumulto, e pensei “caralho, estragou minha estréia, o que será que houve?”. Parecia estar havendo uma passeata em frente ao cinema. Só quando me aproximei é que percebi que o tumulto era por causa do meu filme. (...) E não era pra menos: na entrada no Marabá, em letras garrafais, uma faixa anunciava: “Snuff – O filme em que as atrizes foram estupradas e assassinadas de verdade”; “Snuff - O filme assassino” e coisas desse tipo. Como eu sabia que o filme teria impacto, eu também havia me precavido: contratei duas mulheres para gritarem na primeira sessão. Eram umas professoras que ganhavam um salário de merda, e viajavam com a cópia para gritar e controlar a bilheteria. (CUNHA, Entrevista a Laura Cánepa, 2005)

SNUFF foi realmente um mega-sucesso: oficialmente, dados da ANCINE dão conta de que teve cerca de 700 mil espectadores¹⁷³, mas produtor garante, em entrevista concedida para esta tese, o público foi muito maior, chegando a quatro milhões de pessoas:

Cunha - Foi uma loucura, as matinées lotavam, e eram aquelas lotações gigantes, com mais de mil pessoas por sessão. O filme dobrou varias semanas nesse pique, talvez tenha sido o filme mais lucrativo que eu produzi, mas como eu era muito ingênuo, não controlei direito as bilheterias, devo ter perdido um dinheirão ali. (CUNHA, Entrevista a Laura Cánepa, 2005)

¹⁷² O filme *SNUFF – VÍTIMAS DO PRAZER* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁷³ Dados obtidos na ANCINE. Já Cláudio Cunha, o produtor e diretor do filme, em entrevista concedida para esta tese, afirma que o filme teve mais de 4 milhões de espectadores.

O filme contava a história de dois (supostos) produtores estadunidenses que chegam ao Brasil para filmar um *snuff-movie*, mas acabam se envolvendo com um grupo de brasileiros problemáticos que simplesmente não conseguem terminar filme algum. Isolados em um sítio, atores e produtores chegam a tal grau de desespero que acabam testemunhando mortes inesperadas, inviabilizando definitivamente o filme.

Se *SNUFF* não era um *roughie* verdadeiro, no ano seguinte, o tema voltaria à baila na estréia do filipino Juan Bajón (1948-) na direção: *O ASSASSINO DA NOITE*, também conhecido como *O ESTRIPADOR DE MULHERES*¹⁷⁴ (1978), que contava a história de um *serial-killer* de jovens mulheres sob a óptica da exploração jornalística.

Mais uma vez, um filme brasileiro de *serial-killer* procurava discutir, mais do que o assassinato serial, a atração desse tipo de história sobre o público. Em *O ESTRIPADOR DE MULHERES*, Ewerton de Castro interpretava Pascoal, um jovem farmacêutico que comete uma série de assassinatos de mulheres, mas acaba sendo confundido com um açougueiro que, preso, tem sua vida quase destruída pela imprensa sensacionalista.

Apesar de pretender-se como uma crítica à imprensa, o filme tinha evidentes pendores para a espetacularização das cenas violentas, e também alguns arvores experimentais, como o uso da trilha-sonora jazzística (composta por Manuel Paiva) para acompanhar os assassinatos, nos quais uma encenação bastante estilizada, quase uma “coreografia expressionista”, marcava o embate fatal entre Pascoal e suas vítimas.



Figuras 325, 326 e 327: A luz e os enquadramentos cuidadosos e as mortes coreografadas em *O ESTRIPADOR DE MULHERES*, estrelado por Ewerton de Castro.

¹⁷⁴ O filme *O ESTRIPADOR DE MULHERES* foi assistido para esta pesquisa.



Figuras 328, 329 a 330: Assassinatos em *O ESTRIPADOR DE MULHERES*.

O filme teve algum sucesso de crítica, chegando a ser premiado pela Associação Paulista de Críticos de Arte, mas logo cairia no esquecimento. Porém, uma “leva” de filmes baseados na vida do assassino real Francisco Costa Rocha (o “Chico Picadinho”), preso pela segunda vez em 1976, daria um novo fôlego ao (sub)gênero, com um detalhe que se repetiria com frequência: não se tratava mais apenas de *serial-killers*, mas, à maneira de “Picadinho”, de *serial-killers* de prostitutas.



Figuras 331 a 333: Cartazes de *O ASSASSINO DA NOITE*, *ATO DE VIOLÊNCIA* e *MATADOR SEXUAL*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

O tema, que já fora explorado anteriormente em *A ILHA DO DESEJO*, apareceria de novo em *MATADOR SEXUAL*¹⁷⁵ (1979), do produtor/diretor/galã Tony Vieira (1938-1990), famoso por filmes de faroeste e policiais. Também ressurgiria em *ATO*

¹⁷⁵ O filme *O MATADOR SEXUAL* não foi localizado para esta pesquisa.

*DE VIOLÊNCIA*¹⁷⁶ (1980), segundo filme de ficção do montador Eduardo Escorel (1945-), declaradamente baseado na vida de Chico Picadinho.

MATADOR SEXUAL foi o único filme do gênero feito por Tony Vieira, que também assumiu o papel (raro em sua carreira) de vilão. A trama consistia numa espécie de análise psicológica do assassino, cuja catarse teria elementos psicanalíticos. Segundo o *Dicionário de Filmes Brasileiros*, em *O MATADOR SEXUAL*:

A polícia de São Paulo está desnorreada com os sucessivos assassinatos de mulheres, executadas por um criminoso desconhecido e maniaco sexual. As vítimas do assassino são, na maioria dos casos, prostitutas de uma movimentada área da cidade, que ali fazem ponto e recebem muitos clientes (...). O criminoso é Renê, um marginal que busca, nas suas vítimas, a compensação de uma série de carências, resultantes de uma infância privada de amor e de afeto materno. Numa de suas investidas à região, Renê encontra uma moça que lhe traz à lembrança a imagem de sua mãe. O estrangulador (...) entende, finalmente, o significado das imagens que (...) o atormentavam. Percebendo que será descoberto, e sentindo ter encontrado a razão de seus atos, Renê se suicida. (SILVA NETO, 2002, p. 509)

Além das informações do *Dicionário de Filmes Brasileiros*, muito pouco foi encontrado sobre *MATADOR SEXUAL*. No entanto, conhecendo-se a obra de Vieira, e observando-se o cartaz do filme (*Figura 333*), é possível afirmar que o longa dava destaque significativo às cenas de sexo e violência, procurando tratá-las de maneira sensacionalista e o mais explícita possível.

Muito diferente parece ter sido a proposta do filme de Escorel, *ATO DE VIOLÊNCIA*, cuja história já começava na segunda parte da trajetória do famoso assassino Chico Picadinho (interpretado por Nuno Leal Maia), quando ele obtém liberdade condicional após dez anos na cadeia, pela morte, esquartejamento e ocultação de cadáver de uma mulher com quem se relacionara em 1966. Então, depois de um começo promissor, quando reencontra a família e amigos, sua situação de ex-presidiário o deixa sem perspectivas e sem emprego. Ele acaba se envolvendo com prostitutas, faz dívidas e só consegue manter amizade com marginais. Um dia, encontra um velho amigo de sua mãe, Manoel (Antonio Consorte), e pede para morar com ele. Este aceita hospedá-lo por dois dias, mas Antônio acaba ficando durante algum tempo na casa do amigo. Uma noite,

¹⁷⁶ O filme *ATO DE VIOLÊNCIA* não foi localizado para esta pesquisa.

porém, ele leva uma prostituta para lá e, durante o ato sexual, comete um novo assassinato, muito semelhante ao primeiro.

Ainda que não tenha sido possível ter acesso ao filme (pois o mesmo nunca teve lançamento em VHS ou DVD, tendo sido exibido poucas vezes na televisão e, eventualmente, em mostras de cinema numa cópia 16mm preservada pelo cineasta) informações obtidas sobre *ATO DE VIOLÊNCIA* dão conta de que, mais do que uma história de *serial-killer* ou de uma análise psicológica de uma mente criminoso, o longa de Escorel estava preocupado com questões sociais e econômicas, examinando o sistema prisional e os manicômios brasileiros. Conforme o texto de Antonio Luiz Tinoco na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*:

Para filmar seu segundo longa de ficção, baseado numa história verídica (...) envolvendo um esquartejador de mulheres, Eduardo Escorel (com a colaboração do filósofo Roberto Machado) pesquisou e municiou-se de um farto material referente às instituições psiquiátricas e carcerárias brasileiras. Nesse filme, o diretor denuncia o anacronismo e a ineficiência dos métodos empregados na ressocialização do presidiário. (In: RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 217).

O crítico Rubem Biáfora já dava atenção ao longa mesmo antes da estréia, relacionando-o com o filme de Tony Vieira e com a tradição dos “filmes criminais” brasileiros do começo do século, como se verifica no texto recolhido por Sérgio Andrade:

Retomada do motivo dos vários "crimes da mala" ocorridos desde o início do século nesta cidade, inclusive o recente caso de Chico Picadinho, aliás já levado ano e meio atrás ao cinema paulista por Tony Vieira (*O MATADOR SEXUAL*). A verificar agora o enfoque e meta de Escorel. (...) O trailer evidencia um melhor tratamento de Selma Egri (sempre linda), mostra um Nuno Leal Maia menos Rondo Hatton que de hábito, e um Eduardo Abbas espontâneo como de costume. (BIAFORA, *Kino Krazy*, 2007)

Em exibição recente, na cidade de São Paulo, o filme de Escorel colecionaria elogios da nova geração, como no texto do crítico Marcelo Carrard (2007), especialista em *giallos* e em filmes de horror, que daria descrições mais detalhadas (referentes, sobretudo, à trilha-sonora de Egberto Gismonti e à fotografia de Lauro Escorel), afirmando ser *ATO DE VIOLÊNCIA* um “*grande filme*” nacional sobre assassinatos seriais.

Mas, dentre os *roughies* brasileiros que ensaiaram diferentes abordagens dos temas da psicopatia em geral e da relação entre assassinos e prostitutas em particular, o exemplo mais impressionante é o média-metragem *O PASTELEIRO*, dirigido por David Cardoso no longa em episódios *AQUI TARADOS!*¹⁷⁷(1980), uma das mais bem-sucedidas produções da DACAR, cujo público passou de 540 mil pessoas.

Neste filme, John Doo surge como ator interpretando um pasteleiro responsável pela produção de misteriosos pastéis “especiais”, que revende a uma pastelaria do centro de São Paulo. Suas roupas brancas e seu jeito tímido destoam do clima sujo da região, onde ele encontra, numa noite, a prostituta Florinda (Alvamar Tadei). O pasteleiro a convida para ir à sua casa, e ela resiste. Então, ele a seduz com um de seus deliciosos pastéis, convencendo-a a ir com ele. O diálogo que se estabelece entre os dois desperta imediata simpatia pela mulher, desesperando o espectador, que rapidamente percebe as intenções do pasteleiro. Bem tratada na casa do anfitrião, ela posa para fotografias que serão colocadas junto com as de outras mulheres, numa espécie de altar. Com promessas de mudar sua vida, ele pede que Florinda tire a roupa e se deite na cama. Ela atende ao seu pedido, e então a história começa a mudar de tom... Primeiro, o pasteleiro pinta algumas partes do corpo de Florinda, justamente as mais “carnudas”: seios, nádegas, culotes etc. Depois, injeta em seu pescoço uma enorme seringa com um sedativo, que a imobiliza. Imediatamente, enfia uma faca em seu coração, lambe a ferida e, transfigurado, faz sexo com o cadáver. Depois, leva o corpo para um porão, onde funciona sua cozinha, e começa a esquartejá-la e a moer sua carne, que usa para fazer os pastéis. No final, ele come um dos pastéis e leva os outros para a pastelaria, contentando os clientes que esperam ansiosamente pelos “pastéis especiais”.

O que seria um filme comum de exploração ganha outros contornos quando os talentos do roteirista Ody Fraga, do diretor David Cardoso, da dupla de atores Doo/Tadei e do técnico em efeitos especiais Darcy Silva entram em cena para representar um conto de fadas macabro que se revela um estudo sobre o assassinato em série e as perversões sexuais. Conforme será visto na página a seguir, o filme possuía uma estrutura narrativa e uma coleção de imagens chocantes que denotavam uma impressionante compreensão do gênero e, ao mesmo tempo, objetividade e concisão narrativa.

¹⁷⁷ O filme *AQUI, TARADOS!* foi assistido para esta pesquisa.

a) A sedução de Florinda:



Figuras 334, 335 e 336: O Pasteleiro seduz Florinda, primeiro, pelo estômago.

b) Na “toca do lobo”:



Figuras 337, 338 e 339: Sensualidade e suspense dão o tom das primeiras cenas na casa do pasteleiro.

c) Necrofilia:



Figuras 340, 341 e 342: Violência e necrofilia dão o tom na segunda parte do filme.

d) Canibalismo:



Figuras 343, 344 e 345: A comunhão masculina do corpo de Florinda.

Como aponta Piedade no texto *O pasteleiro: um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro*:

O PASTELEIRO ... trabalha (...) com fortes conexões com os princípios básicos do filme de horror. Principalmente se concordarmos que esse universo (...) possui, em sua essência, ligação com símbolos e temas presentes no imaginário popular e já representados em inúmeros contos de fadas. Por exemplo: indivíduo retirado de seu contexto (...) é inserido em local secreto e ameaçador e regido por algum ogro terrível. Florinda, a simpática prostituta, funciona como (...) a mocinha sendo capturada por entidade bestial e levada para um mundo particular. (...) Como sugere Mikita Brotzman, outros elementos simbólicos dos contos de fadas são comuns nos filmes de horror (...) o machado (aqui transformado na serra...), a armadilha, a criança (a jovem) aprisionada, o forno, a mesa de jantar, o preparo de comida (a feitura dos pastéis), o fogo e a caverna (o porão onde se encontra a cozinha). Porém, um deles não se realiza: a fuga de volta ao mundo “real”. Como vimos, Florinda retorna na forma de recheios de pastéis “especiais”, em uma bizarra eucaristia. O chinês não só possui, mas compartilha as suas vítimas em um rito de comunhão. (PIEADADE, 2006. p. 136)

O autor também observa que os dois principais temas de *O PASTELEIRO* – a necrofilia e o canibalismo – já haviam sido explorados em outros filmes brasileiros, inclusive no universo do horror, nos episódios *TARA* e *IDEOLOGIA*, de *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO*, dirigidos por Mojica. Mas, na média-metragem de Cardoso, em função das cores, da qualidade da interpretação dos atores e da simplicidade da história, ganham uma força quase insuperável de *grand guignol*, reforçada por um clima farsesco:

...se *O PASTELEIRO* se revela como, provavelmente, o mais interessante estudo feito no cinema brasileiro sobre a psicologia de um assassino em série, também um outro lado merece destaque: o da farsa. Ele aborda temas densos – abuso sexual, necrofilia, canibalismo – sem (...) construir uma atmosfera opressora como seria de se esperar. Ao contrário: o curto enredo flui como uma comédia de costumes de um ato, com poucos atores e muita irreverência. E, reforçando a semelhança com a obra de Herschell Gordon Lewis, acaba se revestindo com o espírito do *grand guignol*, com imagens de violência gráfica exageradas que atestam o seu caráter absolutamente falso. (Ibid, p. 137)

O mais curioso sobre *O PASTELEIRO*, no entanto, é que, em sua época, o filme passou despercebido pela crítica, e apenas nos anos 2000, quando foi redescoberto, passou a ser tratado como a exceção que é em comparação com todos os outros filmes de horror realizados por diretores da Boca do Lixo. Mas até seus próprios realizadores parecem dar pouca importância para o conteúdo diferenciado (em termos simbólicos e cinematográficos)

do filme que fizeram, tratando-o como “um entre muitos”¹⁷⁸ em entrevistas concedidas para esta tese em 2005. Como conclui Piedade, o filme foi um raro exemplo de ousadia temática e narrativa, propondo uma experiência de *splatter movie* até então inédita no Brasil, e que ainda pode ser vista como uma das mais radicais desse subgênero em qualquer parte do mundo. Para o autor, *O PASTELEIRO*:

...permanece, com sua singularidade, uma gema dentro de uma linha de produção irregular, onde se atirava para todos os lados em busca do retorno da bilheteria. Mas que, ao mesmo tempo, longe dos padrões estéticos e propostas da elite do cinema, dava liberdade criativa para se ousar tanto. Como ele, outros filmes dessa vasta produção merecem ser redescobertos e reavaliados. (Ibid, p. 138)

E o tema ainda rendia, pois, um ano depois, a DACAR investiria novamente num filme de *serial-killer* de prostitutas. Desta vez, tratava-se da história de um violinista (Enio Gonçalves) perturbado pela loucura da mãe (Wanda Kosmo), no episódio *SOLO DE VIOLINO*, de *A NOITE DAS TARAS 2*¹⁷⁹ (1982). Neste segmento, escrito e dirigido por Ody Fraga, um jovem submisso à mãe tem paixão pelo violino que herdou do pai, e que lhe permite fugir de uma existência atribulada e, ao mesmo tempo, provocar a mãe, que culpa o instrumento pela infelicidade de seu casamento. O cotidiano do jovem ganha alguma trégua apenas quando ele libera suas tensões estrangulando prostitutas que encontra na rua. A mãe parece ter consciência do que se passa, e tenta usar o que sabe para estragar a paquera do filho com uma bela vizinha que admira sua música. Num rompante de ódio, porém, ele mata a mãe, conquistando, finalmente, a vizinha apaixonada.



Figuras 346, 347 e 348: Wanda Kosmo, Enio Gonçalves e Rosana Freitas em *SOLO DE VIOLINO*.

¹⁷⁸ Tanto John Doo quanto David Cardoso foram entrevistados para esta tese e inquiridos sobre este filme, a respeito do qual pareceram constrangidos e não disseram nada de novo além do que consta na ficha técnica.

¹⁷⁹ O filme *A NOITE DAS TARAS 2* foi assistido para esta pesquisa.

Ao tentar representar, de maneira muito evidente, idéias freudianas como as da sublimação, do complexo de Édipo, do fetichismo e da perversão, o filme acaba ganhando uma trama esquemática, prejudicada pela falta de sutileza da dupla principal de atores, que tira qualquer traço de humor ou de ambigüidade do filme de Ody, atingindo um nível muito inferior ao de filmes como *O PASTELEIRO*, também escrito por ele, mas dirigido por David Cardoso e, possivelmente, com o auxílio do talentoso diretor John Doo.

Mas a DACAR não seria a única produtora a retratar *serial-killers* de prostitutas naquele ano. Em 1982, mais dois filmes seriam feitos com o mesmo tema. O primeiro a ficar pronto foi *BONECAS DA NOITE*¹⁸⁰, de Mario Vaz Filho e Luis Castelini, feito em dois episódios. No segmento de Castelini, o jovem Lúcio decide matar sua irmã prostituta, “imitando” o *modus operandi* de um assassino que está sendo procurado pela polícia, mas acaba sendo flagrado em pleno ato, e é acusado de todos os crimes, deixando o outro bandido à solta.

No mesmo ano, ainda entraria em produção *INSTINTO DE VASSO*¹⁸¹, outro filme de Castelini (que seria lançado apenas em 1987), feito num modelo de produção independente e menos comprometido com o “estilo Boca”, numa época em que os cineastas buscavam alternativas aos filmes de sexo explícito, reunindo-se em cooperativas e confiando (às vezes ingenuamente) nas boas relações que tinham com alguns exibidores. Estrelado pelo mesmo ator de *SOLO DE VIOLINO*, e também pelas atrizes Patrícia Scalvi e Malu Braga, *INSTINTO DE VASSO* era um drama de horror psicológico sobre um homem rico e obcecado com a idéia da morte (Enio Gonçalves), dominado por idéias delirantes e supostos poderes paranormais. Ele seduz uma prostituta (Scalvi) e a leva para a sua casa de praia, onde se revela um *serial-killer* (que coleciona cadáveres em seu quintal), prendendo-a na casa e torturando-a com escorpiões e longos discursos megalômanos. Entre alucinações e brigas violentas, os dois desenvolvem uma relação fadada a acabar em tragédia. O filme, que parecia conter um desabafo de seu diretor/roteirista a respeito do próprio trabalho e do casamento com Patrícia Scalvi, era caracterizado por uma verbosidade típica dos filmes de Carlos Reichembach feitos na mesma época, mas sem o mesmo grau de

¹⁸⁰ O filme *BONECAS DA NOITE* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 124).

¹⁸¹ O filme *INSTINTO DE VASSO* foi assistido para esta pesquisa.

ironia, propondo-se como uma reflexão intensamente dramática sobre os relacionamentos amorosos e sobre o narcisismo masculino.

E esse ainda não seria o fim dos *serial-killers* de prostitutas no cinema brasileiro. Em 1983, o tema retornaria pela última vez em *A PRÓXIMA VÍTIMA*¹⁸², um dos filmes nacionais mais elogiados da década de 1980, dirigido por João Batista de Andrade (1939-), escrito por Lauro Cesar Muniz (1940-) e fotografado por Antonio Meliande.

A PRÓXIMA VÍTIMA tratava das descobertas feitas pelo repórter David (Antonio Fagundes), um homem ligado à esquerda política e recém-divorciado que, em plena campanha eleitoral de 1982, é obrigado por seu editor a cobrir uma série de assassinatos de prostitutas cometidos por um suposto “tarado do Brás”, em São Paulo, e percebe que o assassinato serial é o menor dos problemas enfrentados pelas mulheres que trabalham nas ruas. Ele acaba se envolvendo com a jovem prostituta Luna (Mayara Magri) e é forçado a divulgar uma notícia mentirosa dada pelo delegado corrupto Dr. Barone (Othon Bastos), que acusa o homem errado pelos crimes: o ex-presidiário Nego, namorado de uma prostituta (interpretado por Aldo Bueno).

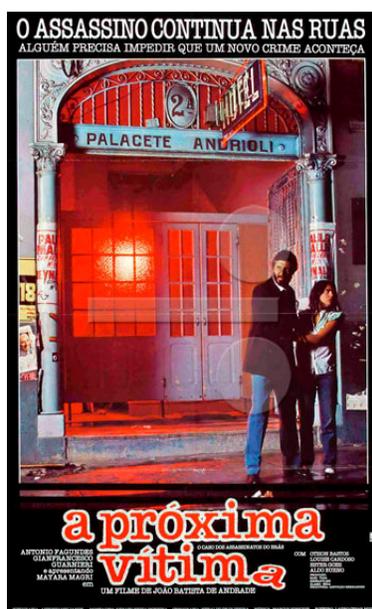


Figura 349: Cartaz do filme *A PRÓXIMA VÍTIMA*.

¹⁸² O filme *A PRÓXIMA VÍTIMA* foi assistido para esta pesquisa.

O desenrolar da trama deixa bastante claro que o filme de Andrade – cuja atuação como documentarista antecedia o cinema de ficção, e cujo compromisso com a discussão dos problemas da sociedade brasileira, fôra sempre uma marca distintiva – está muito distante do horror como gênero estruturante da narrativa. Sua proximidade com os elementos típicos das histórias de horror de exploração se dá pela exposição sensacionalista dos cadáveres das vítimas e por fazer referência à figura do assassino serial – mesmo que tal figura seja desconstruída ao longo do filme, quando sugere-se não haver apenas um, mas vários assassinos, e cujas motivações são facilmente explicáveis pela indústria da prostituição, e não pelos mistérios da mente humana.

De qualquer forma, é preciso que se admita que a própria divulgação de *A PRÓXIMA VÍTIMA*, na época, foi ambígua. O cartaz (*Figura 349*), por exemplo, trazia o texto “*O assassino continua nas ruas, alguém precisa impedir que um novo crime aconteça*”, fazendo referência ao gênero policial. Ao mesmo tempo, os assassinatos, ainda que só fossem mostrados em seus resultados, eram descritos pelos personagens com riqueza de detalhes e seguidos de imagens chocantes dos cadáveres das mulheres nuas.

Assim, ainda que a intenção do longa fosse desenvolver uma crítica à atuação repressiva e corrupta da polícia nos estertores do regime militar, havia um certo grau de sensacionalismo nas cenas violentas que o aproximava dos outros *roughies* brasileiros, inclusive em termos de locação, de direção de arte e até de parte do elenco.

Não por acaso, o filme seria inscrito (e concorreria na categoria de Melhor Filme) no MystFest – Festival Internazionale Del Giallo e Del Mistero de Cattolina, na Itália, em 1984, evento que existe desde 1980 e é dedicado exclusivamente a filmes de mistério/crime/exploração, premiando, com alguma frequência, filmes que podem ser considerados de horror.

O texto crítico de Pola Vartuck, publicado no jornal *O Estado de São Paulo* no lançamento do filme, em 15/11/1983, intitulado *O melhor filme nacional do ano*, também observava a relação do longa de Andrade com o cinema voltado às emoções e ao choque:

A PRÓXIMA VÍTIMA não é somente o melhor filme de João Batista de Andrade. É o melhor filme nacional do ano e uma das películas de maior impacto do cinema brasileiro. Curiosamente, esse impacto não deriva das denúncias de corrupção e violência policial contidas na história e que levaram a Censura

Federal a tentar mutilar o filme. É um impacto decorrente da surpreendente emoção que consegue transmitir ao espectador, ao narrar uma história (baseada em fatos reais¹⁸³) ambientada nos prostíbulos do decadente bairro do Brás, onde prostitutas são brutalmente assassinadas por um misterioso maníaco (ou maníacos) cuja identidade todos, até mesmo as vítimas potenciais, se recusam a declinar. (...) *A PRÓXIMA VÍTIMA* tem o ritmo denso, dinâmico e envolvente dos melhores thrillers policiais. (...) Na carreira de Andrade, representa um salto surpreendente em relação aos seus filmes anteriores. (...) Agora ... Batista ... explode nas telas ao unir o documentário e a ficção num filme que tem tudo para agradar à crítica e ao grande público. É verdade que, desta vez, o cineasta contou com roteiro ... do ótimo Lauro César Muniz (...) O resultado global, entretanto, é inegavelmente mérito dele, e é a sua sensibilidade e maturidade na direção dos atores o que mais surpreende. (VARTUCK, *OESP*, 1984)

Da mesma forma que Vartuck em 1984, o próprio diretor, em seu site pessoal na Internet, discutiria o aspecto mais “de gênero” de seu filme em comparação com seus outros longas-metragens de ficção, como *O HOMEM QUE VIROU SUCO* (1978):

A PRÓXIMA VÍTIMA é um filme forte, feito com paixão (...). É um filme mais acadêmico, como se o diretor tivesse uma formação clássica de cinema e enchesse seu filme policial de questões políticas. Não é por acaso que, apesar de sua força e de críticas excelentes tanto no Brasil quanto no exterior, é o filme menos premiado de minha carreira. Talvez por ser considerado mais “comercial”. Bobagem. (ANDRADE, *Site Oficial do Diretor*, sem data)

O depoimento do diretor também confirma sua preocupação política ao realizar o filme, que procurava discutir a conjuntura social brasileira da época através da tragédia vivida pelas prostitutas e pelos homens que gravitavam em torno delas, distanciando-se do roteiro inicial de Muniz, mais calcado do gênero policial, e que se chamava *O ASSASSINO DO BRÁS*. Segundo o diretor:

É clara a desilusão antevivida no filme. Logo de cara, o personagem Daví chega atrasado à redação e o chefe de reportagem o castiga (...): joga o incauto repórter numa área de indizível miséria e violência, a violência dos excluídos. E essa vivência feroz mostra a distância entre os discursos da oposição e a realidade degradada da vida social. (...) A violência vivenciada pelo repórter, no filme, prenuncia uma violência inimaginada, que explodiria logo no primeiro ano do governo Montoro. (...) O caráter de classe dessa violência aparentemente indiscriminada aparece na seqüência em que o repórter tenta gravar um

¹⁸³ Embora a idéia, apresentada pela jornalista, de que o filme foi “baseado em fatos reais”, seja recorrente em diversas matérias publicadas sobre o filme, não foram encontradas fontes que apontem quais são exatamente os tais fatos reais. De qualquer forma, como o assassinato de pessoas que vivem na marginalidade nos grandes centros urbanos não é exatamente um acontecimento raro em nossa sociedade, é possível supor que o diretor e o roteirista tenham se servido de diversos relatos reais para comporem sua história.

depoimento com o suposto assassino, Nêgo (Aldo Bueno), um bode expiatório inventado pela polícia (...) e Nêgo agride violentamente o repórter, chegando a humilhá-lo urinando sobre ele. (...) É uma seqüência extremamente forte e que, para mim, é carregada de significados. De um lado, a violência se dá pela ruptura de laços sociais (...) Por outro lado, o que o repórter faz ali é uma representação das próprias eleições que o país está vivendo naquele momento. (Ibid)

Por fim, Andrade também relata que os censores perceberam facilmente as variações que o filme propunha aos elementos canônicos do gênero – e tentaram fazer com que ele se transformasse em uma história de *serial-killer* “comum”, exigindo que o diretor recorresse às regras clássicas do gênero, que pedem uma solução positiva:

O filme sofreu ... uma perseguição cruel da censura, que impôs nove cortes que desfigurariam a narrativa. Eu briguei, apelei, não aceitava os cortes. O censor, numa conversa comigo, em Brasília, soltou essa significativa pérola: "*Por que vocês não fazem como no cinema americano? Lá eles falam dessas coisas mas sempre tem um herói que age, que resolve tudo, acaba tudo sempre bem. Aqui não, vocês deixam o problema no ar!*" Se a gente pudesse fazer as coisas terminarem bem, quem sabe? O problema acabou indo para o Conselho Superior de Censura (...) e acabou sendo liberado sem cortes. (Ibid)



Figuras 350 a 355: Cenas de A PRÓXIMA VÍTIMA.

A PRÓXIMA VÍTIMA acabaria sendo o último filme nacional a tratar do tema “*serial-killer* de prostitutas”. E, mesmo mantendo certa distância dos filmes da Boca do

Lixo, apontava possibilidades alegóricas e críticas que o (sub)gênero poderia ter adquirido em nosso cinema, não fosse a mudança pela qual o mercado cinematográfico passaria naqueles anos, após a enxurrada de filmes de sexo explícito, o fim do regime militar, a crise econômica e a consagração da estética publicitária dos anos 1980.

Mas ainda haveria fôlego para mais um filme de *serial-killer* naquele ano: *MOMENTOS DE PRAZER E AGONIA*¹⁸⁴ (1983), dirigido no Rio de Janeiro pelo alagoano Adnor Pitanga (1946-), então experiente diretor/roteirista/produtor/editor de pornochanchadas (como *AS MULHERES QUE DÃO CERTO*, 1976), e produzido pela italiana Rossana Ghessa (1943-), uma das maiores celebridades do cinema brasileiro, tanto como atriz (de *A NOIVA DA NOITE*, *CONVITE AO PRAZER* e dezenas de outros) quanto como produtora (de filmes como *A PANTERA NUA*, de Luiz de Miranda Correia, 1979) – e até como compositora de trilhas, no caso de *MOMENTOS DE PRAZER E AGONIA*.

O longa também contou com a participação de outro italiano, Anthony Steffen (1929-2004), ator radicado no Brasil com o nome de Antonio de Teffé, que já participara de alguns *giallos* e filmes de horror brasileiros e europeus, como a produção hispano-italiana *LOS MIL OJOS DEL ASESINO* (Juan Bosch, 1974) e a “multinacional” *KILLER FISH (O PEIXE ASSASSINO)*, Anthony Dawson/Antonio Margheritti, 1978), produzida por italianos, estrelada principalmente por norte-americanos e filmada no litoral do Brasil (Cf. p. 408).

Em *MOMENTOS DE PRAZER E AGONIA*, a professora Marília (Ghessa) conhece Rodolfo (Steffen), um rico fazendeiro, com quem começa um romance. Porém, seu passado homossexual se transforma numa obsessão para o namorado, especialmente quando entra em cena uma ex-namorada de Marília, Renata (Helena Andrea). Então, uma série de crimes começam a ocorrer na cidade, até que a própria Renata acaba sendo morta pelo assassino misterioso, que acaba se revelando o próprio Rodolfo.

No filme de Pitanga, a estrutura dos *giallos*, com o assassino desconhecido, as vítimas do sexo feminino e as pistas falsas parece estar presente, o que pode sugerir a contribuição de Steffen. Mas, como não foi possível ter acesso ao filme ou a outras informações sobre ele, *MOMENTOS...* permanece como mais uma pergunta nesta tese.

¹⁸⁴ O filme *MOMENTOS DE PRAZER E AGONIA* não foi localizado para esta pesquisa, tendo sua sinopse obtida por diversas fontes na Internet e no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 539).

5.1.4. A “vingança” das mulheres monstruosas

Curiosamente, no ambiente do *sexploitation* de horror brasileiro, nem todas as vítimas foram mulheres. Pelo contrário: com alguma frequência, em meio a *ghoulies* e *roughies*, elas foram os verdadeiros monstros das histórias que estrelaram, gerando um grupo significativo de obras nas quais o sexo feminino, de alguma forma, “deu o troco” nos abusos que sofria dos homens na maioria dos filmes de horror eróticos nacionais.

Fauzi Mansur foi o primeiro a explorar essas possibilidades no cinema de horror, ao dirigir a farsa *BELAS E CORROMPIDAS*¹⁸⁵ (1977), também conhecida como *AS FERAS DO SEXO* e *SEXTA-FEIRA AS BRUXAS FICAM NUAS*, escrita por Marcus Rey e fotografada por Cláudio Portioli. No filme, Maria Isabel de Lizandra interpretava Isabel, uma mulher rica, solteira e fascinada pela personalidade do famoso *serial-killer* Landru¹⁸⁶, e que mata, com a ajuda de sua empregada corcunda, uma série de homens na sua mansão. Ao se apaixonar por um policial, porém, ela precisa se livrar de seu passado, e é levada a um julgamento no qual seduz todos os jurados, sendo absolvida e libertada.



Figuras 356 e 357: Cartazes de *BELAS E CORROMPIDAS*, também conhecido como *AS FERAS DO SEXO*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

¹⁸⁵ O filme *BELAS E CORROMPIDAS* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁸⁶ Henri Desiré Landru (1869-1922) é o mais famoso *serial-killer* da história da França, tendo assassinado, por envenenamento, pelo menos 11 mulheres entre 1914 e 1918, e tendo sido condenado à morte e executado em 1921. Sua história deu origem a vários filmes, entre eles *MONSIEUR VERDOUX* (Charlie Chaplin, 1947) e *LANDRU* (Claude Chabrol, 1962).

O filme foi execrado pelos críticos, em boa parte pelo que eles consideraram o desperdício de uma boa idéia. No texto *Contando, uma história interessante. No cinema, uma bobagem*, publicado no *Jornal da Tarde*, o crítico Lauro Machado Coelho afirmaria sobre *BELAS E CORROMPIDAS*:

Toda a polícia anda à procura da Mulher-Fera, cruel assassina em cujas mãos os homens morrem sorrindo. Mas, por mais que os indícios se acumulem sob o nariz de todo mundo, ninguém chega a suspeitar da bela e retraída moradora de um casarão decrépito que parece saído de uma daquelas produções antediluvianas da Hammer. É preciso que sua própria criada (e cúmplice) – uma versão feminina do clássico corcundinha das histórias macabras – tenha razões para denunciá-la, para que ela venha a cair sob o implacável braço da lei, cuja severidade, por falar nisso, se aplaca bastante diante de sua beleza e poder de sedução. Contando assim, parece interessante. E, de fato, a idéia básica do argumento de Marcos Rey/Fauzi Mansur não seria de todo má, se levasse a algo mais que só à paródia rasteira de alguns clichês dos filmes de terror. Mas todas as possibilidades satíricas abertas pela história são sistematicamente passadas a liso por seus autores. Pior que isso: quando eles finalmente parecem atinar com o tipo de crítica que pode sair dela, (...) a realização é tão deficiente que o efeito é o de um tiro n'água. (COELHO, *JT*, 17/02/1978)

Jairo Ferreira seria também inclemente com *BELAS E CORROMPIDAS*:

Em 1947, Chaplin realizou *MONSIEUR VERDOUX* (...) O personagem era Landru, um dos mais expressivos das antologias criminais. Em 1963, Chabrol realizou *LANDRU – O BARBA AZUL*, famoso filme da fumacinha vermelha que saía da chaminé a cada nova vítima do verdugo (...). E agora o brasileiro Fauzi Mansur ousa mudar o sexo de Landru, transformando-o numa mulher-fera (...). Sem ser uma sátira ao modelo importado, e sem ser uma homenagem a Zé do Caixão, o filme de Mansur fica reduzido a quase nada. As mortes (decapitações, punhaladas) não têm a menor originalidade. (FERREIRA, *FSP*, 15/02/1978)

Se o filme de Mansur/Rey tinha inegáveis problemas, cabe lembrar, ao menos, que representava o começo de uma tendência importante das pornochanchadas do final dos anos 1970: a de colocar personagens femininas em papéis quase sempre reservados aos homens, como os de predadoras sexuais, dominadoras e mesmo assassinas do sexo oposto. Mas, no caso do filme de Fauzi, ainda se tratava de uma comédia.

O mesmo não se deu com o primeiro filme de John Doo, *NINFAS DIABÓLICAS*¹⁸⁷ (1977), co-escrito pelo onipresente Ody Fraga e fotografado por Ozualdo

¹⁸⁷ O filme *NINFAS DIABÓLICAS* não foi encontrado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida a partir da biografia de Sérgio Hingst: BARRO, 2005, p. 252-255.

Candeias. Nele, Sérgio Hingst interpretava o executivo Rodrigo, que dá carona a duas jovens estudantes, Úrsula e Circe (interpretadas pelas estreadas Aldine Müller e Patrícia Scalvi) e acaba se envolvendo com elas, não conseguindo impedir que Circe mate Úrsula por ciúmes. Ele foge de carro com Circe, mas a assassina começa a dizer coisas sem sentido, seguidas da aparição repentina da morta no banco de trás. Rodrigo se assusta, e seu o automóvel cai numa ribanceira, matando-o. Então, as duas moças saem do carro, recompostas, como duas jovens estudantes, para pedir mais uma carona a algum homem solitário na estrada.

O filme é um dos mais lembrados da Boca do Lixo, embora não tenha sido comercializado posteriormente em VHS, e nem sequer exibido na televisão. O próprio cineasta, entrevistado para esta tese, afirma não saber onde se podem encontrar os negativos do filme.

De qualquer forma, a fama construída por *NINFAS DIABÓLICAS* permite que se façam algumas inferências. A primeira delas diz respeito à criatividade dos realizadores ao desenvolverem um roteiro capaz de articular elementos fantásticos com os princípios do cinema erótico brasileiro, abrindo novas possibilidades criativas para o gênero. Além disso, o talento de John Doo para a *mise'em'scene* também pode ter contribuído para o bom resultado do filme, conforme se constata por seus filmes posteriores, geralmente bem dirigidos, e por comentários de outros cineastas, que o consideravam um dos mais talentosos da Boca. O fato de o filme ter sido pensado especificamente para o experiente ator Sergio Hingst, e contando com duas novas e carismáticas atrizes, também deve ter contribuído para o conjunto. Mas, sobretudo, o filme de estréia de Doo inaugurou, dentro das histórias eróticas de horror brasileiras, as mulheres monstruosas e destrutivas, que retornariam mais vezes.

Três anos depois, Doo e Fraga voltariam ao tema no curta-metragem *O GAFANHOTO*, terceiro episódio do longa *PORNÔ!*, realizado em 1980, com uma das maiores bilheterias obtidas pela DACAR: 779.850 espectadores, segundo dados da Ancine.

Em *O GAFANHOTO*, único episódio de horror de *PORNÔ!*, Zélia Diniz interpreta Diana, uma pianista cega que mora em uma mansão isolada no alto de uma montanha, e que só consegue enxergar através de espelhos. Ela vive com sua empregada

(Liana Duval) e com o jovem Marcos (Arthur Roveder), amante que ela conseguira dominar e trancar em sua casa, transformando-o em uma espécie de escravo sexual. Marcos tenta, de várias maneiras, libertar-se da situação, mas Diana continua a dominá-lo, pois controla suas ações através dos espelhos que se multiplicam pela casa. Numa manhã, Marcos encontra um gafanhoto em seu quarto, e usa-o para excitar Diana, sem que ela possa ver o animal. Quando ela descobre o fato, porém, excita-se ainda mais, ficando obcecada pelo inseto, e fazendo com que Marcos, enciumado e chocado, decida, finalmente, partir. Para isso, ele começa a quebrar todos os espelhos da casa, ferindo magicamente Diana a cada estilhaço. Mas ela é mais forte do que ele, e consegue sobreviver aos cortes e matá-lo, reinando sozinha na casa em meio aos espelhos quebrados.



Figuras 358 a 363: O surrealismo de John Doo em *O GAFANHOTO*.

Ao som de Chopin e ao sabor de belos movimentos de câmera, *O GAFANHOTO* é possivelmente um dos filmes mais interessantes já realizados na Boca do Lixo, e, segundo o crítico Rubem Biáfora, pode ser uma adaptação livre do conto *O Espelho*¹⁸⁸, de Gastão Cruis. Independente das fontes literárias não creditadas, a crítica Andréa Ormond também observa a sofisticação surrealista do filme de John Doo:

¹⁸⁸ Informação encontrada no Blog: <<http://indicacao-rubembiafora.blogspot.com/2008/03/porn.html>>

PORNÔ! interessa (...) por seu terceiro episódio, *O GAFANHOTO*, de John Doo (...) uma pérola surrealista. (...) Perfeito em seu simbolismo, *O GAFANHOTO* é um tema à parte, trabalhando com elementos da tensão Feminino-Masculino e com a questão psicanalítica dos invasivos e perturbadores mecanismos obsessivos. Por este roteiro e direção, Ody Fraga – que escreveu – e John Doo – que dirigiu – dão uma demonstração de quantos recursos técnicos e criativos possuíam, e do que eram capazes de fazer em cinema, além dos estigmas e preconceitos que cercavam seus trabalhos. (ORMOND, *Pornô!*, 2006)

Porém, da mesma forma que o já mencionado *O PASTELEIRO*, *O GAFANHOTO* foi tratado por seus realizadores como um filme entre muitos, tendo sido reunido, no longa *PORNÔ!*, a comédias eróticas bastante comuns: *AS GAZELAS*, de Luis Castelini, sobre a paquera entre duas colegiais, e *O PRAZER DA VIRTUDE*, de David Cardoso, sobre um homem que só consegue fazer sexo com mulheres vestidas de freira.



Figuras 364 e 365: Cartazes de *NINFAS DIABÓLICAS* e *EXCITAÇÃO DIABÓLICA*, de John Doo. (Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Mas John Doo ainda voltaria ao tema das mulheres monstruosas mais vezes no começo dos anos 1980. Primeiro, em 1981, em co-produção com Cassiano Esteves, realizaria *NINFAS INSACIÁVEIS*¹⁸⁹, roteirizado em parceria com Waldir Kopesky e fotografado por Antonio Meliande. O filme retomava – sobretudo no título – o tema das

¹⁸⁹ O filme *NINFAS INSACIÁVEIS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 574).

“ninfas”, desta vez numa comunidade de pescadores atacada por bandidos e protegida pelas filhas de um pescador que, na verdade, são ninfas enviadas por Iemanjá (Zilda Mayo, Alvimar Taddei, Tânia Gomide e Nádia Destro) para destruir os homens.

No ano seguinte, Doo e Esteves uniram-se ao fotógrafo Cláudio Portiloi (com quem Doo trabalhara em *O GAFANHOTO* e *O PASTELEIRO*) para realizar *EXCITAÇÃO DIABÓLICA*¹⁹⁰, escrito por Doo e estrelado por Aldine Müller, Zaira Bueno e Wanda Kosmo. No filme, três motociclistas assediam e maltratam uma velha prostituta, que, dotada de poderes sobrenaturais, volta-se contra eles, surgindo diante de cada um como uma linda jovem que os leva à autodestruição.

Em 1982, Doo ainda participaria da produção independente *DELÍRIOS ERÓTICOS*¹⁹¹ - em parceria com Waldir Kopesky e com o desconhecido Peter Ivan Joséf Racz - filme que, curiosamente, continha três curtas-metragens diferentes abordando o tema das mulheres monstruosas ou vingadoras.

O segmento de Kopesky chamava-se *SUSSURROS E GEMIDOS*, e foi estrelado por Fabio Vialonga e Rosângela Gomes, com roteiro de Doo. No curta, um homem observa o ato amoroso de um casal na chuva, e, depois, numa noite de tempestade, a mesma mulher se oferece para ele como uma espécie de “ninfa da chuva”. Ele aceita a sedução e, depois, acorda nu, na floresta, onde vê somente a túnica da mulher. Enquanto a procura, encontra, aterrado, vários corpos de homens assassinados e percebe, então, que também está ferido mortalmente, com uma cruz cravada no peito.

Já o curta de Racz, *RESSURREIÇÃO*, estrelado por Flavio Potho e Suzana Nicolas, trazia a história de um psiquiatra seduzido e levado à loucura por uma moça que acredita estar possuída pelo espírito da uma deusa indiana.

Por fim, o episódio de Doo, mais distante do horror, estrelado por Lia Furlin e Arlindo Barreto, chamava-se *AMOR POR TELEPATIA*. A história se passava num ônibus, quando um rapaz e uma moça se observam reciprocamente e imaginam seu futuro juntos.

¹⁹⁰ O filme *EXCITAÇÃO DIABÓLICA* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 332).

¹⁹¹ O filme *DELÍRIOS ERÓTICOS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa Metragem* (SILVA NETO, 2002, p. 245).

Mas, enquanto ele planeja o casamento dos dois, ela tem diversos devaneios sado-masoquistas com ele, e acaba imaginando castrá-lo.

Infelizmente, não tendo sido possível encontrar quatro dos cinco filmes de Doo mencionados neste item, é difícil fazer mais observações, mas tratam-se, certamente, de exemplos bastante contundentes do interesse dos realizadores da Boca pelo assunto das “mulheres monstruosas” no começo dos anos 1980.

Ainda em 1982, seria também a vez de Mario Vaz Filho trazer as mulheres assassinas em *NOITE INFINITA*, primeiro episódio do longa *BONECAS DA NOITE* (1982), realizado em parceria com Luiz Castelini. No segmento de Castelini, já mencionado anteriormente (*Página 286*), o filme trazia a figura mais “tradicional” do assassino de prostitutas. Mas, no segmento de Vaz Filho, temos Paula, bela mulher que leva homens para uma fazenda onde funciona um frigorífico, e, lá, os mata para comercializar sua carne. O filme não poupa o herói – que, além de assassinado, ainda tem seu sangue bebido. Assim, coloca a mulher como a personagem mais forte, e ainda faz dela uma canibal, numa espécie de “resposta” a *O PASTELEIRO*, realizado um ano antes. Mas, infelizmente, como não foi possível ter acesso ao filme, não há como fazer outras afirmações a respeito.

Seria, porém, o fotógrafo Antonio Meliande, então em seu quinto longametragem como diretor, que realizaria o mais engajado e “autoconsciente” filme sobre vingança feminina na Boca do Lixo: *LILIAM – A SUJA*¹⁹², escrito por ele e Rajá de Aragão, em 1981, para a produtora de Antonio Pólo Galante.

No filme, a pouco conhecida atriz Lia Furlin interpreta a personagem-título, uma bela moça de periferia que trabalha como secretária numa empresa do centro de São Paulo. Por não poder perder o emprego, já que precisa cuidar da mãe doente e paraplégica (Leonor Lambertini), ela se submete aos caprichos sexuais e ao chovinismo do patrão Daniel (Felipe Levy), que não a deixa em paz. Para esquecer sua vida difícil, freqüenta, durante a noite, boates ricas, onde caça homens, fazendo sexo com eles, para depois matá-los, deixando sempre um bilhete escrito com batom: “*Líliam, a Suja*”. A polícia, totalmente perdida, não tem a menor idéia de quem seja a assassina, imaginando tratar-se de alguma travesti. Apenas sua mãe desconfia que haja algo errado com a filha, e tem sonhos nos

¹⁹² O filme *LILIAM – A SUJA* foi assistido para esta pesquisa.

quais imagina Liliam possuída pelo espírito do falecido pai, um homem violento que espancava as duas. Mas Liliam continua sua descida ao inferno e, depois de envenenar o patrão e vê-lo jogar-se pela janela de um hotel, acaba sendo morta, em casa, por uma bala perdida que estava reservada a um bandido terrível que tivera o “corpo fechado” por um pai de santo. Morta no jardim, Liliam é encontrada por um policial, que vê, em sua bolsa, um bilhete com as palavras: “*Líliam a Suja*”. Ele vai embora, assim como o restante dos policiais, e sua mãe fica sozinha na casa, abandonada por todos.

O texto de Rubem Biáfora, publicado na época do lançamento, sugeria que o filme poderia ter sido baseado em um longa-metragem holandês, mas não dá mais informações sobre isso. De qualquer forma, e mesmo reconhecendo os problemas do filme, o crítico também percebia que, pelo menos no contexto do cinema erótico brasileiro, o longa de Meliande poderia ter algo de novo a dizer:

...não vamos pensar numa mitológica Louise Brooks vagando expressionisticamente pelas ruas soturnas de Berlim (...)sob a batuta de Pabst em *A CAIXA DE PANDORA* (...). Mas não seria má matéria-prima esta idéia de uma moça traumatizada e perdida pela miséria..., além de humilhada e assediada pelo patrão boçal durante o expediente do único emprego que conseguiu arranjar numa época de recessão. (...) Ao que parece, trata-se do fac-símile antecipado de um filme holandês da atual safra erótica que um dos financiadores *behind* teria visto por lá ou tomado conhecimento, via comentários ou publicações especializadas. (...) A verificar? (BIÁFORA, OESP, 03/01/82).



Figuras 366 a 371: Lia Furlin em *LILIAM, A SUJA*.

LILIAM – A SUJA, mais do que um filme de horror, parece ser uma crítica ao desamparo ao qual Liliam e sua mãe estão sujeitas – desamparo que começa no pai, passa pelo patrão, pela polícia e até por Deus, que prefere fechar o corpo de um criminoso do sexo masculino. A trilha sonora também, em vez de explorar o suspense, traz melancolia e uma certa tristeza, reforçando o tom fúnebre. Outro aspecto curioso desse filme é a precariedade das armas de Liliam, que são pequenas navalhas ou giletes, e que não parecem ameaçadoras, o que sugere mais fortemente os poderes especiais e a força inexplicável da personagem, cuja relação sobrenatural com o espírito do pai nunca fica confirmada, sendo apenas sugerida como hipótese para explicar seu comportamento.

Tudo isso, aliado à representação de Liliam como uma mulher trabalhadora e oprimida pelos homens, torna o longa de Meliande um caso muito específico no conjunto de filmes de *serial-killers* da Boca do Lixo, indicando que havia, nesse período, uma consciência e um certo desejo de discutir o papel reservado às mulheres nos filmes eróticos brasileiros, inclusive naqueles que tratavam dos temas do horror.

Seis anos depois, o ex-ator Mário Lima, que vinha atuando como produtor de filmes de sexo-explícito (entre eles, alguns dirigidos por Mojica, como *A QUINTA DIMENSÃO DO SEXO*, 1985), ainda dirigiria um filme na mesma linha, realizado em duas versões: a primeira, chamada de *A MENINA DO SEXO DIABÓLICO*¹⁹³, tinha cenas de sexo explícito; a segunda, conhecida como *A VINGANÇA DIABÓLICA*, tinha apenas momentos *softcore*. Mas a história de vingança feminina é basicamente a mesma: uma moça da cidade (Makerley Reis, que depois se candidataria a vereadora e ficaria conhecida como a “Cicciolina do Bixiga”) vai passar uma temporada na fazenda dos tios e, lá, acaba se envolvendo com um primo, com quem tem um tórrido *affair*. Numa tarde, porém, seu outro primo e alguns capangas resolvem violentá-la e matá-la a tiros, deixando-a amarrada à beira de um rio. Seu namorado chega ao local a tempo de encontrá-la e ouvir o nome dos responsáveis, mas não consegue salvar-lhe a vida. Então, quase no final da fita, o que era um drama erótico se transforma em um filme de horror: transtornado e perseguido pelo fantasma da namorada, o rapaz volta à fazenda, onde mata os próprios pais e todos os envolvidos na morte da moça, sendo assassinado pelo irmão moribundo. Pouco depois, o

¹⁹³ O filme *A MENINA DO SEXO DIABÓLICO* foi assistido para esta pesquisa.

fantasma da jovem, depois de certificar-se de que todos os estão mortos, circula pela casa, fecha a porta e apaga as luzes... para sempre.



Figuras 372, 373 e 374: Imagens da seqüência final de *A MENINA DO SEXO DIABÓLICO*.

O filme “gótico-pornográfico” de Lima, surpreendentemente bem realizado para seu padrão de produção, indica que as histórias de horror tinham deixado sua marca no cinema da Boca do Lixo, servindo de argumento para filmes que tentaram manter o sistema de filmagem em película, de roteiros com enredos compreensíveis, de produção razoável e com evidente apelo às histórias populares. Mas o *sexploitation* de horror estava em seus estertores, e seria definitivamente substituído pelos vídeos de sexo explícito, a maioria deles pouco interessados em desenvolver roteiros com um mínimo de elaboração.

5.1.4. Horror Hardcore

Os primeiros filmes de sexo-explícito realizados no Brasil foram, na verdade, obras inéditas de cineastas da Boca às quais se somavam *takes* de sexo explícito obtidos depois. Foi esse, pelo menos, o procedimento usado no primeiro filme de sexo-explícito brasileiro, *COISAS ERÓTICAS* (1982), de Raffaelli Rossi. A entrada, no mercado, desse tipo de filme, foi avassaladora, ocupando o espaço antes destinado ao cinema erótico. Com isso, vários artistas e técnicos da Boca, já desgastados por terem seus nomes sempre ligados ao termo “pornô”, acabaram por tentar a sorte em outros ramos da atividade cultural.

Mas, entre os que decidiram ficar no mercado cinematográfico erótico paulista (geralmente trabalhando sob pseudônimo), alguns procuraram realizar filmes que não contivessem simplesmente sucessões de cenas de sexo, mas enredos que levassem os espectadores a acompanharem as histórias contadas com algum interesse. Nesse contexto,

alguns filmes merecem destaque por terem seus enredos vinculados a situações de horror. São eles *RAINHAS DA PORNOGRAFIA*¹⁹⁴ (1984) de Victor Triunfo (codinome de Fauzi Mansur); *OS ANOS DOURADOS DA SACANAGEM*¹⁹⁵ (Paulo Antonione, 1986), longa em episódios com um conto de horror; *AS TARAS DO MINI-VAMPIRO*¹⁹⁶ (José Adalto Cardoso, 1987); além do já mencionado *A MENINA DO SEXO DIABÓLICO*.

RAINHAS DA PORNOGRAFIA foi o primeiro deles. No longa “surrealista” de Triunfo/Mansur, quatro atores (dois homens e duas mulheres) que viajam de barco rumo a um set de filmagem vão parar, por engano, numa espécie de “ilha do Dr. Moreau”, onde são capturados por criaturas deformadas e de libido insaciável. Logo eles descobrem que quem controla a vida sexual dos estranhos habitantes da ilha é um sátiro que, ao tocar sua flauta mágica, domina sexualmente a todos, levando-os a grandes orgias. Então, os forasteiros, ao mesmo tempo assustados e fascinados, começam a tentar fugir da ilha, enquanto se envolvem cada vez mais com seus habitantes.

Depois de Mansur, foi a vez de Paulo Antonione (diretor sobre o qual não se conseguiu outras informações) realizar *OS ANOS DOURADOS DA SACANAGEM*, dividido em dois episódios – sendo o segundo, um filme de horror, intitulado *COM O DIABO NO CORPO*, e estrelado por Sandra Morelli e Nicéas Dutra e . No filme, uma moça se confessa com um Padre e, em seguida, o seduz, revelando-se, então, uma figura demoníaca.

Outro filme memorável de horror/sexo explícito realizado no Brasil é a comédia *nonsense AS TARAS DO MINI-VAMPIRO*, dirigida por José Adalto Cardoso e estrelada pelo ator conhecido como “anão Chumbinho”, que estrelou vários filmes pornográficos brasileiros, e, neste, fez o papel de um vampiro desdentado que ataca casais em pleno ato sexual, acabando por se tornar uma atração turística da cidade onde “atua”.

O inusitado da figura de Chumbinho faz de *AS TARAS DO MINI VAMPIRO* um filme hoje cultuado entre o público brasileiro e estrangeiro, disputado por colecionadores junto com outro “clássico” do surrealismo pornô tupiniquim: *FUK FUK À BRASILEIRA* (1986), um dos últimos filmes de Jean Garret, também estrelado por Chumbinho, sobre um anão negro, mudo e órfão que é acolhido por um casal de tarados que o presenteiam com

¹⁹⁴ O filme *RAINHAS DA PORNOGRAFIA* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁹⁵ O filme *OS ANOS DOURADOS DA SACANAGEM* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁹⁶ O filme *AS TARAS DO MINI VAMPIRO* foi assistido para esta pesquisa.

uma coleção de consolos, mas deixam-no fugir pela descarga da privada. De qualquer forma, Garret merece ser lembrado nesta rápida compilação de filmes de sexo explícito/horror por cenas de outro filme seu: *GOZO ALUCINANTE* (1985, *figura 375*).



Figuras 375 e 376: Cena da seita satânica em *GOZO ALUCINANTE* e *DAMA DE PAUS*; cartaz de *AS TARAS DO MINI-VAMPIRO* (Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Numa das seqüências deste drama de sexo explícito sobre uma mulher com problemas psicológicos (interpretada por Débora Muniz), ela é seqüestrada por uma espécie de seita satânica e obrigada a fazer sexo com vários homens durante um estranho culto comandado por um sacerdote com máscara de touro. O mais curioso é que as mesmas imagens do filme de Garret seriam reutilizadas, em seguida, por Mario Vaz filho em *A DAMA DE PAUS* (1985), estrelado pela mesma atriz, e com participação especial de Mojica no papel de um padre bêbado.

Com a entrada das produções em vídeo para filmes de sexo explícito, porém, as histórias de horror desapareceriam definitivamente do cinema pornográfico brasileiro.

5.1.5. A retomada dos serial-killers de mulheres nuas

Nos anos 1990 e 2000, o espaço do *sexploitation* mudaria completamente. Hoje, muitas das cenas que causavam escândalo nos *drive-ins* nos anos 1960 podem ser exibidas na televisão sem que isso provoque estranhamento, pois o cinema de horror, que se popularizou nos anos 1970, também popularizou imagens escatológicas mais explícitas e sua freqüente vinculação ao erotismo. Assim, boa parte do que era considerado *exploração* foi absorvido pelo *mainstream*, tanto no cinema brasileiro quanto no cinema internacional.

Apesar disso, um certo estilo brasileiro para lidar com o *sexploitation* não mudou, especialmente pela capacidade de reunir aspectos muito violentos ao puro deboche, dando origem a histórias contemporâneas de humor negro que lembram, em um certo sentido, farsas como *BELAS E CORROMPIDAS* e filmes chocantes como *O PASTELEIRO*. Nesse contexto, deve-se mencionar os longas da retomada *OLHOS DE VAMPA*¹⁹⁷ (Walter Rogério, 1996-2002) e *O XANGÔ DE BAKER STREET*¹⁹⁸ (Miguel Faria Jr, 2001), ambos histórias fantasiosas sobre *serial-killers*, que trazem elementos inegáveis do cinema de horror internacional, mas também uma vaga homenagem aos filmes brasileiros eróticos do final dos anos 1970.

Também deve ser mencionado, nesse contexto, outro longa-metragem sobre *serial-killer* feito no mesmo período, mas num padrão de produção muito mais marginal: *O MANÍACO DO PARQUE* (Rubens Prado, 1999), cinebiografia do criminoso brasileiro Francisco de Assis Pereira (preso em 1998 após estuprar 17 mulheres e matar seis delas na cidade de São Paulo), nunca lançada comercialmente.

5.5.5.1. Olhos de Vampa

Em 1995, teve início, em São Paulo, a produção caprichada de um filme dirigido por um cineasta em ascensão – Walter Rogério, de *BEIJO 2348/72* (1990) – que indicava a existência de alguma “memória”, no cinema nacional, do *sexploitation* de horror paulista: o longa-metragem *OLHOS DE VAMPA* fazia uma rara homenagem aos filmes erótico-policiais da Boca do Lixo, chegando mesmo a exhibir as típicas cenas de *striptease* que tanto sucesso faziam nas pornochanchadas. A idéia era abordar os temas dos *serial-killers* e dos vampiros, dialogando diretamente com o cinema de horror. Infelizmente, o filme, finalizado em 1996, não chegou a ser exibido comercialmente nos cinemas. Por uma série de problemas relativos à distribuição, os produtores optaram por lançá-lo apenas em vídeo e DVD, em 2004, o que impossibilitou o “teste” do gênero nas bilheterias nacionais.

Em *OLHOS DE VAMPA*, crimes em série aterrorizam o bairro de Pinheiros, em São Paulo: jovens mulheres têm todo o sangue de seus corpos sugado através de uma

¹⁹⁷ O filme *OLHOS DE VAMPA* foi assistido para esta pesquisa.

¹⁹⁸ O filme *O XANGÔ DE BAKER STREET* foi assistido para esta pesquisa.

pequena mordida na nádega direita. Dois jovens policiais – o detetive Leôncio (Washington Luis Gonzales) e o fotógrafo Oscar (Marco Ricca) – são encarregados investigar o caso, mas acabam por se envolver demasiadamente com os assassinatos.



Figuras 377e 378: A modelo Mari Alexandre “interpreta” uma das moças assassinadas.

O filme começa quando a polícia encontra, no parque Ibirapuera, uma bela jovem em situação nada convencional: amarrada, com um pêsego na boca e morta por hemorragia, ela será a primeira de uma série de vítimas fatais. O assassino logo será apelidado de *Vampa*, numa referência ao seu hábito de chupar sangue. Seus crimes provocarão furor na cidade, tanto por seu caráter espetacular quanto pela beleza das moças escolhidas, e nem mesmo os policiais resistirão aos comentários cafajestes quando se deparam com as fotos dos crimes (suas palavras pouco respeitosas constroem um clima machista muito semelhante ao das pornochanchadas mais tradicionais).

Pressionados pela sociedade e pelo comando da polícia, mas sem nenhum suspeito em mente, os investigadores decidem perseguir uma *stripper* (Cristiane Tricerri) e observar os homens que a assediam nas ruas do bairro de Pinheiros, na esperança de encontrar o assassino. As coisas começam a desandar para os personagens quando eles finalmente “descobrem” Vampa (Joel Barcellos). Numa perseguição, o fotógrafo vai parar no apartamento do assassino, onde descobre os seus diários e milhares de cacarecos recolhidos pela sua companheira, uma catadora de lixo completamente louca (Vanessa Goulart). Oscar acaba sendo atacado pelo assassino, que lhe dá uma mordida e foge. Recuperado, fica impedido de fotografar por causa de uma artrite adquirida com a mordida, mas passa a escrever compulsivamente, na tentativa de reproduzir o que lera nos diários – e, aparentemente, também para manter os terríveis hábitos de Vampa...

O filme parece apresentar-se, sobretudo, como uma homenagem às pornochanchadas policiais, conforme observa Eduardo Valente, da revista *Contracampo*:

A retomada por Walter Rogério deste cinema de gênero [brasileiro], é bom que se diga, nada tem de *naïf* (...). O cineasta sabe exatamente o que interessa a ele neste universo, e incorpora na sua trama uma série de elementos altamente significantes, se pensados a partir desta idéia de um autêntico gênero policial nacional - em oposição a toda uma tentativa de mimetizar signos do cinema policial americano ou francês sem entender sua especificidade, algo um tanto tentado em anos recentes. (VALENTE, *Olhos de Vampa*, 2007)

Mas o longa de Walter Rogério também explora outras possibilidades estéticas e narrativas, percebidas, sobretudo, nos momentos em que entra em cena a personagem da companheira de Vampa, retratada de maneira mais teatral e hermética, aproximando-se de uma figura saída do cinema marginal. Da mesma forma, o desfecho do filme, narrado de maneira anárquica e sem esclarecer todos os pontos da história, torna-a um intrincado híbrido entre uma proposta de “de gênero” e outra mais experimental. O longa também evita exibir cenas mais potencialmente “horríficas” (como os assassinatos, que praticamente não são mostrados), o que pode indicar uma tentativa de manter o humor sem maiores riscos. Talvez por isso, *OLHOS DE VAMPA* não tenha emplacado, sendo ignorado por exibidores, críticos e pelo público, que podem ter tido dificuldade para classificá-lo. Mas talvez o filme simplesmente tenha vindo mostrar que um certo tipo de cinema erótico policial brasileiro aparentado do horror esgotou seu potencial.

5.5.1.2. *Sherlock Holmes enfrenta Jack Estripador na corte de D. Pedro II*

Diferentemente do obscuro *OLHOS DE VAMPA*, o filme *O XANGÔ DE BAKER STREET* (2001), estrelado por atores de Rede Globo, inspirado no *bestseller* de Jô Soares e produzido com orçamento alto para padrões nacionais (10 milhões de reais), foi lançado com estardalhaço.

No *trailer* exibido nas principais salas de cinema do país, uma música de suspense e imagens violentas anunciavam: “*Crimes em série. Um Detetive Famoso. Para Sherlock Holmes, aquele seria um caso como outro qualquer, a não ser por um pequeno detalhe: aconteceu no Brasil*”. Dirigido por Miguel Faria Jr. (1944-), e escrito por ele e

Patrícia Melo, *O XANGÔ DE BAKER STREET* contava a divertida e violenta história de uma visita de Sherlock Holmes (interpretado pelo ator português Joaquim de Almeida) e de seu fiel assistente Watson (vivido pelo inglês Anthony O'Donnell) ao Brasil, ocorrida em 1886, a convite de D. Pedro II (Cláudio Marzo), com o objetivo de investigar o desaparecimento de um violino Stradivarius, que o Impreador dera à sua amante (Cláudia Abreu), e que estava sendo usado por um *serial-killer* (Caco Ciocler) para cometer crimes horríveis contra mulheres em plena cidade do Rio de Janeiro. Holmes tenta desvendar os crimes, mas seu envolvimento demasiado com a realidade local acaba por desviar seu foco da investigação, e o inglês vai embora sem identificar o verdadeiro assassino – que segue com ele para Londres, no mesmo navio, para tornar-se o Jack, O Estripador.



Figuras 379, 380 e 381: Corpos femininos nus e dilacerados em *O XANGÔ DE BAKER STREET*.

Embora o filme seja, em seu conjunto, uma grande piada, e faça uso de vários acontecimentos históricos como pano de fundo, num tipo de metaficção historiográfica bastante comum às chanchadas, o espírito do deboche não chega a ser chanchadesco em *O XANGÔ*, que se atém mais à comédia de humor negro com momentos extremamente violentos e grotescos, como na escatológica cena da necropsia de uma das vítimas, na qual o médico legista (Marco Nanini) e o detetive Sherlock Homles jogam o fígado da vítima de um lado para o outro, tentando escondê-lo do pai zeloso que vem se despedir da filha morta. Assim, *O XANGÔ* tem muito de um *roughie* contemporâneo, feito com orçamento mais alto, mas explorando claramente a idéia de mulheres nuas mortas e evisceradas, cujos assassinatos são exibidos com riqueza de detalhes e várias licenças ao *gore*.

O resultado de público e crítica, no entanto, ficou aquém do esperado. Talvez a própria indefinição do filme quanto ao gênero tenha contribuído para o pouco sucesso:

XANGÔ levou ao cinema cerca de 300 mil espectadores, número inferior ao pretendido por seus produtores, que investiram no longa de Faria Jr. enxergando nele uma possibilidade de inserção internacional, alavancada pela presença de atores europeus (os portugueses Joaquim de Almeida e Maria de Medeiros), além do popularíssimo tema do *serial-killer*.

5.5.1.3. *O Maníaco do Parque*

O último desta safra de filmes é *O MANÍACO DO PARQUE*¹⁹⁹ (2005), de Rubens da Silva Prado (1945-), também conhecido como Alex Prado, experiente realizador da Boca do Lixo, com mais de 60 longas-metragens na carreira, e que tentou voltar ao mercado cinematográfico de baixo orçamento, após o ocaso da indústria do cinema erótico paulista, explorando o mais famoso caso de assassinatos seriais da história do Brasil.

Seu filme, realizado em vídeo e com elenco semi-amador, foi baseado na vida do famoso assassino Francisco de Assis Pereira, o motoboy que violentou 17 moças no Parque do Estado, em São Paulo, em entre 1996 e 1998, matando seis delas. Estrelado por Cláudio Melo, *O MANÍACO DO PARQUE* é baseado em depoimentos do próprio assassino (colhidos pelo diretor em várias visitas à prisão) e dos parentes de algumas das vítimas. Iniciado em 1999, o filme sofreu vários contratemplos – inclusive devido a uma cirurgia de cérebro de seu realizador –, e ficou pronto apenas em 2005.

Para o jornalista Roberto Hirao, do jornal *Agora São Paulo*, que teve acesso ao longa, *O MANÍACO DO PARQUE* “*tem uma narrativa linear e oferece tudo bem mastigado para o espectador. Nas cenas em que o maníaco é endemoniado, o próprio diabo aparece em cena. A produção está um pouco acima do nível da ‘Boca’ e conta a história com simplicidade*” (2005).

Apesar da curiosidade da imprensa, da popularidade do tema, do desejo do realizador de agradar ao seu público e mesmo de uma certa polêmica gerada em torno da exploração do caso a partir da versão do assassino, o filme não despertou qualquer interesse dos exibidores, continuando, até hoje, inédito nos cinemas e nas televisões brasileiras.

¹⁹⁹ O filme *O MANÍACO DO PARQUE* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida a partir de várias matérias publicadas na imprensa.

5.2. *Teenexploitation* de horror brasileiro – um filão circunstancial

Mas nem só do *sexploitation* é feito o cinema de exploração. Desde a década de 1940, os filmes com temática “adolescente”, direcionados ou não a esse público específico, também começaram a se popularizar. Um dos primeiros temas a ser explorado por essas fitas foi o da delinqüência juvenil, geralmente mostrada em “filmes-denúncia” sensacionalistas, que abordavam questões como a violência, os crimes, a promiscuidade e o abuso de drogas entre os jovens. Um dos mais famosos exemplares desses filmes de exploração juvenis foi *YOUTH GUNS WILD* (1944), produzido por Val Lewton, e dirigido por Mark Robson para a RKO, nos EUA. O objetivo da produção era justamente o de chamar a atenção do público para o “perigo” representado pela juventude urbana descontrolada e criadora de um universo próprio.

Como descreve a pesquisadora brasileira Zuleika Bueno, essa tendência evoluiria rapidamente, tomando variados contornos:

Em meados do século XX já se sabia que o público juvenil era o principal freqüentador das salas de cinema em diversas partes do globo. Nesse momento, (...) eles formavam um grupo social impossível de não ser notado nas ruas, nas escolas, nos clubes, nas lanchonetes e em diversos outros estabelecimentos e instituições do meio urbano. A juventude se assumia, então, como um agente social independente (Hobesbawm: 1995). Tal independência decorria de um processo da revolução cultural iniciado no pós-guerra e sentido nas várias partes do globo como uma consequência de uma transformação social ampla e derivada do avanço mundial do capitalismo. Tal processo, sentido e discutido com mais força nos Estados Unidos, definiu os contornos de uma cultura juvenil-adolescente que não ficou restrita a um único centro, avançando num sentido global de integração e diferenciação, revelando-se extremamente dinâmico e heterogêneo. (...) A sensibilidade adolescente se infiltra na produção cultural massificada (BUENO, 2006. p. 177-178).

Dominante na exploração desse fenômeno, o cinema clássico de Hollywood ofereceu à cultura adolescente a figura mais representativa da condição juvenil, James Dean, que aplicou seus próprios dilemas na construção de sua expressão artística, incorporando, em *JUVENTUDE TRANSVIADA (REBEL WITHOUT A CAUSE, 1955)*, de Nicholas Ray, a transitoriedade, a contestação e a marginalidade que a condição juvenil assumiu em suas origens como um movimento social tipicamente moderno (Ibid, p. 178). Porém, antes de Ray elevar esse tipo de filme à categoria de gênero *clássico*, havia um sem-

número de filmes-denúncia sobre o comportamento dos jovens urbanos, inicialmente relacionados ao cinema de exploração, e que depois dariam origem aos filmes adolescentes (os *teenpics*). Esse tipo de filme teve alguma expressividade no Brasil, mas apenas alguns exemplares nacionais interessam a esta pesquisa, por trazerem, junto com o tema das crises adolescentes e dos hábitos “perigosos” dos jovens urbanos, os *serial-killers* – figuras, aliás, que se tornariam recorrentes na ficção juvenil dos *slasher movies* a partir dos anos 1970.

5.2.1. Noivas do Mal

O primeiro desses exemplares nacionais é o longa-metragem *NOIVAS DO MAL*²⁰⁰ (1952), dirigido pelo cinegrafista checo George Dusek (1920 – 1965) e estrelado por sua esposa, Ângela Fernandes (atriz cuja carreira nunca decolou). O filme, narrado em uma estrutura melodramática, traz as agruras de jovens moças de classe média baixa urbana numa trama de morte e perversão sexual.

Sua história tem duas linhas de ação paralelas que se encontram no desfecho: duas jovens solteiras que trabalham numa loja de departamentos, no setor de *lingeries*, precisam lidar com o assédio de seus namorados e com um perigoso *serial-killer* que mata suas colegas, estrangulando-as com meias de nylon. Uma dessas moças vive com o namorado *bad boy* sem ser casada. A outra procura manter-se dentro dos padrões morais da época, cuidando da mãe pobre. A primeira morre após cometer um aborto clandestino. A segunda é atacada pelo assassino, mas é salva pelo namorado, que desvenda a verdadeira identidade do bandido: ele é o gerente da loja onde as moças trabalham.

Produzido pela empresa do casal, a George Dusek Produções (que realizou apenas três filmes), *NOIVAS DO MAL* foi feito de maneira independente e, segundo se sabe, teve pouquíssima circulação, embora tenha recebido alguma atenção da revista *A Scena Muda*. Esta, porém, mostrou mais interesse pelo filme anterior da produtora, *O PREÇO DE UM DESEJO* (1952), também um melodrama.

Apesar da quase total obscuridade de *NOIVAS DO MAL*, o filme se torna importante nesta pesquisa por ser o primeiro a abordar o tema do assassino serial no cinema brasileiro – tema que se tornou recorrente na ficção de horror ao longo do século XX.

²⁰⁰ O filme *NOIVAS DO MAL* foi assistido para esta pesquisa, mas não foi possível capturar imagens.

Evidentemente, o drama urbano dirigido por Dusek estava mais preocupado em discutir a nova posição da mulher e dos jovens nas cidades grandes e no mercado de trabalho, num mundo que dava início à liberalização dos costumes, mostrando, de um lado, jovens independentes e irresponsáveis e, de outro, adultos sem caráter ou maníacos. Neste sentido, trata-se de uma obra interessante para a discussão sobre a representação do jovem e da mulher trabalhadora urbana no cinema brasileiro. Mas trata-se também de um filme de gênero, inspirado nas muitas histórias de *serial-killers* que povoavam o imaginário da literatura e do cinema internacionais no período.

5.2.2. As drogas e a psicodelia “do mal”

O filme de Dusek não encontraria seguidores, e seria superado, alguns anos depois, pelos próprios jovens, que tomariam conta do cinema brasileiro dos anos 1960, dando suas versões da experiência da juventude urbana. Mas, vinte anos depois do longa de Dusek, outro filme produzido no Rio de Janeiro (mas filmado no Piauí) colocaria os adolescentes urbanos no caminho (e, no caso, à serviço) de um *serial-killer*. *O GURU DAS SETE CIDADES*²⁰¹ (1972), de Carlos Bini, tematizava os perigos da alta exposição dos adolescentes a um mundo sem regras e baseado na diversão e no consumo – e, como quase todos os filmes juvenis da época, também aproveitava para divulgar a música pop (através da participação da banda Spectrum), da moda (com um figurino hippie variadíssimo) e alguns comportamentos ligados a hábitos de consumo (como as gangues de motociclistas).



Figuras 382, 383 e 384: Cenas de *GURU DAS SETE CIDADES*

²⁰¹ O filme *O GURU DAS SETE CIDADES* foi assistido para esta pesquisa

A narrativa do filme parece basear-se na história real do psicopata norte-americano Charles Manson, que liderava uma seita religiosa hippie no final dos anos 1960 e comandou uma série de assassinatos, entre eles o massacre na casa do cineasta Roman Polanski, no qual sua esposa, Sharon Tate, grávida de oito meses, foi esfaqueada até a morte, em 1969. Em *GURU DAS SETE CIDADES*, um grupo de jovens marginalizados e entregues à prática da magia negra na localidade piauiense de Sete Cidades (um grande parque cercado de pedras gigantes e cavernas com pinturas rupestres) é chefiado por um Guru hippie (interpretado por Otavio Terceiro) que considera o local sagrado. Na cidade vizinha, um casal milionário vive às turras por causa da diferença de idade e dos hábitos pouco fiéis da jovem esposa, Solange (a belíssima Rejane Medeiros). Ela acaba se envolvendo com Beto Pilantra (Paulo Ramos), motoqueiro que a leva à comunidade do Guru, e, lá, sugere que seu marido seja escolhido como a próxima vítima do sacrifício. Então, o homem é morto pelos jovens numa simulação de assalto e, dias depois, a mulher volta ao culto e acaba sendo – ela mesma – a vítima do sacrifício.

A importância de *GURU* para esta tese se deve à sua relação aparentemente direta com a história de Manson e à mistura que faz da seita satânica com os filmes juvenis sobre motoqueiros, em voga desde *SEM DESTINO* (*EASY RIDER*, Denis Hopper, 1969).



Figuras 385, 386 e 387: Cenas de *GURU*: “Satanás, entra em mim, Lúcifer, bebo o teu sangue.”

A produção do filme de Bini parece ter sido muito barata, e evidentemente patrocinada pelo Governo do Piauí e por algumas empresas do mesmo estado, que têm publicidade ostensiva ao longo de toda a fita. O filme não teve grande repercussão, sendo bastante difícil encontrar informações sobre ele. Mesmo no elenco, o nome mais conhecido é o de Wilson Grey, que, já cinquentão, faz uma ponta como um dos “jovens” hippies.

Em termos de proposta estética, pode-se identificar, em *GURU DAS SETE CIDADES*, algum diálogo com o cinema marginal, em função de suas alusões ao mundo das drogas, da juventude sem rumo e da contracultura. Mas o aspecto moralizante da história, assim como sua estrutura totalmente linear, impedem que o filme seja vinculado ao ciclo. A relação de Carlos Bini com a contracultura ficaria mais evidente no ano seguinte, quando ele realizaria o cultuado *GERAÇÃO BENDITA* (também conhecido como *É ISSO AÍ, BIXO!*), rodado em Nova Friburgo, primeiro longa nacional a retratar centralmente a geração hippie, contando com uma cultuada trilha-sonora da banda Spectrum.

Da mesma forma que *NOIVAS DO MAL*, *O GURU DE SETE CIDADES* não teve seguidores diretos, mas alguns filmes realizados depois dele colocariam jovens rebeldes em situações de violência, provocada pelo abuso de drogas e/ou pelo senso de aventura que os leva a situações de perigo, entre eles os longas *ALUCINAÇÃO*²⁰², de Walter Roncourt, feito em 1972, e *BELINDA DOS ORIXÁS NA PRAIA DOS DESEJOS*²⁰³ (1979), de Antono B. Thomé, entre outros filmes juvenis. No primeiro caso, trata-se de um drama sobre dois jovens drogados que cometem um crime violento. No segundo, um grupo de jovens que se reúne numa praia é atacado por fugitivos da prisão que promovem um massacre à beira-mar. Em nenhum dos casos, porém, pode-se falar em termos de filmes de horror. Mas, em *FANTASIAS SEXUAIS*²⁰⁴ (1981), longa em episódios de Juan Bajón, há, no segmento *OS CARONISTAS*, uma aproximação mais intensa entre o filme juvenil e o horror. No filme, três jovens dão carona a um homem e o levam com eles para uma praia deserta, onde são dominados sadicamente e mortos por ele.

Então, três anos após o “ensaio” de Bajón, o *teenexploitation* brasileiro finalmente exploraria uma história de horror de maneira autoconsciente e deliberada, na forma de um legítimo *slasher movie* (o único já realizado no país), justamente o gênero mais comumente associado ao *teenexploitation* de horror dos anos 1970 em diante.

²⁰² O filme *ALUCINAÇÃO* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros*. (SILVA NETO, 2002, p. 41)

²⁰³ O filme *BELINDA DOS ORIXÁS NA PRAIA DOS DESEJOS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 115)

²⁰⁴ O filme *FANTASIAS SEXUAIS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros*. (SILVA NETO, 2002, p. 339)

5.2.3. *SHOCK!: Um slasher movie brasileiro*

Os chamados *slasher movies* (numa tradução literal, “filmes de fatiadores”) surgiram por volta da década de 1960 nos EUA e foram febre entre os filmes juvenis na década de 1980, sobrevivendo até os dias de hoje. Esse subgênero do horror envolve, tipicamente, um psicopata do sexo masculino, quase sempre disfarçado, que caça e mata suas vítimas usando métodos extremamente violentos e sádicos, e empunhando armas pouco convencionais como foices, motosserras etc. Além disso, esse assassino costuma ser extremamente forte e resistente, sobrevivendo a todo tipo de agressão e, eventualmente, possuindo poderes sobrenaturais. Já suas vítimas são jovens que estão, por alguma razão, isolados da civilização: perdidos no mato, acampados em locais ermos, cruzando estradas pouco movimentadas etc. Também é comum que eles comecem a ser atacados numa festa regada a abusos de drogas, sexo, maledicências e conversas inúteis. Além desses traços comuns, os *slasher movies* também trazem quase sempre, entre as vítimas, a figura de uma heroína tão típica quanto o psicopata: ela começa a história parecendo frágil, demonstrando pouco interesse por sexo (na maioria das vezes, faz questão de dizer que é virgem) e agindo com delicadeza em relação aos amigos e aos personagens mais velhos. Depois de sobreviver a uma série de investidas do assassino, porém, essa personagem desenvolve forças e tranqüilidade surpreendentes para vencê-lo – pelo menos momentaneamente (pois quase todos esses filmes têm uma infinidade de continuações).

Muitos textos já foram escritos sobre os *slasher movies*, mas o mais conhecido é o da crítica feminista Carol Clover, que criou a expressão “*final girl*” em seu livro *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1993). A premissa básica da autora é a de que o psicopata dos *slasher movies* é, em geral, um homem “feminilizado”, fraco e/ou incompleto em algum sentido específico. Enquanto isso, a garota sobrevivente tende a se masculinizar, tornando-se mais corajosa e agressiva, e, eventualmente, assumindo características físicas do sexo oposto. Além disso, ela se armará de uma arma fállica, como um bastão, um machado, devendo fazer também no assassinato algum tipo de corte – que Clover interpreta como uma “*ferida vaginal*”. De acordo com a autora, a figura ideal para representar o herói num *slasher movie* é a mulher porque apenas ela é capaz de passar de um estágio de pânico ao de heroísmo sem parecer fraca em nenhum momento.

Isso a diferenciaria de um herói masculino nesse tipo de filme, pois, ao apavorar-se ou vacilar, esse herói estaria se “feminilizando” e, nesse sentido, sendo menos respeitado pelo tipo de público que, supostamente, assiste a esses filmes.

Ainda que muitas das idéias apresentadas por Clover possam ser vistas como reducionistas, suas observações são bastante argutas no sentido de apresentar a estrutura básica da narrativa dos *slasher movies*. No Brasil, o único filme que seguiu mais ou menos o modelo descrito por ela foi *SHOCK!*²⁰⁵ – *DIVERSÃO DIABÓLICA*²⁰⁶ (1984²⁰⁷), roteirizado e dirigido por Jair Correia, então um jovem cineasta de 27 anos que já trabalhara como publicitário, roteirista de HQs, cenógrafo de teatro e diretor de dois longas-metragens: o já citado *softcore* sobrenatural em episódios *DUAS ESTRANHAS MULHERES* (1981) e o policial *RETRATO FALADO DE UMA MULHER SEM PUDOR* (1982), ambos filmes eróticos voltados para o público adulto e realizados com atores e produtores da Boca. Já *SHOCK!*, terceiro longa de Correia, foi realizado de maneira independente, estrelado por atores de novelas da Globo em começo de carreira (Cláudia Alencar, Mayara Magri, Taumaturgo Ferreira) e por uma estrela da pornochanchada (Aldine Müller), contando a história de um grupo de músicos adolescentes e de suas namoradas, obrigados a passar a noite num sítio para cuidar dos instrumentos após um show. Durante a madrugada, enquanto eles namoram, consomem drogas, brigam e falam sobre a vida, um indivíduo misterioso de quem só vemos os pés (calçados em brilhantes coturnos) começa a matá-los um a um, deixando apenas uma das moças (Cláudia Alencar) como sobrevivente. Depois de conseguir escapar da casa, ela é levada pela polícia para fazer o reconhecimento do assassino. Então, ao ver que os sapatos do suspeito não são os inesquecíveis coturnos, ela dá um grito desesperado que antecede a palavra *SHOCK!* em letras garrafais. Fim.

O filme é um interessante registro da juventude urbana brasileira do começo dos anos 1980, tanto no que diz respeito à moda quanto aos estilos musicais e ao tipo de experiência amorosa. Até aí, as semelhanças com os filmes americanos são evidentes, inclusive pela presença da indefectível moça virgem (interpretada por Mayara Magri) e da

²⁰⁵ O filme *SHOCK!* foi assistido para esta pesquisa.

²⁰⁶ O subtítulo “Diversão Diabólica” consta no site do Internet Movie Database (<http://www.imdb.com>), mas não nos créditos da cópia do filme obtida do original lançado em VHS nos anos 1980.

²⁰⁷ A referência do IMDB data o filme de 1986, mas os primeiros registros encontrados são de 1984.

moça “assanhada” (Aldine Muller). Porém, o diretor-roteirista introduziu variações na fórmula. Em seu filme, por exemplo, a virgem não é poupada. Ao contrário, é ridicularizada por sua dificuldade de perceber a presença do assassino em diversas cenas. Ela chega a falar longamente com o psicopata enquanto ele toca bateria, julgando que o “músico” que a ouve em silêncio é um de seus amigos. O psicopata também parece mais sofisticado do que assassinos seriais cinematográficos como Jason Vorhees (de *SEXTA-FEIRA 13*). Pois, apesar de tão implacável quanto o vilão *yankee*, ele parece mais irônico, criando situações em que os jovens começam a desconfiar uns dos outros, e esperando bastante tempo para matá-los, divertindo-se com sua ingenuidade.



Figuras 388 a 393: Amor e morte no filme *SHOCK!*

Mas, sobretudo, a diferença desse filme em relação à fórmula descrita por Clover se encontra na garota sobrevivente (Cláudia Alencar), pois ela não é a virgem, e sim a mais bem resolvida sexualmente das meninas: tem uma boa relação com o namorado, fala abertamente sobre sexo etc. Além disso, ela não ataca o assassino, apenas se esconde dele, conseguindo ser retirada, pela polícia, da casa onde aconteceram as mortes. Sua posição é, inclusive, suficientemente ambígua para que desconfiemos de que ela própria é a assassina.

O filme faturou alguns prêmios em seu lançamento, como os prêmios Governador do Estado de Melhor Montagem e de Melhor Trilha Sonora, em 1984, e o de

Melhor Atriz Coadjuvante (para Mayara Magri) no 1º Festival de Cinema de Caxambú, também em 1984. No Festival do Cinema Brasileiro de Gramado daquele ano, chegou a ser inscrito como filme independente, mas, segundo informa o jornalista Aramis Millarch (2008), foi preterido em função de outra produção paulista independente, *EXTREMOS DO PRAZER*, de Carlos Reichembach.

SHOCK! foi exibido em vários cinemas do país com sucesso mediano, e lançado em VHS pela CIC Vídeo no final da década de 1980, tornando-se logo uma raridade. A crítica da época lhe deu alguma atenção, geralmente em tom bastante simpático. Segundo o jornalista Felipe Guerra (2006), em fortuna crítica recolhida para a revista digital *Boca do Inferno*, o crítico Graça Petti, da *Revista Manchete*, até exagerou, afirmando tratar-se de um filme que “*Hitchcock assinaria*”. Já José Júlio Spiewak, do *Jornal da Manhã*, elogiou o diretor: “*Um dos melhores novos cineastas da nova geração do cinema nacional, um dos poucos que conseguem empreender carreira sem conceder aos baixos mercantilismos que estão em deplorável voga*”. Na *Folha da Tarde*, o crítico Jairo Arco e Flexa também gostou: “*Um filme produzido com dignidade, competência e talento. Que sirva de exemplo*”. Por fim, como relata Millarch, o crítico da revista *Veja* José Candido Galvão observaria o filme a partir do viés do gênero:

Fascinado pelo mistério e observador dos filmes americanos de suspense, Correia aprendeu como contar bem uma história brutal. A ação se passa em 12 horas, nas quais o diretor consegue mostrar o efeito destruidor do medo sobre as personalidades. (...) Uma falha está nos diálogos (...). Mas tudo é salvo pela câmara lenta e tensa o pelo pulso do diretor com os atores. As caminhadas do assassino levam a tensão até o fim, num desfecho engenhoso e surpreendente. Mais surpreendente é que, no Brasil, alguém faça com competência um filme de terror e suspense. (Ibidem)

O exemplo não foi seguido, mas, recentemente, *SHOCK!* foi redescoberto por colecionadores, gerando alguma curiosidade entre os jovens fãs do horror: afinal, trata-se do único exemplar nacional de um subgênero bastante popular. O próprio diretor foi entrevistado pelo jornalista Felipe Guerra para a revista eletrônica *Boca do Inferno*. Atualmente, Correia está com 48 anos e trabalha como diretor teatral em Ribeirão Preto, em São Paulo. Afastado do cinema há muitos anos, surpreende, em sua entrevista, por recusar-se a admitir qualquer semelhança entre os *slashers* e o seu filme de 1984. Para ele:

Correia - *SHOCK* não é um filme de terror. É um *thriller*. Na época, eu não havia assistido a nenhum dos filmes citados [*HALLOWEEN*, *SEXTA-FEIRA 13* etc]; porém, quando eu os assisti alguns anos mais tarde, vi algumas coincidências do ponto de vista de alguns enquadramentos, apenas isso. Não gosto do cinema americano. Aliás, acho um dos piores cinemas do mundo. Nada pode ser tão ruim como o cinema americano. O que me levou a fazer *SHOCK* foi a falta de sentido na vida que havia nos jovens daquele período, a escassez intelectual e, metaforicamente, o assassino é o próprio sistema (a polícia, a política, o Exército) (...) Odeio Jason e essas coisas feitas pelo terror cinematográfico americano. Lido com um personagem real, sem nenhum problema mental. (...) Filmes de terror não são meu gênero predileto. Meu filme tem uma estética que tem a ver com meu conhecimento cinematográfico, que passa pelos filmes tchecos, húngaros, espanhóis, japoneses, italianos e uma pitada do cinema francês. (...) Acho difícil esse gênero no Brasil, pois não temos a mesma mentalidade “fantasiosa-baboseira” que os americanos têm. Eu não acredito nem em Saci-Pererê no cinema nacional. (In: GUERRA, *Jair Correia: Ele fez um slasher no Brasil*, 2006)

Na mesma entrevista, o diretor também nega conhecer a existência do cineasta italiano Mario Bava e de seu filme *SCHOCK*, de 1977, sobre uma casa mal assombrada.

Apesar das manifestações de Jair Correia soarem pouco críveis em virtude da enorme semelhança de seu filme com os *slashers* norte-americanos (e de sua irreconhecível relação com o cinema japonês, húngaro ou francês), é dele que se tem os principais dados disponíveis acerca de produção de *SHOCK!*. Segundo ele, o longa custou, na época, 400 mil dólares e foi filmado em São Paulo durante 40 dias, praticamente dentro de um único ambiente. A banda que se apresenta no início da fita foi formada com esse objetivo sob a liderança do guitarrista Palhinha Cruz do Vale, que compôs a trilha sonora, uma mistura música pop dos anos 1980 com o estilo de bandas dos anos 1970, como o grupo Secos e Molhados.

Como *SHOCK!* não encontrou seguidores, continua sendo um exemplar único de *slasher movie* no Brasil – curiosamente, renegado como tal pelo próprio autor. E, apesar das fracas interpretações dos atores e do aspecto inegavelmente “datado” do filme, pode-se dizer que ele guarda algumas surpresas sob o ponto de vista da qualidade da decupagem e da edição de som. Tomando-se como exemplo outros filmes da época, são admiráveis os trabalhos de sonorização, montagem e direção de algumas cenas de suspense, como aquela em que o assassino dos coturnos toca bateria na companhia da desatenta personagem interpretada por Mayara Magri.

6: Horror *paródico*



Figura 394: Felipe Falcão em *O SEGREDO DA MÚMIA* (1982)

A paródia pode ser definida como repetição com ironia e distância crítica, marcando mais a diferença do que a similaridade entre os textos. Assim a pesquisadora Linda Hutcheon (2000, p. xii²⁰⁸), em seu livro *A Theory of Parody* (2000), define uma das estratégias discursivas mais recorrentes em toda a história das artes pictóricas, musicais, dramáticas, literárias e cinematográficas. Segundo a autora, a paródia, por se sustentar em uma estrutura textual dupla, funciona como uma inscrição do passado no presente, corporificando e dando vida às tensões históricas (Ibid, p. xii). Pela mesma razão, segundo Hutcheon, a paródia se tornou fundamental para compreender-se toda a arte do século XX:

A paródia, neste século, é um dos principais modos formais e temáticos de construção de textos. (...) A auto-reflexividade das formas de arte moderna, freqüentemente, tomam a forma de paródias, e, assim, criam um novo modelo de processo artístico e criativo. No esforço de desmistificar o 'sacrossanto nome do autor' e 'dessacralizar a origem do texto', criam-se novas formas de produção e de recepção das obras. (HUTCHEON, 2000, p. 5, trad. livre)

No cinema brasileiro, a paródia de diversos gêneros narrativos é um recurso muito recorrente. Pelo menos desde a consagração das chanchadas, no final dos anos 1940, a apropriação de formatos e clichês de filmes estrangeiros foi uma das operações mais freqüentes e inventivas do cinema nacional, dando continuidade a idéias de antropofagia

²⁰⁸ Tradução livre.

cultural que acompanhavam o pensamento sobre as artes brasileiras desde o *Manifesto Antropofágico* escrito pelo poeta Oswald de Andrade, em 1928.

Seguindo a idéia de Oswald de que “*só me interessa o que não é meu*”, o cinema brasileiro jogou com os elementos importados das mais diversas formas, desde as mais ingênuas brincadeiras até a mais sofisticada elaboração intelectual das idéias alheias. Como observa João Luis Vieira acerca das emblemáticas chanchadas da Atlântida, a paródia seria um traço fundamental para caracterizar esse tipo de produção, que surge como única resposta subdesenvolvida de um cinema que, ao procurar imitar o padrão dominante, acaba rindo de si próprio (VIEIRA In: RAMOS, 1987, p. 168).

Sendo os filmes paródicos extremamente comuns no Brasil, e sendo a noção de paródia tão abrangente do ponto de vista temático, seria natural esperar que, em algum momento, os popularíssimos filmes de horror estrangeiros fossem alvo da “sanha” nacional por recriar o que supostamente não nos pertence. E tantos foram os filmes brasileiros realizados como paródias de filmes de horror, que estes acabaram por configurar um dos mais importantes “territórios” pelos quais circula este tipo de cinema no país. Os filmes aqui destacados não devem ser vistos propriamente como “de horror”. Eles são de outra natureza – mas dependem do referencial do horror para construí-la. E é exatamente esse tipo de construção que define a paródia, segundo Hutcheon:

Como a ironia, a paródia é uma forma indireta e de duplo-dicurso, mas não é parasítica. Ao transmutar e remodelar textos prévios, pontua a diferença e a mútua dependência entre texto paródico e o texto parodiado. Essas duas vozes não se sobrepõem ou se anulam, mas trabalham juntas, marcando o tempo inteiro suas semelhanças e diferenças. Nesse sentido, a paródia pode ser vista como uma estratégia retórica menos agressiva do que conciliatória. (HUTCHEON, 2000, p. 20, trad. livre).

É com essa espécie de “síntese bi-textual” que os artistas do horror paródico brasileiro investem as obras em que se baseiam de relevância renovada, concedendo-lhes, em suas chanchadas, pornochanchadas, comédias caipiras e filmes marginais, uma potencialidade até então insuspeitada, retirando a banalidade de falsas similaridades e dando, a imagens muitas vezes já moribundas – por terem-se tornado clichês – um recomeço de vida em outro registro de leitura, que exige, do criador e do espectador, uma operação sofisticada para reconhecer os planos diferentes de expressão.

6.1. Chanchadas sobrenaturais

Ao falar-se em paródia, é impossível deixar de lado a influência das comédias musicais feitas entre as décadas de 1930 e 1950 no Brasil, conhecidas sob o nome genérico de *chanchadas*²⁰⁹. Tais comédias, que vinham de uma tradição do circo e do teatro popular, mas também dos filmes *cantantes* da bela época, do rádio e do teatro de revista, começaram a se tornar recorrentes a partir de 1935, quando a companhia Cinédia, do Rio de Janeiro, lançou o filme musical *ALÔ, ALÔ, BRASIL* (dirigido e co-produzido Wallace Downey), um grande sucesso de público, seguido do carnavalesco *ALÔ, ALÔ, CARNAVAL* (1936), realizado nos mesmos moldes. Além do apelo ao modelo dos espetáculos populares, esses filmes freqüentemente se aproveitavam de diversos clichês do cinema hollywoodiano (então já hegemônico nas telas brasileiras) para facilitar a comunicação com o público a partir de seu “senso” de cinema – ainda que numa chave invertida e paródica.

Embora a temática fantástica tenha sido rara nas chanchadas, e a do horror possa ser considerada quase inexistente, alguns filmes brincaram com os clichês fantásticos e “horroríficos” do cinema estrangeiro da época, “abrasileirando” e debochando de situações, personagens e temas que nada tinham de engraçados (ou, pelo menos, não o pretendiam) na maior parte do no cinema de gênero em âmbito internacional.

6.1.1. A estréia na Cinédia

O primeiro exemplo do aparecimento da temática fantástica nas comédias musicais se encontra em *O JOVEM TATARAVÔ*²¹⁰, longa-metragem dirigido por Lulu de Barros para a Cinédia, em 1937, com base na peça teatral *O TATARAVÔ*, escrita por Gilberto de Andrade, em 1926, como aparente paródia das histórias ao estilo de H.P. Lovecraft e Edgar Allan Poe, dando conta de antigos rituais egípcios capazes de trazer os mortos à vida.

²⁰⁹ Aqui, está-se usando como definição de chanchada a de João Luiz Vieira, segundo a qual chanchada seria um “gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 1930, 1940 e, principalmente, 1950, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro”. In: RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 119.

²¹⁰ O filme *O JOVEM TATARAVÔ* foi assistido para esta pesquisa.

O filme, hoje praticamente esquecido, conta a história de Eduardo (Darcy Cazarré), pai de família abastado que vive com a esposa, Matilde, e a filha adolescente, Dora, no Rio de Janeiro dos anos 30. Tendo adquirido, num leilão, a “caixa de segredos de Estácio de Sá”, ele descobre um pergaminho que ensina “*como animar quimicamente os espíritos: segredos extraídos de um documento encontrado no túmulo de Ramsés II*”. Seguindo as explicações do documento misterioso, Eduardo decide promover o ritual, mesmo com a resistência da esposa, que o chama de macumbeiro. “*Não é macumba*”, afirma ele, “*é ciência oculta aprendida por um egiptólogo*”.



Figuras 395 e 396: Imagens extraídas do filme: a “corrente invocadora” e a aparição do Tataravô.

Eduardo reúne a família e alguns amigos para “*formar a corrente invocadora*” (Figura 395), na qual escolhe, num sorteio, o tataravô morto em 1823, afogado na praia do Icaraí aos 22 anos, para trazer do além. Com a invocação “*Vitor Eulálio Gonçalves Imbiraçu de Almeida Costalá – volta ao mundo – Amnangar Kapu Landan Buris Burus Baris Baris*”, o espectro do tataravô (interpretado por Marcel Klass) surge na sala, de ceroulas e camiseta, acompanhado do tradicional som de serrote, tão comum nos filmes de horror. Todos saem correndo, com medo. Eduardo manda acender as luzes. O espírito diz, muito à vontade: “*Aqui estou. O que querem?*” (Figura 396).

A partir deste *plot* típico das histórias fantásticas, segue-se uma divertida comédia de costumes em que o tataravô, paparicado por Eduardo e por seus amigos, revela-se um sedutor extremamente inconveniente, paquerando a esposa do tataraneto, suas amigas, a empregada e até sua filha, Dora, com quem por pouco não se casa. Quando Eduardo decide, finalmente, mandar o tataravô de volta para o lugar de onde viera, percebe

que a filha havia “*entornado o pó*” do envelope que permitiria refazer o ritual. Desesperado, o pai zeloso se vê obrigado a recorrer a um terreiro de macumba para, literalmente, despachar o tataravô.

O ritual de macumba merece destaque, pois denuncia o constrangimento e o preconceito dos realizadores em relação ao tema: diferentemente da sessão espírita, que é mostrada em todos os seus detalhes, as cenas do terreiro de macumba são mostradas apenas através de som e sombras, com um diálogo entre Eduardo e o Pai de Santo que revela o lado pouco confiável do religioso. O desfecho do filme também evita deixar claro se foi o ritual que levou o tataravô de volta para o túmulo. Pois, enquanto Eduardo faz o “*trabalhinho*” secreto com o Pai de Santo, Victor ouve as notícias do mundo pelo rádio (acidentes de trens com centenas de mortos, rumores sobre a iminência da Segunda Guerra) e fala para si mesmo: “*A humanidade não era assim tão má*”. E começa a cantar um lamento. “*Por que tanto mal, por quê? (...) Adeus meu sonho de ternura, adeus, quero voltar à doce paz, fugindo deste horror.*” Quando Eduardo chega em casa, o tataravô simplesmente sumiu. Na poltrona em que ele estava sentado, restaram apenas suas roupas. E, assim, nunca se esclarece se o que mandou Victor embora foi o “*trabalhinho*” de macumba ou o desencanto com o século XX.



Figuras 397 e 398: Victor mexendo no rádio; as roupas de Victor deixadas na poltrona da casa do tataraneto.

O filme de Lulu de Barros pode ser examinado sob vários aspectos: por exhibir os sonhos de progresso da burguesia carioca dos anos 1930 (é antológica a cena de Victor sobrevoando a baía de Guanabara de avião), por discutir o amor entre gerações e a liberação dos costumes (no namoro com a bi-tataraneta), por comentar a hipocrisia das

classes abastadas em relação às religiões afro-brasileiras, por ser uma das primeiras comédias musicais do cinema brasileiro (então com músicas compostas especialmente para ela, e não com sucessos do rádio), por ter reunido um grupo de profissionais que voltaria a se encontrar em vários outros filmes de sucesso. Sob vários aspectos, portanto, *O JOVEM TATARAVÔ* é um filme que merece uma revisão por parte dos historiadores.

Mas um aspecto particularmente curioso é o diálogo que ele estabelece com o universo “sobrenatural”, tanto no que diz respeito ao repertório “estrangeiro” (o ritual egípcio descoberto por um desbravador europeu – argumento típico de dezenas de histórias fantásticas) quanto brasileiro (a presença da macumba e do espiritismo como elementos que unem pessoas de várias classes e idades em torno dos mesmos temores que estão fora de sua religião “oficial”). Embora o filme não explore essas questões em particular, fazendo delas apenas um pretexto para a comédia de costumes, é notória a consciência do roteirista e do diretor em relação a elas, sobretudo no que se refere ao uso de alguns clichês: a origem do sobrenatural em locais exóticos e épocas pré-cristãs; o fantasma invocado numa sessão espírita; o desaparecimento do espectro que deixa os objetos intactos etc. Também, ainda que se esteja longe uma típica comédia de horror (afinal, esse gênero pressupõe o medo, sentimento praticamente ausente da história de *O JOVEM TATARAVÔ*), a figura que vem do além traz consigo uma ameaça que precisa ser combatida com uma resposta igualmente sobrenatural, o que coloca este filme como um possível “tataravô” do que mais tarde viria a ser um cinema de horror brasileiro (CANEPA, 2006, p. 57).

Em sua época, a recepção de *O JOVEM TATARAVÔ* pela imprensa foi positiva. O filme chamou a atenção dos críticos, sobretudo, pela boa qualidade técnica apresentada, mas alguns também perceberam nele a novidade em relação ao gênero fantástico, como se pode verificar nesta “coletânea” de textos críticos recolhidos pela revista *Cinearte* – que, pertencendo a Adhemar Gonzaga, tinha todo o interesse em divulgar a aceitação do filme:

Pomo-nos pela primeira vez em contacto com uma produção nacional de longa metragem onde lá se pode apreciar algumas qualidades, e não apenas defeitos. (...) Já se admite que *O JOVEM TATARAVÔ* é uma versão para a tela!!! Em dose bem regular soube-se fugir a que o film fosse mau teatro e o teatro péssimo film. (...) É inverossímil a história, porém mais inverossímil ainda era *O PHANTASMA CAMARADA* de Alexander Korda e não deixou por isso de ser um ótimo *entertainment*. Não seria a inverossimilhança de argumento um pecado do cinema nacional! (In: *Cinearte*, p. 9, 01 nov. 1936)

A boa recepção ao filme pelos críticos, porém, não significou vida longa à memória de *O JOVEM TATARAVÔ*. Ainda que tenha sido um dos filmes da Cinédia conservados e eventualmente exibidos em programas especiais de televisão, este é um dos menos citados pela historiografia desta fase do cinema brasileiro.

Vinte anos depois, Lulu de Barros voltaria à história do jovem tataravô em *UM PIRATA DO OUTRO MUNDO*²¹¹ (1956), feito para a mesma Cinédia. Curiosamente, o diretor recriaria a história do primeiro filme trocando os rituais espíritas por uma moderna máquina do tempo. O interessante desse *remake* é o fato de Lulu de Barros fazer uma adaptação semelhante à que se fazia no cinema de fantástico hollywoodiano, que, naquela época, havia abandonado os temas clássicos e se dedicava à ficção-científica. Com esse *remake*, parece claro que o diretor estava preocupado com o que acontecia no cinema de gênero fora do Brasil, e que seu recorrente tataravô era, afinal, um cidadão do mundo. Mas, evidentemente, estava-se muito longe do cinema de horror.

6.1.1. E na Atlântida...

Mas não foi apenas a Cinédia que recorreu, eventualmente, à temática fantástica, em suas comédias musicais. Em 1946, Moacyr Fenelon dirigiria na Atlântida *FANTASMA POR ACASO*²¹², que viria a ser sua única comédia na companhia, uma fantasia baseada numa novela do escritor norte-americano Thorne Smith e estrelada por Oscarito (então um astro em ascensão). A história repetia, segundo o professor e montador paulista Máximo Barro, “*um argumento que estava na moda no cinema americano: o falecido que não era aceito no céu e vinha penar mais alguns dias na Terra*²¹³”.

No filme, o personagem interpretado por Oscarito acorda, faz ginástica, ouve as notícias do rádio. Chegando ao prédio onde trabalha, deixa paletó, gravata, chapéu e transforma-se num simples faxineiro, que ainda lá trabalha, movido pela compaixão que o filho do falecido dono da empresa tinha por ele. Mais tarde, ao sair da firma, ele é atropelado e morto.

²¹¹ O filme *UM PIRATA DO OUTRO MUNDO* não foi localizado para esta pesquisa.

²¹² O filme *FANTASMA POR ACASO* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida em depoimento de Máximo Barro concedido no dia 25/05/2007, em São Paulo.

²¹³ Depoimento dado para esta pesquisa em São Paulo, na FAAP, no dia 25/05/2007.

A partir deste momento, o sobrenatural entra na narrativa: Oscarito vai para um “céu de fantasia, com cenografias que lembravam um *CALIGARI* bem comportado” (Ibid), onde é recebido por duas vedetes, Renata Fronzi e Mara Rúbia, que o conduzem num caixão vertical, onde ele ouve a canção *Terra Seca* (composta por Ari Barroso em 1943 e interpretada por Cyro Monteiro), e cujo estribilho famoso a fez ser conhecida como *Trabalha Nego*. Num trecho da canção:

Nego pede licença prá parar
Nego não pode mais trabaiá
Quando o nego chegou por aqui
Era mais vivo e ligeiro que o saci
Nego era moço e a vida, um brinquedo prá mim
Mas esse tempo passou e esta terra secou
A velhice chegou e o brinquedo quebrou

Nesse (nem tão) animado céu, Oscarito encontra o antigo patrão e é convencido a voltar para a Terra com o objetivo de “*ajudar o estróina do filho*” (Ibid). Relutante, o faxineiro atende ao pedido do ex-patrão, retornando ao mundo dos vivos e surpreendendo sua família, aturdida com o insólito da volta do além.

Ainda de acordo com Máximo Barro, apesar do elenco estrelado (além de Oscarito, lá estavam Grande Otelo, Mary Gonçalves, Emilinha Borba, Nelson Gonçalves etc), das boas intenções cômicas e mesmo das premiações recebidas (Melhor Filme, Diretor e Atriz pela Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos em 1946), o filme tinha uma série de problemas de realização e de estrutura narrativa. “*A estrutura do filme é rigorosamente teatral, mais parecendo um filme em 20 atos*”, afirma Barro. (Ibid). Além da estrutura repetitiva, ele também aponta para a pouca comicidade do roteiro escrito por Fenelon, Paulo Wanderley e José Cajado Filho, que “*tinha um tom fúnebre, rotineiro, longe da comédia que eles tencionavam realizar (...) transformando-se num melodrama insosso.*” Pela descrição de Máximo Barro, nesse filme, o elemento fantástico era apenas um pretexto para o desenvolvimento de uma comédia familiar. Mas, mais uma vez, uma figura que vinha interferir no cotidiano dos vivos tinha chegado do além. Inegavelmente, abria-se o caminho para, mais adiante, tais figuras trazerem consigo ameaças maiores do que pequenas confusões familiares.

Seis anos depois, José Carlos Burle se aproveitou do referencial de horror de maneira diferente e mais evidente na comédia *OS TRÊS VAGABUNDOS* (1952)²¹⁴, também da Atlântida. Estrelado por Oscarito, Grande Othelo, Cyll Farney e José Lewgoy, *OS TRÊS VAGABUNDOS* era uma comédia não-musical (portanto, não exatamente chanchadesca) cheia de quiproquós e reviravoltas, mas cujo *plot* inicial trazia uma história claramente inspirada nos filmes de horror/ficção-científica em voga naqueles dias:

Dois marginais [Oscarito e Otelô] encontram-se com um terceiro [Farney] e decidem invadir casas sem moradores para abrigarem-se. A casa escolhida é misteriosa, cheia de aparições esqueléticas para provocarem risos. (...) Aqui temos dois comediantes, a dupla infalível Oscarito e Grande Otelô, mais lembrando a formação de Oliver Hardy-Stan Laurel [O Gordo e o Magro], que rebocavam um gatão ou cantor. Os espectros e surpresas do casarão são repetições das sátiras aos filmes de horror do tipo *O Gato e o Canário* (...) O transitar pelas surpresas cômicas levará o trio a um laboratório, onde um cientista facínora e sua extremosa esposa combinam uma transfusão de cérebro com um estranho casal.... O cientista, com todos os meneios de Basil Rathbone, abasileirados por José Lewgoy, faz as operações, auxiliado por um troglodita de fidelidade canina (...). Quando o cientista biruta pretende usar o cérebro de Oscarito para trocar com o debilóide, os três fogem. (BARRO, 2007, p. 223)

Porém, depois dessa primeira parte evidentemente calcada nas comédias de horror, a história de *OS TRÊS VAGABUNDOS* seguia por outros caminhos, que incluíam bandidos, sócias, namoros proibidos e uma série de outras confusões. Mas, ao parodiar um gênero que, então, começava a tomar conta do cinema B, o filme de Burle lembrava os trabalhos de comediantes estrangeiros como Abbott & Costello – que, no final dos anos 1940, seriam lembrados pelos filmes que satirizavam os monstros da Universal Studios, entre eles *ABBOTT E COSTELLO ENCONTRAM FRANKENSTEIN* (*ABBOTT AND COSTELLO MEET FRANKENSTEIN*, 1948) – confirmando, mais uma vez, o diálogo nada inocente com os filmes de horror importados.

Apesar do sucesso de público e do elenco de primeira, *OS TRÊS VAGABUNDOS* fez uma péssima carreira entre os críticos, que pouca atenção deram, na época, à sua ligação com produções então bastante atuais do cinema estrangeiro. Como acontecia frequentemente no período, os jornalistas que cobriam o cinema brasileiro

²¹⁴ O filme *OS TRÊS VAGABUNDOS* não foi localizado. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-metragem* e da biografia de José Carlos Burle, *Drama na Chanchada*, escrita por Maximo Barro, em 2007.

preferiam apenas esculhambar a obra, apontando apenas seus (notórios) problemas, sobretudo a má direção dos atores e a trama confusa. Segundo o crítico Moniz Vianna, citado por Barro:

O abacaxi carioca é responsável pela invasão do jeito do morro que vem sofrendo, entre outros, os bairros de Copacabana, Ipanema e Leblon. Oscarito tem um público fidelíssimo, capaz de qualquer sacrifício, e a Atlântida sabe cortejar esse público, fornecendo a ele, duas vezes por ano (em média), as aventuras mais infantis e mais idiotas. O público aprecia essa prova de consideração e aplaude, às vezes de pé, as façanhas de seu autor favorito. José Carlos Burle dirigiu os três vagabundos com extraordinária habilidade: o filme não podia ser mais incoerente, mais ridículo, mas desenchavido. Os fãs Oscarito estão de parabéns. (VIANA apud BARRO, 2007, p. 228)

Depois do longa de “Zeca” Burle, a Atlântida só voltaria a explorar a comédia de horror cerca de dez anos depois, num registro ainda mais *fake*. Por acaso, naquele que veio a ser o último filme “de carreira” da companhia, *OS APAVORADOS*²¹⁵ (1962), de Ismar Porto (1931-), cineasta que já se destacara como montador e assistente de direção nas companhias Maristela e Atlântida.

A conjuntura desfavorável para a Atlântida, de alguma maneira, acabou sendo favorável para o diretor, que realizou seu filme no apagar das luzes do estúdio mais bem sucedido da história do cinema brasileiro e, assim, teve o privilégio de estreiar na função com os comediantes Oscarito e Vagareza, que protagonizam a fita nos papéis dos primos Dudu e Vavá. A história d’*OS APAVORADOS*, escrita por José Cajado Filho, seguia a linha de comédia de erros e quiproquós da maioria das chanchadas, mas também não pertencia mais ao gênero musical, que perdera força no final dos anos 1950.

Nela, Dudu e Vavá, despejados da pensão onde moravam pela malvada Dona Camila (Nena Napoli), recebem uma carta que os avisa sobre uma herança: eles haviam ganhado, de uma tia distante, um palacete e uma grande soma em dinheiro. Felizes, procuram seus amigos Carlos (Adriano Reys); a noiva de Dudu, Angelina (Nayr Belo) e algumas outras pessoas para ocuparem a casa. Porém, quando tentam ocupá-la, são advertidos de que lá existem terríveis assombrações. Os fantasmas, no entanto, nada mais

²¹⁵ O filme *OS APAVORADOS* não foi localizado. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-metragem* (SILVA NETO, 2002, p. 71).

são do que uma armadilha criada por uma quadrilha de falsários que deseja ver os donos fora dali. Após uma longa série de peripécias, internações psiquiátricas, sustos e mal entendidos, finalmente todos podem viver felizes na casa – inclusive a terrível Dona Camila, agora sogra de Dudu.

Mais uma vez, não se trata de uma história propriamente de horror, mas, desta vez, ainda que falsos, os fantasmas pregam sustos reais nos personagens. Com o fim da Atlântida, porém, as comédias de horror ainda teriam que esperar um pouco mais para estreitar de fato no cinema brasileiro.

6.1.3. Uma chanchada (tardia) de vampiros

Em 1969, o mundo das chanchadas já fazia parte do passado, mas o cineasta Iberê Cavalcanti (1935-) decidiu levar a cabo um projeto de resgate das comédias populares carnavalescas, e, para isso, trouxe de volta Ankito (codinome de Anchises Pinto, 1923 -), um dos principais nomes das chanchadas, no longa-metragem *UM SONHO DE VAMPIROS*²¹⁶.

O filme, estrelado também por Irma Álvares (no papel de uma vampira) e narrado por Hugo Carvana, contava a história do Dr. Pan (Ankito, então voltando às telas após um acidente que o debilitara por cinco anos), um velho cientista que vive obscuro, até que a morte lhe permite tornar-se um vampiro. Nessa condição, ele decide transformar todos os habitantes da cidade em sanguessugas – sobretudo os mais poderosos, como o delegado, o padre e o empresário. Então, dois jovens enamorados, Rosinha (Janet Chermont) e Camilo (Sonélio Costa), precisam ir à luta para que a vida volte ao normal.

Mesmo que o filme seja, no momento, inacessível, é possível fazer algumas inferências sobre *UM SONHO DE VAMPIROS*. Primeiro, que seu “resgate” das chanchadas dez anos depois do ocaso desse gênero brasileiro estava em consonância com outros movimentos, como o do cinema marginal, que vinham aproveitando a experiência paródica da chanchada em novos moldes, nos quais a cultura popular de massa era ressignificada de maneira mais anárquica e agressiva. Outra inferência possível, decorrente da primeira, diz respeito a um certo “anacronismo” do projeto de Iberê Cavalcanti, justamente pela

²¹⁶ O filme *UM SONHO DE VAMPIROS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-metragem* (SILVA NETO, 2002, p. 768).

inocência do enredo. Mas o aspecto mais importante do filme – pelo menos no âmbito desta pesquisa – é o de ter promovido uma típica comédia de horror (isto é, uma comédia cuja história que descreve ameaças sobrenaturais que provocam medo e repulsa nos personagens), possivelmente a primeira do cinema brasileiro a assumir-se dessa forma.

Infelizmente, apesar do valor histórico, *UM SONHO DE VAMPIROS* é, hoje, inacessível, não tendo sido possível assisti-lo ou obter detalhes seguros sobre seu enredo e desfecho.

Um Sonho de Vampiros

A Dream of Vampires

Rêve de Vampires

Servicine — Serviços Cinematográficos Ltda./U. C. B. — União Cinematográfica Brasileira
 S. A./R. P. I. Filmes Brasileiros em Distribuição Ltda.
 * 80 minutos/minutes/minutes

■ Em *Paraíso Tropical*, tudo pode acontecer, até mesmo a fantástica história do Dr. Pan, um velho que sonha com o poder e a glória, mas que vive em completo obscurantismo até o dia em que a Morte o transforma num vampiro. Nessa condição, o Dr. Pan deixa os sinais de suas dentadas em todos os cidadãos importantes da cidade: o usineiro, o cabo do destacamento policial, o comerciante, a beata e, entre outros, o próprio vigário da paróquia. Contaminados pelo Dr. Pan, todos eles também se transformam em vampiros e dominam a localidade, pondo em polvorosa a população. Rosinha e Camilo, dois jovens enamorados, tentam escapar à ação dos vampiros, enredando-se em mil aventuras, que só terminam quando a paz vota definitivamente a reinar em *Paraíso Tropical*.

■ In "*Paraíso Tropical*" (*Tropical Paradise*) all may happen, even the fantastic story of Dr. Pan, an old man who dreams about power and glory, but lives in complete obscurity up to the day when Death turns him into a vampire. Under this condition, Dr. Pan leaves the marks of his teeth in all the important people of the city: the owner of the sugar factory, the corporal, the businessman, the begottden woman, the vicar. Contaminated by Dr. Pan, all of them also become vampires and subdue the place, upsetting its population. Rosinha and Camilo, a pair of lovers, try to escape the vampires, getting involved in many adventures, which only end when peace returns forever to "*Paraíso Tropical*".

■ A "*Paraíso Tropical*", tout est possible, même l'histoire fantastique du Dr. Pan, un vieillard qui rêve de pouvoir et de gloire, mais qui vit dans l'anonymat complet jusqu'au jour où il devient vampire. Dès lors, il marque de ses dents tous les citoyens importants de la ville: entre autres le propriétaire de l'usine, le caporal de la police, le commerçant, la bigote et le vicaire de la paroisse. Contaminés, tous deviennent vampires et terrorisent la région en semant la panique parmi la population. Rosinha et Camilo, deux jeunes amoureux, essayent d'échapper à l'action des vampires. Après de nombreuses péripéties, la vie redevient calme à "*Paraíso Tropical*".

Diretor/Director/Réalisateu: **Iberê Cavalcanti**
 Argumento/Story/Sujeito: **Iberê Cavalcanti**
 Roteiro/Screenplay/Scénario: **Iberê Cavalcanti**
 Fotografia/Photography/Images: **Renato Neumann (côr)**
 Montagem/Edition/Montage: **Renato Neumann**
 Música/Music/Musique: **João Silvério Trevisan**
 Intérpretes/Cast/Interprètes: **Ankito: Dr. Pan, Irma Alvarez: Marocas, Janet Chermon: Rosinha, Sonélio Costa: Camilo, Augusto Maia Filho, Robson Bob, Janira Santiago, Zuza Curi, Tuna Espinheira, Jorge Dias, Isaac Bardavid, Simon Khouri.**

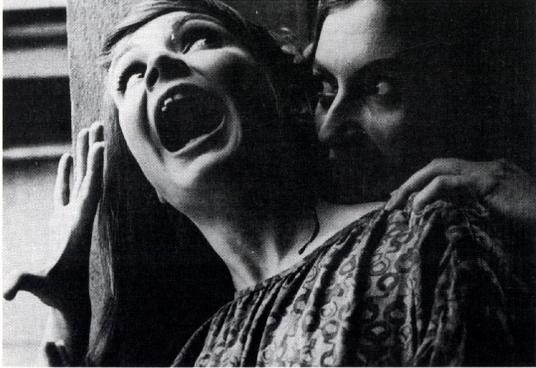



Figura 399: Matéria sobre *UM SONHO DE VAMPIROS*.
 (Fonte: Fac-Símile de página de revista não identificada)

6.1.4. *Uma pornochanchada de fantasmas*

Se, de um lado, a tentativa de trazer de volta as chanchadas (como a realizada por Iberê Cavalcante), podia soar anacrônica em 1969, de outro lado, as *pornochanchadas* – nome pejorativo dado às comédias eróticas que surgiam no cinema carioca e paulista no final da década de 1960 – dominariam o mercado cinematográfico nacional até o começo dos anos 1980. Uma das primeiras pornochanchadas brasileiras assim conhecidas, e que ainda hoje está na lista dos filmes mais vistos na história do nosso cinema (com público oficial de 2.549.741 pessoas, mas projetado em mais de cinco milhões por seu realizador)²¹⁷, é a comédia carioca *A VIÚVA VIRGEM*²¹⁸ (1974), de Pedro Carlos Rovai, estrelada pelo impagável bufão Carlos Imperial (1935-1992), famoso produtor musical, compositor, cineasta, jornalista e apresentador de televisão.

No filme, escrito por Armando Costa, João Bettencourt e Cecil Thiré, o asqueroso coronel Alexandrão (Imperial) morre antes da noite de núpcias com sua jovem esposa, Cristina (Adriana Prietto). Então, a rica herdeira do coronel se muda com sua tia para o Rio de Janeiro, onde começa a sofrer o assédio do trambiqueiro Constantino (Jardel Filho), mas encontra o amor nos braços de jovem um hippie chamado Paulinho (Marcelo Marcelo). Os momentos de “horror” dessa divertida comédia ficam a cargo do fantasma do Coronel, que inferniza a vida de Cristina e de seus amigos, chegando a “incorporar” em Constantino na esperança de consumir suas núpcias com a viúva virgem. O coronel só desiste quando consegue afastar Constantino de Cristina e abrir o caminho para o amor sincero da esposa com Paulinho.

No caso deste filme, que não poderia ser definido propriamente como uma comédia de horror (pois o elemento horrorífico não é central na narrativa, aparecendo apenas em momentos pontuais), é curiosa a adaptação de um imaginário gótico (de fantasmas e possessões vinculadas a um mundo arcaico e aristocrático) para criar *qüiproquós* a partir de um dos temas mais antigos da ficção de horror, que é o do fantasma obcecado por uma jovem indefesa.

²¹⁷ O número oficial, segundo dados da ANCINE, é de 2.549.741 de espectadores. Porém, o cineasta e produtor Pedro Rovai, em entrevista concedida por telefone a esta pesquisa, em janeiro de 2008, garante que mais de cinco milhões de espectadores assistiram ao filme em 1974.

²¹⁸ O filme *A VIÚVA VIRGEM* foi assistido para esta pesquisa.



Figuras 400, 401 e 402: Adriana Prietto e Carlos Imperial em *A VIÚVA VIRGEM*

Nada indica, porém, que o sucesso estrondoso do filme – inesperado até mesmo para seus realizadores, que o colocaram inicialmente em apenas um cinema carioca, para depois ver o filme emplacar várias semanas de sucesso em dezenas de salas em todo o Brasil²¹⁹ – se deva à sua relação com o gênero horror, mas sim à beleza de Adriana Prietto, à personalidade de Carlos Imperial e ao apelo erótico que, então, passava a dominar a cinematografia brasileira. Tanto assim que, nas pornochanchadas feitas no Rio de Janeiro depois de *A VIÚVA VIRGEM*, pouquíssimas vezes o universo do horror voltou a ser referenciado.

²¹⁹ Estreou no Rio de Janeiro, a 20 de abril de 1974, em uma única sala, passando a três salas na terceira semana e permanecendo em cartaz durante sete semanas em dezenas de salas, transformando-se em um grande sucesso de bilheteria.

6.2. Os *remakes* do avesso

Num outro registro da intertextualidade e da paródia, mas ainda muito próximos do caráter das chanchadas, devem ser lembrados também os “*remakes*”, realizados no Brasil, de filmes de horror estrangeiros. Baseadas nos grandes sucessos do cinema de horror hollywoodiano, essas paródias vinham mostrar que a “atualização” de histórias estrangeiras por meio do deboche tinha espaço garantido na preferência do público, atraindo milhões de espectadores.

6.4.1. *O Jeca e o Exorcista*

O impacto de *O EXORCISTA* sobre o cinema brasileiro ainda é um assunto a ser estudado especificamente. Mesmo antes de sua estréia no Brasil (ocorrida em novembro de 1974, quase um ano depois do lançamento nos EUA e Europa), já se via o surgimento de filmes inspirados no sucesso de William Friedkin, como o já citado *EXORCISMO NEGRO* (1974), de Mojica, e o policial *O EXORCISTA DE MULHERES* (1974)²²⁰, de Tony Vieira. Depois deles, filmes como *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO* (1977), de Raffaelli Rossi dariam prosseguimento à tendência. Porém, o sucesso do filme de Friedkin marca, principalmente, o começo da proliferação de filmes de horror populares em São Paulo, num fenômeno já bem diferente do provocado por *Zé do Caixão* dez anos antes.

Mas, entre os esses filmes abertamente inspirados em *O EXORCISTA*, apenas *O JECA CONTRA O CAPETA*²²¹ (1975), dirigido por Pio Zamuner (1935-) e estrelado pelo produtor/ator Amácio Mazzaropi (1912-1981), foi concebido como uma paródia declarada do longa-metragem original, provando que os sucessos internacionais do horror poderiam ser uma fonte de piadas.

Filho de imigrantes portugueses e italianos, Mazzaropi vivia, então, o momento de maior consagração de sua carreira, iniciada nos anos 1930 no circo, continuada no teatro e disseminada na televisão e no cinema: no começo dos anos 1970, as bilheterias de seus filmes ultrapassavam os três milhões de espectadores, chegando a dominar 20% do

²²⁰ Filme policial que só faz referência ao filme de Friedkin no título, sem ligar-se ao gênero horror.

²²¹ O filme *O JECA CONTRA O CAPETA* foi assistido para esta pesquisa.

mercado do cinema nacional²²². Tais filmes, com sua mistura de conservadorismo rural, ingenuidade, melodrama e comédia, recorriam freqüentemente a paródias de filmes ou gêneros consagrados (como o “western” *UMA PISTOLA PARA DJECA*, 1969).

JECA CONTRA O CAPETA não chega a conter uma paródia estrutural de *O EXORCISTA*: apesar do título, o filme, em sua maior parte, consiste numa aventura remotamente calcada no gênero *western* e num melodrama moralista cujo discurso altamente esquemático faz um apelo contra a lei do divórcio (que estava sendo discutida no Brasil no começo dos anos 1970). Assim, o tema da possessão demoníaca, mesmo estando presente no título, surge apenas na parte final da história, e de maneira quase gratuita – o que sugere um certo “oportunismo” na abordagem do gênero horror.

No filme, uma pequena cidade do interior de São Paulo está às voltas com o debate sobre a lei do divórcio. A notícia da aprovação da lei que permite a separação de casais alegria uma viúva de mau gênio, Dionísia (Néa Simões), cuja idéia fixa é conquistar o caipira Poluído (Mazzaropi), casado com Marieta (Geny Prado) e pai de Augusto (Roberto Pirilo). Dionísia se aproveita de um crime cometido por um de seus capangas contra a nora de Poluído, culpando Augusto e prometendo proteção ao jovem se Poluído se casar com ela. Então, o caipira precisa provar a inocência do filho para livrar-se do assédio da mulher. Em seus devaneios, recebe conselhos de um jovem de cabelos longos que se apresenta como Jesus Cristo, mas acaba tendo que enfrentar o Demônio sozinho: primeiro, ele imagina que a Dionísia é o próprio demônio; depois, ao chegar em casa, vê a cama de sua mulher balançar misteriosamente, como no filme de Friedkin.

Assustado, Poluído pede ajuda ao padre e a todas as forças sobrenaturais para espantar o Demônio, atraindo a população da cidade. Então, finalmente, descobre que o “Cão” que assustava a ele e à sua mulher era apenas um cachorro que estava morando debaixo da cama. Pouco depois, também descobre que seu amigo Jesus era, na verdade, membro de um grupo de teatro mambembe (em possível referência a outro sucesso internacional da época, *JESUS CRISTO SUPERSTAR*, de Norman Jewison, lançado em 1973) de passagem pela cidade.

²²² Conforme descreve Nuno Cesar de Abreu no verbete da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*: “Seu esquema empresarial controlou cerca de 20% da arrecadação dos filmes nacionais entre 1970 e 1975, um público de cerca de 3 milhões de espectadores por filme”. (In: RAMOS; MIRANDA, 2000, 366)



Figuras 403 a 408: Poluído imagina que Dionísia é o Demônio, e que este também tomará o corpo de sua esposa.

Um ponto curioso sobre *JECA CONTRA O CAPETA* é que, ainda que se tratasse de um filme profundamente conservador e moralista, ele tinha uma postura desmistificadora do ponto de vista religioso, trabalhando com a idéia de que nem o Demônio, nem Deus, participam diretamente da vida dos homens, ao contrário do que pensa o inocente Poluído na maior parte de sua aventura contra o Capeta.

E, ainda que não seja possível provar uma relação direta entre o sucesso do filme de Mazzaropi e o de *O EXORCISTA*, o fato é que *JECA CONTRA O CAPETA* foi a segunda maior bilheteria da dupla Mazzaropi/Zamuner (perdendo apenas para *O JECA MACUMBEIRO*, de 1974, um filme sobre espiritismo), atraindo, segundo dados da Ancine, 3.428.860 espectadores.

6.2.2. BAC'S e o horror de gozação

Mas o paradigma das paródias de filmes de horror no Brasil pode ser encontrado no longa-metragem paulista *BACALHAU – BAKS*²²³ (1976), produzido por Renato Correia Filho e dirigido/roteirizado por Adriano Stuart. O filme foi declaradamente

²²³ O filme *BACALHAU* foi assistido para a realização desta pesquisa.

baseado em um original estrangeiro: *TUBARÃO* (*JAWS*, em inglês), de Steven Spielberg, lançado mundialmente, com enorme sucesso, em 1975.

BACALHAU trazia a mesmíssima história de *TUBARÃO*: um policial e um oceanógrafo descobrem um peixe assassino numa cidade litorânea em pleno verão, e entram em conflito com o prefeito a respeito da divulgação da notícia, sendo obrigados a unir-se a um antipático pescador para caçar e eliminar a criatura subaquática. O filme de Stuart, porém, era uma comédia, e não um filme de horror à maneira do original de Spielberg. E, ainda que apresentasse um aspecto um pouco maçante por concentrar-se demasiadamente nas referências ao original, criava uma série de soluções divertidas para os indisfarçáveis problemas financeiros e diferenças culturais, oferecendo uma nova leitura de *TUBARÃO* a partir dos parâmetros das pornochanchadas brasileiras.

Os primeiros momentos do filme já dão o tom de *BACALHAU*: enquanto casais namoram num luau à beira-mar (entoando diálogos típicos da pornochanchada: o da virgem que cai nas garras de um picareta; o da moça assanhada que deseja se casar com um velho rico), uma bela jovem resolve tomar um banho de mar e, para isso, convida o namorado, que está dormindo, bêbado. Ela entra na água sozinha e, de repente, grita: “*Alfredão, Alfredão, tem algum engraçadinho aqui embaixo!*” e é puxada para o fundo do mar. Em seguida, um esqueleto de plástico, totalmente descarnado, sai das águas escuras sem que ninguém o veja – a não ser o espectador. No dia seguinte, um dos personagens encontra o esqueleto na praia e procura a polícia. Após esse prólogo em muito semelhante ao original, somos apresentados a uma série de personagens caricatos que não apenas “lembram” os de *TUBARÃO*, mas têm consciência disso, recorrendo a piadas que denunciam, o tempo inteiro, o fato de eles mesmos terem assistido ao filme no ano anterior. Exatamente como em *TUBARÃO*, os acontecimentos se sucedem até que o policial e o oceanógrafo português se unem ao pescador maluco (interpretado por Mauricio do Valle) para, finalmente, capturarem o peixe – o temível “*bacalhau da guiné – o maior assassino dos mares*”.

Felizes com a caçada, todos os personagens sobreviventes se unem num enorme banquete para comer o bacalhau. Porém, o peixe ressuscita e devora todos os convivas, terminando o filme de maneira triunfante, em meio a uma mesa rodeada de esqueletos (*Figura 411*).



Figuras 409, 410 e 411: Cenas de *BACALHAU*.

No caso de *BACALHAU*, diferentemente do que se passava nas chanchadas dos anos 1940/1950, a paródia era muito mais estrutural e dependente do modelo original. Como observa Nuno Cesar de Abreu:

Diferentemente de certa chanchadas dos anos 40 e 50, que trabalhavam a paródia articulando sátira e nacionalismo, assumindo atitudes críticas em face do produto original, as pornochanchadas tendiam para uma completa submissão ao modelo cinematográfico estrangeiro, assumindo a inferioridade. Em filmes como *BACALHAU*, para que os mecanismos de comédia atinja os objetivos desejados, é condição essencial que o espectador tenha assistido ao filme original, é necessário que ele compare continuamente a paródia - a imitação, a mentira, com seu modelo - a verdade. (ABREU, 2006, p. 152)

E, citando João Luiz Vieira, o autor continua:

Esse tipo de paródia faz com que o espectador glorifique ainda mais o cinema hollywoodiano como único, autêntico e legítimo cinema, reconhecendo a incapacidade brasileira para copiar. Tal tipo de piada atenta, sim, duplamente, contra o cinema brasileiro. Por um lado, reaviva o velho preconceito segundo o qual o cinema brasileiro é ruim, e por outro, autoriza constantemente uma certa prática dominante - a do filme clássico narrativo americano, da superprodução, do filme de efeitos técnicos, como válida, legítima e autêntica, reconhecendo a eficiência de linguagem do cinema opressor. Ao cinema brasileiro restaria apenas uma gargalhada à sua incompetência. (VIEIRA apud ABREU, 2006, p. 152)

O discurso sobre o filme divulgado pela revista *Cinema em Close Up*, também citado por Abreu, parece confirmar as impressões dos autores:

Bacalhau, o parente brasileiro do Tubarão

A Omega filmes é a responsável por isso. Desde que a firma foi fundada por dois rapazes vindos de Ribeirão Preto, teve como objetivo principal a preocupação de fazer trabalhos de primeira qualidade, dentro de padrões internacionais. Escorado por sólido lastro financeiro... a terceira produção da Omega fez o filme *BACALHAU*, uma idéia de Adriano Stuart inspirada no sucesso de *TUBARÃO*. A

história é a mesma, só que as coisas são levadas pelo lado da sátira. (Citado por ABREU, 2006, p. 151-152)

Nessa mesma matéria, há uma longa descrição da técnica desenvolvida para a construção do animal, que teria complicados mecanismos internos de movimentação. Tais dados, no entanto, são refutados por diversos testemunhos de atores que participaram das filmagens, o que só confirma o desejo do cinema popular dos anos 1970 de pertencer a uma cinematografia infinitamente superior tecnicamente.

Mas, se a paródia proposta em *BACALHAU* pode ser vista como auto-depreciativa, por contrastar o produto brasileiro com um modelo inatingível, também pode representar uma atitude transgressora e criativa. Nesse sentido, algumas soluções do filme de Stuart merecem destaque: a abertura, fotografada com imagens em negativo, em vez da “noite americana” do filme de Spielberg, remetendo ao visual original, mas dando-lhe uma forma “invertida”; o destaque dado ao enorme peixe de plástico, sem nenhum esforço para disfarçar seu aspecto falso e ridículo, o que provoca risos especialmente nas cenas em que o peixe “ataca”; o uso de personagens “típicos” das comédias brasileiras (o português, o homossexual, o marido infiel, a amante ferosa, a esposa traída etc) em contraste com os seríssimos personagens do filme hollywoodiano; o apelo à memória espectadores em relação à obra original, o que dá maior liberdade ao roteiro para dedicar-se a piadas digressivas e a um distanciamento cômico dos acontecimentos.

Apesar da precariedade do roteiro e da produção, *BACALHAU* caiu no gosto popular, atraindo, segundo dados do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 96), cerca de 900 mil espectadores. E Adriano Stuart também receberia uma importante lição sobre as paródias de filmes hollywoodianos, às quais recorreria nos diversos sucessos infantis d’Os Trapalhões (quarteto de comediantes surgidos na televisão) que dirigiria nos anos seguintes, como *OS TRAPALHÕES NA GUERRA DOS PLANETAS*²²⁴ (1978), paródia de *GUERRA NAS ESTRELAS*, e *O INCRÍVEL MONSTRO TRAPALHÃO*²²⁵ (1980), paródia de *SUPERMAN* (1978, Richard Donner), que, juntas, atraíram quase dez milhões de espectadores.

²²⁴ Dados da ANCINE.

²²⁵ Dados da ANCINE.

6.3. O horror marginal

Mas não apenas as comédias brasileiras usaram o horror com fins irônicos ou paródicos. O chamado *cinema marginal* ou *udigrudi*²²⁶, que promoveu rupturas estéticas radicais no cinema brasileiro, esfacelando narrativas, apostando na metalinguagem e representando de maneira crua todo tipo de violência física e verbal, também apelou para o horror em diversos momentos. Sobre este cinema em particular, cabem algumas considerações que possam contextualizar sua possível relação com o horror.

O chamado cinema marginal surgiu no contexto brasileiro na segunda metade da década de 1960. Encabeçado por Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Andrea Tonacci, Carlos Reichembach e outros cineastas cariocas e paulistas, tinha suas inspirações calcadas nos trabalhos de Ozualdo Candeias e de José Mojica Marins, na contracultura e num certo culto aos produtos culturais de massa tais como os filmes “de gênero” – abordados sob uma perspectiva lúdica e ligada ao cinema moderno.

É difícil identificar uma unidade no grupo dos idiossincráticos autores “marginais”, mas há alguns traços comuns que perpassam vários filmes realizados por esses cineastas. Esses traços característicos dos “marginais” apontam para uma visão de cinema diferente daquela defendida pelos “cinemanovistas”, e também para uma postura ideológica que reagia de forma diversa à repressão política, à censura e à violência do Estado perpetrada contra os inimigos do regime autoritário que vigorava no Brasil desde 1964.

Em *O Cinema Marginal ou a Representação em seu Limite* (1987), Fernão Ramos afirma que essa postura diferenciada do Cinema Marginal em relação ao Cinema Novo pode ser observada na ausência do desejo de aceitação e de compreensão do público, no gosto pelo abjeto levado às últimas conseqüências e numa espécie de “desbundamento”²²⁷ em relação ao engajamento político. Segundo o pesquisador:

A problemática da marginalidade no cinema brasileiro - quando situada historicamente por volta de 1970 - tem, a meu ver, a singularidade de não conter em seu horizonte o discurso, extremamente recorrente no começo da década, em torno da necessidade efetiva de uma intervenção da obra na realidade concreta de

²²⁶ Corruptela de “*underground*”, numa referência ao cinema alternativo praticado nos EUA com algumas características semelhantes.

²²⁷ Gíria da época referente à atitude de deixar a luta política em função de uma vida mais hedonista e alienada.

maneira a transformá-la. "*Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba*", essa conhecida frase, pronunciada em *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA* [longa de estréia de Rogério Sganzerla, SP, 1968] dá, a meu ver, a dimensão exata das transformações sofridas pela ideologia estabelecida em torno da necessária inserção da obra no social durante o transcorrer da década. Primeiro, uma constatação crua: "a gente não pode fazer nada"; a seguir, a atitude que se segue ao fato consumado: o avacalho e o esculhambo; ou seja, na medida em que eu posso avacalhar, não tenho nenhum vínculo com atitudes construtivas.... (RAMOS, 1990, p. 28-29)

De maneira muito resumida, pode-se dizer que os cineastas marginais trilharam dois caminhos diferentes após o bombástico sucesso obtido em 1968 com *O BANDIDO DA LUZ VERMELHA*, de Rogério Sganzerla, realizado na Boca do Lixo, com base na história de um personagem real bastante conhecido das crônicas policiais: o grupo paulista (João Callegaro, Carlos Reichembach e outros), defendendo o que chamavam de "cinema cafajeste", ligou-se a produtores da Boca do Lixo e, produzindo filmes com forte apelo erótico, manteve-se mais ou menos próximo do mercado exibidor. Já cariocas como Júlio Bressane e o próprio Sganzerla (que chegaram a fundar uma produtora, a BELAIR) e Elyseu Visconti parecem ter-se afastado progressivamente do público, fato agravado pelo exílio de alguns e pela censura nos anos 1970.

Dentro do projeto estético desse cinema, o elemento que interessa particularmente a esta pesquisa é o gosto pela representação do sentimento de horror, que, para Fernão Ramos (1987), tem relação direta com o clima de pânico instalado no país entre aqueles que tinham consciência da prática da tortura nos porões do Regime Militar. A presença constante do medo e da repressão assombraria mesmo o aspecto da "curtição" e do "desbundamento" tão caros ao cinema marginal:

Tudo se passa como se, estando o campo aberto para o usufruto do prazer, alguma força imprimisse dentro deste (talvez excessivamente aberto) a dimensão do horror e da abjeção que, como extremos, parecem coincidir. Talvez isso se deva ao fato de que, dentro da ideologia da contracultura, característica do início dos anos 70, a conjuntura política particular do Brasil parece ter acrescentado um novo fator, condizente com nossa realidade: o terror. Todo o discurso em torno da experimentação e do prazer se choca com um universo de repressão à individualidade extremamente brutal. (Ibid, p. 36)

A atração dos "marginais" pelo trabalho de José Mojica Marins era mais um fator de aproximação com o cinema de horror. Neste sentido, Jairo Ferreira, jornalista e

cineasta pertencente a esse circuito, apontaria os motivos do interesse dele e de seus companheiros pelo trabalho do cineasta do Brás: “*Cada fotograma filmado por Mojica respira cinema e somente cinema. Tudo é inseguro, pode explodir a qualquer instante, a exasperação domina. Ele ameaça as relações normais entre os atores, entre a câmera e o décor, o diálogo e a realidade.*” (FERREIRA, 2000, p. 98). Como observa Fernão Ramos:

Nos filmes de Mojica, o que atrai os marginais é a figuração do grotesco e do disforme (...). Além do esquema de produção rápido e eficiente, seus filmes primam pelo primarismo da linguagem, próximos do estilo “óbvio” elogiado pelos marginais. Este estilo óbvio é, no caso, um certo primitivismo que se respira em Mojica, tanto em relação à direção dos atores, como à decupagem (...). Além disso, as imagens de horror (e não tanto do terror) não poderiam deixar de causar admiração ao udigrudi. Aranhas peludas sobre peles brancas, cobras, sangue, infernos dantescos, torturas ignóbeis, berros horripilantes, são elementos que, anos mais tarde, seriam retomados pelo udigrudi, já sem a inocência e o moralismo que se respira em Mojica. (RAMOS, 1988, p. 385-386).

Mas, se o que mais interessou aos marginais nos filmes de Mojica foi o modo de produção assumidamente precário e a representação exasperada do sentimento de horror (e não propriamente do horror-*artístico*, conforme visto no Cap. 1), não há dúvida de que alguns *plots* de filmes marginais eram calcados nos temas que tanto inspiraram o criador de Zé do Caixão. A referência aos temas e mesmo a alguns clichês do horror-*artístico* não redundou em filmes do gênero horror, mas em obras que se apropriaram, de maneira lúdica, de alguns clichês horroríficos bastante conhecidos, variando desde versões bastante herméticas até filmes que se aproximaram da comédia popular.

Entre os filmes marginais que fazem alguma referência ao universo do horror, destacam-se, por motivos diferentes, *A POSSUÍDA DOS MIL DEMÔNIOS* (Carlos Frederico, 1970), *PRATA PALOMARES* (André Faria Jr., 1971), *MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS* (Júlio Bressane, 1971), *COPACABANA MON AMOUR* (Rogério Sganzerla, 1970/5) e *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA NOITE* (Eliseu Visconti, 1972-1974).

O primeiro, *A POSSUÍDA DOS MIL DEMÔNIOS*²²⁸, de Carlos Frederico (filme não localizado, e sobre o qual encontraram-se pouquíssimas referências), tratava, segundo os dados da Cinemateca Brasileira, da história de uma mulher que vê fantasmas e acredita ser guiada por misteriosas vozes, atacando e seduzindo homens e adolescentes, o que leva a comunidade a querer apedrejá-la. Segundo Cesar “Coffin” Souza (2007) o filme tanto pode ser visto como uma fantasia burlesca quanto como uma alucinada crítica à sociedade – mas não há dúvida quanto à referência ao gênero horror.

Já *PRATA PALOMARES*²²⁹, que ficou mais de dez anos preso pela censura, sendo lançado apenas em 1984, é um dos filmes mais violentos e, hoje, um dos mais conhecidos do cinema marginal. Nele, André Faria Jr. conta a história de dois guerrilheiros que vão parar numa pequena ilha, abrigando-se numa igreja abandonada. Um deles (Carlos Gregório) decide construir um barco para sair dali, enquanto o outro (Renato Borghi) apresenta-se às autoridades locais como o Padre há muito tempo esperado, e acaba “encarnando” o papel do Poder contra o amigo ainda fiel aos princípios originais.



Figura 412: Cena de tortura do filme *PRATA PALOMARES*.

²²⁸ O filme *POSSUÍDA POR MIL DEMÔNIOS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida através de depoimentos e pesquisa na imprensa da época.

²²⁹ O filme *PRATA PALOMARES* foi assistido para esta pesquisa.

Esse filme, distante do cinema de horror em termos de *plot* e de estrutura narrativa, interessa a esta pesquisa pelas longas cenas de tortura dentro da igreja, que têm um caráter blasfemo muito próximo de obras mais radicais como as de Mojica ou de cineastas *cult* como Alejandro Jodorovski²³⁰, que muitas vezes trabalham bem próximos do horror-gênero. O pesquisador Artur Autran também observa, sobre este filme, que há, nele, uma imbricação entre situações de cunho verossímil e oníricas, criando-se uma atmosfera que se aproxima do fantástico. Segundo ele, “o ritmo temporal distendido e a sofisticada fotografia contribuem para a criação da atmosfera ao mesmo tempo mágica e sufocante do filme, como o da missa na praia ou da tortura do líder popular na igreja, realizada com o auxílio de objetos do templo religioso”. (AUTRAN, 2000)

O terceiro filme destacado, *MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS*²³¹, foi dirigido por Bressane durante seu auto-exílio em Londres, em 1971. Nele, o ator Guará Rodrigues interpreta um sujeito absolutamente insensível e frio que estrangula sucessivas loiras num banco de um parque londrino. Numa chave bastante irônica, o filme começa apresentando a infância do personagem, desenvolve-se na espiral de suas ações repetidas (o assassinato em série das loiras) e termina com o crepúsculo do estrangulador, transformado num velhinho de aparência inofensiva, que escreve suas memórias. Ainda que o filme mostre as mortes de maneira quase mecânica, sem esboçar emoção ou suspense, a referência aos *serial-killers* (e aos filmes de *serial-killers*) é evidente em *MEMÓRIAS*. Como observa o crítico Luiz Alberto Rocha Melo sobre o filme de Bressane:

... ao longo de seus 70 minutos, reverberam ali ecos de uma cinemateca imaginária, essencialmente poética. Suspense, cinema mudo, documentários sobre animais, super-oito e Orson Welles, Fritz Lang.... *MEMÓRIAS* é rigoroso em sua musicalidade visual: a ação objetiva é mínima, mas o *em torno* é o que conduz ao mistério. (...) Os longos planos frontais que comprimem o estrangulador num quarto de um apartamento ou sentado na latrina de um banheiro; o *close* nas mãos de Guará sendo cuidadosamente lavadas numa pia; os planos em perspectiva e as interferências radicais na própria imagem, todos estes recursos revelam mais sobre o personagem do que quilômetros de diálogos psicológicos. (MELO, *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, 2000)

²³⁰ Cineasta que se caracterizou por realizar filmes distantes dos padrões do cinema clássico, distribuídos num circuito alternativo e discutindo abertamente e agressivamente questões da sexualidade e da violência.

²³¹ O filme *MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida através de depoimentos e pesquisa na imprensa.

Iniciado na mesma época, mas finalizado bem depois, *COPACABANA, MON AMOUR*²³² (realizado pela BELAIR em 1970, mas pronto somente em 1975), também trazia um *plot* de horror, embora desenvolvesse um caminho bastante particular e anárquico. Estrelado por Helena Ignez, Othoniel Serra e Paulo Villaça, trata de um casal de irmãos supostamente possuídos pelo demônio, que recorrem a um ritual de macumba para se livrarem do mal – mas acabam descobrindo uma realidade violenta e sem perspectivas, tal como o cineasta a percebia no começo dos anos 1970. O caráter alegórico desta não-história de horror é observado no belo texto do crítico Bruno Andrade, escrito recentemente para a revista carioca *Contracampo*:

"Olha o fantasma, o fantasma! É o pesadelo ao vivo!". Nos primeiros instantes de *Copacabana Mon Amour*, Sonia perambula por barracos, terrenos abandonados, terreiros de macumba. Passamos rapidamente pelas cenas cotidianas, em nada banais: a mãe de Sonia reclama que estão "*todos possuídos pelo demônio*"; um homem – que depois descobriremos ser irmão de Sônia – tem diversos ataques histéricos que mais parecem reflexos de macumbarias passadas. É a narração que nos informa que estamos na década de 70 (...). Personagens que não procuram por uma história, que não possuem a possibilidade de qualquer história num momento em que o cinema brasileiro (e, portanto, o Brasil) não possui história nenhuma a propor a não ser o da sua própria miséria, da incapacidade dos nossos cineastas lançarem um olhar que dê conta da riqueza sógnica e estética da nossa pobreza. Os filmes de Sganzerla ... podem ser pensados em grande parte como um chamado às armas, propostas de pensamento sobre um estado de coisas que não devem desaparecer impunemente, que não podem deixar de ser registradas. Eis que temos aqui um filme – um, pelo menos – sobre o Brasil dos anos 70. (ANDRADE, *Copacabana mon amour*, 2000)

Finalmente, em 1974, Elyseu Visconti lançaria *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA NOITE*²³³, uma comédia chanchadesca bem mais anárquica do que a já citada *UM SONHO DE VAMPIROS*. Sobre o filme de Elyseu Visconti, porém, tratar-se-á no Capítulo 7 desta tese, no item referente aos vários filmes de lobisOMEM realizados no Brasil.

Antes de *LOBISOMEM*, Visconti também dirigira *MOSTROS DO BABALOO* (1974), estrelado por Helena Ignez, uma comédia grotesca que dialogava com o horror apenas no título. Este filme esteve na programação de uma curiosa “mostra” organizada pelos cineastas marginais no Festival de Brasília de 1978, intitulada “O Horror no Cinema Brasileiro”, e que reuniu os filmes *MONSTROS DO BABALOO, DELÍRIOS DE UM*

²³² O filme *COPACABANA MON AMOUR* foi assistido para esta pesquisa.

²³³ O filme *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA NOITE* não foi localizado para esta pesquisa.

ANORMAL (de Mojica) e *SEM ESSA ARANHA*, de Rogerio Sganzerla. Curiosamente, *COPACABANA MON AMOUR*, *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA-NOITE*, *MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS* e *POSSUÍDA POR MIL DEMÔNIOS* ficaram de fora, o que sugere que o conceito de “horror” dos cineastas marginais estava longe de ser o mesmo adotado nesta tese.

Mas, além dos próprios filmes, da postura radical com que tratou o tema da violência e das experiências de linguagem que dariam novo fôlego ao cinema brasileiro, outra contribuição do cinema marginal para o gênero horror no Brasil foi seu papel fundamental na formação do mais importante representante do “horror paródico” brasileiro: Ivan Cardoso, o mestre do “terrir”, que começou sua carreira ao lado de Bressane, Sganzerla e outros cineastas do ciclo marginal.

6.3. O *terrir* de Ivan Cardoso

Apesar da aproximação do cinema marginal com a chanchada, a síntese dos “horrores” chanchadesco e marginal ocorreria apenas na década de 1980, nos filmes de um cineasta carioca que reuniu, aos procedimentos paródicos e grotescos, uma grande quantidade de temas e referências extraídos diretamente do cinema de horror B.

Nascido em 1952, no seio de uma família abastada da zona sul carioca (seu avô, o general Dulcídio Cardoso, foi prefeito do Rio de Janeiro), Ivan do Espírito Cardoso Filho começou sua trajetória cinematográfica ao lado de artistas radicais do cinema marginal e do tropicalismo, convivendo muito proximamente com iconoclastas das artes brasileiras (como o poeta Torquato Neto, o artista plástico Hélio Oiticica e o cineasta Júlio Bressane), mas consagrou-se como auto-proclamado criador de um “gênero” de filmes genuinamente brasileiro, ao qual chamou de *terrir* (terror + rir).

6.3.1. Uma *carreira alternativa*

“Não entendo por que pararam de produzir comédias populares no Brasil. É o gênero que mais tem a ver com o país. Afinal, isso aqui é uma comédia”, afirmou Ivan Cardoso em entrevista concedida ao jornalista Rodrigo Fonseca (2005)²³⁴. Essa postura de não levar nada a sério é a marca registrada do cineasta carioca, tanto em seus filmes quanto em suas declarações à imprensa. Assumidamente “autoral”, e influenciado diretamente tanto pelas comédias musicais quanto pelo *udigrudi*, o trabalho de Ivan tem especificidades que fazem dele uma figura única no cinema brasileiro – e uma delas é justamente a paixão pelos temas e pelas histórias de horror.

O cineasta carioca tem uma origem sócio-econômica e cultural muito diferente da de seu ídolo José Mojica Marins, mas não parece muito preocupado em demarcar tal diferença. Quando descreve seu próprio trabalho, apela para um primitivismo de fazer inveja ao colega do Brás: “Venho de uma outra escola”, afirma ele no prefácio que escreveu para o livro *Ivampirismo – O Cinema em Pânico* (1991, p. 20), feito em parceria com seu roteirista preferido, Rubens Francisco Luchetti. E continua: “*Após ter sido*

²³⁴ FONSECA, 2006, <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao39/perfil/index.shtml>

assistente de Rogério Sganzerla e trabalhado em alguns filmes de Julinho Bressane, aprendi a fazer cinema em Super 8, que é uma espécie de ‘aprenda sem mestre’. Por essas coincidências, por esses acasos, venho do cinema mudo. (...) De maneira que sou o único cineasta oriundo do cinema mudo com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”.

Cardoso pertence a uma geração de classe média alta que cresceu sob a influência dos gibis e das *matinéés* cinematográficas repletas de seriados e filmes B na década de 1950, mas que também teve a oportunidade de discutir importantes questões ligadas ao cinema em cineclubes, cinematecas e outros agrupamentos que estiveram na origem do Cinema Novo brasileiro. Isso legou ao ele, de um lado, um repertório cinematográfico bastante variado, que vai do clássico ao experimental, e, de outro, uma autoconsciência em relação à posição periférica do cinema brasileiro que parece estar na origem da auto-ironia e da anarquia de seus filmes.

Seu primeiro filme, captado em película Super 8, em 1970, foi *NOSFERATU NO BRASIL*, estrelado pelo amigo Torquato Neto. Neste filme, Ivan Cardoso já ensaiava algumas das principais características que iriam aparecer em suas obras posteriores, “adaptando” personagens do horror clássico (neste caso, o vampiro Nosferatu) para o cenário brasileiro. E, como ele não tinha condições técnicas de filmar à noite, sendo obrigado a rodar a fita de vampiro totalmente à luz do dia, usou um expediente de sugerir ao espectador uma “operação” invertida que, de certa maneira, pautaria seus longas-metragens em 35mm, anos depois: “*Onde se vê dia, leia-se noite*” – isto é, uma estratégia dupla de leitura que permita tanto a referência direta quanto o escracho em relação aos filmes escuros de vampiros e monstros.

Ao longo dos anos 1970, o cineasta continuou fazendo seus experimentos em super-8, como a série de comédias de horror *QUOTIDIANAS KODAKS* (que eram exibidas com algum sucesso entre seu círculo de amigos). Em 1978, o aprendiz de cineasta criou a sua própria produtora, a Super-8 Produções Cinematográficas, que realizou célebres documentários em curta-metragem 16mm: *O UNIVERSO DE JOSÉ MOJICA MARINS* (premiado como Melhor Roteiro no XI Festival de Brasília), *DOUTOR DYONÉLIO* (sobre o escritor gaúcho Dyonélio Machado) e *HO* (sobre o amigo e artista plástico Hélio Oiticica).

6.3.2. *O segredo do terrir*

Após o sucesso dos seus documentários, Ivan Cardoso teve a oportunidade de lançar, com o apoio da Embrafilme, seu primeiro longa-metragem, *O SEGREDO DA MÚMIA*, no X Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, em 1982. A idéia do filme surgiu num pré-roteiro chamado *A MÚMIA VOLTA A ATACAR*, feito pelo cineasta e por alguns amigos (entre eles Wilson Grey, Felipe Falcão e o Júlio Medaglia), que chegou a ter algumas cenas filmadas entre 1977 e 1978. A idéia deles era realizar uma série de curtas-metragens, subdividindo o longa. Então, Cardoso procurou a ajuda de Rubens Francisco Lucchetti, de quem ouvira falar durante o documentário *O UNIVERSO DE JOSÉ MOJICA MARINS*, para dar um acabamento melhor ao projeto, levando o escritor paulista a criar um roteiro muito mais orgânico do que o previsto inicialmente, mas que não abandonou a combinação estapafúrdia de diversos clichês das histórias de horror como o monstro, o cientista louco, o mordomo psicopata, os amores malditos reencarnados, os porões com pessoas aprisionadas etc.

Assim nasceu *O SEGREDO DA MÚMIA*²³⁵, filme-colagem de diversos estilos e mesmo de recortes de outros filmes, dirigido por Ivan Cardoso, escrito por Luchetti e estrelado por Wilson Grey, Felipe Falcão, Evandro Mesquita, Regina Casé, Tânia Bôscoli e Julio Medaglia (que também ficou responsável pela trilha sonora), além de um grande elenco angariado pelo bem-relacionado diretor para fazer pequenas participações: Joel Barcellos, Paulo César Pereio, Jardel Filho, Cláudio Marzo, José Mojica Marins, Patricia Travassos, Maria Zilda, Nina de Pádua, Colé Santana e muitos outros.

A história de *O SEGREDO DA MÚMIA*, concebida por Ivan e Luchetti, começa na década de 1940, quando um arqueólogo moribundo (Mojica, em participação especial) rasga, entre seus herdeiros, o mapa para a tumba da múmia do faraó Runamb. A isso, segue-se uma seqüência de assassinatos perpetrados por um misterioso assassino, que descobrimos tratar-se do professor Expedito Vitus (Wilson Grey) – então ridicularizado pela comunidade científica ao apresentar seu “elixir da vida”. De posse do mapa, o professor vai até o Egito resgatar a Múmia (em quem pretende testar seu elixir), voltando, depois, para uma reservada mansão, na qual vive ao lado de sua bela esposa, Gilda (Clarice

²³⁵ O filme *O SEGREDO DA MÚMIA* foi assistido para a realização desta pesquisa.

Piovesan); de Igor, seu fiel assistente (Felipe Falcão); do seu colega, o cientista Dr. Rodolfo (Julio Medaglia) e da empregada doméstica Regina (Regina Casé), que tem um caso amoroso com Igor. Mas Vitus não procura a múmia de Runamb apenas para testar seu Elixir da Vida. Ele também deseja usar o monstro para seqüestrar mulheres e trancafiá-las num calabouço, fazendo com elas terríveis experiências científicas relativas ao comportamento humano em situações de extrema penúria (neste momento, parecendo fazer referência ao episódio *IDEOLOGIA*, de *O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO*). Para isso, ao encontrar Runamb, ele se aproveita de suas memórias (ele havia sido apaixonado por uma bela escrava chamada Nadja, de cuja indiferença vingara-se assassinando mulheres em série no Egito Antigo) para usá-lo como seqüestrador e fornecedor de belas mulheres. Assim, ao ser ressuscitado por Vitus e Rodolfo com o tal elixir da vida, Runamb começa a raptar mulheres indefesas nas redondezas da mansão, sempre matando seus companheiros, e levando-as ao calabouço, onde são deixadas sem comida ou água, para virarem, lentamente, feras dotadas apenas de instinto e selvageria.

E, enquanto a múmia faz seus estragos, invadindo carros e motéis em cenas de impagável besteiro, entra em cena também um casal de repórteres de rádio, Cláudio (Evandro Mesquita) e Miriam (Tânia Boscolli, que também interpreta a escrava Nadja). A trama se conclui de maneira tão absurda quanto seu começo, quando Runamb percebe que Miriam é a reencarnação de sua amada, e a seqüestra, levando-a para a floresta. Porém, como os crimes e seqüestros de garotas na região haviam atraído a atenção da polícia, logo Runamb e Miriam são cercados por policiais à beira de um lago. Neste momento, compadecida, a repórter parece demonstrar carinho pela múmia. Apesar dos protestos de Miriam, os policiais atiram em Runamb, que, ciente de seu trágico destino, caminha em direção ao fundo do lago, enquanto afunda e desaparece para sempre.

As referências ao cinema B e à tradição das chanchadas (perceptível desde o *cast* até as citações de filmes estrangeiros, passando pelos quiproquós do roteiro) eram evidentes no longa-metragem de Ivan Cardoso, assim como às pornochanchadas, com suas mulheres seminuas. Da mesma forma, a experimentação da linguagem, a agressividade, o escracho e o uso consciente dos clichês do cinema de gênero traziam a clara influência do cinema marginal, como se verifica nas imagens a seguir:

a) A referência ao cinema gótico e de mistério dos anos 1930/1950:



Figuras 413, 414 e 415: O castelo do arqueólogo: preto e branco para indicar antigüidade.

b) A colagem de ilustrações, fotografias e cenas filmadas com atores:



Figuras 416, 417 e 418: Imagens de cartões postais, mapas e tomadas feitas na praia em cenário *fake*.

c) A nostalgia e a criatividade narrativa na emulação de antigos cine-jornais:



Figuras 419, 420 e 421: Linguagem de ficção e de documentário se misturam numa grande farsa.

d) As cenas de nudez, violência e horror físico:



Figuras 422, 423 e 424: Igor (Felipe Falcão) é responsável por cuidar das mulheres trancafiadas.

e) As cenas caricatas de horror:



Figuras 425, 426 e 427: Um dos ridículos ataques de Runamb.

f) A inegável simpatia pelo monstro:



Figuras 428, 429 e 430: A redenção da Múmia nos braços de Miriam.

Apesar de toda essa anarquia e complexidade, a reação do público e dos críticos a *O SEGREDO DA MÚMIA* foi de grande aceitação, em consonância com o que vinha acontecendo na música jovem brasileira (que logo veria o sucesso de divertida banda Blitz)²³⁶ e no teatro (em que se consagrava o “besteirol” do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone)²³⁷. Em texto apaixonado, publicado pela revista *Filme-Cultura*, em maio 1983, e intitulado *Entre O Jovem Frankenstein e o Bandido da Luz Vermelha*, o pesquisador e crítico de cinema João Luiz Vieira falaria sobre *O SEGREDO DA MÚMIA*:

...eu já havia criado uma expectativa positiva em torno do filme, o primeiro a ser exibido naquele festival [Gramado de 1982], não só a partir do título, ou pelo conhecimento de alguns outros filmes de Ivan Cardoso, mas principalmente pela

²³⁶ Banda de pop-rock com referências teatrais, formada em 1980 por Evandro Mesquisa, Lobão, Fernanda Abreu e outros músicos, que estourou nas rádios em 1982 com o hit *Você Não Soube me Amar*.

²³⁷ Sob influência do grupo de comediantes britânicos Monty Python, e capitaneados por Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira, no Rio de Janeiro, em 1972, foi formado um grupo de teatro que revelou uma geração de jovens talentos que marcaram a dramaturgia brasileira com um novo jeito de fazer comédia. O trabalho do grupo definia-se pela desconstrução da dramaturgia, a interpretação despojada e a criação coletiva. Vários grupos foram seus seguidores, entre eles, a Companhia Tragicômica Jaz-o-Coração e Diz-Ritmia.

presença na tela (e ao vivo, no Cine Embaixador!) do "monumento" Wilson Grey. Para mim, como talvez para a maioria dos espectadores, a justaposição de um filme com esse nome tendo esse ator no papel principal já traz à mente, inevitavelmente, referências culturais brasileiras bastante cinematográficas, como a chanchada carioca, o cinema conhecido como marginal. (...) E a sensação de total curtição que senti ao ver o filme ... foi repetida algumas semanas depois, numa outra projeção, desta vez sem a cumplicidade de uma calorosa platéia. (VIEIRA In CARDOSO; LUCHETTI, 1990, p. 91)

Nesse mesmo texto, Vieira descrevia *O SEGREDO DA MÚMIA* como uma paródia saudosista que provocaria no espectador uma “dupla sensação de prazer”: a primeira, pelo reconhecimento imediato das suas múltiplas referências, num divertido jogo de memória; a segunda, pela sofisticada leitura que exigia do espectador com relação à contextualização dessas mesmas referências (Id, p. 92). Tal procedimento, ainda segundo Vieira, decorria de uma tradição da arte moderna conhecida como *colagem* – visível fisicamente no filme, já que este reunia cartões postais, citações de falas de outros filmes, cenas de telejornais, trechos de novelas de rádio, imagens de gibis, atores repetindo personagens já vistos, histórias muitas vezes contadas, trechos de outros filmes – promovendo a ressignificação de suas próprias imagens. Por essa sofisticação e autoconsciência, o cineasta seria comparado por Vieira a gênios do cinema moderno como Godard e Sganzerla. Como descreve o próprio Ivan Cardoso:

... *O SEGREDO DA MÚMIA* foi recebido pela crítica como o produto do trabalho de um grande autor do cinema udigrudi. Recuperando a velha tradição das chanchadas e d'*O Bandido da Luz Vermelha*, criamos um filme de vanguarda popular, que foi assistido por mais de 300 mil espectadores, conquistando 20 prêmios em festivais, sendo um deles internacional, no Festival de Cinema Fantástico de Madri. (...) Foi um grande sucesso no exterior. Aqui, conseguiu a proeza de ser um dos poucos filmes produzidos pela Embrafilme que se pagou, além de ter criado um novo gênero – o Terrir –, que inaugurou o “besteirol” antes do Teatro. (CARDOSO In CARDOSO; LUCHETTI, 1990, p. 22)

O *terrir* a que Cardoso se refere foi um título cunhado pelo crítico Nelson Motta no texto *A múmia e o terrir no primeiro longa de Ivan*, publicado no Jornal *O Globo* em março de 1982. Em suas palavras:

Não me perguntem o que achei: ainda estou meio atônito, impressionado. (...) Tive acessos de riso, me irritei com violências, choquei-me com grossuras vivas, muitas grandes emoções. Sentimentos de natureza semelhante aos que me

invadiram depois de ver *Terra em Transe* e *A mulher de todos*. Mas não há nada entre a múmia e esses filmes, exceto a audácia. Os personagens de Ivan não são pessoas - são arquétipos, aqui-tipos - o cientista, a mocinha, o monstro, típicas de produções de gênero, são mais que clichês, mais que lugares-comuns: pessoas incomuns (...) que permanecem, sobrevivem, crescem na fantasia dos homens. (MOTTA In CARDOSO; LUCHETTI, 1990, p. 87-90)

A múmia de Ivan Cardoso continuou causando espanto por onde passou. Em 1984, em Barcelona, Ivan Cardoso entrevistava seu ídolo, o cineasta Samuel Fuller, homenageado da 26ª Semana Internacional de Cinema de Barcelona. Era um encontro de cineastas, mas Cardoso foi falar com Fuller para realizar uma entrevista sobre a sua obra. Ao presentear-lo com o *press-book* de seu filme, porém, ele iniciou um diálogo memorável, registrado nas páginas da revista nacional de cinema *Cinemin* (CARDOSO; LUCHETTI, 1989, p. 46):

Sam – Mas você me disse que era diretor de cinema brasileiro?

Ivan – Exatamente...

Sam – Mas é um filme de múmia. Você é árabe ou brasileiro?

Ivan – Mas é cinema... Você não fez filmes na China, na Birmânia e no Japão?

Sam (dá uma gargalhada) – Uma múmia no Brasil... Isso é cinema!

Causando perplexidade e diversão em várias partes do mundo, *O SEGREDO DA MÚMIA* seria exibido em uma dezena de festivais, sendo premiado em vários deles. No XV Festival de Brasília, em 1982, recebeu os prêmios de Melhor Direção, Montagem, Cenografia, Ator (Wilson Grey) e Roteiro. Em Gramado, no mesmo ano, arrebatou os prêmios de Roteiro, Trilha Sonora e Ator Coadjuvante (Felipe Falcão). No Cine Imaginário e Ficção, em Madri, recebeu o Grande Prêmio da Crítica, em 1984.

Quatro anos depois da estréia, Cardoso e Luchetti voltariam a se reunir para criar *AS SETE VAMPIRAS*²³⁸, o maior sucesso comercial da dupla.

Após rodar uma legítima pornochanchada, em 1984 (*OS BONS TEMPOS VOLTARAM, VAMOS GOZAR OUTRA VEZ*, co-dirigida com John Herbert), Ivan Cardoso decidiu voltar ao terrir com um filme que trazia uma mistura ainda mais caótica de elementos do cinema nacional e estrangeiro: dos musicais, foram trazidos os números de canto e dança em cassinos e boates; do horror, foram trazidos as falsas vampiras, a planta carnívora, o criminoso mascarado; dos filmes policiais, as mulheres fatais, o criminoso

²³⁸ O filme *AS SETE VAMPIRAS* foi assistido para a realização desta pesquisa.

ambicioso e a indefectível pergunta “*quem matou?*”; das chanchadas, o elenco que contava com Ivon Cury, Cole Santana e vários outros artistas; das pornochanchadas, belas atrizes como Nicole Puzzi e Simone Carvalho.

Como já havia acontecido em *O SEGREDO DA MÚMIA*, o roteiro de Lucchetti foi propositalmente avacalhado por Ivan para dar mais cara de chanchada à produção. O filme começa quando o botânico Fred (Ariel Coelho) recebe uma raríssima planta carnívora que, ao contrário das espécies insetívoras, se alimenta de mamíferos, apavorando sua esposa Silvia (Nicole Puzzi), professora de dança. O cientista alimenta a planta com pedaços de carne crua, mas guarda, por via das dúvidas, em seu escritório o único antídoto para o ferimento provocado pela planta. Num momento de distração, porém, ele é abocanhado pelo monstro. Quando Silvia volta para casa, encontra a planta carnívora coberta de sangue e de pedaços de roupa, sendo ferida por um dos tentáculos do vegetal. Dois meses se passam, e misteriosos crimes desafiam a polícia: cadáveres são encontrados sem uma gota de sangue, o que os faz acreditar que o criminoso seja um vampiro. Ao mesmo tempo, Sílvia, que se isolara numa casa de campo, é chamada por Rogério (John Herbert) para dirigir e coreografar o “Ballet das Sete Vampiras”, um espetáculo de horror e erotismo onde sete dançarinas seminuas, caracterizadas como vampiras, encenam o ataque a um jovem príncipe.

Quando Rogério é assassinado por uma misteriosa figura mascarada, sua amante Ivete (Simone Carvalho), que interpreta uma das “vampiras” do show, procura os serviços de um detetive particular chamado Raimundo Marlou (Nuno Leal Maia), viciado em histórias em quadrinhos. Mas ele não consegue salvar Ivete, que se transforma na nova vítima do misterioso vampiro. Revoltado com a perda da cliente, Raimundo consegue convencer sua secretária (Andréa Beltrão) a trabalhar disfarçada na chapelaria da boate, acreditando que os crimes tenham relação com o “Ballet das Sete Vampiras”. A matança continua, e então descobre-se que o responsável é o próprio Fred, que tivera apenas teve parte do rosto arrancada pela planta, mas sobrevivera, e necessitava de transfusões para se manter vivo. Já Silvia, que sobrevivia graças ao antídoto que Fred tinha em seu laboratório, entra num processo irreversível de degeneração e morre, mas não sem antes baleiar Fred mortalmente. Os dois caem abraçados no centro do palco.



Figuras 431 a 436: Cenas de *AS SETE VAMPIRAS*.

Cardoso e Luchetti tiveram dificuldades para obter os recursos para seu segundo “terror”, que tinha um elenco mais numeroso e cenários mais caros e variados. Para a realização do projeto, arregimentaram o maior número possível de co-produtores. O início das filmagens também foi problemático, com Ivan realizando várias alterações no roteiro, tanto para torná-lo mais escrachado quanto para contornar os problemas de orçamento. Em compensação, *AS SETE VAMPIRAS* foi um grande sucesso de público, atraindo mais de um milhão e meio de espectadores²³⁹. O sucesso do filme foi ajudado pela música homônima de Léo Jayme, que esteve entre os maiores *hits* dos anos 1980 nas rádios brasileiras, e pelas críticas altamente favoráveis recebidas em jornais brasileiros e estrangeiros.

O crítico de cinema Antonio Muniz Viana, por exemplo, desmanchou-se em elogios: “*É o melhor filme brasileiro desde O Cangaceiro*”. (CARDOSO; LUCCHETTI, 1990, p. 200). O norte-americano L. M. Kit Carson, roteirista de *PARIS, TEXAS*, também gostou: “*É uma perfeita combinação de um rock de Buddy Holly com uma história em quadrinhos X-9*”.(Ibid). Também o elenco que incluía nomes como Nicole Puzzi, Nuno Leal Maia e Lucélia Santos, então grandes astros da TV, contribuiu para transformar o

²³⁹ Dados obtidos no livro *Ivampirismo* (CARDOSO; LUCCHETTI, 1990, P. 24) não confirmados nos dados oficiais da ANCINE.

filme em verdadeira coqueluche nacional. No depoimento de Ivan Cardoso, *AS SETE VAMPIRAS*:

(...) conquistou nove prêmios, entre os quais o de melhor filme no Rio Cine Festival, o Prêmio Kodak de fotografia. (...) Também abalou o Fantasporto, em Portugal – onde também fomos premiados –, e participou de mais de 10 festivais internacionais, sendo o filme brasileiro de maior sucesso no Festival de Cannes em 1987. (...) [O filme] me mostrou uma outra face do mercado cinematográfico, onde todas as portas se abrem perante um campeão de bilheterias. (CARDOSO; LUCCHETTI, 1990, p. 23)

Após o sucesso de *AS SETE VAMPIRAS*, seria produzido o terceiro filme da dupla Cardoso/Luchetti: *O ESCORPIÃO ESCARLATE*²⁴⁰ (filmado entre 1989 e 1990, mas lançado apenas em 1993), uma versão livre do seriado *As Aventuras do Anjo*, criado e estrelado por Álvaro de Aguiar entre 1948 e 1967, na Rádio Nacional, e paixão confessa do diretor e do roteirista.

No filme, Glória Campos (Andréa Beltrão) é uma jovem fã do programa do Anjo que começa a confundir as histórias do herói com a vida real. Na aventura que está sendo transmitida, o cruel bandido Escorpião Escarlata está fazendo vítimas e ameaçando Dóris, uma jornalista bisbilhoteira (que Glória imagina ser ela mesma). Enquanto isso, na “vida real” do filme, uma série de assassinatos misteriosos também está acontecendo, e ela passa a suspeitar de que o Escorpião Escarlata possa existir realmente. Sem que ninguém acredite em sua história, Glória recorre ao repórter policial La Salle (Wilson Grey), que publica uma matéria de capa divulgando as suspeitas. Com a repercussão, Glória é contratada pela própria Rádio Nacional, onde conhece Álvaro. No episódio daquela noite, o Anjo salva Dóris da morte numa das armadilhas da maquiavélica Madame Ming (Monique Evans), assecla do Escorpião. Ao mesmo tempo, na “vida real”, o tenor Guido Falcone (Nuno Leal Maia) é demitido da rádio por causa do sucesso d’O Anjo. Chega a noite do último capítulo, quando será desvendada a identidade do terrível Escorpião Escarlata. Glória está sozinha em seu apartamento, escutando a radionovela, quando o próprio vilão surge, em carne e osso! Os dois lutam e a moça desmaia, acordando momentos depois, quando Álvaro chega. Então, fantasia e realidade se fundem: o Anjo e o Escorpião lutam no

²⁴⁰ O filme *O ESCORPIÃO ESCARLATE* foi assistido para a realização desta pesquisa.

terraço, até que o herói consegue fazer com que o bandido despenque do alto do edifício. Quando o porteiro do prédio desmascara o vilão, surge o rosto de Guido Falcone. Glória volta a acordar – desta vez, numa cama de hospital, ladeada pelos pais (Ankito e Consuelo Leandro). A dúvida persiste na cabeça do espectador no final “caligaresco²⁴¹”, quando os pais chamam o médico e surge mais uma vez Guido Falcone, vestido como médico, e Madame Ming, com roupa de enfermeira...



Figuras 437 a 442: Monique Evans, Felipe Falcão, Herson Capri, Nuno Leal Maia e Andréa Beltrão em cenas de *O ESCORPIÃO ESCARLATE*.

Para lançar *O ESCORPIÃO ESCARLATE*, a dupla o *terrir* enfrentou um vilão sem máscara: o fim da Embrafilme. Graças aos caos que se estabeleceu no cinema brasileiro no começo dos anos 1990, o longa-metragem acabou sendo lançado apenas em 1993, pela Riofilme²⁴², estreando em pouquíssimas salas, e tendo uma repercussão muitíssimo inferior à dos seus antecessores.

A pouca repercussão também parece ser devida a alguns aspectos do próprio filme: o fato de remeter-se às novelas de rádio, que já não faziam parte do repertório de

²⁴¹ Semelhante ao final de *O GABINETE DO DR. CALIGARI* (1919).

²⁴² Empresa que procurou ocupar o vazio deixado pela Embrafilme nas áreas da finalização, co-produção e distribuição, tornando-se praticamente a única distribuidora a trabalhar com filmes nacionais por pelo menos três anos (1992-94), período em que a rejeição ainda era enorme por parte do público e por setores do mercado, principalmente os exibidores. (BUTCHER, 2005, p. 20)

uma grande parcela da população; um roteiro menos anárquico, que tornava mais visíveis as “falhas” e os problemas do enredo; um certo desgaste do terror e do besteiro, que seriam substituídos por um tipo de humor mais agressivo na década de 1990, podem ter contribuído para o cansaço da fórmula.

6.3.3. O Terror volta a atacar

Ivan Cardoso passou a década de 1990 praticamente sem filmar, assinando apenas alguns curtas-metragens, como *SEXO, DROGAS E ROCK AND ROLL* e *À MEIA-NOITE COM GLAUBER*, ambos de 1998. Já nos anos 2000, retornou à ativa no documentário em longa-metragem *A MARCA DO TERROR*, em 2005, resultado de um imenso trabalho investigativo sobre si mesmo e sobre sua obra, e formado através da colagem de trechos dos cerca de 25 curtas-metragens em Super-8 que ele realizou. No mesmo ano, conseguiu verba para filmar um novo longa de ficção, novamente em parceria Lucchetti (mas a parceria acabou sendo rompida antes do final da produção): *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*²⁴³.

Assim, depois de múmias, vampiros e vilões mascarados, o terror homenageava mais um monstro clássico do horror. O filme foi exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2005, e teve algumas outras sessões especiais, mas até hoje continua inédito nos cinemas e no mercado doméstico de DVD, com previsão de lançamento (não confirmada) para junho de 2008.

UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA, que será comentado mais longamente no item desta tese dedicado aos filmes de LobisOMEM brasileiros, conta a história de três jovens que adentram a Amazônia misteriosa para experimentar o chá do Santo Daime, e acabam sendo vítimas de um cientista louco que se transforma num lobisOMEM. Contando com um elenco repleto de rostos conhecidos do mundo do cinema, da TV e da música, o filme também manteve a tradição de homenagens e referências ao cinema fantástico internacional, com citações ao lendário personagem Dr. Moreau, e também com a participação do ator espanhol Paul Naschy (pseudônimo de Jacinto Molina, que interpretou lobisomens em diversos filmes de horror espanhóis dos anos 60 e 70).

²⁴³ O filme *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA* foi assistido para a realização desta pesquisa.

Ivan Cardoso lançou seu último trabalho em 2006: o telefilme de 52 minutos chamado *O SARCÓFAGO MACABRO*²⁴⁴, no qual um cientista brasileiro nazista (interpretado pelo falecido Wilson Grey, morto em 2003, em imagens de arquivo) mumifica o corpo de Adolf Hitler e de outros membros do Terceiro Reich, e estes conseguem chegar ao Brasil, transportados em confortáveis sarcófagos. No elenco de *O SARCÓFAGO MACABRO*, o diretor voltou a incluir nomes como Tony Tornado, o maestro Júlio Medaglia, Roberto Maya, Orlando Drummond, além do ator/diretor de pornochanchadas, hoje esquecido, Carlo Mossy. O filme teve o mesmo destino de *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*: não foi distribuído, e fez apenas algumas participações em festivais.

Na revista digital *Contracampo*, o crítico Daniel Caetano, ao comentar *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA* e *O SARCÓFAGO MACABRO*, resume o problema mercadológico dos longas mais recentes de Ivan Cardoso:

É curioso notar que o cinema que Ivan Cardoso se propõe a fazer tem espaços problemáticos nos dias de hoje – incomoda a muitos, nas platéias, o tom gozador na apreensão dos gêneros, característico dos seus filmes, tanto em super-8 como em 35mm e Dolby Stereo; parece malfeito. É justamente este o ponto: seus filmes de horror querem divertir não pelo medo, mas pelo humor, e esse modo de provocar o interesse do público apresenta algumas evidências de cópia malfeita, coisa que, como se sabe, não está na moda atualmente. E este aspecto é evidente em ambos os filmes, cada um a seu modo. (CAETANO, *Zero em Comportamento*, 2005)

O fato é que, desde o prolífico período em que se estabeleceu como “o mestre do terror”, Ivan Cardoso vem buscando meios de se reinventar, construindo uma gigantesca obra auto-referente composta de documentários, artigos, autobiografias e auto-homenagens cinematográficas que parecem fazer sentido somente para ele. Vivendo à sombra da nomenclatura que recebeu e assumiu para si, parece desejar fazer, de cada novo filme, um comentário definitivo sobre sua própria carreira.

Assim, em *SARCÓFAGO MACABRO* (2006), ao resgatar a memória do falecido Wilson Grey com cenas de arquivo – à maneira de Ed Wood com Bela Lugosi em

²⁴⁴ O filme *O SARCÓFAGO MACABRO* não foi localizado para esta pesquisa.

PLAN NINE FROM THE OUTER SPACE (EUA, 1955)²⁴⁵ – ele homenageia a si mesmo através de três artistas fracassados do cinema de horror.

Primeiro, o próprio Grey, um dos atores que mais fez filmes no mundo, mas que protagonizou apenas duas fitas: justamente as comédias de horror *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA NOITE*, de Elyseu Visconti, e *O SEGREDO DA MÚMIA*.

Segundo, Bela Lugosi, ator húngaro cuja tragédia foi chegar a interpretar Drácula em Hollywood, nos anos 1930, e depois receber, como homenagem póstuma, a participação naquele que seria considerado o pior filme do mundo, *PLAN NINE FROM THE OUTER SPACE*, de Ed Wood.

Ed Wood, por fim, que desejava ser Orson Welles, mas acabou eleito o pior cineasta de todos os tempos, tornou-se o paradigma dos cineastas que não conseguiram realizar inteiramente suas visões, seja por incompreensão, por inépcia ou pelas duas combinadas – como parece ser, de alguma forma, a interpretação de Cardoso sobre si mesmo.



Figura 443 e 444: Cenas de *O SARCÓFAGO MACABRO* e *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*.
(Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2006/30mostradecinema/sinopses-o.shtml>>)

²⁴⁵ Edward D. Wood Jr. (1924 - 1978) foi eleito, nos anos 1980, pela crítica norte-americana, como o pior cineasta de todos os tempos, e teve como trabalho mais “célebre” um conjunto de filmes realizados na década de 1950 com o astro do cinema de horror então ultra-decadente Bela Lugosi, que aceitou participar de seus filmes, e acabou morrendo antes de terminar o último (*PLAN NINE FROM THE OUTER SPACE*), em que Wood usou imagens de arquivo e um “dublê” de Lugosi para compor o personagem.

7: Outros horrores



Figura 445: Imagem do filme *CURUÇU – O TERROR DO AMAZONAS* (1955)

Os territórios do horror no cinema brasileiro anteriormente apresentados (o *De Autor*, o *Clássico*, o *De Exploração* e o *Paródico*) dão conta da maioria dos dramas e comédias ligados ao gênero realizados no Brasil desde a década de 1960, assim como de alguns de seus antecedentes remotos. Porém, há outros filmes feitos no país que estão ligados ao horror sem, no entanto, encontrar abrigo nesses territórios.

Alguns desses filmes pertenceram a experiências muito isoladas, sendo impossível ligá-los às vertentes principais do horror brasileiro. Outros usaram elementos horroríficos importantes, mas em contextos muito específicos, como o do cinema infantil. Outros, ainda, pertencem a subgêneros pouco numerosos, mas existentes no Brasil, como os filmes de lobisomem e os filmes espíritas.

Por fim, quase uma dezena de filmes de horror internacionais foram, por diferentes motivos, co-produzidos e filmados no Brasil, gerando uma curiosa (e infame) filmografia, na qual a cultura e as paisagens brasileiras foram retratadas “horrorificamente” de forma muito diferente da que se encontra no cinema nacional ligado ao gênero.

Por questões de espaço e de organização dos capítulos, esses filmes estão reunidos num só capítulo, mas, evidentemente, considera-se que sua relevância é semelhante à dos outros grupos de filmes anteriormente citados.

7.1. Experiências isoladas

Como já foi dito diversas vezes ao longo deste trabalho, o gênero horror sofreu diversas mutações ao longo de sua história, gerando uma infinidade de ciclos e de subgêneros que ainda convivem no dias de hoje. Além disso, o próprio tema do horror (que poderia ser resumido em “eventos violentos e inexplicáveis que provocam medo nos personagens de ficção”) permite uma infinidade de variações e combinações.

Então, não é difícil imaginar que alguns filmes brasileiros tenham fugido às vertentes “hegemônicas” do horror nacional, ainda mais levando-se em conta a marginalidade dessas próprias vertentes em nosso cinema. Nesse contexto, destacam-se: o “lovecraftiano” *PHOBUS – MINISTRO DO DIABO* (Belo Horizonte, 1960-61, de Luiz Renato Brescia), o inacabado *ZORGA – O MÉDICO LOUCO* (Rio de Janeiro, César Galvão, 1963) e o popular *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!* (Rio de Janeiro, Adolpho Chadler, 1967).

7.1.1. *PHOBUS: O Egito Antigo “reencarna” em Belo Horizonte*

PHOBUS – MINISTRO DO DIABO (1970)²⁴⁶, do mineiro Luís Renato Brescia, é provavelmente um dos filmes mais curiosos já feitos no país. Realizado na cidade de Belo Horizonte ao longo da década de 1960, contou com o auxílio da população local para narrar uma história delirante, escrita pelo roteirista Ettore Brescia (filho do diretor) que começa no Egito Antigo e termina nas aulas de Filosofia do Instituto de Educação de Belo Horizonte na metade do século XX.

O aventureiro do cinema Luiz Renato Brescia (1903-1988) começara sua carreira cinematográfica ainda na época do cinema mudo, em 1921, quando, com a intenção de montar uma fábrica de filmes virgens, ele foi a Milão, na Itália, estudar cinema e química fotográfica. Em 1927, de volta à sua cidade natal, Juiz de Fora, montou um pequeno estúdio e, em 1940, na cidade de Três Corações, o laboratório cinematográfico Brescia, onde realizou curtas-metragens que compõem a série *MOSTRANDO MINAS AO*

²⁴⁶ O filme *PHOBUS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse e imagens foram obtidas através da auto-biografia de seu realizador, Luiz Renato Brescia, publicada em 1986, pela editora O Lutador, com o título: *Como fiz Cinema em Minas Gerais*.

BRASIL. Em 1945, ele começou a produção de alguns filmes de ficção que não chegaram a ser terminados (o faroeste *SAMBRUK* e a adaptação de José de Alencar *O TRONCO DO IPÊ*) e o longa finalizado *NOS TEMPOS DE TIBÉRIO CÉSAR* (1952), dirigido e escrito por seu filho Ettore Brescia, e remontado como *CENTURIÕES RIVAIS*, em 1959, que nunca chegou a ser lançado nos cinemas.

Nos anos 1960, transferiu-se para Belo Horizonte por questões profissionais (trabalhava como funcionalismo público em sua outra formação, a de médico-veterinário), e, novamente com seus próprios recursos, fundou as Organizações Cinematográficas Cineminas Ltda, em Belo Horizonte, onde dirigiu *PHOBUS*, realizado entre 1965 e 1970, novamente com roteiro de Ettore. O filme foi realizado em várias partes da cidade e nos estúdios da Cineminas, com a colaboração da população, de duas rádios locais, de estudantes universitários e de atores semi-profissionais. Remotamente baseada em histórias como as de H.P. Lovecraft, a novela de Ettore que daria origem ao filme contava a história de Phobus, um ser maligno que, há 5.000 anos, teria feito um pacto com Satã, tornando-se imortal. Mas, para dominar a Terra, ele deveria casar-se com as também imortais deusas egípcias Íris e Amnófis. Sem conseguir-lo, teria vivido através dos tempos, encarnando num professor de filosofia, Flávio, para encontrar a reencarnação das duas deusas em suas alunas, Tânia e Wilma, em Belo Horizonte, nos anos 1960.

O filme começa no Egito, num ritual noturno no qual Phobus (Ivaldo Selva), em frente a um altar de pedra decorado com estátuas diabólicas, e cercado por dezenas de homens e mulheres que seguram tochas e vestem capuzes negros, sacrifica uma jovem dançarina, enfiando-lhe uma faca no peito. Então, “pula-se” para os anos 1960, quando a jovem Tânia (Neide Giovanni), recém casada com Alexandre (Ayrton Azevedo) atropela Flávio (Selva, novamente) em frente a uma banca de jornais. O homem sobrevive milagrosamente, mas os dois voltam a se encontrar pouco depois, quando ela chega para as aulas de Filosofia e descobre que Flávio é seu novo professor. Ele está justamente dizendo que, após abordar Kant, gostaria de discutir os filósofos ocultistas, e conta a história de Phobus e de sua desventura ao não conseguir desposar Iris.

O professor logo começa a chamar Tânia de Iris, e coloca uma serva no encalço de Alexandre, para tentar separar o casal. Ao mesmo tempo, seduz Wilma (Zélia Marinho),

noiva de seu aluno, Fernando (Oliveira Duarte), dando-lhe um medalhão amaldiçoado. Ele leva Tânia e Wilma a um cemitério, no qual pretende refazer os ritos malignos e desposá-las, contando com a ajuda de fantasmas que carregam tochas. Mas Alexandre e Fernando, juntamente com o delegado da cidade e com o padre, conseguem eliminar Phobus (fazendo uso de crucifixos e de água benta) e salvar Tânia, enquanto Wilma não sobrevive aos poderes malignos de Phobus.



Figuras 446 e 447: Tânia se apavora no cemitério; Phobus é morto pela polícia.
(Fonte: BRESCIA, 1985, p. 156 e 169)

Infelizmente, até onde foi possível averiguar, o filme de Brescia não sobreviveu até nossos dias. As informações obtidas sobre *PHOBUS* têm como fonte o livro autobiográfico do diretor, *Como Fiz Cinema em Minas Gerais*, lançado em 1986, dois anos antes de sua morte. Nesse livro, Brescia conta, em detalhes, suas aventuras como cineasta e funcionário público, que havia se mudado com a família para Belo Horizonte no começo dos anos 1960 e, lá, logo ganhara fama como realizador de cine-jornais. Então, seu filho Ettore teria tido a idéia de realizar um filme de horror com base nos sucessos da Hammer, e ofereceu ao realizador um conto seu para ser adaptado.

Brescia relata minuciosamente suas dificuldades para adaptar o texto literário de Ettore (com longos diálogos e locações complicadas, como grutas e ruas movimentadas), a ajuda das rádios e jornais locais para anunciar a procura de atores, os professores de teatro que auxiliaram nos ensaios, a interessada cobertura jornalística da imprensa local, a rotina no estúdio/laboratório freqüentado por dezenas de estudantes etc. Não ficam esclarecidas, porem, três questões fundamentais: as datas precisas de filmagem e finalização, a origem

do dinheiro gasto na produção e os detalhes do trabalhoso processo da direção de arte. Seus comentários sobre a seleção dos atores, porém, somados ao fato de seu filme ter sido realizado inteiramente em locações reais, com a participação da população da cidade, sugerem uma inesperada inspiração “neo-realista” explicada pelo próprio Brescia através de sua ligação com o cinema italiano:

Fazer cinema em Belo Horizonte?!... Sabia que teria pela frente os maiores obstáculos! Não me permiti ilusões quanto às dificuldades a enfrentar. Por isso deveria preparar-me cuidadosamente. No Rio de Janeiro e em São Paulo, artista era mato! Atores, atrizes, extras e figurantes já acostumados a esta espécie de serviço encontravam-se às pamparras. (...) Belo Horizonte, naquele tempo, era uma bela capital. Pouca gente, mas muita cultura. Excelente teatro municipal, diversos canais de televisão e muitas estações de radiofonia. Cinema de grande metragem, com laboratórios próprios, só havia o meu, mesmo!!! Durante minha estada na Itália, conheci muitos *registri*, e alguns deles gostavam de usar, nas suas produções, somente amadores, porque moldavam os trabalhos cinematográficos dos novatos a seu modo! Também eu comungava com essa prática. (BRESCIA, 1986, p. 219)

Segundo o cineasta, *PHOBUS – MINISTRO DO DIABO* foi aprovado pela Censura Federal em 19 de abril de 1971, classificado como “de boa qualidade”, proibido para menores de 14 anos, e exibido em Belo Horizonte somente para autoridades e críticos. O lançamento comercial deu-se no cine Alhambra, na cidade de Divinópolis (MG), em 1974 (Ibid, p. 267). Segundo o *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem*, o público do filme foi de 7.155 pessoas.

Possivelmente, ainda seja possível resgatar o trabalho de Brescia. Conforme ele mesmo afirma ao encerrar sua auto-biografia, “*os filmes que realizei encontram-se praticamente inéditos, porém, não perdem época: poderão ser lançados a qualquer momento e em qualquer ocasião*” (Ibid, p. 270). Infelizmente, porém, seu filme está longe de ser o único exemplar do cinema de horror brasileiro necessitando de resgate e restauração, o que dá poucas esperanças a quem deseje assistir ao único longa-metragem de horror mineiro de que se tem notícia...

7.1.2. ZORGA – O MÉDICO LOUCO

ZORGA, O MÉDICO LOUCO, dirigido pelo carioca César Galvão, em 1963, é outro grande mistério da história do cinema de horror brasileiro, iniciado no mesmo ano de

À *MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA*, mas (aparentemente) nunca finalizado. Sua descoberta deve-se ao jornalista Rodrigo Pereira, que, pesquisando nos arquivos da Cinemateca Brasileira em abril de 2008, encontrou as seguintes informações sobre o longa-metragem (enviadas diretamente para esta pesquisa), publicadas no jornal carioca *A Notícia*, em 7/10/1963.

Primeiro filme nacional de terror será rodado no Rio! Começará a ser rodado na próxima semana o primeiro filme de terror brasileiro, cujo enredo macabro conta a história de um cientista que pensa ter descoberto um meio de dar vida à esposa morta e passa a caçar cobaias humanas em busca de sangue. As cenas principais de ZORGA, O MÉDICO LOUCO serão rodadas no Palácio do Cristal, em Petrópolis, velho castelo já abandonado, e na Guanabara. Centenas de figurantes e dez milhões de cruzeiros serão empregados pela “Ciclone Filme do Brasil” que parte para a sua segunda produção

Segundo a mesma matéria, o filme tinha argumento de Abdon do Amaral, diálogos de Mário Galvão, roteiro técnico e direção de César Galvão, e participação de nomes conhecidos do meio artístico, entre eles, Mário Lago, Gessy Santos, Edu Jorge, William Duba, Daniel Taylor, Rodolfo Bergkirchner, Tenório Filho, Darci Magalhães e grande elenco. O enredo do filme envolvia a história de um médico, Zorga, que, com o auxílio de seu fiel servo, Torto, procurava cobaias que pudessem, com o seu sangue, ressuscitar sua falecida esposa, Lenita. No final, como as suas experiências não davam certo, ele partia em busca de um processo ainda mais terrível: o do sacrifício de crianças.

Além das poucas reportagens publicadas na época (uma delas, do Jornal *O DIA* em 03/02/1963, dando conta de problemas relativos a vendas de cotas), nenhuma outra informação foi encontrada sobre *ZORGA*, nem sequer entre os filmes brasileiros inacabados listados por Silva Neto em seu *Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem*. Seus principais realizadores (Abdon do Amaral, Mário Galvão e César Galvão) e a Ciclone Filmes também não constam no *Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>) ou em registros brasileiros, o que sugere tratar-se apenas um grupo de aventureiros.

Mas, por ter sido concebido na mesma época do primeiro filme de horror de Mojica, e pouco antes de *PHOBUS*, o filme *ZORGA* ganha importância por confirmar o “espírito do tempo” naquele período, que inaugurou o cinema de horror ao Brasil e em vários outros países periféricos, como México e Espanha.

7.1.3. INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!

Se, na literatura de horror, um dos formatos mais comuns é do conto (eternizado por obras como *Contos Noturnos*, de E.T.A Hoffmann), os filmes em pequenos episódios são, também, bastante recorrentes. Os veículos mais comuns para esses pequenos filmes foram os seriados cinematográficos dos anos 1930, retomados pela televisão (sobretudo a norte-americana) em séries como *Além da Imaginação* (*Twilight Zone*, 1959-1964, da CBS, concebida por Rod Serling); *Galeria do Terror* (*Night Gallery*, 1969-1973, outra parceria de Serling e da CBS); *Hitchcock Apresenta* (*Hitchcock Presents*, 1955, parceria entre o cineasta e a NBC retomada *in memoriam* em 1985), que geraram frutos cinematográficos importantes como *AS TRÊS MÁSCARAS DO TERROR* (*BLACK SABBATH*, EUA, Mario Bava, 1961), *HISTÓRIAS EXTRAORDINÁRIAS* (*TRE PASSI NEL DELIRIO*, França/Itália, Vadin/Malle/Fellini, 1968), entre muitos outros.

No Brasil dos anos 1960, foi realizado o primeiro filme em episódios exclusivamente de horror. Não por acaso, trata-se da versão cinematográfica do programa de rádio d'O Almirante, produzida e dirigida por Adolpho Chladler: *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!*²⁴⁷ (1969). O mesmo diretor realizou outro filme em episódios em moldes parecidos, *O IMPORSSIVEL ACONTECE*²⁴⁸ (1970), mas não usou apenas histórias de horror, aproveitando também o gênero policial.

Dentro do contexto desta pesquisa, Chadler merece alguma atenção. O ator, produtor e diretor carioca, nascido em 1931, viveu nos EUA entre 1963 e 1966 (depois de trabalhar por algum tempo na televisão brasileira) e retornou da América disposto a fazer cinema comercial de gênero no Brasil – empreitada na qual foi relativamente bem-sucedido. Entre seus filmes, além dos já citados, pode-se também destacar o *thriller* de espionagem *OS CARRASCOS ESTÃO ENTRE NÓS* (1967), o policial *ÊXTASE DE SÁDICOS* (1973) e o *western* *JERÔNIMO – O HERÓI DO SERTÃO* (1973). Quando decidiu realizar filmes baseados nos (então ainda) popularíssimos contos d'O Almirante, o

²⁴⁷ O filme *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!* não foi localizado para esta pesquisa. Fonte dos resumos dos episódios: *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 425)

²⁴⁸ O filme *O IMPOSSÍVEL ACONTECE* não foi encontrado inteiro, tendo sido possível assistir a apenas um de seus episódios. Fonte dos resumos dos outros episódios: *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 423)

cineasta parece ter-se inspirado diretamente nas experiências do produtor e apresentador Rod Serling na TV americana, repetindo, nos filmes, formato e equipes basicamente televisivos.

Em *INCRIVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!*, filme hoje indisponível, foram adaptadas para o cinema quatro histórias que haviam tido grande sucesso quando apresentadas no programa de rádio e publicadas em livro, pela revista *O Cruzeiro: A AJUDA*, sobre um homem que atende ao apelo de uma mulher na estrada para salvar seu filho acidentado, mas verifica que ela está morta no carro; *O SONHO*, sobre uma moça que vive num internato e tem sonhos em que prevê a morte de suas colegas e a sua própria – sendo que esta última se confirma no dia previsto; *A VOLTA*, sobre uma mulher aterrorizada pela imagem do marido morto; *O COVEIRO*, sobre um homem que deseja roubar o anel de um rico milionário a quem acabara de enterrar, mas acaba sendo impedido quando o braço do cadáver cai sobre ele, matando-o de susto.

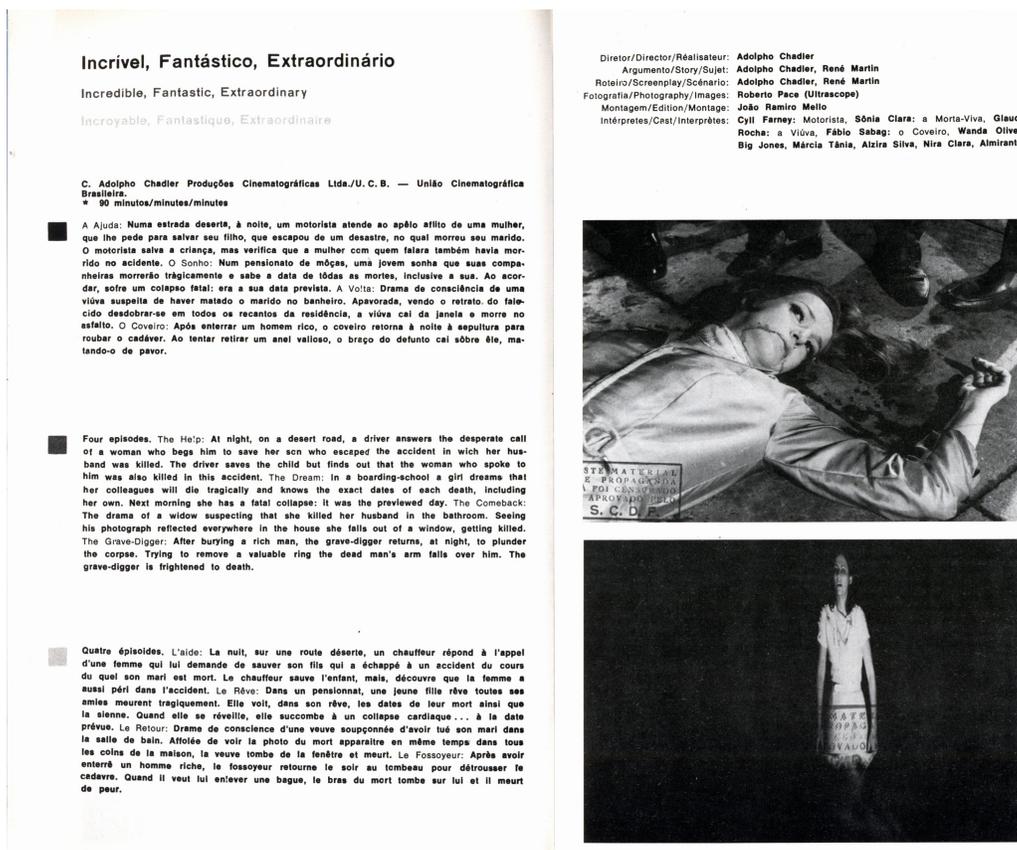


Figura 448: Fac-simile da revista *Guia de Filmes* (1969)

Estreladas por elenco conhecido da televisão (o próprio Chadler, Cyl Farney, Fábio Sabag, Glauce Rocha e outros), o filme optava por mostrar algumas famosas histórias do programa do Almirante, absorvidas pela cultura popular na forma de lendas urbanas que, ainda hoje, são relatadas como verídicas em várias partes do país.

Depois de *INCRÍVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO!*, Chadler produziria *O IMPOSSÍVEL ACONTECE*, também organizado em episódios policiais e “de suspense” dirigidos pelo próprio Chadler, por Daniel Filho e por Anselmo Duarte, respectivamente. De acordo com a descrição do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 423), o filme traz as seguintes histórias: o drama fantástico *O ACIDENTE*, de Chadler, que tangencia o horror ao contar a história de um homem que sofre um acidente de avião, é internado por anos, e depois descobre que seu companheiro de hospital nunca havia existido; *EU, ELA E O OUTRO*, de Daniel Filho, comédia criminal sobre uma esposa assassina que arma uma trama para responsabilizar o melhor amigo do marido por sua morte; *O REIMPLANTE*, de Anselmo Duarte, comédia fantástica sobre um homem que tem o órgão sexual extirpado pela esposa, mas acaba sendo “operado” por obra divina.

O elenco e a equipe de *O IMPOSSÍVEL ACONTECE* eram tão ou mais estrelados que os do filme anterior. Pois, além dos três diretores/atores renomados, atuando também diante das câmeras, o filme contava com atores como Rubens de Falco, Glória Menezes, Wilsa Carla, Cyl Farney e Tião Macalé. Dos três curtas, esta pesquisa teve acesso apenas ao segundo, *EU, ELA E O OUTRO*, estrelado por Daniel Filho, Glória Menezes e Rubens de Falco. Trata-se de um filme em preto e branco realizado com competência narrativa e técnica, bastante próximo à linguagem televisiva. Mas não nos deteremos nele pelo fato de não ser um filme de horror.

Infelizmente, os trabalhos de Chadler pertencem ao significativo grupo de filmes indisponíveis citados nesta tese. Mas, nos dois casos, certamente, trata-se de importantes exemplares de um cinema popular e de mistério, que também mereceriam ser recuperados em estudos futuros, para examinar-se tanto a relação entre o cinema e a televisão quanto a questão do gênero no cinema brasileiro – além, é claro, de resgatar a memória de um importante realizador do cinema nacional.

7.2. Os filmes de Lobisomem

É possível dizer, neste momento do trabalho, que os filmes brasileiros – diferentemente das histórias em quadrinhos e da literatura popular nacionais – nunca demonstraram grande interesse pelos “monstros clássicos” da ficção de horror, tais como o Conde Drácula, a criatura de Frankenstein, o Homem Invisível etc. Mesmo a temível Múmia esteve presente apenas em uma comédia escrachada, feita por Ivan Cardoso, em 1982. Da mesma maneira, os monstros folclóricos brasileiros como a Mula Sem Cabeça, o Boi-Tatá, a Cuca, o Caipora e vários outros nunca foram representados num registro de horror, sempre aparecendo numa forma realista-maravilhosa.

Assim, o único monstro “clássico” do horror a ter presença relativamente recorrente no cinema brasileiro foi o Lobisomem, que também é fonte de histórias muito populares em toda a América Latina. O personagem passou pelas telas brasileiras em diferentes versões, das mais clássicas às mais experimentais, tendo também aparecido na literatura, na teledramaturgia e na música.

Essa presença recorrente da figura do Lobisomem na cultura brasileira e latino-americana tem um motivo: o homem-lobo foi uma figura mítica disseminada por toda a Europa ao longo da Idade Média, e trazida à América por colonizadores portugueses e espanhóis. Segundo Delumeau (2001, p. 72-73), no mundo rural europeu, o lobo era um animal misterioso, porque vivia nos bosques, e terrivelmente presente, porque vinha roubar comida exatamente nos momentos de penúria, quando o alimento rareava em toda parte. Assim, despertava tanto medos concretos quanto irracionais, especialmente nos momentos de maior crise social, quando suspeitos de feitiçaria eram acusados de encarnar em lobos ou de usá-los em rituais diabólicos. De acordo com o autor, o termo *lobisomem* (homem-lobo), de origem germânica, traduz a convicção profunda dos camponeses de que o lobo era um animal maligno e dotado dos desejos mais negativos do próprio homem. Ele também afirma que, na crença desses camponeses, a reação a um ser ao mesmo tempo tão poderoso e mau exigia o emprego de armas excepcionais e rezas poderosas, toleradas inclusive pelas religiões oficiais (católica e protestante) e mantidas até o final do século XVIII. Assim, não é estranho que tais crenças tenham chegado às Américas pelas mãos dos colonizadores

européus a partir do século XVI, e que tenham sido absorvidas facilmente por um folclore local repleto de entidades da natureza e de seres antropomórficos.

A despeito dos variados exemplos de histórias de lobisomem na literatura oral brasileira (alguns adaptados às belas letras nacionais), de acordo com o que foi possível averiguar, foram realizados, no Brasil, seis longas-metragens de ficção centrados na figura do Lobisomem – quatro deles, concebidos como filmes de horror; outros dois, como comédias “realistas-maravilhosas” praticamente sem elementos do gênero .

O primeiro, chamado *O HOMEM LOBO*²⁴⁹, foi uma produção minúscula do paulista Raffaelli Rossi, filmada em 1966 no interior de São Paulo, mas lançada nos cinemas apenas em 1971. Num texto publicado por Rubem Biáfara no jornal *O Estado de São Paulo*, em 19 de janeiro de 1975, é possível conhecer um pouco da trajetória desse obscuro primeiro filme brasileiro de Lobisomem:

Produção bastante modesta ou semi-amadorística devida ao mesmo Raffaelli Rossi de *TRAVESSURAS DE PEDRO MALAZARTES*. Ele próprio faz o papel de um homem – adotado, em criança, por um casal – que se transforma em lobisomem. O pai trata de ocultar o fato, até que ele mesmo resolve sair em busca de liquidá-lo. A fita obteve o certificado no INC em 18/05/1971. Em agosto do mesmo ano, foi lançada num cinema em Capivari. Durante três dias – 07 a 09/05 de 1974 – esteve em cartaz no cine Osasco, em programa duplo. E só agora chega à nossa capital, anunciada precisamente no dia da morte do maestro Migliori de quem, ao que parece, constituiu o derradeiro trabalho para o cinema. (BIÁFORA, *OESP*, 19/01/1975)

Além da presença ilustre do maestro Gabriel Migliori, que já fizera as trilhas de filmes como *O PAGADOR DE PROMESSAS* (1961) e *ESTRANHO ENCONTRO* (1958), o filme de Rossi trazia duas curiosidades que só fariam sentido alguns anos depois. Em primeiro lugar, a participação da estreante dupla caipira Chitãozinho e Xororó (ainda adolescentes, e já identificados nos créditos do filme). Até onde se sabe, esse foi o primeiro trabalho gravado da dupla. Além da surpreendente importância histórica no que se refere à trilha-sonora, o filme também originaria uma curiosa continuação-remake, em 1977, no já citado longa-metragem *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO*, que se passa no julgamento do pai do jovem monstro – então não mais um Lobisomem, mas um possuído pelo Demônio.

²⁴⁹ O filme *O HOMEM LOBO* foi assistido para esta pesquisa.

No entanto, afora essas curiosidades, o filme teve pouquíssima ou nenhuma relevância ou repercussão, sendo hoje, no máximo, objeto de culto em sessões de raridades do cinema brasileiro na mostra itinerante *Malditos Filmes Brasileiros – A Vergonha de Uma Nação*, organizada desde 2004 pelo pesquisador carioca Remier Lion. Nessas projeções, espectadores aficionados se divertem com a ingenuidade e com os parcos efeitos especiais de *O HOMEM LOBO*, em especial na cena em que o jovem Roberto “se transforma” em lobisomem em trucagens primárias.

Situação diferente viveram os dois filmes seguintes de Lobisomem, ambos realizados no Rio de Janeiro, em 1974, e concebidos como comédias de horror. O primeiro deles, *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA NOITE*²⁵⁰, de Eliseu Visconti (também conhecido como Elyseu Cavalleiro), estava ligado a tentativas popularizantes do cinema marginal próximas à chanchada, mas numa proposta bem mais radical que a do já citado *UM SONHO DE VAMPIROS*. São poucas as informações disponíveis sobre este filme, que, infelizmente, não se encontra disponível. Segundo o pesquisador César “Coffin” Souza:

[*LOBISOMEM* é um] Udigrudi típico de Elyseu Cavalleiro, com edição caótica e diálogos surrealistas. Wilson Grey (em seu 1º papel principal) é um milionário que preside um culto no meio da floresta e se transforma em lobisomem (que mais parece um vampiro já que só seus caninos crescem...) até ser eliminado por uma figura mística vestida de branco. Foi a melhor versão do mito, já que *QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM?*, de Reginaldo Faria, do mesmo ano, era uma comédia que tentava reunir um homem-lobo, fantasmas, vampiras e uma viagem no tempo, numa mistura confusa. (SOUZA, *Horror à brasileira*, 2007)

O outro filme citado por Cesar Souza, *QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM*²⁵¹, é mais acessível ao espectador de hoje. O longa foi dirigido, escrito e estrelado por Reginaldo Farias, em 1974, numa produção mais *mainstream* que a do colega Visconti, realizada com o apoio Embrafilme.

QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM? conta a história de Lula e Neto (Farias e Stepan Nercesian), amigos que se embrenham pelo interior do Rio de Janeiro em busca de aventuras, e resgatam uma noiva louca, chamada Iracema (Fátima Freire), no meio da

²⁵⁰ O filme *LOBISOMEM – O TERROR DA MEIA NOITE* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida através de depoimentos e pesquisa na imprensa da época.

²⁵¹ O filme *QUEM TEM MEDO DO LOBISOMEM?* foi assistido para esta pesquisa.

estrada. Os três vão parar numa casa abandonada, onde encontram um livro que conta uma história de Lobisomem. Enquanto tentam se acomodar para passar a noite no local, começam a ser perseguidos pela criatura maldita. Então, são salvos por uma família que viveu naquela casa um século antes: o coronel Dr. Leão (Carlos Kroeber), sua esposa Aparecida (Neusa Amaral), suas sete filhas e o oitavo filho (Zanone Ferrite), que parece ser o lobisomem²⁵². Os três amigos acabam se envolvendo com a família em uma série de peripécias, passando por fantasmas, vampiros e mortos-vivos, até acordarem, aliviados, na casa abandonada. Então, são encontrados por um homem sinistro que vem falar com eles... e esse homem é, novamente, o Coronel, sugerindo que a história se repetirá.



Figuras 449 e 450: Imagens de *QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM?*

O filme contou com um trabalho cuidadoso de José Medeiros na fotografia e de Artur Maia nos cenários e figurinos (trabalho cujo registro ficou prejudicado pela má qualidade da cópia de onde foram obtidas as imagens acima reproduzidas), que procuraram recriar, em cores, imagens típicas dos filmes da Universal dos anos 1930 e dos filmes de zumbi de George Romero – além dos cemitérios de Zé do Caixão.

Em entrevista ao jornalista Ely Azeredo, no *Jornal do Brasil* de 27 de fevereiro de 1975, o diretor afirmaria que a idéia do filme “*surgiu da necessidade de comunicar uma linguagem indireta, subconsciente*”. Para ele, seu filme poderia ser chamado de “*terror com humor*”, e tinha como principal objetivo “*gozar o terror pelo terror*”. De fato, o clima de comédia amalucada é inegável, assim como o tom pouco sério em relação ao gênero, mas o roteiro e a direção de arte de *QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM?* também revelam um

²⁵² Diz a lenda tradicional, reproduzida no filme, que o oitavo filho de uma família que teve as sete primeiras filhas do sexo feminino será um lobisomem.

rico repertório de imagens e histórias clássicas de horror manipulado com intimidade pelo roteirista/diretor. Afinal, além do Lobisomem, vêm-se, no filme, assombrações de diversos tipos, zumbis, almas reencarnadas e rituais pagãos numa combinação só possível para aficionados nas tradições do gênero. Não por acaso, Ely Azeredo comentaria sobre o filme:

(...) no terreno traiçoeiro da comédia de terror (...) o cineasta não sai sem arranhões de seu encontro com o Lobisomem, mas demonstra uma garra e uma agressividade cinematográfica inesperadas (...) alcançando um clima onírico-alucinatório que, na linha procurada, não tem antecedentes no cinema brasileiro. (AZEREDO, *Jornal do Brasil*, 27/02/1975)

A satisfação do jornalista ao ver o esboço de um novo gênero sendo experimentado por aqui não durou muito, pois *QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM?* não fez escola, e é hoje um dos filmes menos lembrados de Reginaldo Farias, merecendo apenas rápida menção em sua biografia lançada em 2004²⁵³. Ainda assim, cabe reconhecer, nessa comédia, a inventividade do diretor na articulação de um extenso repertório de histórias de horror que poderiam ter tido um desenvolvimento mais prolífico, em sua filmografia, se vivêssemos noutro contexto.

Cinco anos depois, em 1979, chegou ao cinema a primeira versão de *O CORONEL E O LOBISOMEM*²⁵⁴. Dirigida, escrita e montada por Alcino Diniz, com produção da Embrafilme, foi estrelada por um elenco de primeiríssima linha no cinema nacional: Maurício do Valle, Maria Cláudia, Jofre Soares, Selma Egrei e Louise Cardoso. A história, relativamente fiel ao livro de José Cândido de Carvalho, trazia o solitário Coronel Ponciano vivendo mil desventuras amorosas, e terminando seus dias em sua fazenda, completamente louco, à espera de um inimigo que ele imagina ser um lobisomem.

Na adaptação seguinte do livro, feita pelo Globo Filmes em 2005 e também intitulada *O CORONEL E O LOBISOMEM*²⁵⁵, o diretor Maurício Farias (sobrinho de Reginaldo) exploraria a história de maneira um pouco diferente. Em seu filme, o lobisomem é apresentado mesmo como um lobisomem – mas tratado como uma aparente

²⁵³ ASSIS, Wagner de. *Reginaldo Faria: O solo de um inquieto*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004.

²⁵⁴ O filme *O CORONEL E O LOBISOMEM* (1979) não foi localizado para esta pesquisa. A sinopse foi retirada do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 223).

²⁵⁵ O filme *O CORONEL E O LOBISOMEM* (2005) foi assistido para esta pesquisa.

alegoria da burguesia que tomou o lugar da aristocracia rural na primeira metade do século XX no Brasil, e não como um típico monstro de horror. Diogo Vilella interpreta o coronel Ponciano, traído pela dupla de arrivistas interpretada por Ana Paula Arósio e Selton Mello – ele, o suspeito de ser o temido LobisOMEM.



Figuras 451, 452 e 453: Cenas de horror em *O CORONEL E O LOBISOMEM* (2005).

Intencionalmente ou não, o filme de Farias evitou quase o tempo inteiro quaisquer referências horroríficas, o que talvez ajude a explicar o pouco impacto das suas únicas cenas “assustadoras”, nas quais o inimigo de Ponciano se transforma no homem-lobo (*Figuras 451 a 453*) num julgamento ocorrido em um tribunal (aparentemente) imaginário. A própria recepção do filme na imprensa não levantou nem por um momento essa questão, o que torna perceptível a interpretação “realista-maravilhosa” que produtores, público e mídia tiveram do filme.

A produção luxuosa de *O CORONEL E O LOBISOMEM* contou com um grande elenco de apoio (Pedro Paulo Rangel, Tônico Pereira, Andrea Beltrão, Othon Bastos etc), cenografia e figurinos irretocáveis de Adrian Cooper e Emilia Duncan, com trilha-sonora de Milton Nascimento e Caetano Veloso, além de caríssimos efeitos especiais (orçados em cerca de um milhão de reais), mas seu retorno comercial não foi o esperado: segundo dados da ANCINE, seu público foi de cerca de 650 mil espectadores, bem abaixo dos padrões desejados pela Globo Filmes. Muitos motivos podem ser levantados para justificar a (relativamente) baixa receptividade do público e a fria recepção da crítica, mas pode-se sugerir que a dificuldade do diretor de lidar com gêneros diversos no mesmo filme (o realismo-maravilhoso e o horror) pode ter sido um dos fatores que atrapalhou o diálogo com o grande público.

Mas, no mesmo ano em que Maurício Farias resgatava o Lobisomem do limbo do cinema nacional, Ivan Cardoso retornaria ao terror (de onde estivera afastado por 15 anos) justamente com um longa-metragem baseado numa história da criatura: *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*²⁵⁶ - também uma comédia, e desta vez mais identificada com o gênero horror. O filme é uma adaptação do romance fantástico *Amazônia Misteriosa* (1925), de Gastão Cruls, feita por Rubens Francisco Luchetti, Flavio de Souza e Evandro Mesquita.

No romance original, um pesquisador e seu assistente encontram, no meio da floresta Amazônica, as misteriosas guerreiras “amazonas”. Elas dão a eles um chá sagrado que traz o espírito do Príncipe Athauallpa (último líder do império Inca), e este explica aos pesquisadores que as moças são descendentes das vestais da civilização inca.

Essa mesma história já havia inspirado o longa *ESCRAVOS DO AMOR DAS AMAZONAS*, dirigido por Curt Siodmak, em São Paulo, em 1957, mas, nas mãos da equipe de Ivan Cardoso, passou por tantas modificações que se tornou praticamente irreconhecível. Em *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*, uma turma de jovens da cidade (Daniele Winnits, Evandro Mesquita) vai à Amazônia (filmada na Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro), interessada em experimentar o chá alucinógeno do Santo Daime. Os amigos não levam em consideração os relatos de mortes misteriosas que têm abalado a região e acampam na “clareira do inferno” dominada por um pesquisador maluco, o Dr. Moureau (Jacinto Molina), que vive protegido pelas guerreiras amazonas e, nas noites de lua cheia, se transforma em um Lobisomem. Quando bebem o Daime, os viajantes acabam sendo atacados pelo Lobisomem, sem saber se estão alucinados pelo chá ou não. Enquanto isso, Mr. Corman (Nuno Leal Maia), zoólogo americano, auxilia o delegado Barreto (Toni Tornado) na investigação dos crimes, chegando ao mesmo local.

UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA mantém a tradição do cinema de ficção de Ivan Cardoso, com homenagens e referências ao cinema fantástico internacional. Desta vez, suas citações específicas direcionam-se ao personagem do “Dr. Moureau” (o cientista maluco do famoso livro escrito por H.G. Wells, *A Ilha do Dr. Moureau*) e aos filmes de horror mexicanos e espanhóis dos 1960 e 1970. A homenagem a esses filmes é, inclusive,

²⁵⁶ O filme *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA* foi assistido para esta pesquisa.

“corporificada” pela participação especial do ator espanhol Paul Naschy (pseudônimo de Jacinto Molina), que interpretou lobisomens em diversos filmes de horror espanhóis dos anos 60 e 70, como *LAS NOCHES DEL HOMBRE LOBO* (René Govar, 1968) e *LA FURIA DEL HOMBRE LOBO* (José Maria Zabalza, 1972). No filme de Ivan, ele encarna o Dr. Moureau que, “surpreendentemente”, é também o próprio Lobisomem.



Figuras 454 a 455: Cenas de *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*.

Para Bernadette Lyra, *UM LOBISOMEM NA AMAZÔNIA*, ao trazer de volta a “trilogia maldita” de sexo, humor e horror de Ivan Cardoso, mostra que “o terrir, que muitos julgavam estar morto, (...) continua bem vivo, contrariando os adeptos de um modelo político canônico do cinema nacional popular. Na verdade, os filmes de Ivan Cardoso são também políticos no sentido de que apontam para nossas aculturações e para a precariedade industrial do cinema do país.” (LYRA, 2006, p. 51-52).

De fato, o filme de Ivan Cardoso ainda traz as mesmas características que celebrizaram o *terrir* vinte anos atrás, mas, em 2005, sua obra não despertou nem de longe o mesmo interesse da imprensa ou do público que despertava nos anos 1980, tendo previsão de lançamento comercial apenas em junho de 2008.

Também o discurso de seu diretor, um pouco desgastado e repetitivo, acaba despertando a curiosidade da imprensa e do público muito mais em função de sua personalidade e do seu passado do que em função de suas novas realizações, o que cria um espaço pouco propício para filmes que trazem poucas novidades em relação ao que o diretor já fazia duas décadas atrás.

7.3. Os filmes espíritas

É praticamente um lugar-comum afirmar-se que a religião preconizada pelo francês Alan Kardec (1804-1869) no século XIX encontrou no Brasil a sua melhor acolhida. Surgida a partir de adaptações ao cristianismo de teorias evolucionistas e científicas, o chamado “Kardecismo”, a linha francesa do Espiritismo, encontrou em terras brasileiras um franco diálogo com as já sincréticas religiões afro-brasileiras como a Umbanda e o Candomblé. Idéias como as da reencarnação, da mediunidade, dos espíritos protetores e dos maus espíritos (também conhecidos como “obsessores” ou “encostos”) estão presentes tanto no kardecismo como nas religiões africanas, o que possivelmente permitiu a grande expansão das idéias de Kardec pelo Brasil. Segundo dados do IBGE, hoje, 2,3 milhões de brasileiros declaram-se espíritas²⁵⁷. Mas, levando-se em consideração o número de pessoas que freqüentam os dez mil centros espíritas do país, além da quantidade de programas de televisão e de lançamentos literários sobre o tema, sabe-se que, na prática, o número de praticantes (ocasionais ou não) dessa religião pode ser bem maior.

Possivelmente em função da grande popularidade do espiritismo, e também de sua relação com as religiões afro-brasileiras, os temas da reencarnação, da mediunidade, da aparição de espíritos e da possessão maligna apareceram na cinematografia brasileira em diferentes momentos, e não apenas nos filmes de horror. Na imensa maioria das vezes, inclusive, esses temas não foram abordados sob uma perspectiva *horrorífica* – isto é, os fenômenos sobrenaturais não foram encarados pelos personagens com medo ou abjeção, e sequer foram tratados como perturbações da ordem natural. Um exemplo disso pode ser encontrado em *DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS* (1976), adaptação de Bruno Barreto do romance homônimo de Jorge Amado. Esse filme, até hoje considerado o maior sucesso de bilheteria da história do cinema brasileiro (com mais de 10 milhões de espectadores²⁵⁸), tem, na figura de Vadinho (José Wilker) o que se poderia chamar de um divertido espírito obsessivo que não deixa em paz a fogaosa Dona Flor (Sônia Braga). Nesse filme, assim como em dezenas de outros, o elemento fantástico e religioso não pode ser considerado, de forma alguma, *horrorífico*.

²⁵⁷ Segundo o Censo IBGE – 2002.

²⁵⁸ Segundo o site da ANCINE, o filme teve 10.735.524 espectadores.

Mas, entre os filmes brasileiros em que a temática espírita aparece de uma ou outra forma, alguns merecem destaque nesta pesquisa por oferecerem aspectos suficientemente perturbadores para se aproximarem do cinema de horror. Esses filmes também se caracterizam por serem os únicos a aceitar declaradamente a visão religiosa kardecista, propondo a existência de espíritos que interferem individualmente no mundo dos vivos com instruções precisas do mundo do além, e que causam alguma perturbação ou medo, mas sem oferecer ameaça concreta aos vivos que com eles se encontram. Trata-se, portanto, de filmes que não pertencem propriamente ao gênero *horror*, mas que com ele se relacionam muito proximamente pela presença do medo do sobrenatural, como será visto em seguida.

7.3.1. Os filmes-cartilha

As duas obras cinematográficas espíritas que mais se aproximaram do gênero horror foram realizadas no mesmo ano, 1980, em São Paulo, pelos cineastas Paulo Figueiredo e Clery Cunha, respectivamente: *O MÉDIUM – A VERDADE SOBRE A REENCARNAÇÃO*²⁵⁹ e *JOELMA – 23º ANDAR*²⁶⁰. Ambas podem ser vistos como fábulas religiosas, praticamente “cartilhas” de kardecismo – no sentido de explicarem didaticamente os preceitos da religião – mas apresentam alguns aspectos assustadores que dão a elas um lugar nesta pesquisa.

O MÉDIUM: A VERDADE SOBRE A REENCARNAÇÃO (1980), escrito, dirigido, produzido e estrelado por Paulo Figueiredo (então um galã da Rede Globo), conta com um elenco de peso: o próprio Figueiredo, Ewerton de Castro, Jussara Freire, Geórgia Gomide e Cassiano Ricardo. Produzido em São Paulo, pela E.C. Filmes de Cassiano Esteves, o filme conta a história de um cirurgião arrogante, Dr. Adriano Jordão (Ewerton de Castro), que começa a ser assombrado pelo fantasma de um médico negro, o Dr. José (Ricardo), que o acusa de praticar a medicina sem sentimentos. Indiferente às ameaças do misterioso colega, Adriano segue sua vida de farras com a secretária e amante (Gomide), enquanto sua esposa (Freire) sofre com a doença do filho.

²⁵⁹ O filme *MEDIUM, A VERDADE SOBRE A REENCARNAÇÃO* foi assistido para esta pesquisa.

²⁶⁰ O filme *JOELMA, 23º ANDAR* foi assistido para esta pesquisa.

Após um desmaio durante uma operação, Adriano é levado a um mundo paralelo, onde o Dr. José mostra, num *flashback*, a vida passada do cirurgião e o motivo de sua infelicidade: Adriano fôra um cigano que, ao descobrir uma traição, matara a facadas a própria esposa e o amante, agora reencarnados no seu filho e em sua dedicada mulher. De volta ao mundo dos vivos, Adriano consegue salvar o filho e decide viver em harmonia com sua família, sendo capaz de resolver a dívida trazida de sua vida passada.

Os momentos de medo de *O MÉDIUM* ficam a cargo das aparições do Dr. José na primeira metade do filme (que deixam o Dr. Adriano assustado e irritado ao mesmo tempo) e das estranhas reações de fúria e loucura do Dr. Adriano às palavras e avisos do médico-fantasma. Mas, sobretudo, o caráter “horrorífico” do filme se refere ao sensacionalismo em torno do assassinato do casal de amantes ciganos, filmado de modo a destacar o aspecto violento e as conseqüências “malditas” na vida espiritual das vítimas.



Figuras 456 e 457: Cenas de *O MÉDIUM* – Adriano encontra José no mundo espiritual.

Não foram encontrados dados de bilheterias ou mesmo matérias jornalísticas sobre este filme, o que sugere que sua passagem pelos cinemas tenha sido obscura. Mas, curiosamente, *O MÉDIUM* esteve entre os filmes lançados pela CIC Vídeo no começo dos anos 1980, numa das coleções mais importantes de filmes brasileiros já distribuídas no país, que trazia uma grande quantidade de filmes paulistas da década de 1970 (alguns nunca mais exibidos no cinema ou na televisão, como *SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO* e *O CASTELO DAS TARAS*), demonstrando a crença no potencial comercial desses filmes..

Já o docudrama *JOELMA – 23º ANDAR* (1980), auto-intitulado “*o primeiro filme espírita do mundo*”²⁶¹, dirigido por Clery Cunha e escrito por Dulce Santucci a partir do romance *Somos Seis*, do médium brasileiro Chico Xavier, merece mais atenção, tanto por sua estrutura bem mais complexa quanto por ter sido relançado recentemente, em DVD, pela coleção VIDEOESPIRIT – Memória Audiovisual Espírita. O relançamento parece ter decorrido de um episódio do programa da Rede Globo *Linha Direta*, exibido em 2005, que reconstituiu o acidente e deu grande destaque ao filme de 1980.

O livro que deu origem ao longa-metragem apresenta seis cartas psicografadas²⁶² de jovens mortos no incêndio do Edifício Joelma, no centro de São Paulo, que vitimou fatalmente 179 pessoas no dia 01 fevereiro de 1974. O filme de Clery Cunha, fazendo uso de imagens documentais colhidas por redes de televisão no dia do acidente, e também da reconstituição de cenas com atores, conta a história de uma dessas pessoas, a jovem Volkimar (no filme, chamada de Lucimar), que trabalhava no edifício Joelma e era praticante do kardecismo.

Estrelado por Beth Goulart e Liana Duval, *JOELMA* foi filmado no próprio edifício, entre 1979 e 1980, logo após a longa reforma. Apesar da cedência do espaço, os donos do Joelma fizeram um grande estardalhaço na imprensa, tentando (supostamente) impedir o lançamento do filme. Em fevereiro de 1980, num anúncio de página inteira, publicado em vários jornais e endereçado “*aos responsáveis pelo filme JOELMA*”, afirmavam que os realizadores estariam fazendo sensacionalismo com o drama pessoal das vítimas e prejudicando os negócios dos proprietários do edifício (afinal, o prédio continuava vazio seis anos após o incêndio).

Os empresários que publicaram o anúncio não estavam completamente errados. De fato, o filme de Clery Cunha articula, de maneira surpreendente, o sensacionalismo do cinema de exploração, o filme-catástrofe e o cinema de horror, além de incorporar elementos do docudrama e do melodrama religioso, num conjunto que ainda hoje causa espanto pela competência narrativa e pelo incômodo ético provocado pela mistura de mensagens kardecistas, relatos “autobiográficos” obtidos por fontes sobrenaturais,

²⁶¹ “Slogan” contido no material de divulgação e na capa do DVD do filme lançado em 2006.

²⁶² *Psicografia* (do grego, *escrita da mente* ou *da alma*), segundo o vocabulário espírita, é a capacidade atribuída a certos médiuns de escrever mensagens ditadas por espíritos desencarnados.

sugestões de maldições ancestrais, cenas reais de catástrofe, diluição dos limites entre documentário e ficção, além de momentos de exploração do mais puro horror físico.

JOELMA é um dos longas-metragens estruturalmente mais complexos (e relativamente polêmicos) da fase áurea da Boca do Lixo paulistana. Sua estréia foi aguardada com grande expectativa pelo público e pela imprensa, com diversas matérias e artigos publicados durante a produção, e seu desempenho nas bilheteria foi próximo do esperado para as produções da Boca de maior sucesso: 837.936 pessoas assistiram ao filme nos cinemas, de acordo com os dados da Ancine.

Após a estréia, porém, a repercussão na imprensa foi pequena: poucos críticos se deram ao trabalho de escrever sobre *JOELMA*, e os que o fizeram, não foram muito simpáticos à produção. Em 10/04/1980, por exemplo, Miguel Pereira, do Jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, diria que *JOELMA* era “*rasteiro, mal realizado, óbvio e redudante*” – tendência repetida pelos críticos que deram algum espaço ao filme.

Mas, visto com olhos mais distanciados, o longa de Clery Cunha se revela um objeto de estudo interessante, ao articular uma série de procedimentos do cinema popular brasileiro que, se não agradam ao cânone moderno e intelectualizado do cinema nacional, têm de ter reconhecida sua expressividade cultural. Afinal, o filme transforma uma tragédia real em uma experiência ao mesmo tempo religiosa e midiática, “atualizada” por elementos do kardecismo e do cinema de gênero.

O filme já começa fazendo referência à polemica que o antecedeu. Numa cartela simples, avisa: “*Partindo de um fato real (incêndio), este filme apresenta uma estória baseada no livro Somos Seis, psicografado por Chico Xavier. Os personagens do filme são fictícios, e qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência.*” Após essa contradição (que aponta para a realidade e para a ficção ao mesmo tempo) estabelecida já antes dos créditos iniciais, segue-se um pequeno documentário sobre o médium brasileiro Chico Xavier e sobre o processo conhecido como psicografia que teria dado origem ao livro *Somos Seis*. Então, o documentário é encerrado bruscamente, e uma trilha-sonora de ação dá início aos créditos, que são mostrados sobre uma sirene de carro de bombeiros.

A narrativa começa no dia 23 de fevereiro de 1972 (véspera do incêndio do Edifício Andraus²⁶³), quando a jovem Lucimar (Beth Goulart) tem um pesadelo em que vê a si mesma no meio de um incêndio num edifício no centro de São Paulo. Para esta seqüência, o fotógrafo Cláudio Portioli encontrou um recurso interessante para combinar as imagens reais e as do pesadelo: captou imagens para o filme em preto e branco, montando-as com imagens documentais do incêndio do edifício Joelma em viragem vermelha (*figuras 458 a 460*), dando à seqüência um caráter altamente dramático.



Figuras 458, 459 e 460: Imagens do primeiro pesadelo da jovem Lucimar, vivida por Beth Goulart.

Então, o filme “pula” para o ano de 1974, quando Lucimar consegue um emprego no edifício Joelma (onde trabalha seu irmão, Alfredo) e volta a ter sonhos estranhos. No primeiro, vê apenas o trabalho beneficente de Chico Xavier, mas acorda bastante assustada. Mais adiante, protagonizará uma cena assustadora que não é esclarecida, no filme, como sonho ou realidade: nesta cena, uma simples tentativa de acender uma chaleira parece uma estranha premonição (*figuras 461 a 463*).

Mas Lucimar não é apenas uma jovem perturbada por premonições. Ela também é apresentada como uma colega simpática e divertida, cujas aventuras junto às outras pessoas que trabalham no prédio vão definindo o perfil das futuras vítimas do incêndio, nos moldes dos filmes-catástrofe. Entre as figuras apresentadas desta forma estão o casal Jair e Marina, amigos de Lucimar, e também um “proto-vilão” – um agiota que tem seu escritório no edifício Joelma. Aparentemente, essas tramas paralelas compensam a falta de um par romântico e/ou de antagonistas para a heroína, elementos recorrentes nos filmes-catástrofe.

²⁶³ Incêndio de grandes proporções ocorrido no centro de São Paulo em 1972.



Figuras 461, 462 e 463: Última premonição antes do incêndio.

Então, após mais de meia hora de filme, uma cartela colocada sobre a imagem da casa de Lucimar nos lembra de que estamos diante de um docudrama: “*São Paulo, sexta-feira, 1º de fevereiro de 1974*”. Neste dia, o edifício Joelma arderia em chamas das 9 horas da manhã até o final da tarde, matando 179 pessoas.

Enquanto vemos o dia começar normalmente no prédio, uma seqüência de cenas em vários escritórios chama a atenção para os relógios que se aproximam das 09 horas. Exatamente quando um dos relógios toca nove badaladas, um ar condicionado abaixo do escritório de Lucimar tem um curto-circuito (cuja fonte não é esclarecida pelo filme, o que sugere quase um motivo sobrenatural). Então, a heroína e seus cinco colegas percebem que os equipamentos eletrônicos nos quais trabalham não estão funcionando.

O fogo começa em seguida, provocando uma grande correria. Lucimar e seus amigos tentam descer as escadas, mas estas já estão em chamas. Alfredo, seu irmão, consegue escapar, pois trabalha no terceiro andar. Ao mesmo tempo, Jair, que se atrasara para o trabalho, acompanha pelo rádio o começo do incêndio e corre para o edifício.

Neste momento, a narrativa se acelera, e o filme passa a articular, todo o tempo, imagens ficcionais e documentais, provocando, deliberadamente, confusão entre reconstituição e realidade. O uso de imagens reais do incêndio chega ao ápice na seqüência em que um colega de Lucimar, Marcos, que ficara sozinho numa sala em chamas, pendura-se na janela e acaba descendo dois andares do edifício, pelo lado de fora, para salvar uma moça que quer se jogar. A seqüência monta imagens colhidas por jornalistas durante o incêndio e as cenas reconstituídas, ganhando impressionante realismo e, ao mesmo tempo, um inegável caráter de “exploração”, conforme se percebe nas imagens a seguir.



Figuras 464, 465 e 466: Marcos, encurralado pelo fogo, se pendura na janela, acompanhado pelo povo, e desce para salvar uma moça. A terceira imagem é documental. As duas primeiras são reconstituições.

Dentro do prédio, a situação está cada vez pior. Sem conseguir descer as escadas, Lucimar, suas colegas e outras dezenas de pessoas começam a subir para o terraço, vivendo momentos de absoluto pavor e sofrimento entre as chamas. Entre os que se jogam pela janela, outros que simplesmente se entregam ao fogo e aqueles que tentam sobreviver a qualquer preço, Lucimar procura manter a calma e, em determinado momento, se torna serena. Para descrever esse processo vivido pela personagem e manter o caráter espetacular, a produção não poupou esforços ao reconstituir os momentos dramáticos do incêndio.



Figuras 467 a 469: Momentos de histeria no interior do edifício.

Enquanto o fogo vai sendo, finalmente, controlado pelos bombeiros, várias histórias paralelas são contadas, bem ao estilo do cinema catástrofe. Numa delas, Alfredo, irmão de Lucimar, busca a mãe deles, Lucinda (Liana Duval), num hospital da região, para começarem a procurar a jovem. Nesse hospital, também começam a chegar os feridos. Então, mais uma vez, o cinema de exploração se faz sentir. E, ainda que se possa questionar eticamente a intenção dos produtores do filme, há que se mencionar o bom trabalho de maquiagem feito pelo técnico Darcy Silva (de *O PASTELEIRO* e outros filmes de horror)..



Figuras 470 a 472: Imagens reconstituídas dos feridos.

Sem notícias de Lucimar, Alfredo e a mãe decidem ir até o Instituto Médico Legal. Lá, Alfredo, consternado, reconhece o corpo da irmã, mas é incapaz de contar à mãe o que viu. Porém, no carro, Lucinda recebe a visita do espírito da filha, que lhe explica o que houve e “transporta” a mãe para o local de sua morte.



Figuras 473 e 474: A visita de Lucimar e a visão de Lucinda

Neste momento, o filme começa a explorar mais intensamente as imagens terríveis de corpos carbonizados e mutilados. Aparentemente, trata-se de imagens produzidas para o filme, mas não há qualquer “marca” que garanta isso ao espectador – a não ser quando o filme expõe os corpos de atores já vistos. Então, terminada a longa exposição de cadáveres, o filme faz uma elipse de dois anos e volta para o gênero do melodrama religioso-familiar.

A essa altura, a católica Lucinda chama seus filhos e uma amiga para contar a visão que teve no dia do incêndio e dizer que não suporta mais a dúvida sobre a visita do além. Ela diz estar decidida a visitar Chico Xavier, e pede a ajuda de todos para ir ao centro espírita dirigido pelo médium em Uberaba. Todos vão à cidade mineira (para isso, são

usadas imagens documentais da visita dos atores ao centro), e lá se encontram com ele. Então, Chico dá instruções sobre como a família deverá se comunicar com Lucimar, e acaba também psicografando uma carta da moça. Nessa carta, Lucimar conta que, ao morrer, fôra resgatada por espíritos de luz e, numa espécie de hospital espiritual, teria recebido a permissão de seu avô para procurar sua mãe, dando sentido à sua triste história.



Figuras 475 a 477: Lucimar afirma haver uma ligação entre “a vida que vivemos no mundo e aquela outra que vivemos no plano das realizações maiores do mundo espiritual”.

A “salada de gêneros” produzida por Clery Cunha em *JOELMA* mereceria, certamente, um estudo à parte. A forma como conjuga elementos aparentemente díspares faz do filme uma experiência cinematográfica incomum e reveladora de um imaginário social ao mesmo tempo fatalista, violento, vingativo, profundamente religioso e marcado pela expressão midiática do cinema de gênero. Mas, por ter sido baseado em relatos “reais” obtidos por fontes “mediúnicas”, *JOELMA* deve ser visto, sobretudo, como a mais radical experiência do cinema “espírita” brasileiro.

Tomando-se o caso de *JOELMA* e também de *O MÉDIUM*, pode-se dizer que os fantasmas e outros fenômenos sobrenaturais são pretextos para transmitir mensagens religiosas suficientemente positivas e harmônicas para quase “neutralizar” seus aspectos horríficos. Mas algo de perturbador permanece a respeito desses filmes. No caso de *O MÉDIUM*, o próprio material de divulgação (como a capa da fita de vídeo) chama a atenção para o violento assassinato ocorrido na “vida passada” do Dr. Adriano. O caso de *JOELMA* é ainda mais notório, pois o incêndio continuou sendo largamente explorado pela mídia sensacionalista e mesmo por alguns centros espíritas, que chegaram a sugerir a existência de uma maldição no terreno do prédio. Com isso, pode-se dizer que, nesses filmes, o

kardecismo ganhou contornos suficientemente aterrorizantes para aproximar-se do horror – tanto que os próprios filmes fazem uso de vários clichês do gênero: as músicas de suspense, os closes em personagens que têm visões ou premonições, os pesadelos, o clima de medo permanente, a explicitação das imagens violentas.

Tanto os cineastas tinham consciência disso que, em 1984, Fauzi Mansur, um dos mais importantes cineastas de exploração brasileiros, lançou o longa-metragem de horror assumidamente espírita *KARMA – O ENIGMA DO MEDO*²⁶⁴, estrelado por Márcia Ferro, Alan Fontaine e Heitor Gaiotti. O filme, hoje indisponível, contava a história de quatro pessoas que deviam resgatar “karmas” de uma chacina e de um amor precocemente interrompido em vidas passadas.

Um outro aspecto desse conjunto de filmes que chama a atenção no âmbito do cinema de horror é o fato de eles anteciparem, em mais de 20 anos, uma importante tendência do cinema internacional desse gênero. A partir do final da década de 1990, filmes norte-americanos como *O SEXTO SENTIDO (THE SIXTY SENSE)*, M. Night Shyamalan, 1999), *OS OUTROS (THE OTHERS)*, Alejandro Amenabar, 2002); *O SEGREDO DA LIBÉLULA (DRAGONFLY)*, Tom Shadyac, 2002), *VOZES DO ALÉM (WHITE NOISE)*, Niall Johnson, 2005) e muitos outros adaptaram diretamente os preceitos de mediunidade, reencarnação e espíritos obsessores e protetores para construir filmes de horror de enorme sucesso, originando um subgênero bastante popular que poderíamos chamar de “horror espírita”. Tais filmes surgiram na esteira de romances cinematográficos como *GHOST – DO OUTRO LADO DA VIDA (GHOST)*, Jerry Zucker, 1990) e *AMOR ALÉM DA VIDA (WHAT DREAMS MAY COME)*, Vincent Ward, 1998), também baseados nas idéias religiosas de Alan Kardec, mas muito discretos em suas referências ao horror.

7.3.2. E o cinema brasileiro (re)encontra o kardecismo... em Hollywood

Vinte e cinco anos depois das experiências paulistas nesse universo religioso, duas comédias contemporâneas, baseadas em peças teatrais de sucesso, inspiraram-se nos bem-sucedidos filmes norte-americanos ligados ao kardecismo e ensaiaram a volta dos

²⁶⁴ O filme *KARMA – O ENIGMA DO MEDO* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida no *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 457).

temas espíritas ao cinema brasileiro. Nesses casos, o horror é menos central do que em *O MÉDIUM* ou *JOELMA*, mas, ainda assim, nota-se algum diálogo com o gênero. Vale notar, também, que os filmes examinados a seguir apresentam características anárquicas e mesmo chanchadescas que poderiam ligá-los aos filmes *paródicos* anteriormente descritos. No entanto, o conteúdo declaradamente espírita das duas comédias liga-as a esta “vertente” karcedista do horror no cinema brasileiro.

O mais significativo desses filmes, pelo menos em termos de dimensão de produção, distribuição e exibição nacionais, é *FICA COMIGO ESTA NOITE*²⁶⁵ (2006), de João Falcão, produzido pela Globo Filmes e estrelado pelos jovens atores globais Alinne Moraes e Wladimir Brichta. Trata-se de uma comédia-romântica-fantástica remotamente baseada na peça homônima de Flávio de Souza estrelada por Débora Bloch e Luiz Fernando Guimarães na década de 1990.

O trabalho de Falcão, ainda que com um argumento básico semelhante ao da peça (um amor desgastado pelo cotidiano que é reacendido quando se torna impossível pela morte física), em pouco se parece com original teatral: cria novos personagens, troca o tom reflexivo por um ritmo bem mais ágil e por diálogos adolescentes, faz uma decupagem no estilo das histórias em quadrinhos e transforma a trama em uma cartilha do espiritismo.

FICA COMIGO ESTA NOITE conta a história de Edu e Laura. Ele, um músico de rock e *ghost writer* das HQs de um certo *Fantasma do Coração de Pedra*; ela, uma jovem intelectualizada e fã de Fernando Pessoa. Edu e Laura se apaixonam e logo vão para o altar. Algum tempo depois, vivem uma crise no casamento, mas esta é interrompida pela morte repentina e inexplicável de Edu durante uma discussão. A princípio, porém, nenhum dos dois percebe o que se passa: Laura pensa que ele está fingindo, e Edu continua falando com ela, perseguindo-a pela casa, sem perceber que não está sendo ouvido. Alguns minutos depois, quando ele finalmente vê o próprio corpo, percebe sua nova situação, e se apavora.

Mas Laura, ainda sem notar o que se passou, decide sair de casa, de carro, para ver seu ex-noivo. Enquanto isso, Edu, preso em casa, descobre que o Fantasma do Coração de Pedra (interpretado por Gustavo Falcão) de fato existe, e mora no porão de sua casa. O antipático fantasma (caracterizado de forma a parecer-se com o astro hollywoodiano

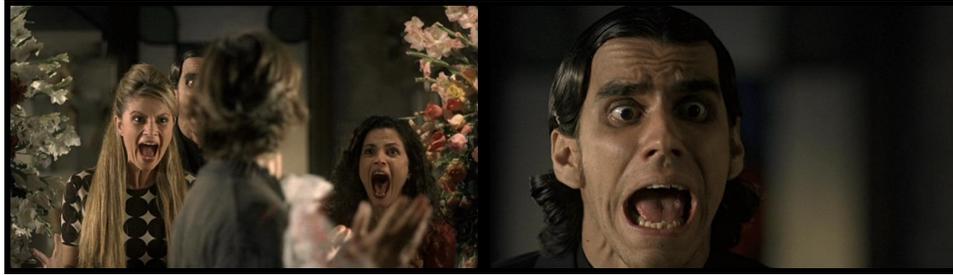
²⁶⁵ O filme *FICA COMIGO ESTA NOITE* foi assistido para esta pesquisa.

Johnny Depp), será o responsável por introduzir o recém-falecido ao mundo dos mortos. Neste ponto, o filme lembra muito o sucesso hollywoodiano *GHOST – DO OUTRO LADO DA VIDA*, em que um violento fantasma do metrô de Nova Iorque age como “mentor” de um homem assassinado que se recusa a deixar o mundo dos vivos.



Figuras 478 a 479: Edu horroriza-se ao ver seu próprio cadáver. Depois, somente o maldoso Fantasma do Coração de Pedra poderá auxiliá-lo em sua nova situação.

Laura também enfrentará o sobrenatural, sendo interpelada por uma moça (Clarice Falcão) que revela ser seu anjo da guarda. Então, quando ela volta para casa e finalmente percebe que o marido está morto, a história se complica (e muito). Pois, neste momento, também ficamos sabendo que o misantropo e mal-humorado Fantasma do Coração de Pedra permanecera na casa por setenta anos porque estava à espera de sua amada, Mariana (Laura Cardoso), que vivia do outro lado da rua. Ela, por sua vez, praticamente criara Edu, e agora, recém-falecida, está transformada na “anja” que persegue e ajuda Laura. Tudo seria simples se o Fantasma e Mariana conseguissem se comunicar. Mas isso não é possível, pois eles se descobrem em “planos astrais” diferentes, incompatíveis, levando Edu (que “tem um plano com maior cobertura”) a oferecer-se como médium para o casal em troca de uma confusão no seu velório que o ajude a voltar ao próprio corpo para despedir-se de Laura. Então, à maneira do que ocorre na comédia de horror *OS FANTASMAS SE DIVERTEM (BEETLEJUICE)*, Tim Burton, 1988), os fantasmas entram nos corpos dos presentes ao velório, e criam uma grande festa ao som de rumba e de música africana. Enquanto isso, Edu e Laura fazem amor pela última vez, concebendo uma filha, Isabela, que virá a ser a reencarnação do Fantasma do Coração de Pedra.



Figuras 480 e 481: O susto dos personagens no velório de Edu.

Apesar de ser uma produção da Globo Filmes, o filme recebeu pouca atenção da crítica e do público. Possivelmente, também tenha sofrido alguma rejeição pela maneira tranqüila com que trata o amor necrófilo, e pelo engajamento com que discute vários dogmas e costumes da religião católica nas cenas do velório e do casamento. Mas sua existência confirma tanto a manutenção da tradição dos “filmes espíritas” no Brasil quanto o fato de estes serem, hoje, muito mais influenciados por Hollywood do que pelas esquecidas produções da Boca do Lixo.

Já o caso de *ACREDITE - UM ESPÍRITO BAIXOU EM MIM*²⁶⁶ (Jorge Moreno, 2007) pode ser visto como mera curiosidade do ponto de vista cinematográfico. Trata-se de um filme semi-amador baseado numa peça teatral de enorme sucesso em Minas Gerais, que está em cartaz desde 1998 e já levou quase um milhão de pessoas ao teatro. Dirigida por Sandra Pêra, a peça conta a história de Loló (Ílvia Amaral), um ortodontista homossexual que morre num acidente de carro e se recusa a subir para o mundo dos mortos, fugindo de seu arcanjo e ficando na terra, onde começa a infernizar a vida de um machão (Maurício Canguçu), em quem encarna de tempos em tempos, e por cujo cunhado está apaixonado.



Figuras 482 a 483: Loló (esq) decide ficar na casa do machão Maurício (dir).

²⁶⁶ O filme *ACREDITE – UM ESPÍRITO BAIXOU EM MIM* foi assistido para esta pesquisa

O filme, dirigido por Jorge Moreno, segue fielmente o texto teatral de Ronaldo Ciambri, mantendo também as atuações do teatro. Com isso, ganha um tom *over* semelhante ao dos programas humorísticos da Rede Globo como *Zorra Total* – contando, inclusive, com um ator do programa em seu elenco, Nelson Freitas. Mesmo trazendo coadjuvantes de luxo (Marília Pêra, Arlete Salles e Cláudia Mauro), o filme peca pelo amadorismo, além de ter um roteiro excessivamente simplório para o cinema, acreditando no sucesso de *gags* teatrais na tela grande. Apesar da pouca qualidade técnica para os padrões do cinema brasileiro atual, o filme acabou tendo lançamento nacional, mas foi solenemente ignorado pelo público e pelos críticos. De qualquer forma, dentro da proposta panorâmica desta pesquisa, cabe destacar a sua mistura de elementos espíritas (a possessão) e católicos (o arcanjo de Loló), além das óbvias e quase literais citações do filme romântico *GHOST – DO OUTRO LADO DA VIDA* e do horror *POLTERGEIST*.

7.4. Notas sobre o horror nos filmes infantis

A questão do imaginário do horror no cinema infantil brasileiro é complexa, pois exige que se discuta especificamente a ficção feita para crianças, na qual os elementos fantásticos e maravilhosos são muito recorrentes.

Tradicionalmente, afirma-se que a origem da literatura infantil está ligada às mesmas mudanças estruturais e culturais ocorridas nos séculos XVII e XVIII, na Europa, que deram origem, entre várias outras coisas, à literatura de horror. Nessa época em que se instalou o modelo burguês de sociedade, a literatura passou a ser vista como um importante instrumento de propagação dos objetivos e valores da nova classe social emergente. Nesse mesmo período, as crianças também passaram a ter um *status* familiar diferente do que haviam tido até então, necessitando de períodos mais longos de formação para inserir-se na sociedade (GIARDELLO, 1998). Por esses dois fatores, basicamente, a literatura foi usada como um meio pedagógico e, neste sentido, as metáforas fantásticas e maravilhosas ligadas aos contos populares (como os contos de fadas) passaram a povoar a maioria das histórias, permitindo paralelos com o mundo anímico e repleto de fantasias da imaginação infantil. Com isso, o terreno se torna ao mesmo tempo extenso e perigoso para avaliações calcadas no gênero narrativo ficcional do horror.

No caso do Brasil, a situação não é diferente. A literatura infantil começou a transitar no país no século XIX, sendo alçada a uma categoria superior apenas com a obra de Monteiro Lobato, na primeira metade do século XX – e, desde o início, viu-se repleta dos mais variados monstros, lendas e histórias assustadoras não necessariamente “de horror”. Por causa disso, os elementos “horroríficos” cinema infantil exigem uma pesquisa à parte, levando-se em consideração seu contexto e suas especificidades. Assim, seguem-se apenas breves comentários sobre os filmes mais importantes que relacionaram as histórias infantis ao horror no Brasil.

Os primeiros filmes infantis que trataram de temas remotamente “horroríficos” foram *O SACI*²⁶⁷ (1953), de Rodolfo Nanni, e *O CARA DE FOGO*²⁶⁸ (1958), de Galileu Garcia – coincidentemente, os primeiros longas-metragens infantis realizados no Brasil.

²⁶⁷ O filme *O SACI* foi assistido para esta pesquisa.

²⁶⁸ O filme *CARA DE FOGO* foi assistido para esta pesquisa.

Diz-se “temas remotamente horroríficos” porque não se tratava de filmes de horror, e sim de histórias infantis com alguns elementos de mistério e suspense em torno de criaturas malignas e sobrenaturais – no caso, a terrível bruxa Cuca, no primeiro filme, e o apavorante Carantonha, no segundo, seres mitológicos que fazem parte das tradições folclóricas e literárias brasileiras.

O primeiro deles, *O SACI*, foi inspirado no Saci-Pererê²⁶⁹, personagem bastante conhecido no Brasil desde o século XVII, cuja origem está na junção de uma figura da mitologia indígena com elementos das culturas africana e européia. Considerado uma entidade brincalhona, que se diverte criando dificuldades domésticas e assustando viajantes noturnos com seus assobios na mata, foi trazido para o século XX pelo escritor Monteiro Lobato (1882-1948), que o transformou em personagem recorrente da coleção *O Sítio do Pica-pau Amarelo*, publicada entre 1921 e 1947 – iniciada justamente com o livro *O Saci*.

O filme teve sua realização bastante arrastada entre 1951/53, nos estúdios alugados da companhia Maristela, em São Paulo. O artista plástico Rodolfo Nanni, que até então tinha experiência no cinema apenas como continuísta (do inacabado *AGLAIA*, de Ruy Santos), assumiu a liderança do projeto, conduzido também por profissionais que se tornariam decisivos na história do cinema brasileiro: o fotógrafo Ruy Santos (1916-1989); o montador espanhol José Cañizares (1912-1970); o assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos (1928-); o diretor de produção Alex Viany (1918-1992). A essa equipe, Nanni juntaria um elenco composto pelas crianças: Paulo Matozinho (Saci), Livio Nanni (Pedrinho), Aristela Paula Souza (Narizinho) e outros atores convidados.

O SACI contava uma das aventuras de Pedrinho e Narizinho no Sítio do Pica-Pau Amarelo, quando o menino aprende a caçar sacis e acaba precisando da ajuda de um deles para salvar Narizinho, que cai nas garras da bruxa Cuca e é petrificada no meio da floresta, sendo levada até uma caverna assombrada. Mesmo não sendo uma história propriamente de horror, parece inegável a sua relação com os contos de fadas sobre monstros, entidades da natureza e bruxas más.

²⁶⁹ Do tupi-guarani *Çao-Sy* (olho mau) e *Perereg* (saltitante).



Figuras 484, 485 e 486: Cuca congela Narizinho e obriga Saci e Pedrinho a encontrar a flor encantada.

Ainda que tenha sido dedicado ao público infantil, *O SACI* também fazia parte de uma proposta mais abrangente de seus realizadores, no sentido de abordar a cultura e a identidade brasileiras no cinema nacional, apresentando soluções estéticas diferentes daquelas que os estúdios cariocas e paulistas haviam escolhido. Nesse sentido, o longa chama a atenção por apresentar-se como uma experiência lúdica, que aborda de maneira quase teatral na direção de arte, e quase documental na direção de fotografia, a representação de personagens típicos da literatura e do folclore brasileiros, num recorte que pouco tem a ver com um cinema “de gênero”.

A obra da equipe liderada por Nanni acabou fazendo uma boa carreira comercial²⁷⁰, beneficiando-se da popularidade dos textos de Monteiro Lobato e de leis de proteção ao cinema brasileiro, que garantiram uma boa circulação da fita, sobretudo nas cidades do interior do país. *O SACI* também ganhou alguns prêmios importantes e teve sua memória bem preservada, sendo exibido eventualmente na televisão em emissoras educativas, e ganhando uma boa edição em DVD, que traz, nos extras, um detalhado documentário sobre o filme.

A experiência com *O SACI* daria tão certo que, quatro anos depois, o cineasta estreante Galileu Garcia (1930-) realizaria uma obra parecida, *CARA DE FOGO* (1957), filme infanto-juvenil inspirado na novela *A Caratonha*²⁷¹ (1953), de Afonso Schmidt, sobre uma família urbana recém-emigrada para o interior e ameaçada por terríveis aparições do

²⁷⁰ De acordo com o documentário *Era Uma Vez... Ou a verdadeira história do Saci*, que acompanha o filme em sua edição em DVD.

²⁷¹ Mito indígena bastante conhecido, o da Caratonha (*cara feia, carranca, caraça*) consiste numa figura apavorante esculpida nos barcos para proteger os pescadores e viajantes contra as entidades malignas que vivem nos rios e nas florestas.

ser diabólico Cara de Fogo – que depois se revela apenas um artifício usado por homens maus que desejam tirar o terreno da família.

O filme, realizado de maneira independente por Alfredo Palácios nos estúdios da Vera Cruz/Brasil Filmes, foi estrelado por Alberto Ruschel, Lucy Reis, José de Jesus, Milton Ribeiro e Ana Maria Nabuco. Além dos atores famosos, a equipe do filme também contou com a presença do premiado fotógrafo Rudolph Icsey, que trabalharia com Khouri em *ESTRANHO ENCONTRO*, e já trabalhara em *CURUÇU – O TERROR DO AMAZONAS*, um ano antes. O estreante Garcia, apesar da boa recepção que o filme encontrou em festivais e na imprensa, não voltaria a fazer longas-metragens depois dessa experiência, dedicando-se ao cinema publicitário.



Figuras 487e 488: Alberto Ruschel em *O CARA DE FOGO*.

Da mesma maneira que outros filmes comentados nesta tese, há poucas informações disponíveis sobre *CARA DE FOGO* em termos de bibliografia ou fortuna crítica. Mas chama a atenção o fato de esse ter sido um filme que tratou abertamente do tema das assombrações e superstições do mundo rural, conforme nos revela o depoimento do escritor Ignácio de Loyola Brandão ao *Dicionário de Filmes Brasileiros*: “*CARA DE FOGO* traz, pela primeira vez, com realidade, o tema da assombração, tão caro ao matuto que possui milhares de histórias sobre o assunto” (SILVA NETO, 2002, P. 160). De fato, o filme de Garcia, assim como o livro no qual se inspirara, tratava das superstições populares do mundo rural num registro que mantinha um certo suspense, mas procurava também questioná-las, esclarecê-las e desmistificá-las. Trata-se, portanto, de uma

experiência vinculada ao gênero fantástico-estranho (V. *Capítulo 1, página 15*), mas ainda assim fantástica.

Depois dos filmes de Nanni e Garcia, o longa-metragem infantil seguinte a tratar de temas próximos do horror foi *PLUFT – O FANTASMINHA*²⁷² (1962), inspirado na peça homônima de Maria Clara Machado (1921-2001) escrita em 1957, e dirigido pelo francês radicado no Brasil Romain Lessage (1924-1996). Com um elenco multiestelar formado por artistas como Dirce Migliaccio, o palhaço Arrelia, Norma Blum, Cláudio Cavalcante e os músicos Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Dorival Caymi e vários outros, o musical pretendia ser uma fiel adaptação da peça, com cenários remotamente expressionistas e bastante teatrais (*Figuras 489 e 490, abaixo*).



Figuras 489, 490 e 491: Cenas de *PLUFT- O FANTASMINHA*.

A história, muito conhecida, é a de uma menina seqüestrada por piratas e ajudada por uma família de fantasmas, cujo filho, Pluft (interpretado por Dirce Migliaccio, *figura 491*) decide apavorar os seqüestradores. O filme, porém, curiosamente, parece esforçar-se para evitar qualquer esboço do gênero horror, transformando toda a história em uma grande brincadeira que não explora as possibilidades de construção do suspense mesmo nos momentos em que os piratas são assombrados pela família de fantasmas.

PLUFT – O FANTASMINHA recebeu diversos prêmios na época de seu lançamento, principalmente no quesito Cenografia (a cargo de Carmelio Cruz e Paulo Bandeira), mas é outro filme nacional que se encontra, hoje, completamente esquecido.

²⁷² O filme *PLUFT – O FANTASMINHA* foi assistido para esta pesquisa.

Depois da experiência de *Lessage*, seguiu-se *A DANÇA DAS BRUXAS*²⁷³ (1970), do diretor teatral Francisco Dreux, baseado em outra peça de Maria Clara Machado, *A Bruxinha que era boa* (1954), e estrelado por Lúcia Marina Accioly e Hamilton Vaz Pereira. O filme contava as aventuras da bruxinha Ângela, que vive numa floresta encantada repleta de bruxas lideradas por Sua Ruindade Suprema Belzebu III, e que se apaixona por um jovem lenhador que lidera a população da floresta contra as bruxas.

Mais uma vez, não parece tratar-se propriamente de uma história de horror, e sim de uma aventura infantil que conservava uma classe de personagens daquele tipo de ficção: as bruxas. Infelizmente, porém, como não foi possível localizar o filme para esta pesquisa, não há informações seguras sobre ele.



Figuras 492 e 493: Cartazes de *A DANÇA DAS BRUXAS* e de *O CAÇADOR DE FANTASMA*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Depois de Dreux, seria a vez de Flávio Migliaccio (1934-) fazer um filme que tinha alguma inspiração nas histórias de horror: *O CAÇADOR DE FANTASMA*²⁷⁴ (1975), no qual encarnava o personagem Tio Maneco, que criara em 1971 no filme *AVENTURAS COM O TIO MANECO*.

²⁷³ O filme *A DANÇA DAS BRUXAS* não foi localizado para esta pesquisa. Sua sinopse foi obtida pelo *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 238)

²⁷⁴ O filme *O CAÇADOR DE FANTASMA* foi assistido para esta pesquisa.

Em *O CAÇADOR DE FANTASMA*, Tio Maneco leva seus sobrinhos ao sítio do avô, e descobre que o ancião desapareceu, fazendo uso de seus conhecimentos científicos, e viaja agora num Universo Paralelo de onde não pode voltar, pois a máquina que construíra para a viagem quebrou. Tio Maneco e os sobrinhos vão parar numa assustadora casa em Vila Bela, Minas Gerais, à procura de Odorico Hortovila, que possui o segredo para trazer de volta o avô. Porém, Maneco descobre que Odorico e seu neto, um fantasma, são vítimas de uma profecia que os mantém neste mundo, e também precisa ajudá-los.

Com este filme, o personagem do Tio Maneco se firmou, retornando mais uma vez em 1978, em *MANECO, O SUPER TIO*. E a década de 1970 também viu a consagração do grupo de comediantes Os Trapalhães (Renato Aragão, Manfred Sant'Anna, Antônio Carlos Bernardes Gomes e Mauro Faccio Gonçalves), conhecidos como Didi, Dedé, Mussum e Zacarias, que obtiveram sucessos gigantescos de bilheteria no cinema nacional ao longo de três décadas, recorrendo frequentemente, em seus filmes, aos temas fantásticos. Mas os dois filmes d'Os Trapalhães mais próximos do universo do horror foram feitos nos anos 1980: *OS FANTASMAS TRAPALHÕES*²⁷⁵ (J.B.Tanko, 1987) e *OS TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS*²⁷⁶ (Flavio Migliaccio, 1989), que, juntos, atraíram mais de seis milhões de espectadores. No primeiro, *OS FANTASMAS TRAPALHÕES*, os quatro amigos socorrem um velho ladrão (Wilson Grey) que, antes de morrer, revela o esconderijo de uma fortuna. Com a ajuda de um delegado (Gugu Liberato), eles vão em busca do dinheiro em um castelo assombrado e distante. No enalço deles, estão os bandidos e, para enfrentar os obstáculos, eles contam com a ajuda de um simpático fantasma (Paulo Porto). Já em *OS TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS*, a cantora Angélica deve gravar um clipe com o Grupo Dominó no alto da pedra da Gávea, no Rio de Janeiro, mas cai em um misterioso buraco, que a leva para um mundo paralelo, de onde deverá ser resgatada pelos Trapalhães. Nesses dois casos, evidentemente, a temática do horror está dispersa em um registro muito específico do universo d'Os Trapalhães, sendo novamente muito delicado falar-se em termos de comédia de horror.

²⁷⁵ O filme *OS FANTASMAS TRAPALHÕES* foi assistido para esta pesquisa.

²⁷⁶ O filme *OS TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS* foi assistido para esta pesquisa.

Mas ainda há que lembrar a última incursão do cinema infantil brasileiro pelos temas do horror: a “superprodução” de sete milhões de reais *CASTELO RÁ-TIM-BUM*²⁷⁷, de Cao Hamburger (1999), cujos personagens foram inspirados em um programa infantil educativo da TV Cultura exibido entre 1994 e 1997, criado pelo dramaturgo Flavio de Souza e pelo próprio Cao. A versão cinematográfica teve poucas conexões com a série para além de seu trio central: a família de bruxos Stradivaruis, composta pelos tios Victor e Morgana, (interpretados por Sergio Mamberti e Rosi Campos) e pelo sobrinho Nino, um menino de 300 anos, aprendiz de feiticeiro (interpretado, no cinema, por Diego Kozievitch). O filme abandona o clima colorido e infantil da série para dar lugar a um tom mais sombrio, quando a família se vê ameaçada pela tia má Losangela (Marieta Severo) que deseja tirar os poderes dos tios de Nino, aproveitando a chegada de um alinhamento de planetas que fortalece os poderes de todos os magos.

Embora, mais uma vez, não se trate de um filme de horror, *CASTELO RÁ-TIM-BUM* traz a recorrente personagem da “bruxa-má”, e faz uma série de brincadeiras com as idéias de castelo mal assombrado e outros clichês do horror.



Figura 494: O bruxinho Nino faz seus feitiços em *CASTELO RÁ-TIM-BUM*.

O filme teve produção luxuosa e grande ambição comercial, mas não chegou a ser o sucesso de público esperado: atraiu aos cinemas 725.329 espectadores²⁷⁸, número bem inferior aos recordes de bilheteria dos filmes d’Os Trapalhões ou de Xuxa Meneghel (ligados à Rede Globo), que ultrapassam facilmente os dois milhões de espectadores.

²⁷⁷ O filme *CASTELO RÁ, TIM BUM* foi assistido para esta pesquisa.

²⁷⁸ Dados oficiais da Ancine.

7.5. Horror tipo exportação

Desde que Val Lewton seguiu o caminho apontado por Lovecraft e por outros escritores, tirando o cinema de horror dos castelos góticos e procurando o medo nas comunidades “primitivas”, cenários tropicais e “exóticos” passaram a abrigar um número significativo de fitas de horror. Na maioria das vezes, tais cenários foram construídos nos países produtores, mas, em certos momentos, os filmes foram realizados “in loco”. Nesse contexto, o Brasil foi, nos últimos 50 anos, cenário e locação de alguns filmes de horror baratos e, geralmente, de parca distribuição, mas que assinalam a participação do país no circuito mundial de realização de filmes desse gênero.

Esses filmes têm curiosas semelhanças que podem ser destacadas, pois as mesmas são reveladores de certos preconceitos, impressões e, sobretudo, da “má consciência” colonialista de seus produtores. O primeiro fator comum a todos os filmes estrangeiros de horror realizados no Brasil é a presença de rituais parecidos com os de macumba ou candomblé, geralmente identificados como a principal religião do povo nativo, destacando-se, nessa religião, a manipulação de poderes como a possessão demoníaca e a sinestesia. Outro elemento bastante recorrente é o da exposição detalhada de uma natureza selvagem, indomada e dominante no território nacional, amedrontando o povo e dando espaço para todo tipo de ataque de monstros e de credices. Por fim, surpreendentemente, surge, com frequência, a tematização de uma espécie de “vingança” do povo brasileiro contra a exploração externa.

O mais curioso sobre tais elementos é que eles raramente aparecem de forma tão evidente no cinema de horror nacional. Como foi demonstrado até agora, poucas vezes nosso cinema de horror recorreu a cenários selvagens ou pouco urbanizados. Além disso, sua relação com as religiões não-cristãs é mais ambígua, havendo demonstrações tanto de respeito quanto de descrença em relação a seus reais poderes sobrenaturais. Por fim, os filmes de horror nacionais não costumam trazer como tema (pelo menos não abertamente) a questão da vingança contra explorações passadas. Dessa forma, pode-se aventar a hipótese de que os filmes de horror estrangeiros realizados no Brasil, por um lado, exibem preconceitos externos, também revelam temas reprimidos – ou mesmo recalcados – que teriam potencial para dar origem à ficção de horror no Brasil

7.5.1. Nos estertores do cinema B

Na década de 1950, o cinema fantástico B estava procurando vencer a competição com a TV e, ao mesmo tempo, diminuir seus custos de produção para manter os lucros. Para tanto, inventava algumas estratégias de atração, sobretudo para trazer o público adolescente, que cada vez mais influenciava a sociedade de consumo, enriquecida após a Segunda Guerra. Uma dessas estratégias foi aumentar a dose de “adrenalina” dos filmes, propondo narrativas mais simples e repletas de surpresas e sustos. A outra foi desenvolver tecnologias inovadoras e interativas. Nesse contexto, um dos maiores sucessos do cinema de B nos anos 50 foi *O MONSTRO DA LAGOA NEGRA* (*CREATURE OF THE BLACK LAGOON*, 1954), de Jack Arnold, feito em tecnologia 3D. Seu impacto foi tanto que o filme teve duas continuações de sucesso (*REVENGE OF THE CREATURE* e *THE CREATURE WALKS AMONG US*) e deu origem a dezenas de imitadores.

Entre os muitos “imitadores” d’*O MONSTRO DA LAGOA NEGRA*, estava *CURUÇU – O TERROR DO AMAZONAS* (*CURUCU – THE BEAST OF THE AMAZON*²⁷⁹, 1957), uma co-produção independente norte-americana com a então moribunda empresa brasileira Vera Cruz – que cedeu, entre outros, o cenógrafo Pierino Massenzi, o fotógrafo Rudolph Icsey e os atores Luz Del Fuego, Rosa Maria e Wilson Viana. O filme foi escrito e dirigido pelo alemão Curt Siodmak (1902-2000), cineasta e escritor famoso pelos roteiros e publicações de horror e de ficção-científica.

Siodmak e o produtor Richard Kay chegaram às terras brasileiras em 1954 com um projeto ambicioso: filmar por aqui, em locações reais e em cores, um sucessor à altura de *O MONSTRO DA LAGOA NEGRA*. E o plano fazia todo o sentido: consta que a idéia para o filme de Jack Arnold partira do seu produtor, William Allen, ainda na década de 1940, quando ouvira, num jantar com o cineasta mexicano Gabriel Figueroa, a lenda brasileira sobre um homem-peixe que se saía das águas para relacionar-se com mulheres e engravidá-las (lenda que também originou o filme *ELE, O BOTO*, de Walter Lima Jr, realizado em 1987). Por causa dessa pretensa origem brasileira, a história de *O MONSTRO DA LAGOA NEGRA* passava-se no Brasil, mais precisamente no Rio Amazonas – mas tudo fôra filmado nos Estados Unidos. Assim, nada melhor do que aproveitar o sucesso desse

²⁷⁹ O filme *CURUÇU* foi assistido para a realização desta pesquisa.

exotismo e mostrar a floresta tropical em imagens autênticas – e a cores, ao contrário do que fizera Jack Arnold. Infelizmente, porém, algo saiu errado. Chegando na Amazônia, a equipe foi atacada pelos mosquitos, espantada pelo calor e prejudicada pela pouca infraestrutura. Isso os obrigou a descer para o Sul e, literalmente, pedir socorro à falida Vera Cruz, que alugou estúdios, técnicos e atores²⁸⁰.



Figuras 495, 496 e 497: Cenas de *CURUÇU*.

CURUÇU acabou sendo filmado quase inteiramente em São Paulo, trazendo os atores John Broomfield e Bervely Garland nos papéis de um cientista e de uma médica levados à Amazônia para investigar misteriosos ataques mortais sofridos por uma colônia de agricultores. Desconfiados de que a causa das mortes poderia ser um lendário monstro gigante, o Curuçu, acabam descobrindo tratar-se de algo bem mais prosaico: um curandeiro estaria encarnando o monstro para assustar os moradores e manter seu domínio sobre eles.

Muito mais do que uma história de horror, trava-se de uma aventura na selva – e repleta dos clichês mais comuns relativos ao Brasil: índios ameaçadores, piranhas, cobras e crocodilos assassinos, rituais africanos demoníacos, guerras sangrentas entre tribos indígenas, aranhas e insetos gigantes etc. O filme faz até mesmo uma infame piada final, sugerindo que o índio que havia sido curado pela médica era, de fato, um canibal dado a rituais dos mais violentos (*Figura 445*).

Somando-se a isso os impagáveis momentos *trash* (como o próprio monstro, mostrado na figura 495, e as imagens “de arquivo”, em preto e branco, para representar ataques de piranhas), *CURUÇU* se tornaria um grande fracasso do cinema B. Mas, ainda

²⁸⁰ Informações obtidas em entrevista com o cenógrafo Pierino Massenzi, em 27/03/2007, publicada In: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=9&s=17&a=49>>

assim, os produtores conseguiram vender o material à Universal Studios, que distribuiu na fita no mundo todo e mandou a mesma equipe para o Brasil, em 1957, para filmar *ESCRAVOS DO AMOR DAS AMAZONAS (LOVE SLAVES OF THE AMAZON, 1958)*, outra co-produção São Paulo – Hollywood igualmente infame, sobre um grupo de pesquisadores estrangeiros “capturados” por uma tribo de mulheres em busca de reprodutores – e cujo *plot* parece ser inspirado no romance fantástico brasileiro *Amazônia Misteriosa* (1926), de Gastão Cruis.



Figuras 498 a 500: Cenas de *CURUÇU*

Dois anos depois, outro filme B aportaria por aqui: *MACUMBA LOVE*²⁸¹ (1960), rodado no litoral paulista e chamado no Brasil de *MISTÉRIO DA ILHA DE VÊNUS*. Dirigido pelo ator norte-americano Douglas Fowley e estrelado por Walter Reed, William Wellman Jr, June Wilkinson, trazia a brasileira Ruth de Souza no papel de uma temível e assassina “rainha vudu”.

O prodígio racista de Fowley conta as aventuras do escritor norte-americano Peter Weils (Reed), que passa as férias na ilha sul-americana “de Vênus” para escrever um livro sobre vudu. Sua companheira de diversão é Vênus de Viasa (Ziva Roddan, figura 501), uma norte-americana criada na ilha que se diverte seduzindo os homens sob o pretexto de que a promiscuidade dos habitantes está colada à sua pele.

Pelo interesse histórico desta fita, no sentido de descrever um determinado imaginário preconceituoso construído no cinema norte-americano a respeito dos países sul-americanos, cabe um rápido resumo da trama de *MACUMBA LOVE*. Numa manhã à beira mar, Peter e Viasa encontram o cadáver de um homem negro com uma pequena faca

²⁸¹ O filme *MACUMBA LOVE* foi assistido para esta pesquisa.

enfiada no peito. Ao ver o objeto assassino, Peter rapidamente sentencia: “*Vudu*”, e diz que precisa combater primitiva e violenta religião local. Então, decide procurar a líder religiosa Mama Rata-Loi (Ruth de Souza), mas é interrompido pela chegada de sua filha Sarah (June Wilkinson) e do genro Warren (William Wellman Jr) – que logo se torna alvo do assédio de Vênus de Viasa.



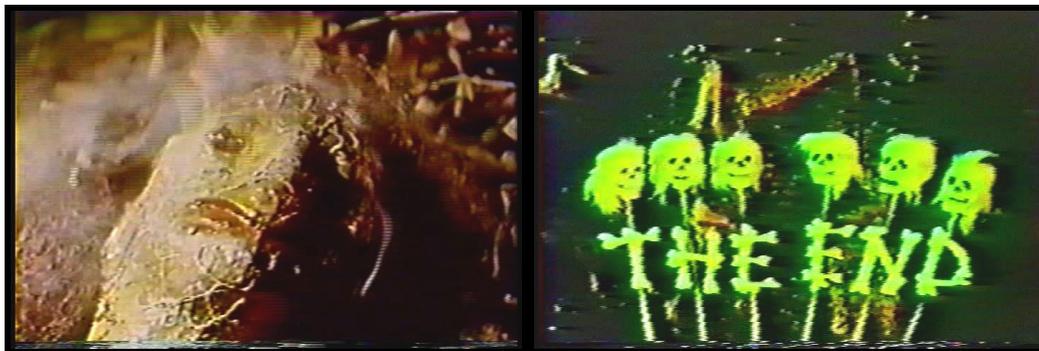
Figuras 501 a 503: Imagens de *MACUMBA LOVE*.

No dia seguinte, Peter chega à casa de Mama-Rata, uma tapera onde afro-descendentes entoam músicas “típicas”²⁸², e a ameaça, mostrando a adaga que encontrara no homem morto. Mama Rata não se faz de rogada. Além de não demonstrar qualquer medo do escritor, aproveita para ameaçá-lo também: pega a adaga e enfia no olho de um homem que está amarado dentro de sua casa, dizendo: “*Se você não acredita, você morre*”.

No mesmo dia, a paquera entre Viasa e Warren fica mais evidente, e a mulher se torna cada vez mais agressiva, chegando a oferecer jóias ao constrangido rapaz em troca de sexo. Mas Peter não parece preocupado com isso, pois continua obcecado pelas mortes mal-explicadas na ilha. Ele só irá prestar atenção novamente à amiga De Viasa quando perceber que ela está muito próxima de Mama Rata – e, na verdade, sendo drogada pela líder religiosa. Finalmente, o escritor descobre onde será o próximo ritual de sacrifício liderado por Mama Rata, e consegue levar a polícia ao local. No ritual, estão presentes todos os personagens “nativos” mostrados ao longo do filme – entre eles, Viasa, que está prestes a matar Warren (*Figura 502*) sob o comando da Rainha-Vudu. A polícia atira, todos fogem, Mama Rata leva um tiro e entra em combustão espontânea (*Figura 504*). Viasa sai do transe, perguntando o que havia acontecido. O carro da polícia vai embora, e o filme se

²⁸² Compostas por Claudio e Enrico Simonetti, que haviam criado canção do filme *MEU DESTINO É PECAR*.

encerra com algumas imagens de caveiras penduradas em paus, na frente das quais ossos formam as palavras “*The End*”



Figuras 504 e 505: Cenas de *MACUMBA LOVE*.

Sem dúvida, esses filmes podem ser muito reveladores de um imaginário formado nos países do primeiro mundo acerca da vida sexual dos povos dos trópicos, das religiões africanas, da natureza selvagem que originaria homens igualmente selvagens etc. E é curioso observar que, talvez por perceber o teor dessas produções, a imprensa nacional não deu qualquer atenção a elas, sendo praticamente impossível encontrar algum texto de época que trate desses filmes. De qualquer forma, interessa-nos destacar o fato de que, mesmo não havendo, no Brasil da época, uma ficção de horror cinematográfica, nosso país já era alvo de um imaginário estrangeiro que, em algum momento, necessitaria de uma versão local.

7.5.2. *Obscuros objetos de desejo*

A década de 1960 viu o surgimento do cinema de horror brasileiro pelas mãos de Zé do Caixão, mas, por outro lado, deu continuidade às produções de horror internacionais em terras tupiniquins. Os dois filmes estrangeiros de horror realizados no Brasil nos anos 1960 (um alemão, outro argentino) permanecem no quase absoluto esquecimento, mas tinham mais em comum do que seria de se esperar num universo tão disperso: os dois traziam, em seus títulos e argumentos, perigosas e poderosas mulheres

possuídas pelo Demônio. O primeiro desses filmes é *MULHER SATÂNICA*²⁸³ (*DER SATAN MIT DEN ROTEN HAAREN*, 1964), co-produção Brasil/Alemanha estrelada por elenco alemão e brasileiro, e dirigida e roteirizada pelo austríaco Alfons Stummer (1924 -).



Figura 506: Cartaz de *MULHER SATÂNICA*.
(Fonte: <<http://www.cinemateca.com.br>>)

Os dados disponíveis sobre o filme são poucos: além do *Dicionário de Filmes Brasileiros* (SILVA NETO, 2002, p. 553), que não aponta sequer uma sinopse do filme (identificando-o somente como “drama”), encontram-se breves comentários nas biografias dos atores Sergio Hingst e John Herbert, que trabalharam no filme ao lado da atriz alemã Helga Sommerfeld. No livro sobre Hingst, o biógrafo Máximo Barro relata:

Em 1964, Hingst trabalhava em filme co-produzido com a Alemanha, *MULHER SATÂNICA* (*SATAN MIT ROHEN HAAREN*) de Alfons Stummer. Havia maioria de intérpretes brasileiros (Marlene França, John Herbert, Luigi Picchi) enquanto na parte técnica preponderavam os alemães, exceção a Pierino Massenzi na cenografia. Filmado sem som direto, mais tarde foi dublado em português e alemão. (BARRO, 2005, p. 212)

O outro filme é a co-produção Brasil-Argentina *MULHER PECADO*²⁸⁴ (*EMBRUJADA*, 1969), dirigida por Egidyo Eccio e protagonizada por Izabel Sarli, estrela

²⁸³ O filme *MULHER SATÂNICA* não foi localizado para esta pesquisa.

²⁸⁴ O filme *MULHER PECADO* foi assistido para esta pesquisa.

do cinema erótico argentino. Trata-se da história de uma descendente de índios que sonha em ter um filho, mas casa-se com um homem rico, porém impotente. Obcecada por realizar seu sonho, a mulher tenta fazer sexo com muitos homens, sem saber que é desejada por uma entidade sobrenatural, o Pombero, que elimina todos os que cruzarem seu caminho.



Figuras 507, 598 e 509: Cenas finais de *EMBRUJADA*.

Embora pouco se saiba sobre *MULHER SATÂNICA*, é curioso notar a semelhança dos temas dos dois filmes feitos nos anos 1960. Em tempos de liberação sexual feminina, a sensualidade diabólica (que seria, mais tarde, um dos principais filões do cinema de horror da Boca do Lixo), estava em pauta. É claro que não se trata de um tema exclusivo: muitas outras cinematografias de horror exploraram esse tema, sobretudo o cinema inglês e italiano das décadas de 1960 e 1970. Então, levando-se em consideração a fama do Brasil como berço de belas mulheres e morada de religiões misteriosas – além, é claro, do preconceito racial em relação aos povos indígenas e negros dos países tropicais – parece até previsível o surgimento de filmes como esses. Infelizmente, com a inexistência de cópias disponíveis do primeiro filme, torna-se difícil fazer uma análise comparativa dos dois longas-metragens.

7.5.3. *Lee Majors e as piranhas*

Quase dez anos depois de *EMBRUJADA*, e mais ou menos na mesma época em que Adriano Stuart filmava os ataques de um terrível bacalhau da guiné no litoral brasileiro, um grupo de produtores norte-americanos, italianos e brasileiros fazia mais um filme de monstro no Brasil, em Angra dos Reis. Trata-se de *O PEIXE ASSASSINO (KILLER FISH*

ou *THE DEADLY TREASURE OF PIRANHA*²⁸⁵, 1978). Dirigido por Anthony Dawson (italiano, diretor de filmes de canibal e de *giallos*, também conhecido como Antonio Margheriti), o filme trazia um elenco estrelado, com Lee Majors, Margo Hemingway e Karen Black, além dos brasileiros Antonio de Teffé (conhecido internacionalmente como Anthony Steffen) e Fábio Sabag, entre outros.

Aparentemente inspirado nos sucessos hollywoodianos como o supracitado *TUBARÃO* e filmes mais independentes, como *PIRANHA* (Joe Dante, 1976), *O PEIXE ASSASSINO* trazia, basicamente, uma história de aventura, mas os produtores se inspiraram, para divulgar o filme, nos sucessos hollywoodianos de horror, distribuindo cartazes bastante sugestivos a respeito do conteúdo violento e aterrorizante do filme.



Figuras 510 a 513: Cartazes de *KILLER FISH*.
(Fonte: <<http://www.imdb.com>>)

Em *O PEIXE ASSASSINO*, um grupo de ladrões de jóias foge para o Brasil e esconde uma pequena mala repleta de esmeraldas e outras pedras no fundo de uma represa. Então, o dono da propriedade, que bancara o roubo comprometendo-se a dividir o resultado, enche a represa com terríveis piranhas, pretendendo eliminar um a um dos seus comparsas que lá tentam mergulhar. Após um ritual de candomblé (aparentemente, um culto com oferendas à Iemanjá), as coisas começam a se complicar para todos os personagens. Primeiro, porque um furacão invade a região, destruindo casas e espalhando as piranhas para fora da represa. Segundo, porque os personagens acabam indo passear num

²⁸⁵ O filme *O PEIXE ASSASSINO* foi assistido para esta pesquisa.

barco furado, ficando à mercê das piranhas, em alto mar. E é precisamente na seqüência passada em alto mar que o filme de aventura acaba se tornando horror escatológico: na morte interminável de um amigo dos quadrilheiros (um homossexual obeso bastante caricato, cujo corpo ao mesmo tempo descomunal e afeminado parece ter sido escolhido para aumentar o tom grotesco da cena), o banquete das piranhas é mostrado em riqueza de detalhes, desde as primeiras mordidas até a transformação do corpo em esqueleto, e numa cena gratuita, pois trata-se, visivelmente, de uma interrupção na trama feita para chocar os espectadores.



Figuras 514 a 516: As piranhas atacam em *KILLER FISH*.

O que acaba sendo notável, em *O PEIXE ASSASSINO*, é o fato de que, mesmo em se tratando de um filme de aventura que prescindiria das piranhas e do candomblé, esses elementos aparecem justamente para “apimentar” a história e reforçar o imaginário de religiões e animais perigosos e mortais ligados ao Brasil, e já vistos em *CURUÇU*, *MACUMBA LOVE*, *EMBRUJADA* etc.

7.5.4. Filmes para o mercado de homevídeo

Mais dez anos se passaram, e, então, um brasileiro experimentaria um caminho parecido com o dos produtores estrangeiros. Fauzi Mansur, diretor e dono da produtora Virginia Filmes, foi um dos únicos que mantiveram, na década de 1980, pelo menos uma parte da fortuna obtida nos tempos áureos da Boca do Lixo. Ele conseguiu isso explorando filmes pornográficos, e também diversificando sua produção, ao realizar filmes pornô, de artes marciais e/ou de horror com vistas ao mercado internacional de *homevideo*. Em 1989 e 1991, Mansur co-produziria, com a J.D’Ávila Produções Cinematográficas, os longas-

metragens *ATRAÇÃO SATÂNICA*²⁸⁶ (*SATANIC ATTRACTION*, 1989) e *RITUAL MACABRO*²⁸⁷ (*RITUAL OF DEATH*, 1991), *splatter movies*²⁸⁸ selados diretamente em vídeo e distribuídos em vários países europeus e nos EUA.

ATRAÇÃO SATÂNICA é o mais famoso deles, escrito por Mansur e pelo estreante Filipe Grecco²⁸⁹, e estrelado pela argentina Gabriela Toscano e por André Loureiro, Ênio Gonçalves, Cláudia Magno e Vera Zimmerman, com trilha-sonora composta por Júlio Medaglia. O longa-metragem, feito com equipe brasileira e dublado em inglês posteriormente, foi filmado na cidade litorânea de Ubatuba, em São Paulo.



Figuras 517, 518 e 519: Cenas de *ATRAÇÃO SATÂNICA*

Trata-se da história de uma radialista (Toscano) que apresenta um programa de rádio com histórias de horror – e vê suas histórias se tornarem realidade pelas mãos de um *serial-killer* que começa a realizá-las na própria cidade onde o programa é gravado. Então, as investigações da polícia acabam levando a um estranho passado que envolve a radialista e seu irmão (Loureiro) em rituais satânicos aos quais haviam sido submetidos, pela própria família, na infância.

O filme explora dois filões muito em voga no final dos anos 1980: o do satanismo e o dos assassinatos em série. Sua narrativa já começa em um sangrento ritual religioso, com elementos de vudu e de seitas (supostamente) milenares que lembram filmes de grande sucesso no período como *O ENIGMA DA PIRÂMIDE* (*YOUNG SHERLOCK HOLMES*, Barry Levinson, 1985) e *INDIANA JONES E O TEMPLO DA PERDIÇÃO*

²⁸⁶ O filme *ATRAÇÃO SATÂNICA* foi assistido para esta pesquisa.

²⁸⁷ O filme *RITUAL MACABRO* foi assistido para esta pesquisa.

²⁸⁸ Filmes que exibem corpos desmembrados.

²⁸⁹ Que escreveria apenas mais um filme, *RITUAL MACABRO*.

(Steven Spielberg, 1985). Seu título também aproveita, em português e inglês, os títulos de dois sucessos internacionais de 1987: *CORAÇÃO SATÂNICO* (*ANGEL'S HEART*, Alan Parker) e *ATRAÇÃO FATAL* (*FATAL ATTRACION*, Adrian Lynne). De *CORAÇÃO...*, o longa também imita as misteriosas imagens de ventiladores de parede.

Mas, como aponta o crítico Alex Antunes, as referências mais óbvias para Mansur são ao filmes *A MARCA DA PANTERNA* (*CAT PEOPLE*, Paul Schrader, 1982) e *OS ADORADORES DO DIABO* (*THE BELIEVERS*, John Schlesinger, 1986):

Como em *ADORADORES DO DIABO*, a burguesia promove rituais sangrentos com suas próprias crianças em sacrifícios para preservar sua riqueza. Como em *A MARCA DA PANTERA*, um casal de irmãos incestuosos sobrevivem unidos num pacto misterioso. (...) Os tentadores clichês do horror [vistos no filme], com seu sangue e morte excessivos – só aqui são umas 12 – denonstam, mais uma vez, que exigem alguma inteligência na manipulação (ANTUNES, 1989, p. 62)

Embora *ATRAÇÃO SATÂNICA* tenha um roteiro bastante confuso e pouquíssimo original, sofra com uma dublagem em inglês pouco convincente e apresente duvidosas qualidades narrativas, obteve certo sucesso no mercado de *homevideo*, sendo distribuído nos EUA, na Alemanha e em outros oito países. Mas sua concepção, calcada inteiramente em sucessos a ele contemporâneos, tornou o filme irremediavelmente datado.

De qualquer forma, o público que consumiu *ATRAÇÃO SATÂNICA* não estava interessado em novidades, e sim em mortes espetaculares e na exacerbação de imagens violentas – coisas que o filme oferece sem constrangimentos, com alguma competência técnica (possibilitada pela fotografia de Antonio Meliande e pelo trabalho de Tony Paes e Vagner dos Santos na maquiagem e nos efeitos especiais²⁹⁰) e com nenhuma inventividade narrativa que ofereça surpresa ou, ao menos, algum apelo emocional.

Logo após *ATRAÇÃO*, Mansur faria *RITUAL MACABRO* (*RITUAL OF DEATH*, 1991), que tem, em português, o mesmo nome de *LAUGHING DEATH* (1989), *splatter* norte-americano realizado um ano antes. Sobre o filme brasileiro, o texto de César “Coffin” Souza indica que teve, pelo menos em seu tempo, uma carreira mais interessante que a de *ATRAÇÃO SATÂNICA*:

²⁹⁰ Esses dois técnicos, que mostraram, do mesmo modo que o veterano Darcy Silva, competência na simulação de mortes violentas, trabalharam apenas nos dois filmes de horror internacionais de Mansur.

Mansur realizou *RITUAL MACABRO*, rodado em São Paulo e lançado lá fora com elogios da crítica (que o considerou muito superior a *ATRAÇÃO SATÂNICA* em produção e violência), mas que continua inédito entre nós até hoje. Tem a ver com o espectro de um pastor psicopata tipo Jim Jones que assombra um grupo de teatro provocando mortes sangrentas. (SOUZA, *Horror à Brasileira*, 2007)

RITUAL MACABRO tinha como *plot* a desventura de um grupo de teatro que está montando uma peça baseada na cultura egípcia, mas cujo produtor decide recriar, na companhia da esposa, antigos ritos da *pajelança*²⁹¹ brasileira, obtendo uma conjunção de energias negativas que leva um espírito maligno a possuir o corpo de um dos integrantes do grupo, provocando uma terrível matança – retratada pelo filme em cores vivas, e de maneira tão explícita que leva a obra às raias do insuportável (*Figuras 520 a 522*).

Escrito pela mesma dupla Mansur/Grecco, *RITUAL MACABRO* foi estrelado pelos pouco conhecidos Olair Coan, Vanessa Palantinik e Tião Hoover, mas também teve a presença do consagrado Sérgio Hingst. A produção foi ainda mais caprichada (para padrões nacionais) que a de seu antecessor, contando com efeitos especiais mais elaborados e com trilha-sonora original composta em inglês, com o pretense “hit” *Beyond Love*, interpretado pela brasileira Sarah Regina. O filme também procurava aproveitar melhor o “exotismo” da cultura brasileira, explorando as possibilidades da *pajelança* como um ritual de horror: o filme não pouca espaço para cenas de animais mortos sendo comidos crus, adornando quartos fétidos ou servindo como objetos-fetice em relações sexuais.

Embora a ínfima repercussão internacional pudesse ser previsível em virtude do tipo de investimento feito e do público mais restrito ao qual esse tipo de produção se destinava, o retorno financeiro parece ter sido inferior ao desejado, pois *RITUAL MACABRO* acabou sendo o último filme dirigido por Mansur e realizado pela Virginia Filmes nessas condições. Resta perguntar, apenas, por que *ATRAÇÃO SATÂNICA* e *RITUAL MACABRO* nunca foram “testados” no mercado interno de cinema brasileiro, já que seus “inspiradores” vinham lotando as salas por aqui ao longo de toda a década de 1980. Infelizmente, porém, os tempos eram outros, e os experientes cineastas da Boca estavam finalmente desistindo das telas grandes no Brasil.

²⁹¹ Termo genérico aplicado às diversas manifestações do [xamanismo](#) dos povos [indígenas](#) e a algumas celebrações sincréticas praticadas em locais de grande presença indígena.



Figuras 520, 521 e 522: *RITUAL MACABRO* – a peça teatral; a pajelança “erótica” e cenas do massacre.

Outra produção realizada na mesma época, esta absolutamente obscura (possivelmente porque nunca chegou a ser lançada comercialmente), é o longa-metragem ítalo-brasileiro *THE GUEST*²⁹². As primeiras informações obtidas sobre este filme vieram de uma entrevista feita com o cineasta Eduardo Aguilar em 2003. Ele trabalhara como continuísta do filme *FOREVER*, de Walter Hugo Khouri, em 1988, e, segundo relata:

Aguilar - *FOREVER* teve co-produção com uns italianos. No ano seguinte (1989), eles voltaram ao Brasil para fazer um filme de terror: *THE GUEST*, dirigido pelo Carlos Pasini Hansen, e contrataram boa parte da equipe. Era uma parceria com a produtora do Aníbal Massaini, falada em inglês e feita diretamente para o mercado externo. Não sei exatamente porque o filme nunca foi lançado no Brasil, mas esses italianos tinham histórias, no mínimo, suspeitas. Parece que começaram nos EUA, mas aí um dos produtores se envolveu numa briga de trânsito, foi preso. Eles gastaram uma grana com isso e foram para o México. Aí lá também não deu muito certo. Eu sei que nisso eles comeram uns 30% da grana, e chegaram aqui com umas coisas meio mequetrefes. Um dia, havia uma cena em que eles precisavam explodir uma cruz, mas colocaram explosivo demais, e um ator se machucou. Um técnico brasileiro teve de resolver o problema. A história era a de um emissário do Diabo que tem de buscar um livro num convento de freiras enclausuradas da Bahia. Para entrar lá, ele vem com o disfarce de um enviado do Vaticano, mas entra em confronto com a madre-superiora, interpretada pela Stella Stevens. O elenco tinha atores estrangeiros e também brasileiros, como a Norma Blum e o Dionísio Azevedo. (...) Mas o que mais me interessou nesse filme foram os efeitos: o filme tinha um monstinho, que era o bebê-diabo, num clima meio *Nasce um Monstro* do Larry Cohen. (AGUILAR, CUNHA, Entrevista a CANEPA, 2003)

Após o depoimento de Eduardo Aguilar, foram feitas muitas tentativas de encontrar outras informações sobre o filme, mas nada mais foi encontrado sobre *THE GUEST*. O diretor argentino Carlos Pasini Hansen, procurado em 2007, confirma o relato de Aguilar, mas não possui cópia do filme e nem sabe porque não há dados sobre ele.

²⁹² O filme *THE GUEST* não foi localizado para esta pesquisa.

Mas *THE GUEST* não foi a única experiência de horror italiano realizada no Brasil no começo dos anos 1990. O cineasta Umberto Lenzi (de *CANIBAL FERROX*, 1981) também esteve em terras brasileiras, com equipe italiana, para filmar o longa-metragem *DEMÔNIOS NEGROS*²⁹³ (*BLACK DEMONS*, 1991), que explorava o trauma da escravidão negra numa típica história de horror sobre mortos-vivos. O filme conta a história de três jovens amigos, turistas norte-americanos, de visita ao Brasil. Um deles, Dick (Joe Balogh), decide assistir a um ritual de macumba, embrenhando-se numa favela onde tem um estranho encontro com crianças e um velho cego usando máscaras de origem africana.



Figuras 523 e 524: Dick vai à favela em busca de conhecer a macumba e os macumbeiros.

Dick consegue convencer uma mulher a levá-lo ao ritual secreto de macumba praticado pelos habitantes da favela, mas com um capuz que o impede de conhecer o endereço exato da celebração. Lá chegando, seu capuz é retirado e ele assiste à morte de uma galinha (*Figura 525*), cujo sangue é bebido por uma jovem negra que dança ao som do batuque (*Figura 526*). Ao final do ritual, Dick recebe, de presente, um amuleto. Mas os religiosos não sabem que ele havia gravado todo o seu canto num aparelho portátil.

No dia seguinte, Dick e os amigos Kevin (Keith Van Hoven) e Jessica (Sonia Curtis) alugam um jipe e pegam a estrada. Porém, numa trilha de terra no meio do mato, seu carro pára misteriosamente. Então, um casal de jovens brasileiros, José (Phillip Murray) e Sônia (Juliana Teixeira), os encontra e os convida para irem até a fazenda dos avós de José, onde poderão ter abrigo e ajuda para arrumar o carro. Os americanos aceitam o convite, e logo chegam à velha fazenda, cuja casa grande, obviamente decadente, guarda várias marcas de sua origem colonial.

²⁹³ O filme *BLACK DEMONS* foi assistido para esta pesquisa.



Figuras 525 e 526: O ritual de macumba gravado por Dick.

A empregada da casa, Maria (Maria Alves) identifica o amuleto usado por Dick, e começa a fazer uma série de “despachos” pela casa, assustadíssima com sua presença. O que ela não sabe é que Dick, já possuído pelas energias da macumba, encontrará um cemitério de escravos dentro da fazenda, e ligará acidentalmente seu gravador, libertando os zumbis-escravos para sua terrível vingança contra os descendentes dos fazendeiros – e contra quem mais se puser em seu caminho. Seguem-se, então, vários assassinatos, feitos sempre da mesma maneira: os zumbis roubam os olhos das vítimas, deixando-as como o velho que dera o amuleto a Dick. Após a matança, os únicos sobreviventes são o casal de americanos, que voltam para o Rio, e lá encontram, à beira da estrada, um menino cego como o velho do amuleto...

O cineasta Umberto Lenzi justificaria seu filme procurando dar a ele um significado sociológico. Para ele, o verdadeiro tema de *BLACK DEMONS* gira em torno dos conflitos entre colonizadores europeus e os povos por eles explorados:

... é o conflito entre a chamada civilização dos homens brancos e os nativos, ou os negros que foram capturados na África e trazidos para a América como escravos. Esse elemento não está claramente inserido no roteiro, mas serve como background. Os escravos fugiram e foram mortos, torturados, pelos donos da fazenda, que eram brancos, de origem portuguesa. E então essa vingança, que acontece um ou dois séculos depois, pode ser considerada a vingança do terceiro mundo contra o mundo civilizado dos brancos.

(Fala traduzida e transcrita pelo jornalista Felipe Guerra, retirada diretamente das legendas da entrevista concedida pelo cineasta nos extras do DVD do filme. In: GUERRA, *Black Demons*, 2007.)

É curioso notar que o tema de *BLACK DEMONS*, ainda que tratado sob o ponto de vista de um cinema tipicamente preconceituoso, como o horror B realizado por

aventureiros europeus em países do terceiro mundo²⁹⁴, trata de questões relativas ao passado nacional que o próprio cinema brasileiro vinculado ao horror evitou ao longo dos anos. Repetindo uma tendência já vista em filmes como *CURUÇU*, *MACUMBA LOVE* e *EMBRUJADA*, a herança do Brasil-Colônia e da matança de índios e negros só aparece no cinema de horror realizado no Brasil quando a produção não é brasileira, o que indica uma visão bastante díspar, entre brasileiros e estrangeiros, sobre os temas específicos da ficção horrorífica a serem desenvolvidos no Brasil.



Figuras 527 e 528: Os zumbis-escravos saem de suas tumbas para obter sua vingança na antiga senzala.

7.4.5. O caso do filme *TURISTAS – GO HOME*

Depois de um longo hiato, quando acreditava-se que, em pleno mundo globalizado, certas idéias sobre os “perigos de países exóticos” (como tribos canibais, doenças misteriosas, tesouros macabros e monstros mitológicos) já não fariam mais sentido, uma produção norte-americana foi lançada no mundo inteiro, “renovando” tais idéias na forma de modernas e violentas lendas urbanas. Trata-se do longa *TURISTAS (TURISTAS – GO HOME, 2006)*²⁹⁵, de John Stockwell, escrito pelo estadunidense Michael Arlen Ross e pelo maranhense (radicado nos EUA) Raul Guterres, filmado no Brasil e estrelado pelos norte-americanos Josh Duhamel, Melissa George, Olivia Wilde e Desmond Askew, e pelos brasileiros Miguel Lunardi e Agles Steib.

O filme “elevou” o tráfico internacional de órgãos, os seqüestros e os assaltos ao nível de ameaça quase sobrenatural dos países pobres. O preconceito era tão evidente

²⁹⁴ Um bom exemplo disso são os filmes de canibais realizados em países da América do Sul entre o final dos anos 1970 e o começo dos anos 1980.

²⁹⁵ O filme *TURISTAS* foi assistido para a realização desta pesquisa.

que, mesmo em seu país, foi execrado pela crítica e rejeitado pelo grande público. Estrelado pelo ator Josh Duhamel, foi feito na esteira de um sucesso internacional igualmente infame, mas que continha a “marca” de produção de Quentin Tarantino: *O ALBERGUE* (*HOSTEL*, 2005), dirigido por Eli Roth, e filmado na República Tcheca.

O ALBERGUE narra as desventuras de mochileiros seduzidos pela promessa de encontrar belas mulheres num albergue afastado da Europa Oriental, e que lá são seqüestrados por uma gangue sádica e assassina. O *plot* de *TURISTAS* é parecido com o de *O ALBERGUE*, mas também guarda curiosas semelhanças com *BLACK DEMONS*: seis jovens norte-americanos vêm passar férias no Brasil, sofrem um acidente num velho ônibus, são drogados com caipirinha envenenada num luau, têm seus pertences roubados, são salvos por um jovem que os leva para se abrigarem em uma fazenda e, lá, acabam caindo nas mãos de uma quadrilha de tráfico de órgãos que vende as partes de seus corpos sob o pretexto de lutar contra o imperialismo. Depois de muitas peripécias, eles conseguem matar o médico e líder da quadrilha, mas não sem perdas fatais.

A campanha de marketing do filme teve um peso considerável: o orçamento publicitário de 30 milhões de dólares, pago pela distribuidora Fox Atomic (subsidiária da Fox voltada ao público adolescente), foi três vezes mais alto do que o do filme (US\$ 10 milhões - um custo baixo para os padrões hollywoodianos). Isso permitiu a *TURISTAS* um bom fim de semana de estréia nos EUA, chegando a ficar em oitavo lugar nas bilheteiras, com um faturamento de três milhões de dólares. Mas, com o passar dos dias, o retorno de público e de crítica acabou sendo muito inferior ao esperado. No Brasil, *TURISTAS* foi praticamente ignorado, num episódio que uniu, contra o filme, desde listas de discussão na Internet até mesmo uma campanha da Secretaria Nacional do Turismo.

O texto de divulgação de *TURISTAS*, publicado em sites oficiais e no material impresso do DVD, deixa claro que não se trata simplesmente de uma história sobre crimes, mas de uma monstruosa história de horror: “*TURISTAS é um suspense tenso e inquietante que gira em torno de um grupo de jovens viajantes que estão à procura de paisagens exóticas, música, bebidas e aventuras sexuais, mas um acidente os deixa numa terra arrasada e a mercê de um traficante de órgãos que não quer dinheiro, quer vingança...*”



Figuras 529 e 530: O acidente na serra e o atentado na praia.

O termo “terra arrasada” não está exagerado no *release* do filme. De fato, *TURISTAS* trata os brasileiros comuns como pessoas absolutamente assustadas, desprotegidas, ignorantes, traiçoeiras e/ou hostis aos estrangeiros, que vivem cercadas por uma natureza aparentemente paradisíaca, mas verdadeiramente ameaçadora, e num espaço pouco urbanizado e ao mesmo tempo decadente e precário. Para completar, essas pessoas jogam os jovens nas garras de um maníaco “fatiador”, Zamora (interpretado pelo brasileiro Miguel Lunardi), que usa seus dotes científicos e sádicos para matar “gringos” e manter uma pequena indústria de tráfico de órgãos, com a ajuda de mulatos e descendentes de índios – assim identificados no próprio filme. Zamora afirma que seu país, após séculos de contínua exploração, é hoje alvo de estrangeiros ricos que desejam receber órgãos saudáveis de pessoas pobres para salvar suas vidas inúteis. Então, ele fornece esses órgãos sem ferir seu sofrido povo, optando por roubar órgãos dos turistas do primeiro mundo.

Os momentos verdadeiramente “horroríficos” do filme de Stockwell dizem respeito à situação na qual a retirada dos órgãos é feita: o médico anestesia suas vítimas apenas localmente, para que acompanhem sua própria morte, e explica seus métodos e motivos enquanto as opera, agindo, então, com um grau de crueldade que beira o insuportável. Somando-se a isso a forma explícita com que as cenas da retirada dos órgãos são filmadas, pode-se dizer que está-se diante de um típico exemplar do “horror cirúrgico”, uma das tendências mais fortes do horror *splatter movie* contemporâneo.

TURISTAS pode ser compreendido como revelador da má consciência de seus realizadores em relação ao tratamento dado pelos países do primeiro mundo às populações dos países pobres, mas também pode ser visto como perpetuador do preconceito contra

essas populações e países. Tanto assim que as palavras de seu diretor, no *making of* do filme (disponível no DVD lançado no Brasil pela Paris Filmes, em 2006) não mostram qualquer constrangimento ou senso crítico em relação ao que se vê na tela. Segundo Stockwell: “*O que é sempre importante para mim, em tudo o que eu fiz, é o sentido de verdade, de realidade. Aqui, há pessoas vivendo o que qualquer outra pessoa poderia viver. É muito real, o que torna o desenrolar dos eventos ainda mais perturbador.*”

Quando fala em “realidade”, Stockwell parece estar-se referindo mais ao realismo com que foram filmadas as cenas de violência – não apenas a da retirada dos órgãos, mas de todos os tiros, facadas e acidentes que ocorrem ao longo do filme. De fato, em *TURISTAS*, a qualidade da maquiagem, a proximidade dos eventos adotada pela câmera e a interpretação tensa dos atores criam um conjunto bastante perturbador, indicando um alto poder envolvente da narrativa. Mas pode haver também uma segunda “leitura” da fala do diretor, indicando sua crença de que coisas como as que são relatadas no filme “podem acontecer”. Afinal, em nenhum momento, em todo o *making of* ou no material oficial de divulgação de *TURISTAS*, há qualquer referência ao fato de que nunca houve, no Brasil, qualquer denúncia, ou muito menos comprovação, da existência de quadrilhas de tráfico de órgãos.

Assim, o filme acabou se tornando mais interessante como fenômeno de *anti-marketing*: em tempos de Internet e de grande circulação de cópias de todo tipo de filme, tornou-se mais difícil realizar obras tão ofensivas sem que a notícia se espalhe e seja alvo de diferentes opiniões e protestos. De qualquer forma, se *TURISTAS* foi ignorado nos cinemas, fez grande sucesso nas locadoras, sendo um dos filmes mais locados no Brasil em 2007. E não se trata de um fenômeno isolado. *TURISTAS* está ligado a uma leva de *splatter movies* filmados em regiões periféricas do globo ou simplesmente desertas (além de *O ALBERGUE*, é preciso lembrar *WOLF CREEK*, filme de Greg McLean feito no deserto australiano, em 2005, entre outros), baseados em lendas urbanas e/ou fatos reais, que têm encontrado boa receptividade num público específico, principalmente no mercado de compra e aluguel de DVDs. Assim, apesar da má recepção entre o público em geral, não é possível, ainda, saber se o filme terá outros desdobramentos ou continuações usando paisagens brasileiras como cenário – e atores brasileiros como vilões.

IV: Conclusão

Após a extensa apresentação e categorização de territórios do horror no cinema brasileiro, pretende-se sugerir alguns caminhos de discussão teórica que esta pesquisa bastante descritiva e exaustiva desejou sugerir.

Para discutir e desenvolver as questões teóricas decorrentes do levantamento de filmes apresentado, começo tomando emprestadas as palavras da pesquisadora Rosana Lima Soares acerca de sua pesquisa sobre as comédias românticas brasileiras. Segundo Soares (2006, p. 155), seu estudo teve origem em uma dupla inquietação. De um lado, “*pensar o cinema brasileiro a partir de uma caracterização por gêneros – definidos como formas organizadoras que estabelecem um pacto entre produção e público*”, e, de outro, “*estabelecer limites e possibilidades para a demarcação de um formato nesta produção*”. Como também aponta Soares, essa busca traz, naturalmente, uma terceira inquietação: “*seria possível falar de gêneros em filmografias tidas como periféricas, e na ausência de uma indústria cinematográfica consolidada?*”, como é o caso da filmografia brasileira?

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, pretendi, nesta tese de doutorado, explorar a questão do gênero no cinema nacional – no caso específico, o gênero horror – observando seus limites e possibilidades em relação às suas formas canônicas no cinema internacional e às especificidades da cinematografia brasileira. Ao final disso, torna-se impossível escapar à questão formulada na Introdução desta tese: existem, afinal, filmes de gênero horror no Brasil? E, em caso positivo, *haveria traços comuns e/ou algumas vertentes específicas que poderiam compor um modelo descritivo da manifestação desse gênero de ficção no cinema brasileiro*²⁹⁶, ou tratar-se-ia de um fenômeno absolutamente disperso?

Ao tentar responder a essas inquietações, acredito ser útil retomar o já citado texto de Rick Altman, *Gêneros Cinematográficos – Uma abordagem semântico-sintático-pragmática* (2000). Para Altman, as definições tradicionais dos gêneros, baseadas em configurações narrativas, iconográficas e temáticas (que foram utilizadas, majoritariamente, nesta tese), não são suficientes para dar conta da discussão sobre os gêneros

²⁹⁶ Aqui, retoma-se a hipótese de pesquisa apresentada na Introdução desta tese, na página 04.

cinematográficos. Afinal, segundo o autor, essas abordagens não pressupõem a existência de múltiplos “usuários” para os filmes de gênero – os diversos grupos de espectadores, e também de produtores, distribuidores, exibidores e agentes culturais – que são, todos, co-influenciadores do fenômeno (2000, p. 283).

Segundo Altman, para que se pense sobre um gênero cinematográfico, não é necessário apenas recorrer-se à sua forma e sentido canônicos (categorias *sintática* e *semântica*), mas também é preciso que se leve em consideração o que ele chama de seus aspectos *pragmáticos*, isto é, o fato de os textos serem “apropriados” por seus usuários de maneira diferenciada, sendo justamente a tensão entre eles que estabelece o gênero como um conjunto de expectativas compartilhadas (Ibid, p. 288). Assim, se os gêneros triunfantes vêm acompanhados de uma atmosfera de acordo a respeito de sua natureza, esses mesmos gêneros só poderão se desenvolver e criar novas configurações na medida em que alguns de seus usuários acrescentem-lhes variações – nem sempre esperadas pelos outros usuários.

Altman descreve essas variações com base na noção de *nomadismo cultural*. Segundo ele, os produtores, a cada novo ciclo de um determinado gênero, unem novos “*adjetivos genéricos*” a “*substantivos genéricos*” já existentes (Ibid, p. 286). Ao fazê-lo, estão, precisamente, promovendo sua incursão num território genérico estabelecido, mas trazendo elementos de outras incursões. Assim, segundo ele, as comédias musicais se transformaram em musicais, as aventuras no oeste se transformaram em faroestes, os dramas de adolescentes se transformaram nos *teenpics*, os melodramas de horror se transformam em horror, e assim por diante:

.... essa atividade não autorizada e diferenciadora de produção se consolida com frequência na forma de um novo gênero, sujeito de imediato a novas incursões nômades. Ciclos e gêneros, nômades e civilizações, incursões e instituições, invasores e proprietários, todos eles formam partes de um processo contínuo de reconfiguração dos mapas, que injetam energia e fixam a condição humana. Quando os ciclos se assentam em forma de gêneros fixos, sua imobilidade os converte no branco perfeito das incursões de novos ciclos. Quando deixam de errar em campo aberto, os nômades dão origem a civilizações que serão, por sua vez, saqueadas e pilhadas por outras tribos errantes. (ALTMAN, 2000, p. 286)

Partindo das metáforas territoriais de Altman (relativamente semelhantes às utilizadas nos capítulos 3 a 7 desta tese), o que se propõe aqui é uma visão do cinema de

horror brasileiro que o entenda não como a manifestação pura de um gênero canônico, mas como apropriação, feita por diferentes produtores e pelo público, de um gênero por si só mutável, onipresente no cinema há pelo menos 90 anos, e recorrente na cultura popular brasileira. Partindo do ponto de vista abrangente do gênero que se adotou nesta pesquisa, parece inquestionável a presença do horror no cinema brasileiro, seja como gênero “puro”, seja como híbrido. Como observa Lúcio Piedade:

...no cinema brasileiro, apesar de pouco explorado, o horror foi representativo e expressivo. Seu caráter híbrido talvez configure um problema se quisermos categorizá-lo, pois apesar de se apropriar de parte dos clichês mais marcantes do gênero, jamais se integrou aos paradigmas já estabelecidos da cinematografia mundial do horror ou tornou-se uma vertente da mesma. Pelo contrário: acabou estabelecendo suas próprias e significativas marcas, criando uma cinematografia com caráter bastante singular. Esta se desenvolvendo graças a iniciativas isoladas e à margem do que vamos chamar de linha de frente do cinema brasileiro. O que se explica, em parte, por preconceito - uma vez que o sobrenatural e o horror era considerado sub-produto da cultura de massas, distante das aspirações de transformações sociais e revolucionárias de uma casta de cineastas vindos da classe média e vinculados ao pensamento erudito. (PIEADADE, 2006. p. 123-126)

De fato, o que se verificou, ao reunir-se os longas-metragens brasileiros que se filiaram parcial ou inteiramente ao horror cinematográfico, foi um número expressivo e variado de experiências estéticas e comerciais em torno de um gênero mundialmente e localmente popular, que dialogou tanto com tradições “estrangeiras” quanto “nativas”. Nesse sentido, faz-se necessário retomar mais uma das perguntas feitas na Introdução deste trabalho: se o gênero é expressivo à sua maneira, por que o assunto é tão ausente de nossa memória cinematográfica, a ponto de as pessoas perguntarem intrigadas se “*existe cinema de horror no Brasil?*”? Acredito que o estranhamento em relação ao assunto pouco tenha a ver com o gênero horror em si, mas com a questão do gênero no cinema brasileiro de maneira geral.

Dos anos 1950 até o final da década de 1970, aproximadamente, elaborou-se um discurso sobre o cinema feito no Brasil que constitui hoje o que o pesquisador Jean-Claude Bernardet chama de “*historiografia clássica do cinema brasileiro*”²⁹⁷, elaborada por grandes nomes da intelectualidade nacional (como Alex Vianny e Paulo Emilio Salles

²⁹⁷ BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro: Metodologia e Pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

Gomes) pertencentes a uma elite de críticos que conviveram muito proximamente com um grupo de cineastas cujas carreiras iniciaram em torno da década de 1950. Entre as principais preocupações desses críticos, estava dotar os cineastas de uma determinada tradição cinematográfica brasileira, projeto muito oportuno numa época em que se buscava um projeto nacional viável e coerente. Outra preocupação, decorrente da primeira, era legar ao cinema brasileiro grandes nomes e grandes filmes que pudessem legitimar essa pretensa tradição e dar-lhe algum tipo de interesse artístico e cultural.

Esse modo de encarar, examinar e contar o cinema feito no Brasil rendeu grandes frutos teóricos e estéticos, mas também criou um beco sem saída para os que se aventuraram a pesquisar o nosso cinema. Pois, de um lado, a tentativa de construção de uma tradição genuinamente brasileira acabou dando origem a uma visão um pouco isolacionista dos processos vividos pelo cinema nacional (BERNARDET, 1995, p. 134), restringindo o pensamento sobre o diálogo do cinema brasileiro com as maiores tendências cinematográficas internacionais que sempre chegaram por aqui. De outro lado, a proximidade dos críticos com os realizadores cinematográficos, mais do que com exibidores e consumidores (*Idem*, p. 140), fez com que seus estudos privilegiassem questões autorais (e mesmo alguns autores em particular), diminuindo drasticamente o espaço para estudos tão variados como os de recepção, de história econômica ou de possíveis convergências entre o cinema e outros meios de comunicação de massa como o rádio, a televisão, a indústria fonográfica etc.

Nesse contexto, um dos assuntos que tem interessado aos os pesquisadores, por ter sido sempre buscado por produtores e exibidores de cinema brasileiros, mas poucas vezes examinado com atenção por nossos teóricos e historiadores, é justamente o *cinema de gênero*. Atualmente, vários pesquisadores vêm trabalhando sobre o tema, e começam a abrir espaço em nossa historiografia para filmes, cineastas e fenômenos culturais muito interessantes e, em alguns casos, complementares.

Para citar alguns exemplos, aponto os pesquisadores Zuleica Bueno, Alfredo Suppia e Ana Karla Rodrigues, do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, que pesquisam o Cinema Juvenil, a Ficção-Científica e os *Road-Movies* no Brasil, respectivamente. Há também o jornalista Rodrigo Pereira, do Programa

de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNESP/Bauru, que fez um grande levantamento sobre o faroeste no cinema brasileiro – o “*western feijoada*” –, e a professora Josette Monzani, da UFSCar, que se dedica há anos a estudar a obra do escritor brasileiro Rubens Francisco Luchetti, parceiro dos dois grandes “expoentes” do cinema de horror no Brasil: José Mojica Marins e Ivan Cardoso. Também o pesquisador independente Remier Lion, com a mostra itinerante *Malditos Filmes Brasileiros – A Vergonha de uma Nação*, disponibilizou ao público uma grande quantidade de cópias de filmes de diferentes gêneros e épocas, influenciando pesquisas em diversas universidades brasileiras. Por fim, o grupo de pesquisa *Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea*²⁹⁸, do qual participo desde 2006, vem pesquisando há alguns anos, os filmes brasileiros de bordas (entendidos como filmes voltados ao entretenimento trivial), e tem dado grandes contribuições à pesquisa sobre os filmes de gênero – “puros” ou “híbridos” – brasileiros, como se pode verificar no livro *Cinema de Bordas*, lançado em 2006 e organizado pelos pesquisadores Bernadette Lyra e Gelson Santana.

Nenhum desses pesquisadores, no entanto, ignora o fato de que a relação do cinema brasileiro com os gêneros ficcionais importados de Hollywood enfrenta vários problemas.

Em primeiro lugar, o problema econômico: numa cinematografia que evoluiu de crise em crise ao longo de difíceis cento e poucos anos, não foi possível criar uma indústria com bases sólidas o suficiente para originar uma linhagem contínua de filmes de ficção, o que teria favorecido o cinema de gênero – afinal, num sistema industrial de produção cinematográfica, “fórmulas” que dão certo comercialmente tendem a ser repetidas até o esgotamento.

Em segundo lugar, há a questão cultural: nem todas as experiências de cinema clássico de gênero dizem respeito às características e preocupações culturais do Brasil, o que acaba favorecendo um “subgênero” até bastante recorrente no país, que é o da paródia de gêneros consagrados.

²⁹⁸ Ligado ao Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo, e liderado pela Profa. Dra. Bernadete Lyra.

Em terceiro lugar, há a descontinuidade das experiências cinematográficas, o que não favoreceu a repetição e o reaproveitamento de fórmulas – elementos fundamentais para a constituição de um cinema de gênero. E tal descontinuidade não está ligada apenas de interrupções temporais, mas a distâncias geográficas, mudanças de regimes políticos, além é claro, aos variados projetos estéticos que foram experimentados ao longo do tempo.

Em quarto lugar, porém, todos esses pesquisadores apontam a raridade dos estudos de cinema brasileiro feitos pelo viés do gênero. Provavelmente em virtude de todas essas dificuldades práticas, mas também de uma determinada visão de cinema, desde que os estudos de cinema brasileiro começaram a existir de maneira permanente, sempre houve uma certa resistência, entre críticos, teóricos, historiadores e mesmo cineastas, a admitir o estudo de filmes brasileiros a partir desse ponto de vista, preferindo-se a análise por critérios autorais, e priorizando-se obras realizadas por uma elite de cineastas que não se identificavam (ao contrário, freqüentemente se opunham) ao modelo de cinema imposto pela poderosa indústria de Hollywood.

Mas, como procurou-se demonstrar com esta tese, apontar todas essas dificuldades em relação à existência de um cinema de gênero no Brasil não significa dizer que não houve repetidas tentativas de estabelecê-lo. Observando-se os registros de nosso passado cinematográfico, pode-se perceber diversas estratégias, por parte de produtores, exibidores e cineastas, no sentido de promover uma indústria de produção em série de um tipo de cinema que dialogasse com as fórmulas narrativas e estéticas consagradas comercialmente no mercado estrangeiro – em particular o norte-americano. Falar-se em cinema de horror no Brasil, ou, mais precisamente, da presença no gênero horror no cinema brasileiro, exige uma reconstituição de todo esse processo, o que acabou sendo o objetivo principal desta pesquisa. E, embora muitas lacunas ainda persistam, as informações aqui organizadas permitem algumas constatações.

A primeira é relativa ao grande número de filmes vinculados, de alguma forma, ao gênero. Tal número, muito maior do se supunha no começo desta pesquisa, acabou transformando um trabalho, que se queria mais analítico, em um grande “mapeamento” de territórios que possibilita estudos em diferentes direções: estéticas, históricas, sócio-culturais, de recepção etc. Embora tal constatação seja relativamente frustrante no âmbito

de uma pesquisa que se quis, desde o início, um estudo sobre “o todo” do horror no cinema de longa-metragem brasileiro, é estimulante perceber as possibilidades de debate e descoberta que foram abertas, entre as quais se pode mencionar: a relação dos melodramas femininos brasileiros dos anos 1950 com o *gótico*; as relações entre o cinema de horror e algumas tradições orais nacionais; a representação das religiões afro-brasileiras nos filmes de horror; a apropriação de grandes *blockbusters* internacionais de horror pelo cinema popular brasileiro; a relação entre erotismo e horror no cinema brasileiro; o potencial sensacionalista-religioso dos filmes espíritas; o tipo de filme de horror realizado por produtores estrangeiros no Brasil, entre várias outras possibilidades.

A segunda constatação diz respeito à popularidade de alguns filmes brasileiros ligados ao gênero horror, na época em que foram feitos. Por exemplo, entre os filmes citados nesta tese, só os que tiveram mais de 500 mil espectadores entre 1970 e 2005 (segundo dados disponíveis no site da Ancine – Agência Nacional do Cinema), já trazem números nada desprezíveis em termos das bilheterias nacionais, perfazendo uma média de um milhão de espectadores por filme – e isso sem considerar-se os exemplares do horror no cinema infantil, que costuma ter, em média, bilheterias bem maiores:

FILMES COM MAIS DE 500 MIL ESPECTADORES ENTRE 1970 E 2005	DADOS OFICIAIS DE BILHETERIA
<i>O JECA CONTRA O CAPETA</i>	3.428.860
<i>A VIÚVA VIRGEM</i>	2.635.962
<i>A FORÇA DOS SENTIDOS</i>	1.012.532
<i>AMADAS E VIOLENTADAS</i>	1.004.447
<i>EXCITAÇÃO</i>	828.857
<i>JOELMA – 23º ANDAR</i>	808.970
<i>PORNÔ!</i>	779.850
<i>SNUFF – VÍTIMAS DO PRAZER!</i>	746.294
<i>EXORCISMO NEGRO</i>	613.448
<i>AQUI TARADOS</i>	540.186

Fonte: ANCINE

Mesmo com números tão expressivos, é preciso levar em conta o fato de que o acompanhamento das bilheterias foi sempre bastante problemático no Brasil, o que sugere a possibilidade de tais números serem ainda maiores. E, além desses filmes cuja grande bilheteria foi oficialmente contabilizada, há também outros dados obtidos a partir da bibliografia sobre cinema brasileiro. Seguindo-se as informações *do Dicionário de Filmes Brasileiros – Longa-Metragem* (SILVA NETO, 2002), das biografias de José Mojica Marins (FINOTTI; BARCINSKI, 1998) e de Ivan Cardoso (CARDOSO, LUCHETTI, 1987), e também de algumas críticas de jornais e entrevistas com cineastas e produtores, chega-se a números igualmente expressivos para outros filmes, conforme a tabela da página a seguir:

FILMES BRASILEIROS COM MAIS DE 300 MIL ESPECTADORES ENTRE 1967 e 1986	DADOS EXTRA-OFICIAIS DE BILHETERIA
<i>ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADÁVER</i>	5.000.000 ²⁹⁹
<i>O SÓZIA DA MORTE</i>	5.000.000 ³⁰⁰
<i>AS SETE VAMPIRAS</i>	1.500.000 ³⁰¹
<i>O CASTELO DAS TARAS</i>	1.000.000 ³⁰²
<i>BACALHAU</i>	900.000 ³⁰³
<i>O SEGREDO DA MÚMIA</i>	300.000 ³⁰⁴

Fonte: Várias (Cf. Notas de rodapé)

Por fim, há também os números já contabilizados das bilheterias de filmes do período da retomada ligados, de alguma forma, ao horror:

²⁹⁹ Cf. BARCINSKI; FINOTTI, 1998, p. 156.

³⁰⁰ Cf. AVELLAR, 1982, P. 92.

³⁰¹ Cf. CARDOSO; LUCHETTI, 1990, p. 24

³⁰² Conforme entrevista do diretor, Julius Belvedere, concedida em 2004.

³⁰³ Cf. SILVA NETO, 2002, p. 96.

³⁰⁴ Cf. CARDOSO; LUCHETTI, 1990, p. 23

<i>O CORONEL E O LOBISOMEM</i>	654.983
<i>O XANGÔ DE BAKER STREET</i>	366.353
<i>GÊMEAS</i>	40.368
<i>TRAIÇÃO</i>	37.572

Fonte: ANCINE

Totalizados, os números dão conta de um público de mais de 20 milhões de espectadores para apenas 20 dos 132 filmes brasileiros relacionados ao horror levantados nesta tese – número expressivo no panorama do nosso cinema, indicando que, seja pela via direta do consumo do cinema de horror, seja pela aceitação do horror como elemento de filmes de outros gêneros (comédias, paródias, dramas eróticos etc), trata-se de um tema relativamente popular nas telas do cinema nacional.

Uma terceira consideração está voltada à relação desses filmes brasileiros com os repertórios nacional e estrangeiro de horror. Parece claro que o vasto manancial horrorífico brasileiro de bois-tatás e mulas-sem-cabeça está ainda bem longe das telas do cinema. Mas é curioso observar que, exceto no caso dos filmes de Ivan Cardoso e em algumas comédias de horror cariocas que fazem uso de monstros clássicos como a Múmia e o Lobisomem, os filmes de horror brasileiros seguem outro caminho, operando uma espécie de interseção dos repertórios nacional e estrangeiro. Pois a maioria dos filmes de horror nacionais escolhe representar os elementos horroríficos consagrados internacionalmente que também fazem sentido nas histórias de horror tradicionais contadas aqui: temas como a assombração, a possessão e a telecinese (representada pelos rituais de “magia negra”, traduzidos, de forma geralmente preconceituosa, em encenações de rituais específicos de religiões afro-brasileiras, como a macumba e o candomblé) mostram que nosso cinema de horror procurou, sim, explorar temas e figuras que fazem parte da tradição horrorífica nacional, revelando, inclusive, certos preconceitos típicos do gênero, isto é, aqueles que decorrem do medo de tudo o que for desviante ou que fuja às normas sociais.

Uma última consideração diz respeito ao tratamento dado por nossa historiografia a essas produções. Jogadas na “vala comum” de seus ciclos históricos, obras como *O JOVEM TATARAVÔ*, *MEU DESTINO É PECAR*, *NOIVAS DO MAL*, *SIGNO DE*

ESCORPIÃO, ENIGMA PARA DEMÔNIOS, EXCITAÇÃO, A REENCARNAÇÃO DO SEXO, O PASTELEIRO, ESPELHO DE CARNE, O XANGÔ DE BAKER STREET e dezenas de outras podem não passar de pequenas curiosidades, até malsucedidas em suas pretensões como comédias musicais, melodramas rurais ou urbanos, adaptações literárias, pornochanchadas dramáticas, dramas psicológicos etc. No entanto, se observarmos essas mesmas obras sob o prisma de tentativas de se estabelecer um gênero de cinema fantástico e de horror no Brasil, elas passam a ter um valor histórico e estético diferente, marcando os caminhos trilhados pelas variadas tentativas de construção de um gênero até hoje inacabado em nosso cinema.

Assim, chega-se finalmente ao momento de responder à pergunta que abre esta tese: *afinal, existe um cinema de horror no Brasil além do já reconhecido trabalho autoral de José Mojica Marins, o Zé do Caixão?*

A resposta encontrada é a seguinte: se nunca tivemos uma indústria de cinema suficientemente sólida para manter por longo tempo uma organização da produção por gêneros, certamente nunca tivemos o que se poderia chamar de um *cinema de horror* brasileiro constituído como tendência industrial e comercial de longo prazo. Isso, porém, isso não significa que *filmes de horror* não tenham sido feitos, ou que o horror não tenha estado presente no cinema nacional. Os filmes indicados nesta tese como ligados ao horror pertencem a diferentes vertentes experimentadas ao longo do tempo e ao sabor das influências nacionais e estrangeiras, mas podem ser identificados e analisados sob o viés do gênero, revelando alguns elementos importantes para a compreensão da cinematografia brasileira, sobretudo em suas manifestações mais populares, religiosas e violentas.

Quando esta tese ainda era apenas um projeto, seu título era *Medo de Quê? – Uma História dos Filmes de Horror Brasileiros*. Ao longo da pesquisa, não por acaso, seu título mudou para *Medo de Quê? – Uma história do horror nos filmes brasileiros*, ao concluir-se que o espaço de experiência do horror no cinema nacional é muito mais extenso e rico do que o gênero em sua forma canônica, e está longe de ser mera cópia do produto importado, possuindo, ainda, grande potencial de desenvolvimento estético, cultural e industrial.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Nuno César de. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: UNICAMP, 2006. 224 p.

_____. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. São Paulo: Mercado das Letras, 1996. 220 p.

AGUILAR, Eduardo. *Depoimento do cineasta sobre dúvida, atmosfera e ascese em Lourdes*. [5 jul. 2003]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/phenomena/eduardo_aguilar/index.php>.

ALENCAR, José de. Encarnação. *Biblio.com.br*. A biblioteca virtual de literatura. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/conteudo/JosedAlencar/encarnacao.htm>>. Acesso em: 13 mar. 2007.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000. 332 p.

ANDRADE, Bruno. *Copacabana mon amour*. *Contracampo*. Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/58/copacabanamonamour.htm>>. Acesso em: 8 jan. 2008.

ANDRADE, João Batista de. Depoimento sobre *A próxima vítima*. *Site oficial do cineasta João Batista de Andrade*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/joaobatistadeandrade/proximavitima_depo.htm#>. Acesso em: 29 abr. 2008.

ASSIS, Wagner de. *Reginaldo Faria: o solo de um inquieto*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004. 271 p.

AUTRAN, Artur. *Prata palomares*. *Portal Heco*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_20.php>. Acesso em: 8 jan. 2008.

AVELLAR, José Carlos. As aparências enganam: crítica de *O sócia da morte*. In: _____. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 192 p.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. *Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo: Editora 34, 1998. 446 p.

BARRO, Máximo. *Sérgio Hingst – um ator de cinema*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005. 352 p.

_____. *José Carlos Burle – drama na chanchada*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 368 p.

_____. *Impressões do cineasta sobre o horror nos filmes brasileiros* [25 maio 2007]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo: FAAP.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas – filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993. 142 p.

BECHERRUCHI, Bruna. O sócia da morte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 23 jun. 1976.

BELVEDERE, Julius. *Depoimento do cineasta sobre o horror em O castelo das taras* [24 maio 2004]. Entrevistadora: Laura Canepa. Mairiporã.

BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995. 203 p.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50. *Cadernos 8*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981. 50 p.

BIÁFORA, Rubem. *O Homem Lobo*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 19 jan. 1975.

_____. *Excitação*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 29 maio 1977.

_____. *Pornô*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 28 jun. 1981.

_____. *Liliam – a suja*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 3 jan. 1982.

_____.; REZENDE, Sérgio. *Ato de violência*. *Kino Krazy*. São Paulo. 14 mar. 2007. Disponível em: <<http://kinocrazy.blogspot.com/2007/03/ato-de-violncia-sbado-1703.html>>. Acesso em: 25 abr. 2008.

BOURGET, Jean Loup. Social implications in the Hollywood genres. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999, p. 50-58.

BRESCIA, Luiz Renato. *Como fiz cinema em Minas Gerais*. Belo Horizonte: O Lutador, 1985, 270 p.

BRIGUET, Paulo. À meia-noite, Zé do Caixão vai encarnar na sua telinha. *Jornal de Londrina*. Londrina, 25 abr. 2008. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/jl/divirtase/conteudo.phtml?tl=1&id=759889&tit=-meia-noite-Ze-do-Caixaovai-encarnar-na-sua-telinha>>. Acesso em: 30 abr. 2008.

BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres – theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998. 347 p.

_____. Preface. In: BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres – theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998, prefácio.

BUENO, Zuleica. Quando os mocinhos se rebelam: notas sobre um possível cinema juvenil brasileiro. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 177-187.

_____. *Leia o livro, compre o disco, veja o filme: o cinema juvenil no Brasil*. 2006. 290 p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narrativa ficcional. v. II. São Paulo: SENAC, 2005, p. 303-318.

CAETANO, Daniel. Zero em comportamento. *Contracampo*. Revista de Cinema. 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/75/ivampirismo.htm>>. Acesso em: 20 maio 2008.

CAMARGO, Daniel. Walter Hugo Khouri – entre as belas e as feras. *Cine Monstro Horror Magazine*, São Paulo, n. 1, p.10-11, set. 2003.

CAMARGO, Miriam. O vale tudo do cinema nacional. *Última Hora*, Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira, 6 mar., 1979.

CANEPA, Laura. Horror genuinamente brasileiro. *Revista Teorema – Crítica de Cinema*, Porto Alegre, ano 3, n. 6, p. 30-35, dez. 2004.

_____. *O jovem tataravô: tataravô do cinema de horror brasileiro?*. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 104-121.

CAPUZZO, Heitor. *O cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/UFES, 1990. 186 p.

CARAÇA, Leandro Cesar. Por dentro do grindhouse. *Revista Paisá*. Algo Mais Editora Ltda. São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistapaisa.com.br/anteriores/ed9/grindhouse.shtm>>. Acesso em: 5 jan. 2008.

CARDOSO, David. *David Cardoso: autobiografia do Rei da Pornochanchada*. Campo Grande: Letra Livre, 2006. 440 p.

_____. *Depoimento do cineasta sobre pornochanchadas de horror* [12 nov. 2005]. Entrevistadora: Laura Canepa. Campo Grande.

CARDOSO, Ivan; LUCHETTI, Rubens Francisco. *Ivampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Editora Brasil-América/Fundação do Cinema Brasileiro, 1990. 380 p.

CARRARD, Marcelo. Ato de violência: crônica de uma sessão de cinema. *Mundo Paura* – um blog para cinéfilos extremos. São Paulo, 17 mar. 2007. Disponível em: <http://mondopaura.zip.net/arch2007-03-11_2007-03-17.html>. Acesso em: 20 mar. 2008.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.

CASOY, Ilana. *Serial killers made in Brasil*. São Paulo: Arx, 2004. 360 p.

CASTELINI, Luis. *Depoimento do cineasta sobre as origens e realização de A reencarnação do sexo* [4 abr. 2004]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. 337 p.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 566 p.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, 184 p.

CHRISTENSEN, Carlos Hugo. Terror demoníaco – Carlos Hugo Christensen (cineasta). Entrevistador: ANDRADE, Valério. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 21-23, abr. 1975.

CLOVER, Carol. *Men, women, and chain saws: gender in modern horror film*. Princeton University Press, 1993. 274 p.

CORREIA, Jair. Jair Correia: ele fez um *slasher* movie no Brasil! *Boca do Inferno*. Entrevistador: Felipe M. Guerra. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com/romepeige/entrevistas/jair.html>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

CUNHA, Cláudio. *Depoimento do cineasta sobre Snuff* – vítimas do prazer [10 out. 2005]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo: Kinema Filmes. Disponível em: <http://www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalhe.php?id=4>.

CURUBETO, Diego. *Cine bizarro* – 100 años de películas de terror, sexo y violencia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996. 446 p.

D'ANDREA, Flávio Fortes. A realidade interior por trás da superficialidade aparente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 22 abr. 1979.

DANTAS, Lívio. Telas da cidade – veneno. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n.12, p. 8-9, 18 mar. 1953.

DELUMEAU, J. *A história do medo no ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2001. 472 p.

DOO, John. *Depoimento do cineasta sobre pornochanchadas de horror* [16 out. 2005]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo.

DOUGLAS, Mary. *Purity and danger, an analysis of conception of pollution and taboo*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. 276 p.

EL FAR, Alessandra. Histórias, ouvintes e leitores. *Caminhos do Romance*. Campinas. Disponível em: <www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/historias_ouvintes.doc>. Acesso em: 3 out. 2007.

FASSONI, Orlando. Um exercício de horror poético. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 24 abr. 1979.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. Entre la demence et la transcendance – José Mojica Marins e o cinema fantástico. *Cinemas d'Amérique Latine*, Toulouse, n. 10, p. 117-128, 2002.

_____. Personagens antípodas. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. Disponível em: <<http://www.heco.com.br/mojica/01.php>>. Acesso em: 20 nov. 2007.

_____. Um arranjo prosaico e extravagante. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/especiais/06_01.php>. Acesso em: 20 nov. 2007.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000. 256 p.

_____. Afinal, qual é o sexo de Landru?. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 15 fev. 1978.

_____. Os Mundos paralelos de Khouri. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 5 mar. 1979.

_____. O fantástico Jean Garret. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 7 fev. 1980.

FERREIRA, Cid Vale. Ambigüidade libertária: Drácula e o duplo. In: _____ (Org.). *Voivode – estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003, p. 67-87.

_____. *Depoimento do pesquisador sobre a obra de José Mojica Marins*. Transcrição de Laura Canepa. In: Coleção Zé do Caixão. 50 anos do cinema de José Mojica Marins. Direção e produção: Paulo Duarte; Carlos Primati. Jundiaí: Cinemagia, 2002. 6 DVDs (521 min.), vols. I, II, III, IV, V, VI, son/color.

_____. Treze obras vampíricas: vultos e sangrias na poesia brasileira. In: FERREIRA, Cid Vale (Org.). *Voivode – estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003, p. 32-44.

FERREIRA, Cid Vale (Org.). *Voivode – estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003. 368 p.

FINOTTI, Ivan. A terceira morte de Zé do Caixão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 28 dez. 2006.

FONSECA, Rodrigo. Ivan Cardoso – o cineasta do terrir. Perfil Ivan Cardoso. *Revista de Cinema*. São Paulo. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao39/perfil/index.shtml>>. Acesso em: 21 nov. 2006.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Edição Standard Brasileira, 1976, p. 275-314.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. 225 p.

GALVÃO, Maria Eliezer. A Vera Cruz e Caiçara: uma alegoria da nação brasileira. *Cinemas*. Revista de Cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 1, p. 83-102, set. 1996.

_____. *Burguesia e cinema – o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 281 p.

GARDNIER, Ruy. Jean Garret, artesão da *Boca do Lixo*. *Contracampo*. Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm>>. Acesso em: 29 dez. 2007.

_____. *Exorcismo negro*. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. 2007. Disponível em: <http://www.heco.com.br/mojica/filmes/03_14.php>. Acesso em: 20 abr. 2007.

GIRARDELLO, Gilka E. P. *Televisão e imaginação infantil – histórias da Costa da Lagoa*. 1998. 349 p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GRANT, Barry K. (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999. 603 p.

GUERRA, Felipe M. *Horror a chanchada: as múmias e vampiras no cinema de Ivan Cardoso*. 2007. 100 p. Monografia (Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo) – Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2007.

_____. *Black Demons – macumba e zumbis brasileiros em trash italiano de Umberto Lenzi*. *Boca do Inferno*. 2007. Disponível em: <<http://www.bocadoinferno.com/romepeige/artigos/black.html>>. Acesso em: 20 abr. 2007.

GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 323 p.

GUNNING, Tom. Cinema e história: ‘fotografias animadas’, contos do esquecido futuro do cinema. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 21-42.

HALLBERSTAN, Judith. *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*. Durham: Duke Univesrtity Press, 1995. 232 p.

HANSEN, Carlos Pasini. *Depoimento do cineasta sobre o filme The guest* [12 dez. 2007]. Entrevistadora: Laura Canepa. Salvador.

HARDY, Phill. *Encyclopedia of horror movies*. Nova Iorque: Harper & Row, 1986. 480 p.

HAWKINS, Joan. Sleaze mania, eurotrash and high art. In: JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002. 280 p.

HIGUCHI, Horatio. José Mojica Marins (1963-1993): the madness in his method. *Monster! International*, Berlim, p. 18-37, out. 1993.

HIRAO, Roberto. Caso do maníaco do parque vira filme. *Folha Online*. São Paulo, 9 nov. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55052.shtml>>. Acesso em: 1 abr. 2006.

HOBERMAN, J; ROSENBAUM, J. *Midnight movies*. Nova Iorque: Harper & Row, 1983. 360 p.

HUMPHRIES, Reynold. *The american horror film: an introduction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002. 224 p.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody: the teachings of the twentieth century art forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000. 168 p.

HUTCHINGS, Peter. *The horror film*. Edimburg: Pearson, 2004. 256 p.

JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002. 188 p.

_____. Introduction. In: JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 21-23.

KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 347 p.

KHOURI, Walter Hugo. *Filhas do fogo: uma visão poética do amor e da morte*. Entrevistador: EWALD FILHO, Rubens. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 35, 4 mar. 1979.

KING, Stephen. *A dança macabra*. São Paulo: Objetiva, 2003. 200 p.

LAPOUJADE, Maria Noel. *Filosofia de la imaginación*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1988. 265 p.

LENNE, Gérard. *El cine fantástico y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974. 157 p.

LION, Remier. *Copacabana mon amour*. *Portal Heco*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/marginal/filmes/longas/02_01_25.php>. Acesso em: 8 jan. 2008.

LOVECRAFT, Howard. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. 160 p.

LUCAS, Tim. Zé do Caixão: o pesadelo que deve sobreviver. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. 2007. Disponível em: <http://www.heco.com.br/mojica/depoimentos/05_03.php>. Acesso em: 20 abr. 2007.

LUCHETTI, Rubens Francisco. *Depoimento do escritor e roteirista sobre sua parceria com José Mojica Marins*. Transcrição de Laura Canepa. In: Coleção Zé do Caixão. 50 anos do cinema de José Mojica Marins. Direção e produção: Paulo Duarte; Carlos Primati. Jundiaí: Cinemagia, 2002. 6 DVDs (521 min.), vols. I, II, III, IV, V, VI, son/color.

LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006. 223 p.

LYRA, Bernadette. A parte maldita. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 42-53.

MACHADO, Rubens. O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 97-128.

MARINS, José Mojica. A última crônica. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/mojica/especiais/06_03.php>. Acesso em: 20 nov. 2007.

_____. Entrevista com José Mojica Marins. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. Entrevistadores: PUPPO, Eugenio; AUTRAN, Arthur. Disponível em: <http://www.heco.com.br/mojica/02_01.php>. Acesso em: 20 nov. 2007.

MARTINS, Guilherme. *O sarcófago macabro*. *Contracampo*. Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/83/mostrarsarcofagomacabro.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2007.

MASSENZI, Pierino. *Depoimento do cineasta sobre a memória viva da Vera Cruz* [27 mar. 2007]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Bernardo do Campo. Disponível em: <<http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=9&s=17&a=49>>.

MELLO, João Ramiro. Carta do diretor de *O sócia da morte*. *Jornal da Tarde*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 22 dez. 1976.

MELO, Luís Alberto Rocha. O paraíso perdido. *Contracampo*. Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/53/filmerochamelo.htm>>. Acesso em: 7 jan. 2008.

_____. Memórias de um cinema inocente (*Memórias de um estrangulador de loiras*). *Contracampo*. Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/45/memoriasinocente.htm>>. Acesso em: 7 jan. 2008.

MELO E SOUZA, José Inácio de. As imperfeições do crime da mala: ‘cine-gêneros’ e reencenações no cinema dos primórdios. *Revista USP*, São Paulo, n. 45, p. 106-112, mar./maio 2000.

MILLARCH, Aramis. O “Shock” de Jair com voltagens de suspense. *Tablóide Digital*. Paraná, 18 maio 1984. Disponível em: <<http://www.millarch.org/ler.php?id=7394>>. Acesso em: 20 abr. 2008.

MILLER, Elizabeth. Dracula and Frankenstein: a tale of two monsters. *Watershed Oline. Visions of the Fantastic*. Canadá, 1996. Disponível em: <<http://watershedonline.ca/literature/frankensteindracula/taleof2monsters.html>>. Acesso em: 20 abr. 2007.

MIRANDA, Luiz Felipe. *Dicionário de cineastas brasileiros*. São Paulo: Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 409 p.

MONTANA, Rodrigo. *Depoimento do cineasta sobre os filmes de horror de Fauzi Mansur* [25 jun. 2004]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo: Virgínia Filmes.

MONTEIRO, Jerônimo. Seleção, prefácio e notas. *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959, 270 p.

MONZANI, Josette. A tradução da tradução: a parceria R. F. Luchetti e Ivan Cardoso. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 90-103.

MORGAN, Jack. *The biology of horror: gothic literature and film*. Southern Illinois Press, 2002. 280 p.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes, 1980. 265 p.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. 302 p.

NEALE, Steven. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000. 344 p.

NEWTON, Michael. *A enciclopédia de serial killers*. São Paulo: Madras, 2005. 624 p.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. 300 p.

ORMOND, Andréa. *Guru das sete cidades*. *Blog Estranho Encontro*. Cinema brasileiro pela ótica feminina. 27 fev. 2006. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/02/guru-das-sete-cidades.html>>. Acesso em: 20 ago. 2007.

_____. *Pornô!* *Blog Estranho Encontro*. Cinema brasileiro pela ótica feminina. 30 set. 2006. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2006/09/porn.html>>. Acesso em: 20 ago. 2006.

PAIVA, Salviano Cavalcanti de. Nada de novo no cinema brasileiro, exceto... nudismo, macumba e malandragem. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 10-13, 31 jan. 1952.

PEARY, Danny. *Cult movies: the classics, the sleepers, the weird, and the wonderful*. New York: Gramercy Books, 1995. 402 p.

PEREIRA, Miguel. *Joelma – 23º andar*. *O Globo*, Rio de Janeiro, Cienemateca Brasileira, 10 abr. 1980.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser (Org.). Festival Internacional de Cinema do Brasil – São Paulo, 1954: decepção nacional (comentários do jornal *O Tempo*). *Bresser Pereira Website*. <<http://www.bresserpereira.org.br/selected/Cinema/FestivalInternacionalCinema.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2007.

PIEDADE, Lúcio F. Reis. *O pasteleiro: um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro*. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápiz, 2006, p. 122-139.

_____. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. 150 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

_____. *É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração*. 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PRIMATI, Carlos. A imaginação é uma arma quente: os contos de suspense de Rubens Francisco Luchetti. In: FERREIRA, Cid Vale (Org.). *Voivode – estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003, p. 389-394.

_____. Bruxaria, pajelança e canibalismo: o horror marginal renasce pelas lentes de Luciano Maciel. *Cine Monstro Horror Magazine*, São Paulo, n. 4, p. 42-43, jan. 2004.

_____. *Depoimento do pesquisador sobre a obra de José Mojica Marins*. Transcrição de Laura Canepa. In: Coleção Zé do Caixão. 50 anos do cinema de José Mojica Marins. Direção e produção: Paulo Duarte; Carlos Primati. Jundiaí: Cinemagia, 2002. 6 DVDs (521 min.), vols. I, II, III, IV, V, VI, son/color.

_____. Terror delineado em P&B: quadrinhos vampíricos brasileiros. In: FERREIRA, Cid Vale (Org.). *Voivode – estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2003, p. 271-279.

_____. Visão e agonia no cinema de José Mojica Marins. *Revista Carcasse*. Arte e Cultura Obscura. São Paulo. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/phenomena/os_olhos/index.php>. Acesso em: 30 set. 2006.

_____. O horror universal de Zé do Caixão. Dossiê José Mojica Marins. *Portal Heco*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/mojica/ensaios/04_01.php>. Acesso em: 20 nov. 2007.

PUCCI JR., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofias e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001. 225 p.

_____. O tesouro (quase) perdido de Khouri. *Portal Heco*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/khouri/ensaios/03_02.php>. Acesso em: 17 set. 2007.

RAMALHO, Dennison. *Dennison Ramalho: diretor anuncia novos caminhos ao horror brasileiro* [3 abr. 2003]. Entrevistadora: Laura Canepa. São Paulo: Olhos de Cão. Disponível em: <http://www.carcasse.com/revista/phenomena/dennison_ramalho/index.php>.

RAMONE, Marcus. A trajetória das HQs de terror no Brasil. Origem, ascensão e declínio do estilo de maior expressão dos quadrinhos brasileiros. *Universo HQ*. 9 jan. 2004. Disponível em: <http://www.universohq.com/quadrinhos/2004/hq_horror_brasil.cfm>. Acesso em: 12 fev. 2007.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000. 664 p.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 555 p.

_____. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Documentário e narrativa ficcional. v. II. São Paulo: SENAC, 2005. 326 p.

_____. *Cinema marginal (1968-1973) e a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987. 156 p.

_____. O lugar do cinema. In: FABRIS, Mariarosaria; SILVA, João Guilherme; RAMOS, Fernão et al. (Org.). *Estudos de cinema Ano III - SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 35-48.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Televisão, publicidade e cultura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995. 293 p.

RAMOS, Luciano. Pretensões de horror, caídas no ridículo. *Jornal da Tarde*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 10 mar. 1977.

REICHEMBACH, Carlos. *Depoimento do cineasta sobre À meia noite levarei sua alma, de José Mojica Marins*. Transcrição de Laura Canepa. In: Coleção Zé do Caixão. 50 anos do cinema de José Mojica Marins. Direção e produção: Paulo Duarte; Carlos Primati. Jundiaí: Cinemagia, 2002. 1 DVD (81 min.), v. I, son./color.

RODRIGUES, João Carlos. Fome e vontade de comer. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 45, p. 88-89, mar. 1985.

RODRIGUES, Paulo. Crítica do filme *Perversão*, de José Mojica Marins. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 35/36, p. 70-71, jul./ago./set. 1980.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993. 306 p.

ROVAI, Pedro Carlos. *Depoimento do cineasta sobre o filme A viúva virgem* [15 jan. 2008]. Entrevistadora: Laura Canepa. Rio de Janeiro: Sincrocine.

RUSSEL, David J. Monster roundup: reintegrating the horror genre. In: BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres – theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 233-248.

S/A. ALAMEDA da saudade, 113. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 18, p. 16-17, 3 maio 1951.

S/A. JOVEM tataravô e a crítica. *Cinearte*, Rio de Janeiro, n. 450, p. 9, 1 nov. 1936.

S/A. NINFAS diabólicas. *Fiesta Cinema*, São Paulo, n. 1, p. 14-15, agosto de 1978.

S/A. VIRGEM da colina. *Latarnia: Fantastique Internacional*. Disponível em: <<http://p210.ezboard.com/A-VIRGEM-DA-COLINA-1977/>>. Acesso em: 20 abr. 2008.

SÁ, Daniel Serravale de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em 'O guarani'*. 2006. 129 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SÁ, Márcio Cícero de. *Da literatura fantástica (teorias e contos)*. 2003. 141 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema – trajetória do subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 112 p.

_____. Rascunhos e exercícios. In: SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema do Suplemento Literário*. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

SCHATZ, Thomas. The structural influence: new directors in film genre study. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999, p. 93-105.

SILVA, Alberto. O diabo sem susto. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 16-20, abr. 1975.

SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. 330 p.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros – longa metragem*. São Paulo: [s.n.], 2002. 940 p.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Anablume/FAPESP, 1996. 312 p.

SIMÕES, Inimá. *O imaginário da boca*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981. 50 p.

SIMONI, Fábio Di. Alameda da Saudade, 113. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 48, p. 20, 28 nov. 1952.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 95-125.

SOARES, Rosana de Lima. Essa não é mais uma história de amor. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 154-175.

SOUZA, César Coffin. Horror à brasileira. *Bulhorgia*. Disponível em: <http://www.bulhorgia.com.br/colunas_horrorbr.htm>. Acesso em: 22 fev. 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006. 398 p.

_____; MILLER, Toby (Orgs.). *Film and theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000, 862 p.

STERNHEIM, Alfredo. *Mulher do desejo*. *Folha da Tarde*, São Paulo, p. 30, 30 mar. 1979.

TAMBORINI, Ron. Frightened entertainment: a historical perspective of ficcional horror. In: WEAVER, James; TAMBORINI, Ron. *Horror films: current research on audiences preferences and reactions*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 01-14.

TAVARES, Bráulio (Org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. 168 p.

_____. Nas periferias do real, ou o fantástico e seus arredores. In: TAVARES, Bráulio (Org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 07-18.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 192 p.

_____. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, 130-147.

TOLENTINO, Célia. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2000. 323 p.

TUDOR, Andrew. Why horror?. In: JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 50-64.

_____. Genre. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999, p. 07 a 18.

VALENTE, Eduardo. Crítica de *Olhos de vampa*. *Contracampo*. Revista de Cinema. 1996. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/olhosdevampa.htm>>. Acesso em: 21 maio 2007.

VARTUCK, Póla. A próxima vítima: o melhor filme nacional do ano. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 15 jan. 1983.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 129-188.

WEAVER, James; TAMBORINI, Ron. *Horror films: current research on audiences preferences and reactions*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1996, 216 p.

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

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 382 p.

_____. (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 384 p.

Apêndice: Filmografia do horror no cinema brasileiro

À MEIA-NOITE LEVAREI A SUA ALMA (1964, São Paulo, P&B, 84 min)
(Cf. p. 144 a 150)

Direção: José Mojica Marins
Produção: Geraldo Martins, Ilídio Martins e Arildo Irvam
Roteiro: José Mojica Marins, Magda Mei e Waldomiro França
Fotografia: Giorgio Attili
Cenografia: José Vedovato
Montagem: Luiz Elias
Companhia Produtora: Cinematográfica Apolo
Elenco: José Mojica Marins, Magda Mei, Nivaldo de Lima

A 5ª. DIMENSÃO DO SEXO (1985, São Paulo, Cor, 88 minutos)
(Cf. p. 185)

Direção: José Mojica Marins
Produção: Mário Lima
Roteiro: Mário Lima
Fotografia: Ary Santiago
Montagem: Darcy Silva
Companhia Produtora: Fotocena Filmes
Elenco: Zilda Mayo, Márcio Prado, Maristela Moreno, Michelle Bertran, Marthus Mathias, José Mojica Marins, Mário Lima, João Francisco, Débora Muniz.

ACREDITE, UM ESPÍRITO BAIXOU EM MIM (2006, Belo Horizonte, Cor, 80 min)
(Cf. p. 390)

Direção: Sandra Pêra e Jorge Moreno
Produção: Cangaral Produções Artísticas
Roteiro: Rodrigo Campos – baseado na peça homônima de Ronaldo Ciambromi
Companhia Produtora: Cangaral
Elenco: Ílvio Amaral, Maurício Canguçu, Marília Pêra, Arlete Salles

ALAMEDA DA SAUDADE, 113 (1951, São Paulo, P&B, 35 minutos)
(Cf. p. 213-216)

Direção e Roteiro: Carlos Ortiz
Produção: Ortiz Monteiro
Fotografia: George Tamarski
Montagem: Raimundo Duprat, Bráulio Pedroso
Roteiro: Carlos Ortiz
Companhia Produtora: Divulgação Cinematográfica Bandeirante; Lótus Filmes Ltda.
Elenco Sônia Coelho, Rubens de Queiroz, Maria de Lourdes Lebert, Carlos Ortiz, Conceição Andrade.

AMADAS E VIOLENTADAS (1976, São Paulo, colorido, 100 minutos)
(Cf. p. 275-276)

Direção e Roteiro: Jean Garrett
Produção: David Cardoso
Fotografia: Reynaldo Paes de Barros
Montagem: Walter Vanny
Companhia Produtora: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.
Elenco: David Cardoso, Fernanda de Jesus, Américo Taricano, Aldine Muller, Arlete Moreira.

ANJO DA NOITE, O (1974, Rio de Janeiro, Cor, 86 minutos)
(Cf. p. 221-223)

Direção e Roteiro: Walter Hugo Khouri
Produção: A.P. Galante, Gilberto Brocchi, Luiz M. Correa
Fotografia: Antônio Meliande, Rupert Khouri
Montagem: Mauro Alice
Companhia Produtora: L. M. Produções Cinematográficas
Elenco: Selma Egrei, Lilian Lemmertz, Eliezer Gomes

ANOS DOURADOS DA SACANAGEM, OS (1986, São Paulo, Cor, 80 minutos)
(Cf. p. 302)

DIABO NO CORPO - segundo episódio
Direção: Paulo Antonione

APAVORADOS, OS (1962, Rio de Janeiro, P&B, 90 minutos)
(Cf. p. 318-329)

Direção: Ismar Porto
Produção: Luiz Severiano Ribeiro
Roteiro: Raul I. Araújo
Fotografia: Antônio Gonçalves
Montagem: Waldemar Noya
Companhia Produtora: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.
Elenco: Oscarito, Vagareza, Nair Bello, Siwa Castro, Adriano Reys.

AQUI, TARADOS! (1980, São Paulo, Cor, 81 minutos)
(Cf. p. 282-285)

Produção: David Cardoso
Roteiro: Ody Fraga
Fotografia: Cláudio Portioli
Montagem: Jair Garcia Duarte
Companhia Produtora: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.
O PASTELEIRO - terceiro episódio
Direção: David Cardoso
Efeitos/Maquagem: Darcy Silva
Elenco: Alvamar Taddei, John Doo

ATO DE VIOLÊNCIA (1980, São Paulo, Cor, 112 min)
(Cf. p. 280)

Direção: Eduardo Escorel
Produção: César Memolo Jr
Roteiro: Eduardo Escorel e Roberto Machado
Fotografia: Lauro Escorel Filho
Montagem: Gilberto Santeiro
Companhia Produtora: Lynxfilm S.A. e Embrafilmes
Elenco: Nuno Leal Maia, Selma Egrei

ATRAÇÃO SATÂNICA (1989, São Paulo, Cor, 88 minutos)
(Cf. p. 410-411)

Direção e Produção: Fauzi Mansur
Roteiro: Felipe Grecco e Fauzi Mansur
Fotografia: Antônio Meliande
Montagem: Eder Mazzini
Companhia Produtora: J. Dávila Produções Cinematográficas, Alfa Cinema e Vídeo, Virgínia Filmes
Elenco: Gabriela Toscano, André Loureiro, Cláudia Alencar, Enio Gonçalves, Paulo Domingues

BACALHAU (1976, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 335-338)

Direção e Roteiro: Adriano Stuart

Produção: Edgar Castro

Fotografia: José Marreco

Cenografia: Luís Victor Rosa

Montagem: Roberto Leme

Companhia Produtora: Omega Filmes

Elenco: Mauricio do Valle, Hélio Souto, Marlene França, Dionísio Azevedo, Helena Ramos

BELAS E CORROMPIDAS (SEXTA-FEIRA AS BRUXAS FICAM NUAS, AS FERAS DO SEXO)

(1978, São Paulo, Cor, 108 min)

(Cf. p. 392-395)

Direção e Produção: Fauzi Mansur

Roteiro: Marcos Rey, Fauzi Mansur

Fotografia: Cláudio Portioli

Montagem: Fauzi Mansur

Companhia Produtora: Fauzi A. Mansur Cinematográfica, Virginia Filmes e Program Filmes

Elenco: Maria Isabel de Lisandra, Ewerton de Castro, Heitor Gaiotti, Carlos Reichembach

BANQUETE DE TARAS, O (Rio de Janeiro, 1982, Cor, 84 minutos)

(Cf. p. 271)

Direção e Roteiro: Carlos Alberto de Almeida

Produção: Gilberto Ravel

Fotografia: Jorge da Silva

Companhia Produtora: W.C. Filmes

Elenco: Jota Barroso, Sérgio Madureira, Bianca Blonde

BONECAS DA NOITE (1982, São Paulo, Cor, 80 minutos)

(Cf. p. 286 e 298)

Direção e Roteiro: Luis Castelini e Mário Vaz Filho

Produção: Eduardo dos Santos, Cassiano Esteves

Fotografia: A. J. Moreiras e Antônio Meliande

Montagem: Eder Mazzini

Companhia Produtora: E.C. Filmes

Elenco: Vanessa Alves, Eudes Carvalho, Maristela Moreno, Rubens Pignatari, Fábio Vilalonga.

CAÇADOR DE FANTASMA, O (1975, Rio de Janeiro, Cor, 80 minutos)

(Cf. p. 393-394)

Direção, Roteiro e Produção: Flávio Migliaccio

Fotografia: José Medeiros

Montagem: Rafael Justo Valverde

Companhia Produtora: Circus Produções Cinematográficas, Produções Cinematográficas R. F. Farias

Elenco: Flávio Migliaccio, Dirce Migliaccio, Ziembinski, Estelita Belli

CAIÇARA (1950, São Bernardo do Campo, P&B, 95 minutos)

(Cf. p. 201-203)

Direção: Adolfo Celi

Roteiro: Alberto Cavalcanti, Adolfo Celi, Ruggiero Jacobbi

Produção: Alberto Cavalcanti

Fotografia: H. C. Fowle

Montagem: Oswald Raffenrichter

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Elenco: Eliane Lage, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Mário Sérgio, Osvaldo Eugênio.

CARA DE FOGO (1957, São Paulo, P&B, 87 minutos)

(Cf. p. 394-395)

Direção: Galileu Garcia

Produção: Alfredo Plácios

Roteiro: Galileu Garcia, baseado no livro *O Carantonha*, de Afonso Schimidt

Fotografia: Rudolph Icsey

Montagem: João de Alencar

Companhia Produtora: Cinebrás Filmes e cinematográfica São José dos Campos

Elenco: Alberto Ruschel, Lucy Reis, Anamaria Nabuco, Gilberto Chagas

CASA DE AÇÚCAR (1996, Rio de Janeiro e Buenos Aires, Cor, 88 minutos)

(Cf. p. 236)

Direção e Produção: Carlos Hugo Christensen

Roteiro: Carlos Hugo Christensen, baseado no conto de Silvina Ocampo, *A Fúria*

Companhia Produtora: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas

Elenco: Andréa Murici, Eduardo Moscóvis, Marcelo Anthony, Gracindo Júnior.

CASTELO DAS TARAS, O (1982, São Paulo, Cor, 90 min) (Cf. p. 270)

Direção: Julius Belvedere

Produção: Walter Luis Cairá e Dorival Coutinho

Roteiro: Julius Belvedere, Dorival Coutinho

Fotografia: Sérgio Mastrocola

Montagem: Máximo Barro

Companhia Produtora: Dorival Coutinho Produções Cinematográficas

Elenco: Esmeralda Barros, Dorival Coutinho

CASTELO RA-TIM-BUM, O FILME (1999, São Paulo, Cor, 108 minutos) (Cf. p. 399)

Direção: Cao Hamburger

Produção: Van Fesnot, Alain Fresnot e Cao Hamburger

Fotografia: Marcelo Durst

Direção de Arte: Vera Hamburger e Clóvis Bueno

Montagem: Michael Bueno

Companhia Produtora: A.F. cinema e Vídeo, Fundação Padre Anchieta

Elenco: Marieta Severo, Rosi Campos, Sérgio Mamberti, Matheus Nachtergalle

CHAMAS NO CAFEZAL (1954, Mairiporã, P&B, 70 minutos)

(Cf. p. 204-206)

Direção: José Carlos Burle

Produção: Mário Civelli

Roteiro: José Carlos Burle, Antônio José e Marcos Merguilés

Fotografia: Giulio de Luca

Montagem: Gino Talbino

Companhia Produtora: Multifilmes / União Cinematografia Brasileira (U.C.B.)

Elenco: Angelika Hauff, Guido Lazzarini, Luigi Picchi, Ana Filimonof

COBIÇA DO SEXO (1981, São Paulo, Cor, 88 min)

(Cf. p. 263-264)

Direção: Mozael Silveira

Produção: Elias Curi Filho

Roteiro: Mozael Silveira e Victor Lustosa, baseados em *O Casarão*, de Edgar Allan Poe

Fotografia: Afonso Vianna

Montagem: Walter Wann e Leovigildo Cordeiro

Companhia Produtora: Edward Freund Produções Cinematográficas

Elenco: Milton Gonçalves, Matilde Mastrangi, Lameri Faria, Winston Churchill, Alan Fontaine

COMO CONSOLAR VIÚVAS (1976, São Paulo, Cor, 97 minutos)

(Cf. p. 178-179)

Direção: José Mojica Marins (como J. Avelar)

Produção: Miguel Augusto Cervantes

Roteiro: Geordina Duarte

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Roberto Leme

Companhia Produtora: MASPE Filmes

Elenco: Vic Barone, Vosmarline Siqueira, Zélia Diniz, Lorena Machado, Walter Portella.

COPACABANA MON AMOUR (1970/5, Rio de Janeiro, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 344)

Direção e Roteiro: Rogério Sganzerla

Fotografia: Renato Lacrette

Montagem: Mair Tavares

Companhias Produtoras: BELAIR, R. S. Produções Cinematográficas

Elenco: Helena Ignez, Othoniel Serra, Paulo Villaça

CORONEL E O LOBISOMEM, O (1979, Rio de Janeiro, Cor, 108 minutos)

(Cf. p. 373-374)

Direção e Produção: Alcino Diniz

Roteiro: Alcino Diniz, adaptando o romance homônimo de José Candido de Carvalho

Fotografia: Antônio Gonçalves

Cenografia: Nilton Rabelo e Wagner Seixas

Montagem: Giuseppe Baldacconi

Companhia Produtora: Alcino Diniz Filmes e Embrafilme

Elenco: Maurício do Valle, Maria Cláudia, Jofre Soares, Selma Egrei, Wilson Grey, Louise Cardoso

CORONEL E O LOBISOMEM, O (2005, Rio de Janeiro, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 373-374)

Direção: Mauricio Farias

Produção: Guel Arraes e Paula Lavigne

Roteiro: Guel Arraes e João Falcão, adaptando o romance homônimo de José Candido de Carvalho

Cenografia: Jose Roberto Eliezer

Montagem: Carlos Roberto Mendes

Companhia Produtora: Globo Filmes

Elenco: Selton Melo, Diogo Vilela, Ana Paula Arósio, Tônico Pereira, Othon Bastos, Francisco Milani,

CURUÇU - O TERROR DO AMAZONAS (1955, São Paulo/EUA, Cor, 76 minutos) (Cf. p. 400-402)

Direção: Curt Siodmak

Produção: Richard Kay

Fotografia: Rudolph Icsey

Cenografia: Pierino Massenzi

Montagem: Terry Morse

Companhia Produtora: Internacional filmes e Universal Filmes

Elenco: John Bronfield, Luz Del Fuego, Beverly Garland, Rosa Maria.

DANÇA DAS BRUXAS, A (1970, Rio de Janeiro, Cor, 100 minutos)

(Cf. p. 397)

Direção: Francisco Dreux

Roteiro: Francisco Dreux, baseado na peça *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado

Fotografia: Mário Carneiro

Montagem: Raimundo Higinio

Elenco: Lúcia Marina Accioly, Hamilton Vaz Pereira

DELÍRIOS DE UM ANORMAL (1977, São Paulo, P&B e Cor, 86 minutos)

(Cf. p. 181)

Direção e Produção: José Mojica Marins

Roteiro: José Mojica Marins

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Nilcemar Leyart

Produtora: Produções Cinematográficas Zé do Caixão

Elenco: José Mojica Marins, Magna Müller

DELÍRIOS ERÓTICOS (1981, São Paulo, cor) (Cf. p. 297-298)

Produção: Pedro Landi, Michel Cohen e Péricles Campos

Fotografia: Reynaldo Paes de Barros

Montagem: Jair Garcia Duarte

Companhia Produtora: União Cinematográfica Brasileira (U.C.B.)

1. SUSSURROS E GEMIDOS - primeiro episódio

Direção, Roteiro: W. A. Kopezky

Elenco: Fábio Villalonga, Rosângela Gomes, Marilu Blummer, José Lucas, André Luiz de Moraes.

2. RESSUREIÇÃO - segundo episódio

Direção, Roteiro: Peter Ivan Jozsef Ráez

Elenco: Flávio Portho, Suzana Nicolas, Cecília de Castro, Rui Leal.

DESPERTAR DA BESTA, O / RITUAL DOS SÁDICOS (1969/86, SP, P&B, 91 minutos) (Cf. p. 167-172)

Direção: José Mojica Marins

Produção: José Mojica Marins, George Michel Serkeis e Giorgio Attili

Roteiro: Rubens F. Lucchetti

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Nilcemar Leart

Companhia Produtora: Fotocena Filmes e M. M. Filmes

Elenco: José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Walter Portela, Ítala Nandi, Andréa Bryan

DEUSA DE MÁRMORE – A ESCRAVA DO DIABO, A (1978, São Paulo, cor, 82 minutos)

(Cf. p. 182)

Direção: José Mojica Marins (Não creditado) e Rosângela Maldonado

Produção e Roteiro: Rosângela Maldonado

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Walter Vanny

Companhia Produtora: Panorama Filmes do Brasil

Elenco: José Mojica Marins, Rosângela Maldonado

DEMONIOS NEGROS, DEMONI 3, BLACK DEMONS (1991, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 414-416)

Direção: Umberto Lenzi

Roteiro: Olga Pehar

Produção: Giuseppe Gargiulo

Fotografia: Maurizio Dell'Orco

Elenco: Keith Van Hoven, Joe Balogh, Sonia Curtis, Philip Murray, Juliana Teixeira, Maria Alves

DR. FRANK NA CLÍNICA DAS TARAS (1986, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 186)

Direção e Roteiro: José Mojica Marins (como J. Avelar)

Produção: Ary Santiago e Débora Muniz

Fotografia: Virgílio Roveda

Companhia Produtora: Canaã Produções Cinematográficas

Elenco: Débora Muniz, Ary Santiago, Lilian Vilar, João Shawn, Sandra Midori.

DUAS ESTRANHAS MULHERES (1981, São Paulo, Cor, 88 minutos)

(Cf. p. 263)

Direção: Jair Correia

Roteiro: Jair Correia e Leila Maria Bueno

Produção: Cassiano Esteves

Fotografia (Cinemascope): Tony Rabatoni

Montagem: Jair Correia

Companhia Produtora: E.C. Marte Filmes, Jair Correia Cinema, U.C.B.

Elenco: Hélio Portho, Patrícia Scalvi, John Doo, Zélia Diniz

ENCARNAÇÃO (1978, São Paulo, cor, tempo não disponível)

(Cf. p. 240)

Direção, Fotografia e Montagem: J.B. Marreco

Roteiro: Paulo de Carvalho Neto, baseado em romance homônimo de José de Alencar

Produção: Darcy Silva

Fotografia: J.B. Marreco

Companhia Produtora: Art Films S.A., Program Filmes Ltda.

Elenco: Cristina Mullins, Cristiane Torloni, Rubens de Falco, Celso Faria, Darcy Silva

ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO (2005-08 São Paulo, Cor 90 Minutos)

(Cf. p. 190-192)

Direção: José Mojica Marins

Roteiro: Denison Ramalho e José Mojica Marins

Produção: Paulo Sacramento e Fabiano Gallane

Fotografia: José Roberto Eliezer

Montagem: Paulo Sacramento

Companhia Produtora: Olhos de Cão e Gallane Produções

Elenco: José Mojica, Jece Valadão, Adriano Stuart, Cristina Aché, Zé Celso Martinez Corrêa.

ENIGMA PARA DEMÔNIOS (1975, Rio de Janeiro, Cor, 98 minutos)

(Cf. p. 232-233)

Direção e Produção: Carlos Hugo Christensen

Roteiro: Carlos Hugo Christensen e Orígenes Lessa (diálogos), adaptando o conto *Flor, Telefone, Moça*, de

Carlos Drummond de Andrade

Fotografia: Antônio Gonçalves

Montagem: Waldemar Nova

Companhia Produtora: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas

Elenco: Monique Lafond, Luiz Fernando Ianelli, José Mayer, Palmira Barbosa

ESCORPIÃO ESCARLATE, O (1990-93, Rio de Janeiro, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 355-356)

Direção: Ivan Cardoso

Produção: Ivan Cardoso e Luiz Gelpi

Roteiro: Rubens Francisco Luchetti

Fotografia: Carlos Egberto, Renato Lalette e José Tadeu

Cenografia: Oscar Ramos

Montagem: Gilberto Santeiro

Companhia Produtora: Topázio Filmes Ltda, Centro Cultural Nacional, Side Walk

Elenco: Andrea Beltão, Herson Capri, Nuno Leal Maia, Monique Evans, Wilson Grey

ESPELHO DE CARNE (1984-85, Rio de Janeiro, Cor, 105 minutos)

(Cf. p. 345-347)

Direção e Roteiro: Antonio Carlos Fontoura , adaptando peça homônima de Vicente Pereira

Produção: César Cavalcanti e Djair de Oliveira

Fotografia: Carlos Egberto e Ney Fernandes

Montagem: Denise Fontoura

Companhia Produtora: Enigma Produções Cinematográficas Ltda.

Elenco: Hileana Menezes, Denis Carvalho, Maria Zilda, Daniel Filho, Joana Fomm.

ESTA NOITE ENCARNAREI NO TEU CADAVER (1967, SP, P&B/Cor, 108 minutos)

(Cf. p. 151-155)

Direção e Roteiro: José Mojica Marins

Produção: Augusto Pereira

Fotografia: Giorgio Attili

Cenografia: José Vedovato

Montagem: Luiz Elias

Companhia Produtora: Ibéria Filmes

Elenco: José Mojica Marins, Tina Wohlers, Nádia Freitas

ESTRANHA HISTÓRIA DE AMOR, UMA (1979, São Paulo, Cor, 100 minutos)

(Cf. p. 260)

Direção: John Doo

Roteiro: Walter Negrão e John Doo

Produção: Luís Vitor Rosa Lopes

Fotografia: Zetas Malzoni

Montagem: Máximo Barro

Música: Rogério Duprat

Companhia Produtora: Empresa Cinematográfica Haway Ltda, Presença Filmes Produções Cinematográficas

Elenco: Selma Egrei, Cláudio Cavalcanti, Ney Latorraca, Lady Francisco.

ESTRANHA HOSPEDARIA DOS PRAZERES, A (1976, São Paulo, Cor, 81 minutos)

(Cf. p. 178)

Direção: Marcelo Motta e José Mojica Marins (não creditado)

Produção: José Mojica Marins

Roteiro: Rubens Francisco Lucchetti

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Nilcemar Leyart

Companhia Produtora: Produções Cinematográficas Zé do Caixão

Elenco: José Mojica Marins, Rosalvo Caçador

ESTRANHO ENCONTRO (1958, São Paulo, P&B, 90 minutos)

(Cf. p. 218-220)

Direção e Roteiro: Walter Hugo Khouri

Produção: Newton Melo

Fotografia: Rudolph Icese

Cenografia: Pierino Massenzi

Montagem: Lúcio Braum

Companhia Produtora: Cinematográfica Brasil Filme Ltda.

Elenco: Mário Sérgio, Andréa Bayard, Luigi Picchi, Lola Brah, Sérgio Hingst.

ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO, O (1967/8, São Paulo, P&B, 88 minutos)

(Cf. p. 156-160)

Direção: José Mojica Marins

Produção: José Mojica Marins e George Michel Serkeis

Roteiro: Rubens F. Lucchetti

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Luis Elias

Companhia Produtora: Produtora e Distribuidora Cinematográfica Ibéria

Elenco: José Mojica Marins, Ademar Silva, George Michael Serkeis, Iris Bruzzi, Mário Lima

ESTRELA NUA (1984-85, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 241-244)

Direção e Roteiro: José Antonio Garcia e Ícaro Martins

Produção: Adone Fragano

Fotografia: Antônio Meliande

Montagem: Eder Mazzini

Companhia Produtora: Olympos Filmes e Embrafilme

Elenco: Carla Camurati, Cristina Aché, Ricardo Petraglia, Selma Egrei

ESTRIPADOR DE MULHERES, O (O ASSASSINO DA NOITE) (1978, SP, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 278)

Direção e Roteiro: Juan Bajón

Produção: R.B. McGarvin e Luis do Nascimento

Fotografia: Antônio Ciambra

Montagem: Walter Vanny

Companhia Produtora: Juan Bajon Produções Cinematográficas

Elenco: Ewerton de Castro, Renato Máster, Aldine Muller, Ivete Bonfá, Lola Brah

EXCITAÇÃO (1976, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 256-259)

Direção: Jean Garrett

Produção: Miguel Augusto Cervantes

Roteiro: Jean Garrett e Ody Fraga

Fotografia: Carlos Reichenbach

Montagem: Walter Vanny

Companhia Produtora: MASPE Filmes

Elenco: Kate Hansen, Flávio Galvão

EXCITAÇÃO DIABÓLICA (1982, São Paulo, Cor (*Eastmancolor*), 86 minutos)

(Cf. p. 395 e 397)

Direção e Roteiro: John Doo

Produção: Thomé Antonio Bonacim

Fotografia: Cláudio Portioli

Companhia Produtora: Thomé Filmes Distribuidora e Produtora Ltda

Elenco: Aldine Muller, Zaira Bueno, André Loureiro, José Lucas, Wanda Kosmo.

EXORCISMO NEGRO (1974, São Paulo, Cor, 100 minutos)

(Cf. p. 175-178)

Direção: José Mojica Marins

Roteiro: Rubens Francisco Luchetti e Adriano Stuart

Fotografia: Antônio Meliande

Montagem: Carlos Coimbra

Companhia Produtora: Cinedistri Ltda.

Elenco: José Mojica Marins, Walter Stuart, Marcelo Picchi, Wanda Kosmo, Merisol Marins

FANTASIAS SEXUAIS (1981, Rio de Janeiro, P&B, 88 minutos)

(Cf. p. 313)

Direção e Roteiro: Juan Bajón

Produtor: Ângelo Juan, Juan Bajon, Alberto Grecchi

Fotografia: Antonio Ciambra

Montagem: Antonio Dias

Companhia Produtora: Juan Bajon Produções Cinematográficas, Helena Filmes

OS CARONISTAS – segundo episódio

Elenco: Arthur Roveder Márcia Fraga, Marilene Gomes, Marcos Melo, Michel Cohen

FANTASMA POR ACASO (1946, Rio de Janeiro, P&B, 88 minutos)

(Cf. p. 325-327)

Direção: Moacyr Fenelon

Roteiro: Moacyr Fenelon, José Cajado Filho e Paulo Wanderley

Fotografia: Edgar Brasil

Montagem: Waldemar Noya e Moacyr Fenelon

Música: Gaó Gurgel, Ary Barroso e Ernesto Nazareth

Companhia Produtora: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.

Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Mário Brasini, Mary Gonçalves, Wanda Lacerda.

FANTASMAS TRAPALHÕES, OS (1987, São Paulo, Cor, 88 minutos)

(Cf. p. 398)

Direção: J.B.Tanko

Produção: Renato Aragão

Roteiro: J.B.Tanko e Domingos Demasi

Fotografia: Nonato Estrela

Montagem: Diana Vasconcelos

Companhia Produtora: Renato Aragão Produções Artísticas

Elenco: Renato Aragão, Dedé Santana, Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes) e Zacarias (Mauro Faccio Gonçalves)

FÊMEA DO OUTRO MUNDO, UMA (1979, Rio de Janeiro, Cor, 100 Minutos)

(Cf. p. 216-217)

Direção e Roteiro: José Figueira Gama

Produção: Altamir Freitas Braga e Jair Pereira

Fotografia: Roland Henze

Montagem: George Hunteal

Companhia Produtora: Lança Filmes do Brasil

Elenco: Kate Lyra, Milton Vilar, Roberto Pirilo

FICA COMIGO ESTA NOITE (2006, Rio de Janeiro, Cor, 70 minutos)

(Cf. p. 388-389)

Direção: João Falcão

Produção: Geraldo Silva de Carvalho

Roteiro: Adriana Falcão, João Falcão, Tatiana Maciel, adaptando peça homônima de Flávio de Souza

Fotografia: Mauro Pinheiro Junior

Montagem: Jerônimo Calderon e Diogo Girondi

Companhia Produtora: Globo Filmes

Elenco: Vladimir Brichta, Aline Moraes, Laura Cardoso, Clarice Falcão, Gustavo Falcão.

FILHAS DO FOGO, AS (1978, São Paulo, Cor, 98 minutos)

(Cf. p. 224-229)

Direção e Roteiro: Walter Hugo Khouri

Produção: César Mémolo Júnior

Fotografia: Geraldo Gabriel

Cenografia: Marcos Weinstock

Montagem: João Ramiro Mello

Companhia Produtora: Lynxfilm e Editora Três

Elenco: Paola Morra, Karin Rodrigues, Rosita Malbousson, Selma Egrei

FORÇA DOS SENTIDOS, A (1979, São Paulo, Cor, 100 min)

(Cf. 258-259)

Direção: Jean Garret

Produção: Cláudio Cunha

Roteiro: Jean Garret e Waldir Kopskky

Fotografia: Carlos Reichembach

Montagem: Eder Mazzini

Companhia Produtora: Kinema Filmes

Elenco: Paulo Ramos, Aldine Muller

GÊMEAS (1999, Rio de Janeiro, Cor, 75 minutos)

(Cf. p. 210-212)

Diretor: Andrucha Waddington

Produção: Pedro Buarque de Hollanda, Flávio Tambellini, Andrucha Waddington

Roteiro: Elena Soares e Andrucha Waddington, adaptando conto homônimo de Nelson Rodrigues

Fotografia: Ariel Wollinger

Montagem: Sérgio Mekler

Companhia Produtora: Conspiração Filmes

Elenco: Fernanda Torres, Evandro Mesquita, Francisco Cuoco, Fernanda Montenegro.

GURU DE SETE CIDADES (1972, Rio de Janeiro, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 311-313)

Direção e Roteiro: Carlos Bini

Produção: José Pinheiro Carvalho

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: João Ramiro Mello

Companhia Produtora: Guru Produções Cinematográficas

Elenco: Rejane Medeiros, Angelito Melo, Wilson Grey

O HOMEM LOBO (1966-1971, São Paulo, P&B, 90 Minutos)

(Cf. p. 370-371)

Direção, Roteiro e Produção: Raffaeli Rossi

Fotografia: Antônio B. Thomé

Montagem: Jovita Perreira Dias e Raffaeli Rossi

Companhia Produtora: Pinheiro Filmes Produtora e Distribuidora Cinematográfica

Elenco: Tony Cardi, Raffaeli Rossi

HORA DO MEDO, A (1986, São Paulo, Cor, 78 minutos)

(Cf. p. 184)

Direção, Produção e Roteiro: Francisco Cavalcanti

Fotografia: Salvador do Amaral

Montagem: Walmir Dias

Companhia Produtora: Platéia Filmes

Elenco: Francisco Cavalcanti, Maria Edelgunde Platz Wichering, Fabrício Cavalcanti, José Mojica Marins.

HORAS FATAIS: CABEÇAS TROCADAS (1986, São Paulo, Cor, 92 minutos)

(Cf. p. 184)

Direção: Francisco Cavalcanti, Clery Cunha

Produção: Clery Cunha

Roteiro: Francisco Cavalcanti

Fotografia: Salvador do Amaral

Montagem: Walmir Dias

Companhia Produtora: Unidos Filmes

Elenco: Francisco Cavalcanti, Turbío Ruiz, José Mojica Marins, Henrique Guedes, Nereide Bravo.

ILHA DO DESEJO, A (1975, São Paulo, Cor, 95 minutos)

(Cf. p. 275)

Direção e Roteiro: Jean Garret

Produção: David Cardoso e Guilherme Melão

Fotografia: Wellington Trindade

Montagem: Walter Vanny

Companhia Produtora: Dacar Produções Cinematográficas Ltda.

Elenco: David Cardoso, Márcia Real, Zaíra Bueno, Miro Carvalho

IMPOSSIVEL ACONTECE, O (1970, Rio de Janeiro, P&B, 80 minutos)

(Cf. p. 366-368)

Direção: Adolpho Chandler, Daniel Filho, Anselmo Duarte

Roteiro: Adolpho Chandler, Daniel Filho e Gilvan Pereira, Anselmo Duarte

Produção: Adolpho Chandler

Fotografia: Roberto Pace e Antônio Gonçalves.

Montagem: Manoel Oliveira e Raimundo Higinio

Companhia Produtora: Rio de Janeiro Cinematográfica, Urânio Filmes Ltda, Minuano Filmes, Adolpho

Chandler Produções Cinematográficas

O ACIDENTE – primeiro episódio

Elenco: Adolpho Chadler

INCRIVEL! FANTÁSTICO! EXTRAORDINÁRIO! (1969, Rio de Janeiro, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 366-368)

Direção: Adolpho Chandler

Produção: Gilberto Raivel

Roteiro: Adolpho Chandler e René Martin

Fotografia: Roberto Pace

Cenografia: Alexandre Horvath

Montagem: João Ramiro Mello

Companhia Produtora: Adolpho Chandler Produções Cinematográficas

Elenco: Cyll Farney, Glauce Rocha, Fábio Sabag, Adolpho Chadler

INFERNO CARNAL (1977, São Paulo, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 180)

Direção e Produção: José Mojica Marins

Roteiro: Rubens Francisco Luchetti

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Nilcemar Leyart

Companhia Produtora: Brasil Internacional Cinematográfica Ltda, Produções Cinematográficas Zé do Caixão

Elenco: José Mojica Marins, Luely Figueiró, Osvaldo de Souza, Helena Ramos, Lírio Bertelli.

INSTINTO DE VASSO (1982/87, São Paulo, Cor, 81 minutos)

(Cf. p. 286-287)

Direção e Roteiro: Luiz Castellini

Produção: Mário Vaz Filho

Fotografia: Carlos Reichenbach

Montagem: Wanderley Klein e Eder Mazzini

Companhia Produtora: Embrapi, Omega Filmes, E.C. Marte Filmes, Teatral Paulista

Elenco: Patrícia Scalvi, Ênio Gonçalves, Malu Braga

JECA CONTRA O CAPETA, O (1975, São Paulo, Cor, 95 minutos)

(Cf. p. 333-335)

Direção: Pio Zamuner e Amácio Mazzaropi

Produção: Amácio Mazzaropi

Roteiro: Pio Zamuner e Gentil Rodrigues

Fotografia: Pio Zamuner

Montagem: Walter Vanny

Companhia Produtora: PAM Filmes

Elenco: Amácio Mazzaropi, Geny Prado, Roberto Pirilo, Néa Simões

JOELMA 23º ANDAR (1980, São Paulo, Cor, 80 minutos)

(Cf. p. 380-386)

Direção: Clery Cunha

Produção: Jesse James Costa, João Luis Araujo

Roteiro: Dulce Santucci, adaptando trecho do livro *Somos Seis*, de Chico Xavier

Fotografia: Cláudio Portioli

Montagem: Jair Garcia Duarte

Efeitos/Maquagem: Darcy Silva

Companhia Produtora: Souza Lima Produções Cinematográficas

Elenco: Beth Goulart, Liana Duval, Clery Cunha, Alvamar Taddei

JOVEM TATARAVÔ, O (1937, Rio de Janeiro, P&B, 80 minutos aprox.)

(Cf. p. 321-325)

Direção: Luis de Barros

Produção: Adhemar Gonzaga

Roteiro: Gilberto de Andrade e Luis de Barros

Fotografia: Edgar Brasil e Luis de Barros

Montagem: Ruy Costa

Companhia Produtora: Estúdios Cinédia

Elenco: Darcy Cazarré, Marcel Klass, Carlos Frias, Dulce Weything, Lygia Sarmiento.

KARMA, ENIGMA DO MEDO (1984, São Paulo, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 387)

Direção e Produção: Fauzi Mansur

Companhia Produtora: Virgínia Filmes e Fauzi A. Mansur Cinematográfica

Elenco: Márcia Ferro, Allan Fontaine, Heitor Gaiotti

LILIAM - A SUJA (1981, São Paulo, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 298-300)

Direção e Fotografia: Antônio Meliande

Produção: Antônio Pólo Galante

Roteiro: Antônio Meliande e Rajá de Aragão

Montagem: Eder Mazzini

Companhia Produtora: Galante Produções e Serviços Cinematográficos Ltda.

Elenco: Lia Furlin, Felipe Levy, Luiz Carlos Braga, Roque Rodrigues

LOBISOMEM. O TERROR DA MEIA NOITE (1971/4,Rio de Janeiro, Cor ,75 minutos)

(Cf. p. 340 e 372)

Direção e Roteiro: Elyseu Visconti

Produção: Neville de Almeida e Elyseu Visconti

Fotografia: Elyseu Visconti e Rogério Sganzerla

Montagem: Mair Tavares e Manoel Oliveira

Companhia Produtora: Elyseu Visconti Cavaleiro Produções Cinematográficas

Elenco: Wilson Grey, Suzana de Moraes, Paulo Villaça

LOBISOMEM NA AMAZÔNIA, UM (2005, Rio de Janeiro, Cor, 74 minutos)

(Cf. p. 375-376)

Direção: Ivan Cardoso

Produção: Diler Trindade

Roteiro: Rubens Francisco Lucchetti

Fotografia: José Guerra

Montagem: João Paulo Carvalho, Aruanã Cavaleiro, Sérgio Marini, Fernando Vidor

Companhia Produtora: Diler & Associados

Elenco: Paul Naschy, Evandro Mesquita, Daniele Winnits, Tony Tornado, Sidney Magal

MACUMBA LOVE (MISTÉRIO NA ILHA DE VÊNUS) (1959, São Paulo, Cor, 86 minutos)

(Cf. p. 403-405)

Direção: Douglas Fowley

Produção: Milton J. Brescia

Roteiro: Norman Graham

Fotografia: Rudolph Icsey e Sam Burket

Cenografia: Pierino Massenzi

Companhia Produtora: Brinter Filmes

Elenco: Walter Reed, Ziva Rodan, June Wilkinson, Ruth de Souza

MANÍACO DO PARQUE, O (1999-2005, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 308)

Direção: Rubens Prado

Produção: Rubens Prado e Mauricio Custódio

Fotografia: Renalto Alves

Montagem: Otávio M.C.

Companhia Produtora: Cometa Filmes

Elenco: Cleber Armeloni, Franklin Fiuza,Cláudio Mello

MATADOR SEXUAL, O (1979, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 279-281)

Direção: Tony Vieira

Produção: Maury de Oliveira Queiroz

Roteiro: Rajá de Aragão

Fotografia: Henrique Borges

Montagem: Walter Vanny

Companhia Produtora: M Q filmes

Elenco: Tony Vieira, Zilda Mayo, Neide Ribeiro, Suely Aoki, Célia Artacho.

MÉDIUM: A VERDADE SOBRE A REENCARNAÇÃO, O (1980, São Paulo, Cor, 76 min)

(Cf. p. 378-379)

Direção: Paulo Figueiredo

Roteiro, Produção e Montagem: Cassiano Esteves

Fotografia: Antônio B. Thomé

Companhia Produtora: E. C. Marte Filmes

Elenco: Ewerton de Castro, Jussara Freire, Paulo Figueiredo, Cassiano Ricardo, Geórgia Gomide

MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS (1971, Rio de Janeiro - Londres, Cor, 71 minutos)

(Cf. p. 243)

Direção, Roteiro e Produção: Júlio Bressane

Fotografia: Laurie Gaine

Montagem: Júlio Bressane e Gilberto Macedo

Companhia Produtora: BELAIR Filmes

Elenco: Guará Rodrigues, “Emile Bronté”, “Jane Austen”

MENINA DO SEXO DIABÓLICO, A (A VINGANÇA DIABÓLICA) (1987, São Paulo, Cor, 95 minutos)

(Cf. p. 300-301)

Direção, Roteiro e Produção: Mario Lima

Companhia Produtora: Panorama Vídeo Filmes

Elenco: Makerley Reis, Walter Gabarron, Elza Leonetti do Amaral

MEU DESTINO É PECAR (1952, São Paulo, P&B, 76 minutos)

(Cf. p. 207-209)

Direção: Manuel Peluffo

Produção: Mário Civelli

Roteiro: Manoel Peluffo, Carlos Ortiz, Alfredo Palácios, adaptando folhetim homônimo de Suzana Flag (Nelson Rodrigues)

Fotografia: Mário Pagés

Montagem: José Cañizares

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Maristela

Elenco: Antonieta Morineau, Alexandre Carlos, Ziláh Maria, Rubens de Queiróz, Maria de Lourdes Lebert.

MOMENTOS DE PRAZER E AGONIA (1983, Rio de Janeiro, Cor, 90 min)

(Cf. p. 291)

Direção, Roteiro e Montagem: Adnor Pitanga

Produção: Rossana Ghessa

Fotografia: Ruy Santos

Cenografia: Antônio Dias

Companhia Produtora: Rossana Ghessa Produções Cinematográficas, Fiel Filmes do Brasil e Citera Produtora e Distribuidora

Elenco: Rossana Ghessa, Anthony Steffen

MULHER-SERPENTE E A FLOR, A (O ORGASMO DA SERPENTE) (1983, SP, Cor, 100 minutos)

(Cf. p. 272-273)

Direção: J. Marreco

Roteiro: Benedito Ruy Barbosa, adaptando o conto *A Serpente e a Flor*, de Cassandra Rios

Companhia Produtora: Empresa Cinematográfica Haway

Elenco: Juca de Oliveira, Luiz Armando Queiroz, Ciça Manzano, Eduardo Tornaghi, Patricia Scalvi.

A MULHER DO DESEJO (A CASA DAS SOMBRAS) (1975, Rio de Janeiro, Cor(Eastmancolor), 87 min)
(Cf. p. 234-236)

Direção e Produção: Carlos Hugo Christensen

Roteiro: Carlos Hugo Christensen e Orígenes Lessa (diálogos)

Fotografia: Antônio Gonçalves

Montagem: Waldemar Noya

Companhia Produtora: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas

Elenco: José Mayer, Vera Fajardo, Palmira Barbosa

MULHER PECADO (EMBRUJADA) (1969/72, São Paulo/Argentina, Cor (Eastmancolor), 79 min)
(Cf. p. 406-407)

Direção: Egydio Éccio

Produção: José Cordeiro

Fotografia: Inácio Souto

Cenografia: Alfredo Tarverso

Companhia Produtora: Cinemundi Filmes e Sifa Filmes

Elenco: Isabel Sarli, Teresa Sodré, Egydio  ccio

MULHER QUE PÕE A POMBA NO AR, A (1977, São Paulo, Cor, 86 minutos)
(Cf. p. 181)

Direção: José Mojica Marins e Rosângela Maldonado

Produção e Roteiro: Rosângela Maldonado

Fotografia: Giorgio Attili

Montagem: Nilcemar Leyart

Companhia Produtora: Panorama Filmes do Brasil

Elenco: Rosângela Maldonado, Heitor Gaiotti, Luandy Maldonado, Marta Lupiani

MULHER SATÂNICA (DER SATAN MIT DEN ROTEN HAAREN,) (1964, SP/Alemanha, P&B, 71min)
(Cf. p. 405-406)

Direção: Alfonz Stunmam

Produção: Ernst R. Von Theumer

Fotografia: Hans Schneeberg

Cenografia: Pierino Massenzi

Montagem: Eugen Kruchen

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz e Satur Film (Munique)

Elenco: Helga Somerfed, Luigi Picchi, John Herbert

NINFAS DIABÓLICAS (1978, São Paulo, Cor, 85 minutos)
(Cf. p. 293-294)

Direção e Produ o: John Doo

Roteiro: John Doo e Ody Fraga

Fotografia: Ozualdo Candeias

Montagem: Máximo Barro

Produtora: Presença Filmes

Elenco: Sérgio Hingst, Aldine Muller, Patricia Scalvi.

NINFAS INSACIÁVEIS (1981, São Paulo, Cor, 85 minutos)
(Cf. p. 297-297)

Direção: John Doo

Produção e Montagem: Cassiano Esteves

Roteiro: John Doo e Waldyr Kopesky

Fotografia: Antonio Meliande

Companhia Produtora: E. C. Marte Filmes

Elenco: Zilda Mayo, Flávio Portho, Alvamar Taddei, Tânia Gomide e Nadia Destro.

NOITE DAS TARAS 2 (1982, São Paulo, Cor, 82 minutos)

(Cf. p. 285-286)

Direção: Ody Fraga e Cláudio Portioli

Produção: Alvinho Correia

Fotografia: Cláudio Portioli

Montagem: Jaír Garcia Duarte

Companhia Produtora: Dacar Produções Cinematográficas

SOLO DE VIOLINO - primeiro episódio

Direção e Roteiro: Ody Fraga

Elenco: Wanda Kosmo, Enio Gonçalves

NOIVAS DO MAL (MOÇAS DESESPERADAS) (1951, Rio de Janeiro, P&B)

(Cf. p. 310-311)

Direção, Produção e Fotografia: Jiri 'George' Dusek

Roteiro: Aluisio T. Carvalho e Jiri 'George' Dusek

Companhia Produtora: George Dusek Produções

Elenco: Ângela Fernandes, Emílio Castelar, Jocelaine do Carmo, Ambrósio Fregolante.

OLHOS DE VAMPA (1996-2002, São Paulo, Cor, 91 minutos)

(Cf. p. 304-306)

Direção: Walter Rogério

Roteiro: Walter Rogério e Roberto D'Avila, adaptando o livro *Um Rum para Rondônia*, de Luiz Roncari

Fotografia: Cláudio Portioli

Montagem: Miguel Ruman

Companhia Produtora: Magia Filmes

Elenco: Marco Ricca, Washington Luiz Gonzalez, Cristiane Tricerri, Joel Barcellos

PEIXE ASSASSINO, O (KILLER FISH) (1978, Itália-EUA-São Paulo, Cor, 101 minutos)

(Cf. p. 407-409)

Direção: Antonio Margheriti

Produção: Enzo Barone

Roteiro: Michael Rodgers

Fotografia: Alberto Spagnoli

Montagem: Roberto Sterbini

Companhia Produtora: Carlo Ponti, Filmar do Brazil Production, Fawcett-Majors Productions,

Elenco: Lee Majors, Karen Black, Margaux Hemingway, Marisa Berenson, Antonio De Teffé e Fabio Sabag.

PHOBUS, O MINISTRO DO DIABO (1965-1970, Belo Horizonte, P&B, tempo não disponível)

(Cf. p. 361-364)

Direção e Produção: Luiz Renato Brescia

Roteiro: Ettore Brescia

Fotografia: Célio Apolinário

Montagem: José Silvino

Companhia Produtora: Organização Cinematográfica Cineminas

Elenco: Ivaldo Selva, Neide Giovanni, Glória Lopes, Romarina Monteiro, Zélia Marinho.

PLUFT, O FANTASMINHA (1964, Rio de Janeiro, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 396)

Direção e Roteiro: Romain Lesage, adaptando peça homônima de Maria Clara Machado

Produção: Pedro Secondi

Fotografia: Armando Cavalcanti

Cenografia: Carmélio Cruz

Montagem: Nello Melli

Elenco: Dirce Migliáccio, Nelson Dantas, Tom Jobim

PORNÔ (1980, São Paulo, Cor, □82 minutos)
(Cf. p. 294-296)
Direção: Ody Fraga. David Cardoso e Jon Doo
Produção: David Cardoso
Companhia Produtora: Dacar Produções Cinematográficas
O GAFANHOTO - terceiro episódio
Direção: John Doo
Roteiro: Ody Fraga
Fotografia: Claudio Portioli
Elenco: Zélia Diniz, Arthur Roveder, Liana Duval

POSSUÍDA DOS MIL DEMÔNIOS, A (1970, Rio de Janeiro, 71 minutos)
(Cf. p. 342)
Direção, Produção e Roteiro: Carlos Frederico
Fotografia: Edison Batista
Montagem: Amaury Alves
Companhia Produtora: Agedor Filmes
Elenco: Isabella, Antero de Oliveira, Dita Corte Real

PRAGA, A (1980-2007, São Paulo, Super-8, 58 minutos)
(Cf. p. 192)
Direção e Produção: José Mojica Marins
Roteiro: Rubens Luchetti
Fotografia: Giuseppe Romero
Montagem: Eugenio Puppo
Companhia Produtora: Produções Cinematográficas Zé do Caixão
Elenco: José Mojica Marins, Felipe Von Rhine, Sílvia Gless, Wanda Kosmo.

PRATA PALOMARES (1971, Rio de Janeiro, Cor, 134 minutos)
(Cf. p. 342-343)
Direção: André Faria Júnior, João Guerra, Marcos Guimarães
Produção: Luiz Sacchi
Roteiro: André Faria Júnior e José Celso Martinez
Fotografia: Sílvio Bastos, Soly Levy, Carlos Alberto Ebert
Cenografia: Lina Bo Bardi
Montagem: João Ramiro Mello, Amauri Alves
Companhia Produtora: André Faria Produções Cinematográficas, Vega I Filmes
Elenco: Ítala Nandi, Renato Borghi, Carlos Gregório

PRÓXIMA VÍTIMA, A (1983, Cor, 96 minutos)
(Cf. p. 287-290)
Direção: João Batista de Andrade
Produção: Assunção Hernandes
Roteiro: Lauro César Muniz
Fotografia: Antônio Meliande, José Roberto Sadek
Montagem: Renato Neiva Moreira
Companhia Produtora: Raiz Produções Cinematográficas, Taba Filmes, Embrafilme
Elenco: Antônio Fagundes, Louise Cardoso, Gianfrancesco Guarnieri, Othon Bastos, Mayara Magri.

QUEM TEM MEDO DE LOBISOMEM (1974, Rio de Janeiro, Cor, 94 minutos)

(Cf. p. 371-373)

Direção e Roteiro: Reginaldo Faria

Produção: Reginaldo Faria e Roberto Farias

Fotografia: José Medeiros

Cenografia: Artur Maia

Montagem: Waldemar Noya

Companhia Produtora: Ipanema Filmes, Circus Produções Cinematográficas, R.F. Farias Produções Cinematográficas

Elenco: Reginaldo Faria, Fátima Freire, Stepan Nercessian, Carlos Kroeber

RAINHAS DA PORNOGRAFIA (1984, São Paulo, Cor, 80 minutos)

(Cf. p. 302)

Direção: Victor Triunfo

Produção: Fauzi Mansur

Roteiro: Victor Triunfo e W.A.Kopezky

Companhia Produtora: Virgínia Filmes e Fauzi A. Mansur Cinematográfica

Elenco: Allan Fontaine, Kristina Keller

RAVINA (1959, São Paulo, P&B, 117 minutos)

(Cf. p. 206)

Direção: Rubem Biáfara

Produção: Flávio Tambellini

Roteiro: Abílio Pereira de Almeida

Fotografia: H. C. Fowle

Cenografia: Pierino Massenzi

Montagem: Mauro Alice

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Elenco: Eliane Lage, Mário Sérgio, Vitor Merinow, Sérgio Hingst, Ruth de Souza.

REEENCARNAÇÃO DO SEXO, A (1981, São Paulo, Cor, 80 minutos)

(Cf. p. 261-263)

Direção e Roteiro: Luis Castellini

Produção: Cláudio Cunha

Fotografia: Cláudio Portioli

Montagem: Eder Mazzini

Companhia Produtora: Cláudio Cunha Cinema e Arte e Brasil Internacional Cinematográfica

Elenco: Patricia Scalvi, Arthur Roveder, Roberto Miranda

RITUAL MACABRO (1991, São Paulo, Cor, 90 minutos)

(Cf. p. 412-413)

Direção: Fauzi Mansur

Roteiro: Felipe Grecco, Fauzi Mansur e Anthony Roark

Produção: Miro Reis, J. Alves, Geraldo Pacífico, Antonio Azarius, Leonardo Silva

Fotografia: Antônio Meliande

Montagem: Dalete Cunha e João Alencar

Efeitos: Vagner dos Santos

Música: Michael Kelly (inclusive o tema *Beyond Love*, interpretado por Sarah Regina)

Companhia Produtora: J. D'Ávila Enterprises e Virginia Filmes

Elenco: Olair Coan, Carina Palantinik, Michael Kelly, Sergio Hingst

SACI, O (1953, São Paulo, P&B, 65 minutos)

(Cf. p. 292-294)

Direção: Rodolfo Nanni

Roteiro: Rodolfo Nanni e baseado nos personagens de Monteiro Lobato em *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*

Produção: Artur Neves

Fotografia: Ruy Santos

Cenografia: Teresa Nicolau

Montagem: José Cañizares

Companhia Produtora: Brasiliense Filmes

Elenco: Paulo Matosinho, Lívio Nanni

SARCÓFAGO MACABRO (2005, Rio de Janeiro, Cor, 54 minutos)

(Cf. p. 358-359)

Direção: Ivan Cardoso

Roteiro: Ivan Cardoso, Rubens Luchetti

Fotografia: Jacques Cheviche, João Carlos Horta, Carlos Ebert

Montagem: Francisco Sérgio Carvalho

Música: Mu Carvalho

Companhia Produtora: Topázio Filmes

Elenco: Carlo Mossy, Tony Tornado, Orlando Drumond e Wilson Grey

SEDUZIDAS PELO DEMÔNIO (1977, São Paulo, Cor, 108 minutos)

(Cf. p. 265-268)

Direção, Roteiro e Montagem: Raffaeli Rossi

Produção: Casiano Esteves

Fotografia: Pedro Luis Nóbile

Companhia Produtora: E.C. Distribuição e Importadora Cinematográfica

Elenco: Ivete Bonfa, Roberto César

SEGREDO DA MÚMIA, O (1982, Rio de Janeiro, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 347-352)

Direção: Ivan Cardoso

Produção: Ivan Cardoso e Zelito Vianna

Roteiro: Rubens Luchetti

Fotografia: João Carlos Horta, Renato Lacleite, César Elias

Montagem: Nina de Pádua

Companhia Produtora: Mapa Filmes, Super 8 Produções Cinematográficas e Embrafilme

Elenco: Anselmo Vasconcelos, Wilson Grey, Regina Casé, Evandro Mesquita, José Mojica Marins

SETE VAMPIRAS, AS (1986, Rio de Janeiro, Cor, 100 minutos)

(Cf. p. 352-354)

Direção: Ivan Cardoso

Produção: Ivan Cardoso, Mauro Taubman, Cláudio Klabin, Antônio Avilez e Flávio Hollanda

Roteiro: Rubens Francisco Luchetti

Fotografia: Carlos Egberto Silveira

Cenografia: Oscar Ramos

Montagem: Gilberto Santeiro

Companhia Produtora: Sky Light Cinema e Super 8 Produções Cinematográficas

Elenco: Nuno Leal Maia, Andréa Beltrão

SHOCK! (DIVERSÃO DIABÓLICA) (1984, São Paulo, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 314-318)

Direção: Jair Correia

Produção: Luiz Calos Dupont

Roteiro: Jair Correia e Gertrude Eisenlohr

Fotografia: Tony Rabatoni

Montagem: Jair Correia

Companhia Produtora: DIF (Distribuidora Internacional de Filmes)

Elenco: Cláudia Alencar, Aldine Muller, Taumaturgo Ferreira, Mayara Magri

SIGNO DE ESCORPIÃO (A ILHA DOS DEVASSOS) (1974, São Paulo, Cor, 93 minutos)

(Cf. p. 254-255)

Direção, Roteiro, Produção e Montagem: Carlos Coimbra

Fotografia: Antônio Meliande

Montagem: Carlos Coimbra

Companhia Produtora: CSC Produções Cinematográficas Ltda, Embrafilme, Cinedistri

Elenco: Maria della Costa, Rodolfo Mayer, Kate Lyra, Carlos Lyra, Wanda Kosmo

SNUFF-VITIMAS DO PRAZER (1977, São Paulo, Cor, 109 minutos)

(Cf. p. 277-278)

Direção: Cláudio Cunha

Produção: Carlos Duque

Roteiro: Carlos Rechembachi e Cláudio Cunha

Fotografia: José Roberto Bizinee

Montagem: Silvio Renoldy

Companhia Produtora: Kinema Produtora e Distribuidora de Filmes e Propaganda

Elenco: Carlos Vereza, Rossana Ghessa, e Canarinho

SOMBRA DA OUTRA, A (1949, Rio de Janeiro, P&B, 102 minutos)

(Cf. p. 204)

Direção: Watson Macedo

Roteiro: Watson Macedo e Alinor Azevedo

Fotografia: Edgar Brasil

Montagem: Waldemar Noya e Watson Macedo

Companhia Produtora: Atlântida Cinematográfica

Elenco: Anselmo Duarte, Eliana Macedo, Rocir Silveira, Ambrósio Fregolente, Carlos Cotrim.

SONHO DE VAMPIROS, UM (1969, Rio de Janeiro, Cor, 80 minutos)

(Cf. p. 329-330)

Direção, Roteiro e Produção: Iberê Cavalcanti

Fotografia e Montagem: Renato Newmann

Companhias Produtoras: Cireneu Cavalcanti e Ser-Cine do Brasil

Elenco: Ankito, Irma Alvarez, Hugo Carvana

SÓZIA DA MORTE, O (1975, Rio de Janeiro, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 237-239)

Direção: João Ramiro Mello

Produção: Geraldo Brocchi

Roteiro: João Ramiro Mello e Luiz de Miranda Correa

Fotografia: Hélio Silva

Cenografia: Luiz de Miranda Correa

Montagem: Jayme Soares Justo e João Ramiro Mello

Companhia Produtora: LM Produções Cinematográficas, Embrafilme

Elenco: Rubens de Falco, Ary Fontoura, Françoise Furton, Newton Martins, Roberto Fares Simão.

TARAS DO MINI-VAMPIRO, AS (1987, São Paulo, Cor, 78 minutos)
(Cf. p. 302)

Direção: José Adalto Cardoso
Companhia Produtora: E Szankovski
Elenco: Renato Alves, Chumbinho

THE GUEST(1991, Salvador, Cor, tempo não disponível)
(Cf. p. 413)

Direção: Carlos Pasini Hansen
Elenco: Dionísio Azevedo, Stella Stevens

TRAIÇÃO (1999, Rio de Janeiro, Cor, 104 minutos)
(Cf. p. 210-211)

Direção: Arthur Fontes, Cláudio Torres, José Henrique Fonseca
Produção: Flávio Tambellini, Leonardo Monteiro de Barros e Pedro Buarque de Hollanda
Companhia Produtora: Conspiração Filmes, Globosat e Ravina Produções

DIABÓLICA - segundo episódio

Direção: Claudio Torres

Roteiro: Cláudio Torres, Fernanda Torres e Maurício Zacharias

Fotografia: Breno Silveira

Elenco: Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Ludmila Dayer, Daniel Dantas

TRAPALHÕES NA TERRA DOS MONSTROS, OS (1989, Rio de Janeiro, Cor, 81min)
(Cf. p. 398-399)

Direção: Flavio Migliaccio
Produção e Roteiro: Renato Aragão
Companhia Produtora: Renato Aragão Produções Artísticas
Elenco: Angélica, Conrado, Gugu Liberato, Didi, Dedé, Mussum e Zacarias

TRÊS VAGABUNDOS, OS (1952, Rio de Janeiro, P&B, 82 minutos)
(Cf. p. 327)

Direção: José Carlos Burle
Roteiro: José Carlos Burle, Victor Lima, Berliet Junior
Fotografia: Amleto Daissé
Montagem: Waldemar Noya e José Carlos Burle
Companhia Produtora: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A.
Elenco: Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Ilka Soares, José Lewgoy.

TRILOGIA DE TERROR (1968, São Paulo, P&B, 92 minutos)
(Cf. p. 161-165)

Direção: Ozualdo Candeias (eps.1) Luiz Sergio Person (eps. 2) José Mojica Marins (eps.3)
Produção: Antônio Pólo Galante e Renato Cchi
Montagem: Sylvio Renoldi
Companhia Produtora: Produtora Nacional de Filmes, Produções Cinematográficas Galacy

O ACORDO - primeiro episódio

Direção e Roteiro: Ozualdo Candeias, com base em texto de R.F.Luchetti

PROCISSÃO DOS MORTOS - segundo episódio

Direção e Roteiro: Luis Sergio Person

Fotografia: Osvaldo de Oliveira

PESADELO MACABRO - terceiro episódio

Direção: José Mojica Marins

Roteiro: R.F.Luchetti

Fotografia: Giorgio Attili

TURISTAS – GO HOME (2006, Brasil-EUA, Cor,)

(Cf. p. 416-420)

Direção: John Stockwell

Roteiro: Michael Arlen Ross e Raul Guterres

Produção: Mike Butan e Caíque Martins Ferreira

Fotografia: Enrique Chediak

Montagem: Jack McEvoy

Companhias Produtoras: Stone Village Pictures, 2929 Productions e Boz Productions

Elenco: Josh Duhamel, Melissa George, Olivia Wilde, Miguel Lunardi e Agles Steib

VENENO (1952, São Bernardo do Campo, P&B, 80 minutos)

(Cf. p. 203-204)

Direção: Gianni Pons

Roteiro: Gianni Pons e Afonso Schmidt

Fotografia: Edgar Brasil

Montagem: Ladislau Babuska

Companhia Produtora: Companhia Cinematográfica Vera Cruz

Elenco: Anselmo Duarte, Leonora Amar, Paulo Autran, Ziembinski, Jackson de Souza.

VIRGEM DA COLINA, A (1977, Rio de Janeiro, Cor, 85 minutos)

(Cf. p. 268-269)

Direção, Roteiro e Montagem: Celso Falcão

Fotografia: Affoso Vianna

Companhia Produtora: Dragão Filmes

Elenco: Cristina Amaral, Jofre Soares, Edson Seretti, Joel Barcellos

VIÚVA VIRGEM, A (1974, Rio de Janeiro, Cor, 100 minutos)

(Cf. p. 331-332)

Direção: Pedro Carlos Rovai

Produção: Egon Frank

Roteiro: João Bettencourt, Armando Costa e Cecil Thiré

Fotografia: Hélio Silva

Montagem: Manoel Oliveira

Companhia Produtora: Sincro Filmes

Elenco: Adriana Prieto, Jardel Filho

XANGÔ DE BAKER STREET, O (2001, Rio de Janeiro, Cor, 120 minutos aprox.)

(Cf. p. 306-308)

Direção: Miguel Faria Júnior

Roteiro: Patrícia Melo, Marcos Bernstein, Miguel Faria Júnior, adaptando livro homônimo de Jô Soares

Produção: Bruno Stroppiana

Fotografia: Lauro Escorel

Montagem: Diana Vasconcellos

Companhia Produtora: Skylight Cinema

Elenco: Joaquim de Almeida, Anthony O'Donnel, Maria de Medeiros, Jô Soares, Marco Nanini.

ZORGA, O MÉDICO LOUCO (1963, Rio de Janeiro, inacabado)

(Cf. p. 364-365)

Direção: Cesar Galvão

Roteiro: Abdon do Amaral, Mário Galvão e César Galvão

Companhia Produtora: Ciclone Filmes

Elenco: Mário Lago, Gessy Santos, Edu Jorge, William Duba, Daniel Taylor