

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**A CULTURA DO LIXO
HORROR, SEXO E EXPLORAÇÃO NO CINEMA**

LÚCIO DE FRANCISCIS DOS REIS PIEDADE

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Lúcio De
Franciscis dos Reis Piedade e aprovada pela
Comissão Julgadora em 29/11/2002.

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Multimeios sob a orientação do
Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

CAMPINAS - 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	30
Nº CHAMADA	UNICAMP P595c
V	EX
TOMBO BC/	53276
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$11,00
DATA	23/04/03
Nº CPD	

CM001B2191-1

BIB ID 288046

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

P595c

Piedade, Lúcio De Franciscis dos Reis.

A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema /
Lúcio De Franciscis dos Reis Piedade. – Campinas, SP: [s.n.],
2002.

Orientador: Marcius César Soares Freire.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema- história. 2. Sexo no cinema. 3. Filmes de horror.
I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

09987501

*Para Lucia, minha mulher,
pelo apoio e pela paciência.*

Agradeço à CAPES pelo apoio, através de bolsa concedida entre os meses de novembro de 2001 e outubro de 2002.

Resumo:

O presente trabalho é uma investigação das relações entre o cinema de horror e o que se convencionou chamar filmes *exploitation* – filão vasto e prolífico que se desenvolveu à margem da indústria principal.

Através de uma retrospectiva histórica, pretendemos estabelecer os pontos em que se cruzam essas tendências, na exploração do horror explícito – o assim chamado “sangue-e-tripas” –, do sexo e da violência. Vamos destacar a evolução do modo de exibição desses elementos e os marcos determinantes que configuraram o período que compreende as décadas de 50, 60 e 70 como uma época de ouro para o horror e o *exploitation* no cinema, centralizando a pesquisa no eixo Inglaterra-Estados Unidos, Europa e Brasil.

Sumário

Introdução	7
Capítulo 1 – Definindo <i>Exploitation</i>	12
Capítulo 2 – Os caminhos do Horror	20
Os primeiros anos	25
Os anos 50	29
Os anos 60	31
Os anos 70	50
Capítulo 3 – Pesadelo Americano: o fim da inocência	65
O verdadeiro psicopata americano	65
No coração da América	69
Um psicopata para o entretenimento do público	77
... "É apenas um filme!"	81
Famílias em conflito	85
Estabelecendo um padrão	89
Uma estranha menina chamada Carrie	91
A Maldição de Michael Myers	95
A Volta dos Mortos Vivos	97
O crepúsculo de uma geração	100
O despertar do pesadelo	103
Capítulo 4 – Fruto Proibido: A Indústria do <i>Exploitation</i>	108
Mr. Teas e os <i>nudie cuties</i>	113
A estrada para a perdição: <i>roughies</i> , <i>kinkies</i> e <i>ghoulies</i>	116
O império do <i>sexploitation</i> : sexo, horror e sadismo	130
<i>Hardcore</i> : o rompimento da fronteira final	135
O canto do cisne da velha guarda: nazistas, monstros e tarados	148
A geração do vídeo	154
Capítulo 5 - A Contribuição Européia: Itália, França e Espanha	160
Horror e <i>exploitation</i> com gosto de <i>spaghetti</i>	161
França: médicos loucos, pervertidos e vampiros	171
Horror e <i>exploitation</i> à espanhola	173
Outras considerações	179
Novas tendências	180
Capítulo 6 – Sexo e Horror no Cinema Brasileiro	184
O despertar da besta: Zé do Caixão	186
Ivan Cardoso e o "terrir"	192
Sexo e violência no cinema de Mojica e Cardoso	194
Tara, horror e sacanagem: <i>exploitation</i> à brasileira	195
Nova geração, novos rumos	206
Conclusão	214
Bibliografia	218
Nota sobre as ilustrações	222

INTRODUÇÃO

"Ladies and gentlemen, welcome to violence; the word and the act. While violence cloaks itself in a plethora of disguises, its favorite mantle still remains sex".

do filme Faster Pussycat, Kill!! Kill!!



O presente trabalho é, antes de mais nada, um mergulho em inesgotável filão da indústria do entretenimento. Através de uma retrospectiva inicial nas bases do cinema de horror e exploração, vamos buscar as influências que viriam a ser incorporadas ao que convencionou-se chamar de *filmes exploitation*.

Iremos tratar de um segmento na vasta linhagem de filhos bastardos do cinema-espetáculo, feitos à margem da grande indústria. Se por um lado grande parte dessas produções surge na esteira dos grandes lançamentos compensando seus baixos orçamentos com apelos explícitos aos instintos dos espectadores, por outro, um número também significativo possui identidade própria e diferenciada. Muitas vezes esses apelos tornam-se, nas mãos de certos realizadores, elementos transgressores por irem de encontro às estruturas sociais, políticas ou religiosas vigentes, mesmo que esses apelos, em muitos casos, se apresentem de forma contraditória. Assim, observados com mais atenção, não é raro encontrar rasgos de conservadorismo ou preconceitos neles inseridos. De qualquer modo, estabelecem um vínculo com a platéia mostrando o que só é possível dentro de um esquema marginal. Seus padrões estéticos e narrativos fogem daqueles estabelecidos pelas principais correntes do cinema convencional e, por estarem distantes dos grandes estúdios, gozam de uma certa liberdade criadora. Conseguem, desse modo, reunir fileiras de fãs que, não raramente, os elevam à posição discutível de *cult movies*.

São comercialmente predatórios, pois muitas vezes o que vale é fazer filmes de baixo orçamento, dando ao público altas doses de violência, sexo e sadismo. Por outro lado,

reavaliados, muitos dos filmes produzidos dentro dessa linha, superaram as expectativas de público e crítica, tornando-se pontos de referência ao renovarem ou determinarem novos rumos ao gênero a que estavam vinculados. Foi o caso de produções de baixo orçamento como *A Noite dos Mortos Vivos* (*The Night of the Living Dead*/1968), de George Romero; *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*/1974), de Tobe Hooper; *Aniversário Sangrento* (*The Last House on the Left*/1972) e *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*/1977), de Wes Craven; e *Halloween* (1978), de John Carpenter. Romero, aliás, foi quem abriu caminho para a vertente da violência explícita denominada de *splatter*¹ ou *gore*, com suas cenas de canibalismo, grande tabu ainda em fins dos anos 60. Apesar de não ser pioneiro neste quesito, já que antes dele Herschell Gordon Lewis mostrava o sangue-e-tripras gráfico em seu filme mais conhecido, ao qual daremos destaque mais adiante: *Banquete de Sádicos* (*Blood Feast*/1963).

Desde os fins dos anos 80, o chamado cinema *trash* deixou os porões onde estavam encerrados e as prateleiras dos fundos das video-locadoras, para se tornarem alvo de mostras e de interesse da mídia. Assistimos à uma “valorização” do que antes era considerado de mau gosto.

Ganhando a alcunha de *cult*, foram redescobertos e tomaram a vez em discussões que, em geral, versavam sobre o chamado “cinema de arte”. Estava na moda se falar em Ed Wood – conhecido como o pior diretor de todos os tempos –, em José Mojica Marins e no produtor Roger Corman que, certa vez, ao responder sobre o que faria com um orçamento de cem milhões de dólares para produzir um filme, disse: “Faria dez filmes de dez milhões cada”.

No início da década de 90, o público brasileiro se viu à frente de um fenômeno que, até aquele momento, só dizia respeito aos americanos, com a sua tendência de fazer convenções e cultuar grande parte dos produtos da indústria cultural, desde séries de tv e revistas em quadrinhos até os mais estranhos filmes produzidos. Isso não quer dizer que esses filmes fossem algo distante ou desconhecido do público brasileiro. Muito pelo contrário. Horror e *exploitation* sempre foram populares no Brasil. Do Horror radiofônico de *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, de Almirante², até a *Espantomania*³ do início dos anos 80. Parte dos filmes de que trataremos aqui, inclusive, passaram ou foram lançados em vídeo por aqui. Mas nunca considerados centro de atenção.

O fato é que sempre convivemos com essas produções, chamadas *B*, *trash* ou *exploitativas*, mesmo sem perceber que existe uma distinção – vaga em muitos casos – entre elas. O grande problema é que, por seu caráter marginal, pode-se dizer, mesmo “maldito”, quem gostava desses filmes não assumia, ou se assumia, considerava-se uma exceção, um entre poucos. Em geral desprezadas pela críticos e praticamente ignoradas nos meios acadêmicos, tais produções eram vistas apenas pelo seu caráter caça-níqueis ou alienador, talvez

por serem consideradas o que de pior a indústria cultural pudesse impor.

O modismo do *trash* no início dos 90, que teve como ponto culminante a 6ª Mostra Banco Nacional de Cinema, como todo o modismo foi passageiro. Apresentou ao público brasileiro o cinema de Ed Wood, deu novo fôlego e abriu as portas do mercado norte-americano ao trabalho de José (“Coffin Joe”) Mojica Marins e, principalmente, serviu para mostrar que havia um lugar ao sol para esse tipo de produção, insinuando que esses filmes estranhos e bizarros representavam tanto os anseios do público, como eram frutos de uma cultura popular. Deste modo, mereceriam um outro tipo de atenção e uma reavaliação, inclusive tirando do limbo os poucos produtores e diretores brasileiros que enveredaram por esse caminho.

Assistir a esses filmes pode ser associado a sentar em volta da fogueira para ouvir histórias de assombração, folhear solitário as páginas de uma revista de fotos provocantes, discutir em uma rodinha de amigos os detalhes macabros de algum crime ou ler em um jornal popular as notícias sobre a “louca do banheiro”⁴ ou outras criações do imaginário coletivo.

Nosso envolvimento com o assunto é bem antigo. Nós podemos afirmar que foi o horror que nos escolheu. É o que pensamos agora, passados tantos anos desde aqueles momentos saudosos em que as madrugadas eram passadas em frente ao velho receptor de tv em preto e branco assistindo aos filmes da Universal, AIP e principalmente da Hammer, com seus castelos góticos, heróis destemidos, monstros implacáveis e mocinhas ostentando seios volumosos, prestes a romper os decotes pronunciados. Naqueles atribulados anos 70, o Brasil ainda desconhecia as mudanças que estavam ocorrendo com o gênero fora do país, reflexo da censura que ditava o que os brasileiros podiam ou não assistir. Lá fora, enquanto o horror gótico definhava, dando lugar à perversão e violência gráfica, ainda assistíamos ao histrionismo do emblemático Vincent Price, ou à redenção final do mal, vencido pelas forças do bem, naqueles filmes hoje ingênuos e maniqueístas. Contudo, em seus porões, o país gerava um verdadeiro horror, então omitido pelas fontes oficiais e velado pelo medo e pela condescendência. José Mojica Marins, que através de seu alter-ego Zé do Caixão, incomodava com o seu cinema popular – ou como o próprio diz, “cinema de pobre para pobre” – era ignorado e menosprezado pela esquerda e censurado pelas forças da direita. Tivemos o prazer de acompanhar a trajetória do horror em todos esses anos, e à medida em que nos aventurávamos cada vez mais nessa zona sombria da cinematografia, surgiu a necessidade de criar novos vínculos e compartilhar idéias. Aproveitando a “trashmania” da primeira metade dos anos 90, a que nos referimos anteriormente, essa necessidade se concretizou através de uma publicação independente – um fanzine –, que se propunha a agregar e trocar informações com outros eventuais aficionados por esse segmento do mercado cinematográfico. O *B Zine*, lançado no agora distante julho de 1994, surpreendeu-nos pela resposta positiva, concretizada pelas centenas de cartas recebidas nas primeiras semanas após a publicação de uma pequena nota na seção Rio Fanzine, do jornal carioca O Globo. A onda do *trash* foi passageira, mas o *B Zine* ficou. E,

principalmente, descobrimos que muitos outros aficionados, de diversas partes do país, estavam dispostos a levar adiante o trabalho de divulgar o horror e o *exploitation* e com os quais começamos a promover um interessante e bastante enriquecedor intercâmbio. Trocamos idéias, filmes, informações, formando uma rede invisível que se cristalizou em fanzines, vídeos independentes e *sites* pela internet. O próprio *B Zine* sofreu uma mudança, em 1997, trocando o papel pela rede, com previsão para retornar ao formato que o originou. Durante esse período de pesquisas e novas descobertas, formamos uma biblioteca considerável, de livros e periódicos lançados no exterior sobre o assunto e uma numerosa coleção de filmes em vídeo (à qual agora acrescentam-se os exemplares lançados em DVD) que já passa dos mil exemplares, só de títulos relacionados ao assunto.

As necessidades de um aprofundamento nos temas que configuram esse setor inexplorado em nosso país, e sistematização de todo o conhecimento e informações adquiridas nesse percurso, concretizaram-se nesse trabalho de mestrado.

Usando como parâmetros o trinômio sexo – horror – violência, iremos destacar a produção dos filmes que, em um esquema à parte da indústria principal ou *mainstream*, exploraram esses fatores. Através da história (que tem o seu ponto forte entre os anos 50 e o final da década de 70) e resgate de seus principais realizadores e obras, tentaremos estabelecer os pontos determinantes que configuram essa face da indústria do entretenimento, baseada em sangue e sexo, em direção ao bizarro e à escatologia. É, com certeza, um tema por demais vasto. Isso dificultou o nosso trabalho de selecionar em quais realizadores e filmes nos deteríamos com mais atenção. Principalmente quando os tópicos que se tornam objetos de discussão, cada um em separado, já renderia um trabalho. O que, sem dúvida, resultou nas omissões sobre as quais assumimos a responsabilidade.

Tentamos ser o mais abrangentes possível, dentro de nossas possibilidades e limites estabelecidos, principalmente por ter como resultado final, uma dissertação de mestrado. Afinal, dificilmente encontramos um país em que não exista, em maior ou menor grau, um nicho de sua indústria ligada ao horror e ao *exploitation*. Isso talvez justifique a falta de menção ao cinema japonês, que tem uma produção bastante forte, inclusive hoje em dia, ou mesmo o que foi feito em lugares tão distintos quanto México, Hong Kong, Austrália, Nova Zelândia e Dinamarca, só para citar alguns. Acreditamos termos atingido o nosso objetivo, criando uma obra de referência bastante rica em informações, com um direcionamento bastante original e, acreditamos, inédito, sendo um ponto de partida para questionamentos e novas investidas. A atualidade do assunto faz com que nossa iniciativa seja bastante oportuna hoje em dia, quando parte dos temas abordados continua tão popular quanto há vinte anos. *Sexta-Feira 13 (Friday, the 13th)* está de volta em sua décima encarnação (*Jason X*, 2002), adolescentes continuam fazendo sexo e sendo mortos (algumas vezes não nessa ordem) nas dezenas de *spaltter* movies que são feitos a cada ano⁵, e até nos *video games* encontramos os elementos que se tornaram

marca registrada do cinema de horror dos anos 80 para cá. É o caso de *Nightmare Creatures*, *Silent Hill* e o mais famoso (tendo migrado dos consoles de *Playstation* para as telas de cinema recentemente) *Resident Evil*, da Capcom, que remete aos filmes de zumbis de George Romero e Lucio Fulci. Além disso, e que de certo modo também comprova essa popularidade tão negligenciada como tema de discussões, é o recente lançamento de grande parte desses filmes em DVD, em edições que, não raramente, superam até a de recentes filmes *mainstream*.

Notas:

¹ *Splatter* é um termo que se popularizou entre os aficionados do gênero horror, passando a qualificar – sem muito critério – os filmes que enfatizam, de modo espetacular, sequências de violência explícita e sanguinolência gráfica. Já o termo *Gore*, pode ser aplicado quando esses excessos são mostrados de modo mais realista, em cenas de mutilações e eviscerações. *Splatter* e *Gore* pertencem à categoria conhecida como o sangue-e-tripas cinematográfico e muitas vezes se confundem.

² Almirante, na verdade Henrique Foreis Domingues, foi um dos grandes nomes do rádio brasileiro. Ver capítulo 6.

³ *Espantomania* é uma expressão criada no Brasil aplicado às produções de Horror do início dos anos 80 a partir do sucesso do filme *A Hora do Espanto (Fright Night)* (1985). Durante esse período, para capitalizar o sucesso dessa produção, todos os filmes ganharam em seu título a expressão “A Hora...”. Portanto, tivemos *A Hora do pesadelo*, *A Hora da Zona-Morta*, etc.

⁴ Personagem que, segundo a lenda, aparecia nos banheiros das escolas e foi bastante popular nos anos 60 e 70. Na verdade, trata-se de uma farsa criada pelo jornal sensacionalista *Notícias Populares* em 1966.

⁵ A partir de meados da década de noventa, graças ao sucesso do filme *Pânico (Scream)*, de Wes Craven, ocorreu um novo boom de filmes nessa linha.

1. DEFININDO “EXPLOITATION”

“From the shadows of their sordid haunts...they slither like predatory beasts to stalk their prey! Hell is their only address and they offer you a cheap substitute for fulfillment in exchange for your soul! Depraved...Demented...Loathsome...Nameless...Shameless...

...These are the Scum of the Earth!”

Do filme Scum of the Earth

Discutir o cinema de exploração (*exploitation*), principalmente no que diz respeito a três de seus mais importantes vértices – o horror, o sexo e a violência – pede que, primeiramente, seja feito um estudo preliminar abordando tanto o tipo de aproximação que irá atravessar todas as etapas do estudo, como definir os padrões ou categorias que configuram esses vértices. Vale aqui destacar que a palavra *exploitation*, de acordo com o Dicionário Inglês - Português (Ed. Antonio Houaiss), pode ser compreendida como “exploração”, diferente de *exploration*, de teor mais técnico (uma investigação ou exame). Segundo o Longman - Dictionary of Contemporary English, *exploitation* significa uma situação de que alguém tira partido - de modo não muito honesto - em benefício ou lucro próprio. Escolhemos utilizar “exploração” como tradução (ainda que limitada) por, conforme o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, poder ter como definição, entre outros significados, “tirar partido ou proveito (de um fato, uma situação, etc.)” e “abusar da boa-fé, da ingenuidade ou da ignorância de; enganar, ludibriar: explorar os incautos”, o que vai, até certo ponto, na direção da abordagem que pretendemos dar ao tema.

Vamos começar refletindo onde o *exploitation* se encaixa enquanto parte do universo fílmico. A ordem geral seria, a nosso ver, em primeiro lugar pensar na viabilidade de articulá-lo ao conceito de gênero. Caracterizar por gêneros é um instrumento bastante utilizado em análise cinematográfica, pela própria e discutível tendência em se compartimentar para uma melhor especificação. Não é nosso propósito colocar aqui em discussão as teorias sobre gênero, assunto cuja complexidade somente uma leitura mais específica pode esclarecer. Vamos considerá-lo, para este estudo, como um sistema de códigos, convenções e estilos visuais que possibilita ao público determinar rapidamente e com alguma complexidade o tipo de narrativa que está assistindo. E também aceitar a maneira como mudam, modulam e redefinem a si próprios continuamente¹. Vamos, então, propor um exemplo. *Billy the Kid vs. Dracula* (1965) é caracterizado como filme de terror. Na verdade não deixa de ter algum fundamento, por estarem presentes dois elementos facilmente associáveis ao horror: a figura do Conde Drácula e seu intérprete, o emblemático veterano John Carradine. Porém, em *Billy the Kid vs. Dracula* predominam todos os elementos do *western* B tradicional, o que nos leva a concluir que ele nada mais é do que um *western* em que o horror entrou pela porta dos fundos como um mero

chamariz de público para uma produção barata, configurando-se assim como um elemento de exploração.

No caso do *exploitation*, portanto, o caso se agrava. O cinema *exploitation* tem várias faces, e merece certos cuidados ao ser classificado ou rotulado. Entre os anos 50 e 70, os filmes de exploração atingiram o auge de seu desenvolvimento. Especificamente são filmes que tem como objetivo principal capitalizar em cima da exploração de temas considerados polêmicos ou tabus em determinado momento e sociedade. Encontram o seu espaço ao exibir nas telas o que a indústria principal não pode ou não quer mostrar. Pela amplitude de seu raio de ação, também podemos considerar o *exploitation* uma linha que se ramificou pelos mais diversos gêneros cinematográficos e criou vertentes derivadas desses gêneros. Além disso, é comum encontrarmos novas ramificações a partir dessas vertentes, e em muitos casos, fusões em um mesmo filme, de elementos característicos de várias delas. Essa situação evidentemente confusa demonstra claramente uma inviabilidade em se compartimentar e tecer classificações estanques para algo tão flexível como o cinema de exploração. Principalmente a partir do período em que iremos centralizar a pesquisa, do final dos anos 50 até o início dos anos 80. É o caso, por exemplo, do denominado *sexploitation*, evidente mistura das palavras *sex* e *exploitation*. Enquanto vertente do cinema *exploitation*, além de ter gerado inúmeros filmes de puro apelo sexual, pode ser considerada a mais abrangente, pois encontramos seus elementos em quase todas as produções do cinema de exploração, como até no cinema *mainstream*.

Por exemplo: *Brand of Shame* (1968), produzido por David Friedman. Vamos analisar a breve sinopse, elaborada por Michael Weldon:

Um hilariante western, adulto e colorido, recheado de sexo e violência, sobre uma professora que chega em uma diligência, trazendo consigo o mapa de uma mina de ouro. A proprietária lésbica de um cabaré planeja roubar o mapa.²

Essa pequena sinopse tem tudo que precisamos para ilustrar o que foi dito acima. Versão *exploitative* dos westerns B, rende-se à comédia, ao mesmo tempo em que confunde-se com elementos de sexo e violência - estes os elementos predominantes que vão ser utilizados para atrair o público já a partir da campanha publicitária impressos nos cartazes promocionais e vislumbrados nos *trailers*.

Existe uma tendência – é importante levarmos em conta - a se considerar o *exploitation*, como uma característica do próprio cinema e os elementos de exploração inerentes a qualquer filme. O diretor Larry Cohen afirma, em seu depoimento para o documentário *Hollywood Rated "R"* (1997):

Todo filme é *exploitation*. Faça um filme sobre tubarão, é *exploitation*. As pessoas têm medo de ir nadar. Entram no cinema e é *exploitation*. Tudo é *exploitation*. Sexo é *exploitation*. Violência é *exploitation*. Até comédia. Explora o fato de as pessoas estarem deprimidas e desejarem rir. Pagam para ter algumas horas de alegria antes de voltar à sua vida miserável. Tudo é exploração. Um show de aberrações é uma exploração. “Entre e veja um bebê de duas cabeças!”. “Entre e veja a mulher barbada!”. “Veja o homem mais forte do mundo!”. Claro que os cartazes são melhores do que há lá dentro. É isso.

Ainda que superficial e um tanto equivocada, embora justificada pela generalização dada ao termo *exploitation* hoje em dia, reside alguma verdade nesta declaração de Cohen, já que não resta dúvida da apropriação pelo cinema *mainstream* dos principais temas do cinema B e que é evidente a utilização dos elementos de exploração pela grande indústria do entretenimento.

Voltando ao depoimento de Cohen:

Não importa se o filme custou cem milhões ou quinhentos mil dólares para ser feito. As pessoas vão assistir, você tentará dar a elas o melhor entretenimento possível para receber a melhor resposta possível. Hoje, as grandes companhias fazem versões de 50 milhões do mesmo filme B feito nos anos 50, 60 ou 70. Refizeram *Invasores de Corpos*, *A Mosca*...Refazem tudo o que têm nas mãos.

Complementando essa relação entre o *exploitation* e o cinema *mainstream*, achamos interessante acrescentar ao que foi dito por Larry Cohen, as palavras do produtor Charles Band (também no documentário *Hollywood Rated “R”*), por muitos considerado quem melhor seguiu os passos de Roger Corman:

(...) mas quando falamos historicamente sobre um filme B, ele era sempre o que vinha depois de um filme A. Hoje, na indústria, um filme B é todo aquele que não gasta 80 milhões para ser feito e é passado em milhares de cinemas. Todo o resto é filme B. A terminologia mudou, mas nos anos 50 e 60, quando Corman fez muitos filmes, vários de ficção científica, fantasia e horror, os grandes estúdios não faziam filmes do gênero. Digo, raramente. *Guerra nas Estrelas* mudou tudo isso. Os estúdios perceberam que esses filmes podiam se tornar um grande sucesso. Hoje, por exemplo, nos EUA, 8 em cada 10 dos grandes sucessos são filmes do gênero fantasia, ficção científica ou terror. Os grandes estúdios estão fazendo os *nossos* filmes com um orçamento 100 vezes maior. O mundo está diferente dos anos 50 e 60, quando Roger Corman fazia seus filmes.

Tanto Cohen quanto Band trabalham com filmes B, e em suas declarações vemos clara-

mente a tendência comum em se confundir esse tipo de filme com *exploitation*. Cinema B não é, definitivamente, *exploitation*. *Trash* também não. Apesar disso, encontramos a exploração, enquanto elemento, na maior parte dos filmes B e *trash* produzidos.

Tendo em mente, portanto, a abrangência da denominação *exploitation*, vamos tentar colocar em termos mais objetivos nossa compreensão do tema e buscar a melhor forma de defini-lo, a começar pela própria expressão. Sua definição técnica básica dizia respeito a filmes de baixo orçamento distribuídos por exibidores itinerantes (os *roadshowman*) ou por exibidores independentes. O termo foi derivado das práticas publicitárias e chamarizes utilizados em cartazes, anúncios em jornais e *trailers* para suprir, em produções baratas, a falta de estrelas e astros famosos ou o reconhecimento como produtos de grandes estúdios. Aliás, era bastante marcante toda essa farsa montada em nome da publicidade, um espetáculo à parte utilizado não apenas nesse tipo de produção. Eram os chamados *gimmicks*. Ir ao cinema naqueles tempos – essa prática se perpetuou até os anos 60 –, principalmente no que se refere aos filmes *exploitation* era participar de um evento carnavalesco, graças à essas práticas extrafílmicas que acompanhavam o espetáculo. William Castle foi um dos que melhor utilizou esses recursos, oferecendo seguros para quem morresse de enfarte assistindo ao filme *The Screaming Skull* (1958), ou colocando dispositivos de choque em algumas poltronas das salas que exibiam *Força Diabólica* (*The Tingler*/1959). Um dos grandes nomes do culto ao horror americano, Forrest Ackerman, editor da revista *Famous Monsters of Filmland* já acusa o uso de *gimmicks* no início dos anos 30, durante a exibição de *Frankenstein*:

“Eu tinha uns quinze anos. Foi na estréia de *Frankenstein*, em 1931. Quando cheguei ao cinema havia uma ambulância em frente, e perguntei: - Para que isso? O filme dá tanto medo assim? – Quando entrei havia várias enfermeiras de uniforme. Com hesitação sentei-me e o filme começou. Mas o principal *gimmick* acontecia no meio do filme. De repente, uma mulher berrou, pulou e saiu correndo do cinema. Todos ficaram espantados. Mas gostei tanto que fiquei para ver a segunda sessão e, depois, a terceira sessão. Sempre no mesmo momento do filme a mesma mulher berrava, pulava e saía.”³

Vale lembrar que na década de 20, época em que os grandes estúdios de Hollywood ainda mantinham o monopólio das redes de cinemas, o *exploitation* já se tornara uma reconhecida e distinta categoria, indicando os filmes que se aproveitavam de temas segregados pela indústria principal e não eram considerados “programa familiar”, sendo classificados como “só para adultos” e exibidos mais frequentemente em casas especializadas ou de modo itinerante – os notórios *roadshow attractions*.

O produtor David Friedman nos relata que filmes *exploitation* são tão antigos quanto o cinema, ainda que tenham realmente se estabelecido durante o predomínio da censura do que ficou conhecido, graças ao nome de seu mentor, como “Código Hays”⁴. Criado pelos estúdios, este instrumento vinha – afinado com a atuação do movimento puritano - coibir os “excessos” em que os filmes mergulhavam e que não condiziam com a moral puritana. Situação que já se agravara no final da década de 20 com a quebra da bolsa, episódio que deixou as grandes produtoras em situação difícil e tornando-as ainda mais cuidadosas na abordagem de temas para os filmes, de modo a não contrariarem ninguém, muito menos os seus investidores. Os que se aproveitaram dessa situação e passaram a explorar esse tipo de produção, os *roadshowmen* e *exploiteers* – produtores e realizadores independentes -, não eram signatários do código, não estando, por sua vez, a ele sujeitos. Sendo assim, viajavam através do país mostrando em cinemas independentes e saloons seus filmes que tinham como tema principal os assuntos proibidos: escravas brancas, miscigenação, aborto, mães solteiras, doenças venéreas...⁵ Diz Friedman:

Na verdade, das quatro gerações de *exploitation* films, sou um dos cidadãos mais velhos da Segunda geração. Fui antecedido por um grupo itinerante de showmen cujas raízes estavam no circo e nos parques e passaram para os filmes. Eram afetuosamente conhecidos como os “quarenta ladrões”. iam de cidade em cidade com os seus filmes baratos, como faria um parque ou um circo. Colavam cartazes, faziam o show e saíam da cidade antes da polícia chegar.⁶

Fica claro, portanto, que o cinema *exploitation* floresceu em terreno preparado pela grande indústria e à sua sombra. Enquanto Hollywood construía a imagem de principal produtora de filmes de entretenimento do mundo, esse grupo de pequenos independentes intitulados de “quarenta ladrões” - do qual falaremos mais posteriormente -, já fazia e distribuía filmes manipulando assuntos que os órgãos de censura e os mecanismos de auto-regulamentação da grande indústria proibiam.

É interessante observar os caminhos que a censura tomou após o estabelecimento do Código Hays. Entrou em cena outro “cruzado da moral”, o editor do Motion Picture Herald, Martin Quigley. Católico endinheirado ligado à hierarquia da Igreja, acreditava que a lista de proibições ainda era inadequada. Para ele, Hollywood precisava reforçar em seus filmes o caráter moral, convencendo os investidores de que iria sanear os produtos da indústria para o consumo do público. Na prática, essa revisão do código foi mais rigorosa com o sexo do que com a violência.

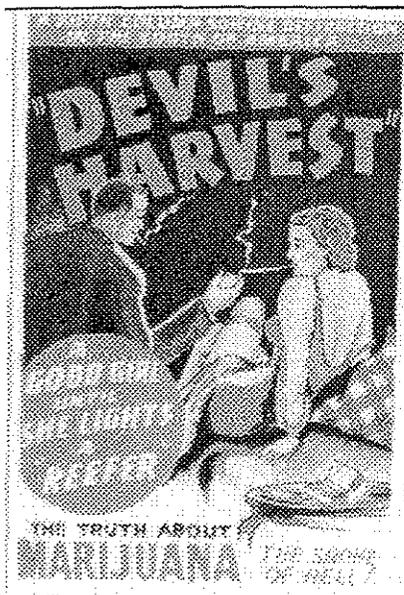
Durante os anos do pós-guerra, a designação *exploitation* foi gradualmente se expandindo, tornando-se mais fluente na década de 50 para, durante os anos 60 e 70, se modificar,

passando a indicar o assunto que estava sendo explorado, como “blaxploitation”, por exemplo, fusão de *black* com *exploitation*, uma clara referência a filmes de exploração estrelados por atores negros e destinados ao público negro.

Podemos considerar como a mais eficiente aproximação, a do autor Eric Schaefer. Segundo ele, existe uma clara diferença entre o cinema *exploitation* clássico, de que tratamos acima, e o que convencionou-se, em termos mais contemporâneos, assim denominar-se a partir dos anos 50.

A própria expressão “cinema *exploitation* clássico” foi cunhada por Schaefer para distinguir esses filmes de seus predecessores e indicar um retorno à especificidade de seu significado original.⁷

Ele dá as regras básicas que vão geralmente definir um *exploitation* como clássico.



Em primeiro lugar, ter como tema principal um assunto “proibido”. A maior parte desses temas incluem sexo, prostituição, vício, uso de drogas, nudez e outros assuntos considerados de mau gosto no período. Isso exclui, obviamente, todos os filmes – não importa por quem realizado (*majors*, independentes, etc.) – em que esses tópicos tenham apenas caráter periférico. Também irá excluir filmes que mostrem esses temas direcionados apenas a situações restritas, como treinamento ou educativos. Porém, se esses filmes restritos forem disponibilizados para exibição, passarão à categoria *exploitation*⁸. Devemos acrescentar que antes de 1920, várias companhias *mainstream* - aí incluindo a Universal e American – fizeram filmes que versavam diretamente sobre esses assuntos considerados “desagradáveis”. O filme

exploitation como uma entidade e indústria separada da via principal começou a aparecer por volta de 1920, a partir da crescente pressão de grupos conservadores e religiosos que foram impondo a auto-regulamentação, de que já falamos, e permitiu que o cinema *exploitation* se estabelecesse à margem, explorando os tópicos proibidos e dos quais a grande indústria se manteria à distância.

Também configura um clássico o fato dessas produções terem sido feitas com pouco dinheiro, da forma mais barata possível, por pequenas firmas independentes. Praticamente nenhum artista conhecido estava associado de algum modo (tanto diante quanto por trás das câmeras) com filmes *exploitation*. Predominavam os *sets* ordinários ou mal-feitos, uso abundante de filmes de arquivo, erros de continuidade, além dos mais simples recursos de câmera, montagem e som. O minúsculo orçamento apenas, isolado - segundo Schaefer -, não é sufici-

ente para classificar um filme como *exploitation* clássico, se nos filmes em questão faltarem os temas “controversos” – descritos no parágrafo anterior – que vão qualificá-los como tal.

Outros pontos são a distribuição e a exibição, já que filmes *exploitation* eram distribuídos de forma independente e exibidos em salas não afiliadas às grandes companhias. Havia um pequeno circuito de *grindhouses* ou cinemas especializados em filmes *exploitation*.



A partir daí, tendo estabelecido as suas origens e clarificado a abrangência do termo, fica mais claro o universo do cinema de exploração. Podemos, então, para melhor situarmos e definirmos nosso objeto de trabalho, estruturar a seguinte divisão, fundamentados pelo trabalho de Shaefer:

- *Cinema de exploração clássico*, abrangendo os filmes produzidos entre 1920 e 1959, sobre os quais falamos acima e definidos de acordo com os cânones defendidos pelo autor citado, com os quais podemos concordar.

- *Exploitation do pós-guerra ou teen exploitation*, englobando os filmes de exploitation do tipo “clássicos”, os documentários no estilo *mental hygiene* e os filmes de baixo orçamento, B, que eram destinados aos cinemas de bairro e ao preenchimento das sessões duplas dessas salas e drive-ins. Destinados em geral a adolescentes, tinham como temas principais delinquência juvenil, monstros espaciais e invasões alienígenas.

- *Explosão do exploitation*, a partir de 1959. Predomínio do *sexploitation*, iniciado com os filmes de naturismo e os *nudie-cuties*⁹. Cada vez se tornam mais raros os filmes dentro do padrão “clássico” já descrito. Surgimento das vertentes e ramificações, passando a palavra *exploitation* de designação de gênero a veículo para uma denominação de acordo com o que o filme iria mostrar (como por exemplo *blaxploitation* – black + exploitation) ou linha de produção.

- *Generalização* – o *exploitation* dá a volta ao mundo. Surgem novas tendências determinadas por outros fatores culturais, principalmente na Europa. Fortes influências do cinema

mainstream americano e, notadamente, do horror inglês.

É a partir do terceiro item dessa subdivisão que centralizaremos o nosso estudo.

Notas:

¹ Turner, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo, Summus, 1997, pp. 46, 47 e 88

² Weldon, Michael J. *The Psychotronic Video Guide*, New York, St. Martin's Press, 1996, p.77

³ Forrest J. Ackerman, em depoimento, no documentário *Hollywood Rated R*.

⁴ O Código Hays, entidade de auto-regulamentação que começou a funcionar na década de 30, vetava cenas polêmicas, como uso de drogas, terrorismo político e principalmente as alusivas a sexualidade como o beijo profundo, carícias sugestivas, adultério, homossexualidade, relações inter-raciais, a nudez total ou parcial e o estupro. Will Hays, então presidente da *Motion Pictures Producers and Distributors Association of America* desenvolveu a primeira lista de proibições e alertas, em resposta à pressão de políticos e grupos religiosos.

⁵ Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! – A History of Exploitation Films, 1919 – 1959*. Durham, Duke University Press, 1999, p. 3.

⁶ David Friedan em depoimento no documentário *Hollywood Rated R*.

⁷ Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! – A History of Exploitation Films, 1919 – 1959*. Durham, Duke University Press, 1999, p.4-5

⁸ Nesse caso, Schaefer se refere aos chamados *mental hygiene films* (ou *sex hygiene films*), filmes educativos sobre educação no trânsito, sexo, saúde, higiene e outros assuntos, muito comuns nos anos 50 e 60. Esses filmes acabaram transpondo sua área de atuação restrita às salas de aula e locais de treinamento de pessoal para fazer a alegria dos distribuidores e exibidores de filmes *exploitation*.

⁹ Precusores do filme pornô atual, os *nudie-cuties* exibiam cenas de nudez sugestivas, do ponto de vista erótico, diferentemente dos filmes naturistas apenas mostravam corpos nus sem conotação sexual.

2. OS CAMINHOS DO HORROR

“All that we see or seem
Is but a dream within a dream”.

Edgar Allan Poe

Já que estabelecemos o tipo de aproximação que utilizaremos com o cinema de exploração, vamos agora dirigir nossa atenção ao outro objeto de nossa pesquisa: o cinema de horror. Vamos buscar, através da breve explanação histórica dessa categoria – não é, como já foi dito, de nosso interesse aqui elaborar uma exaustiva história do horror cinematográfico -, por um lado, entender os rumos que o gênero foi tomando na sua evolução, momentos mais marcantes e a crescente liberalização dos costumes até o ponto de ruptura ocorrido no final dos anos sessenta e durante a década de setenta. Por outro, investigar as relações com o *exploitation* e as mútuas influências. Vamos priorizar o cinema de horror anglo-saxão, deixando para os próximos capítulos a investigação da ramificação do tema em outras regiões, como alguns países da Europa, e o Brasil.

Logo de início, propomos pensar por um momento no que é clássico e o que vem a ser denominado *cult* no cinema de horror, já que por vezes essas denominações se confundem.

Vamos aqui considerar clássicos - e não estamos aqui nos referindo à forma narrativa ou teorias estéticas representativas do “cinema clássico” - os filmes que, de algum modo, tenham contribuído para a evolução do gênero e marcaram, com a sua influência, a história dos filmes de horror, resistindo à prova do tempo e definindo os parâmetros que viriam a se tornar tradicionais. Deste modo, podemos considerar clássicos, em uma primeira análise, filmes como *Drácula* (1931), de Tod Browning; *A Noite do Demônio* (*Night of the Demon*/1957), de Jacques Tourneur; *The Witchfinder General* (1968), de Michael Reeves; *O Exorcista* (*The Exorcist*/1973), de William Friedkin; entre outros.

Em diferente sentido, a palavra *cult* sugere devoção ou veneração. E como ela se aplicaria ao cinema, mais especificamente no caso dos filmes que abordamos? Sabemos que os filmes de horror são bastante populares. Os grandes campeões de bilheteria, dos anos oitenta para cá, geralmente pertencem ao ramo da fantasia, seja ela ficção científica ou ficção sobrenatural. Já os filmes *cult* não são populares nesse sentido, de atingir as massas. O termo nos sugere algo mais restrito, capaz de atingir um público mais específico, aquele grupo que assiste simplesmente por se tratar um filme de horror e que vai alçá-lo à condição de *cult* de acordo com parâmetros ímpares. Portanto, de acordo com essa premissa, filmes como *O Exorcista*, *A Profecia* (*The Omen*/1976) ou mesmo os recentes exemplares da série *Pânico* (*Scream*/1996

- 2000) ou *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*/1999), não podem ser considerados *cult* justamente por terem sido produzidos por grandes estúdios para o público em geral.

Devemos então tentar evidenciar quais são os parâmetros que vão fazer de uma fita de horror um filme *cult*. Welch Everman, na introdução de seu livro¹, nos dá algumas sugestões.

Em primeiro lugar, o caráter independente desses filmes. Como vimos, não são produções de grandes estúdios, mas de pequenas ou médias companhias. Muitos desses filmes, inclusive, nem saíram de estúdios norte-americanos, como os filmes de Paul Naschy (Jacinto Molina), Jesus “Jess” Franco ou Sergio Martino.

Outro fator importante expresso na introdução de Everman, e que merece a nossa consideração e alguma discussão, é ele ter chamado a atenção (e de maneira contraditória corroborado) para a interpretação comum da expressão “filme de horror *cult*” como filme de horror ruim. Ele nos diz:

A verdade é que a maioria dos filmes que são chamados de filmes de horror cult são ruins(...). Seus orçamentos são mínimos, são parcamente escritos e dirigidos, a produção é quase inexistente e as interpretações aterradoras. Muitos desses filmes, entretanto, são tão ruins que acabam sendo bons – ou pelo menos divertidos².

Everman reflete, portanto, o senso comum de que filmes de horror *cult* não são necessariamente ruins, e mesmo quando o são, não chegam a configurar uma grande perda. Pensamento raso que não deixa de expressar um certo conservadorismo e preconceito do autor. Ele é tímido em argumentos e reduz essas produções ao âmbito do “melhor do pior”, não enxergando muito além da idéia de que seriam filmes “pelo menos divertidos”. Além do mais, não se pode conceber pensar em termos de “bom” ou “ruim”. São diversos fatores de análise - e não simplesmente os citados pelo autor -, fora uma grande subjetividade, que vão, em terreno tão inóspito quanto menosprezado, separar o joio do trigo. Concordamos com o autor, porém, quando ele afirma que o ponto em comum entre a maior parte deste filmes – e que vai conferir essa aura diferenciadora - é seu caráter fora do comum, sua *estranheza* inerente. E é isso que vai, em grande parte, destacá-los e torná-los populares entre o grupo de apreciadores de filmes de horror.

Encontramos aí uma aproximação com o *exploitation*, de acordo com o que vimos no capítulo anterior. Seu caráter marginal, já que como produções menores e menos sujeitas à censura ou interferência dos grandes estúdios, podem forçar os limites do bom gosto convencional e explorar os tabus do sexo e da violência, tanto como chamariz – já que o seu objetivo mais imediato e comum é o lucro (o que explica a grande quantidade de cópias e seqüências de filmes que foram bem nas bilheterias) – quanto como desejo de romper as convenções. Isso

justifica o fato de muitos desses filmes apelarem para temas tão bizarros quanto originais. *Blood Feast* (1963), de Herschell Gordon Lewis, como nos lembra Everman, por exemplo, foi o primeiro filme a oferecer não apenas sangue aos borbotões, mas também o primeiro a mostrar entranhas para o entretenimento da audiência. Quem imaginaria, do mesmo modo, um grupo de motoqueiros no estilo Hell's Angels que, após interferirem em uma cerimônia satânica se tornam lobisomens no inacreditável *Lobisomens sobre rodas* (*Werewolves on Wheels*, 1971)? Ou mesmo um bebê careca, com garras e presas pontiagudas, engatinhando no encalço de suas vítimas em *Nasce um Monstro* (*It's Alive*, 1974), de Larry Cohen)?

E se, em inúmeras ocasiões, eles surgem na esteira das grandes produções, como cópias marginais destinadas ao lucro fácil, mesmo assim, muitas vezes acabam se tornando interessantes produções graças ao seu caráter marginal e aos artifícios utilizados para compensar os baixos recursos investidos, não raramente com bastante criatividade por seus responsáveis. É o caso de *O Anticristo* (*L'Anticristo*, 1974) de Alberto de Martino, filho bastardo de *O Exorcista* (1973) com *O Bebê de Rosemary* (1968), em que se repete, sem nenhuma cerimônia, as cenas de possessão (a levitação, o vômito verde, etc.) e a idéia de uma mulher gerando o filho de Satanás, com maior ênfase na exploração de cenas de nudez e utilização de efeitos especiais grosseiros.

No filme, Hypólita (interpretada pela atriz Carla Gravina) é uma jovem paralítica devido a um acidente automobilístico causado por seu pai (o ator Mel Ferrer), um alto dignitário do Vaticano. Após várias tentativas de cura, inclusive em um centro de peregrinação - sequência inicial bastante sugestiva, principalmente pelos endemoniados - Hypólita cai nas mãos de um psiquiatra. Este crê que a paralisia é, na verdade, um bloqueio, e que suas raízes estariam em vidas passadas. Após uma sessão de regressão, Hypólita descobre ter sido uma bruxa acusada de heresia e queimada 400 anos atrás. Aos poucos, as lembranças da Bruxa vão vindo à tona e dominando a personalidade de Hypólita. Descobrimos que antes de ser queimada, ela tivera relações com o diabo em um sabá, e levava no ventre a sua semente.

Essa sequência - obviamente inspirada em *O Bebê de Rosemary* - é outro ponto alto do filme, explorando a nudez e o sexo. Bem alegórica visualmente, mostra os bruxos e as bruxas participando de uma orgia na floresta enquanto Hypólita, nua e de peruca loura, é colocada no altar de sacrifícios. Ali é consagrada e possuída pelo demônio, sob o olhar observador de um bode. Ficamos então sabendo que Hypólita, assim como sua personalidade antecessora, estava grávida e seu filho se tornaria o Anticristo. Daí em diante a moça começa a apresentar sinais de possessão e todos os clichês utilizados em *O Exorcista* são aproveitados. O veterano ator Arthur Kennedy interpreta seu tio, um Bispo da igreja secular que tenta, sem efeito, exorcizá-la. Fica claro que somente um exorcista poderia fazer isso com êxito.

Também não é raro, em algumas ocasiões, essas produções marginais inevitavelmente

já inseridas no *exploitation*, superarem seu irmão mais rico nas expectativas do público ao qual é destinado. Possivelmente por poderem ir mais longe em determinados assuntos, livres das pressões mercadológicas do cinema *mainstream*. *Carnossauro*³ (*Carnosaur*, 1993), produzido por Roger Corman, nesse sentido, pode ser um exemplo, se compararmos com o original *Jurassic Park*, de Steven Spielberg.

Stephen King tem uma interessante teoria, que pode servir bem para ilustrar o encaminhamento que queremos dar à nossa discussão sobre o cinema de horror, indo em um sentido diferente das convencionais associações ao âmbito do “mítico” ou do conto-de-fadas. Segundo o escritor, é somente no cinema de horror que o vulgar algumas vezes atinge o nível mais artístico.⁴ Ele cita uma curta sequência do filme *A Invasão das Aranhas Assassinas* (*Kingdom of the Spiders*/1977) como exemplo de que até os piores filmes de horror algumas vezes obtêm um momento ou outro de sucesso nesse nível. Na citada sequência uma mulher bebe sua vitamina, sem saber que uma aranha caíra na mistura pouco antes dela ingeri-la. E é nesse nível “quer-dar-uma-olhadinha-na-comida-que-eu mastiguei” que, ainda de acordo com King, os filmes de horror quase sempre operam com maior potência.

E é na exploração do asco, do profundamente repelente expresso por essa vulgaridade explícita que esse filme de horror-*exploitation* vai erigir as suas estruturas, rompendo as barreiras e, através da banalização do sangue e das tripas expostas, redimensionando os cânones do que é permitido mostrar nas grandes produções. Essa exposição excessiva do imaginável (no lugar do inimaginável dos tradicionais filmes de monstros) – já que muitas das situações mostradas são uma exacerbação de uma realidade familiar - talvez seja a chave para a ambigüidade de relações do espectador para com esses filmes. Em *O Dentista* (*The Dentist*, 1996), por exemplo, assistimos às torturas dentais praticadas pelo Dr. Feinstone. Somos todos familiarizados com as práticas desses profissionais e muitas vezes, em algum nível, temos medo de dentista. Portanto, nossa capacidade mental nos permite imaginar atrocidades possíveis de serem cometidas em um simples consultório. Não é difícil, portanto, fantasiar sobre a atuação daqueles instrumentos pontudos que freqüentemente invadem a nossa boca, rasgam nossas gengivas e furam ou raspam nossos dentes. E vê-los nas mãos de um louco cria o elo necessário. O louco, o anormal – pode ser o dentista assassino, um *serial killer* ou um demônio das profundezas - é a nossa âncora com a vida “lá fora”. É o diferencial que nos mantém a uma distância segura e propicia o tipo de entretenimento que as cenas de violência, barbárie e escatologia podem proporcionar e impedem que desliguemos o vídeo ou levantemos do cinema em meio a exibição de cenas fortes como as de uma produção como *Saló* (1975), de Píer Paolo Pasolini, em que os personagens são mutilados e obrigados a comer excrementos ou, em outro extremo, as atrocidades explícitas de *Campo 731 – Bactérias, A Maldade Humana* (*Men Behind the Sun*/1987). A atração e a repulsa de algum modo se misturam em uma forma de prazer secreto em quem assiste, e das mais diversas maneiras. Isso justifica em parte o

grande número de alusões a sexo, necrofilia e canibalismo nessas produções, legitimando o voyeurismo da audiência de forma muitas vezes semelhante ao despertado pelos filmes pornográficos.

Sendo assim, presumimos que a primeira grande contradição que encontramos na maior parte dos filmes de horror – e também nos que convencionou-se chamar de *exploitation* – é a necessidade de horrorizar ou causar repulsa, ao mesmo tempo satisfazendo os anseios da audiência. Essa necessidade evoluiu na mesma proporção em que o público pedia mais a cada etapa - ou limites do que se mostrava - superada, em um crescendo cada vez mais frenético. Este caráter ambíguo é compartilhado pelo público do gênero. Ao mesmo tempo em que ele quer ver o monstro derrotado (ou o louco encarcerado), ele quer ver as mortes e suplícios



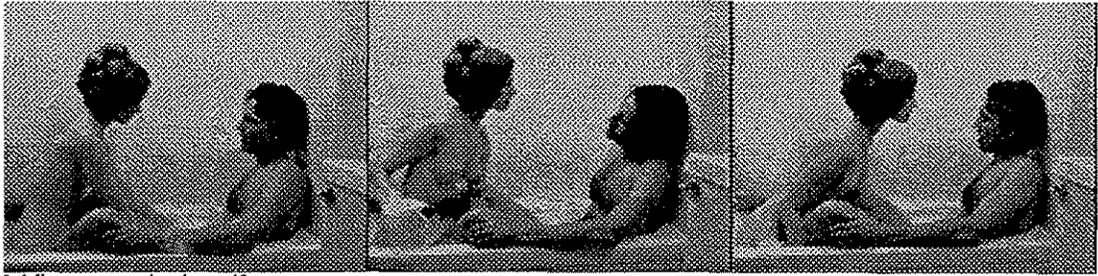
A Vingança de Jennifer

os graficamente representados. O filme de horror-*exploitation* *A Vingança de Jennifer* (*I Spit on your Grave* ou *Day of the Woman*) é um bom exemplo dessa cumplicidade filme/espectador. Na produção de 1978 uma jovem cai nas mãos de um grupo de delinqüentes enquanto passava férias em uma casa isolada no interior. Ela é violentada pelo grupo e termina eliminando um por um os seus algozes. O filme, sexista e misógino, se diz um filme denúncia dos abusos cometidos contra as mulheres. Mas justifica, nas entrelinhas, a atitude dos bandidos pelo fato

de Jennifer ficar se expondo seminua em seus banhos de sol e ser uma mulher independente, vinda de uma cidade grande. *A Vingança de Jennifer* é estruturado em uma curta introdução – Jennifer chegando na casa e tomando banho de sol – e um curto final, quando ela parte para o ataque. Entre esses dois trechos temos uma longa seqüência com mais de quarenta minutos, que toma a maior parte do filme e destina-se a mostrar o estupro. Durante a seqüência, Jennifer permanece despida, vagando pela floresta, entre uma sevícia e outra. O filme explora ao máximo essa situação degradante e as mortes finais (a vingança do título nacional) são pálidas ações, se comparadas aos tormentos afligidos à personagem principal. Com exceção, talvez, da castração do líder da gang, bastante gráfica. Jennifer corta o pênis do bandido dentro da banheira, após seduzi-lo, e deixa-o trancado no banheiro, gritando e se esvaindo em sangue.

Outra contradição diz respeito à forma narrativa dos filmes de horror. Não é preciso muito esforço para ver as bases conservadoras sobre as quais desenvolveu-se o gênero, principalmente até os anos 70. A fórmula, aplicada à exaustão, sempre foi a inserção de um elemento perturbador – uma bolha vinda do espaço ou um lobisomem, se quisermos - à ordem estabelecida. Essa ameaça vai desestruturar esse equilíbrio e o grande momento desses filmes é a volta à normalidade, aqui expressa como o *status quo*. Não é para menos que podemos associar grande parte dessas produções com as transformações que passaram a ocorrer

no mundo durante o pós-guerra. Mesmo assim, esse conservadorismo ainda está presente em boa parte do que é produzido.



A Vingança de Jennifer

Por outro lado, muitos desses filmes, apesar desse conservadorismo, podem levantar questões sobre a forma como as coisas funcionam socialmente e politicamente. Como sugere Douglas Kellner:

Os filmes de terror constituem um gênero a tal ponto reacionário que responsabilizam as forças ocultas pela desintegração social e pela falta de controle da vida, desviando assim a atenção dos espectadores das fontes reais de sofrimento social. Contudo, também possibilitam uma crítica radical por apresentarem o sofrimento e a opressão como males causados por instituições que precisam ser reconstruídas.

Os filmes de terror da década de 1970, por exemplo, exibiam monstros produzidos na vida familiar e, por isso, poderiam ser vistos como socialmente críticos, ao articularem por vias cinematográficas as críticas à família feitos pelos movimentos políticos da década de 1960. (...) Mas filmes como *Poltergeist* mostram o ataque de famílias bondosas por monstros, servindo então como defesa ideológica da família de classe média, o que transcodifica cinematograficamente os discursos conservadores pró-família dos anos 1980. Contudo, numa visão diagnóstica, mesmo os filmes conservadores de terror revelam ansiedades contemporâneas relativas à família, ao descenso social e à falta de moradia numa economia incerta e numa ordem social em deterioração⁶.

Os primeiros anos

O “*fantástico*” acompanha o cinema desde seus primeiros dias, em parte pela própria possibilidade técnica de produzir efeitos de ilusão, mas também, sem dúvida, pelo fascínio que esse tipo de narrativa sempre causou.

Devemos lembrar que os elementos técnicos inerentes (ainda não podemos chamá-los de efeitos) - não estavam confinados ao horror ou à fantasia. Afinal, simples trucagens como dupla exposição (onde atores podem fazer dois papéis ao mesmo tempo) e alterações de escala, eram utilizados nos mais diversos produtos da emergente indústria. Isso deu um cará-

ter fantástico - assombroso até - para a nova linguagem visual que surgia. A hoje lendária projeção do filme *L'Arrivée d'un train en gare/1895* que, segundo se conta, causou uma grande comoção na audiência, é um exemplo. As pessoas teriam gritado e fugido apavoradas durante a inocente exibição de uma locomotiva chegando na estação, como se na verdade, saísse da tela sobre elas. Situação que demonstra a capacidade do novo meio em causar medo e espanto, dando margem a infinitas possibilidades, prontas para serem exploradas e desenvolvidas. Não é para menos que entre os primeiros realizadores estavam alguns mágicos profissionais. Um deles e grande precursor, o francês Georges Méliès realizou em filme as primeiras "ilusões" que as possibilidades técnicas permitiram. Inicialmente seu filmes eram simples, comuns e documentais, no estilo de Lumière. Logo, porém - e essa foi a sua grande contribuição ao cinema -, resolveu combinar a sua experiência como mágico de teatro com a nova técnica, de modo a realizar o que não poderia ser feito ao vivo em suas atuações.

Méliès foi o grande pioneiro de truques técnicos que desafiavam a imaginação da época e se tornariam imprescindíveis para o cinema como um todo e mais tarde possibilitariam os chamados efeitos especiais mais sofisticados. Experimentou as mais diversas técnicas. Em uma de suas mais famosas performances - simples e em três etapas apenas - ele faz "desaparecer" uma mulher, deixando em seu lugar um esqueleto. Simplesmente ele filma a *demoiselle* sentada em uma cadeira. Em seguida, pára a filmagem, a mulher sai e em seu lugar ele coloca um esqueleto. Volta a rodar o filme a partir daí. Quando é exibido sem essa parada a impressão que temos é a de que realmente a mulher sumiu e deu lugar a uma ossada. Se parece simples e ingênuo, imaginemos isso em 1896, para um público que ainda tomava conhecimento daquela técnica de fotografia animada. Para a audiência boquiaberta - e horrorizada - um fato sobrenatural passou diante de seus olhos. Eles realmente viram um desaparecimento, e o que é pior: vida se tornou morte em segundos.

Podemos considerar que o horror cinematográfico amadureceu na Alemanha, com sua forte tradição gótica e o tortuoso Expressionismo Alemão. Este movimento altamente visual e de ambientação fantástica que, vindo das artes gráficas e do teatro de Max Reinhardt – de influência significativa - chegou ao cinema com *O Golem(1914)*, de Paul Wegener, se cristalizou em 1919, com *O Gabinete do Dr. Caligari (Wiene)* e teve, talvez seu clímax no que diz respeito ao horror pelas mãos de Murnau e seu *Nosferatu (1922)*, um rompimento da tradição estilizada.

O cinema alemão forneceu as bases estéticas para o desenvolvimento de uma indústria do gênero nos Estados Unidos, já que com os problemas políticos e econômicos que a Alemanha atravessava nos anos 20 e 30, muitos profissionais emigraram para Hollywood. O resultado foi a incorporação pelo cinema americano de muito da linguagem do cinema alemão de então.



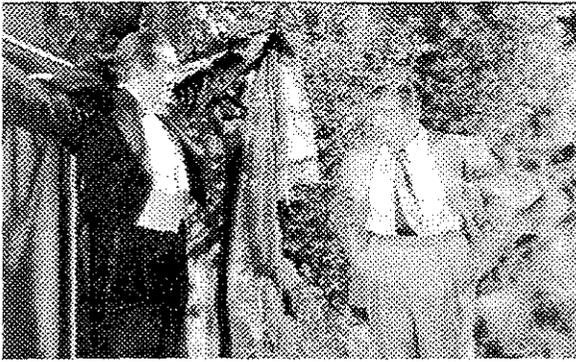
Bela Lugosi em *Drácula* (1931), de Tod Browning

Foi a Universal o estúdio que mais absorveu essa influência e, portanto, onde o cinema de horror começou a se desenvolver nos Estados Unidos. Entusiasmado, o estúdio iniciou ainda nos anos 20, o que seria uma das épocas mais gratificantes para o chamado *Hollywood Gothic*. Denis Gifford faz uma interessante associação entre as primeiras frases ditas pelo Conde Drácula, na pele de Bela Lugosi no filme de Tod Browning (*I am Dracula. I bid you welcome.*), com o nascimento do horror como gênero⁶. Uma associação bastante coerente, já que foi com o sucesso de *Drácula* (1931) que o estúdio cogitou produzir outro “filme de horror”. Entre 1931 e 1936 criaram-se padrões básicos que iriam prevalecer até quase os anos sessenta, influenciando toda a concepção que as novas gerações teriam sobre o horror.

A série de monstros da Universal prosseguiu através de películas como *Frankenstein* (James Whale, 1931), *A Múmia* (Karl Freund, 1932), *The Werewolf of London* (1935), entre outros. Produções deslocavam o espectador no tempo e espaço, diretamente para aldeias européias remotas dos séculos XVIII e XIX, com seus castelos e aldeias. O horror, ainda tratado com recato, apenas sugeria uma violência comportada para os padrões atuais. O que de forma alguma anula o impacto que os primeiros filmes causaram em uma audiência ainda não acostumada a essa forma de expressão. A sexualidade contida apenas transparecia nos lábios sedutores de Carroll Borland em *Mark of the Vampire* (1935) ou nos desejos da Condessa Zaleska (Gloria Holden) pela jovem modelo Maria em *A Filha de Drácula* (*Dracula's Daughter*/ 1936).

Em poucos anos o gênero dava sinais de esgotamento devido à própria reciclagem que este estúdio fazia com seus monstros e atores principais – Karloff, Lugosi, Carradine e Chaney Jr. Passados os seus dias de produções marcantes, a Universal tornou os seus filmes pálidas cópias de si mesmos, sombras calcadas em uma glória passada. Seus velhos monstros e atores tornaram-se meros coadjuvantes nas comédias da dupla *Abbott & Costello*. Hollywood domesticara seus monstros, como bem coloca Peter Nicholls⁷, retirando suas auras de ameaças assustadoras vindas do além túmulo ou de fora da normalidade e os revestindo de amigável familiaridade. Provavelmente a guerra na Europa chamava mais a atenção, com seus horrores verdadeiros.

Durante os anos quarenta, o padrão que permeou o horror cinematográfico foi o comedimento e uma tentativa de elevar o nível desgastado das produções antecessoras. Porém, se nessa busca por um pretense bom gosto ganhou em sutileza, com os filmes sobre fantasmas que marcaram o período, perdeu em intensidade. *O Solar das Almas Perdidas* (*The Uninvited*, 1944) e *O Retrato de Jennie* (*The Portrait of Jennie*, 1948) são exemplos dessa



Decadência: Drácula encontra Lou Costello.

leva e a prova de que o velho clichê, segundo o qual “as coisas eram mais bem feitas antigamente” (diferente do sangue-e-tripas atuais), quando o horror era sutil e permitia a construção da atmosfera de medo através da sugestão, não deve ser seguido como regra.

A RKO Radio, na época estúdio concorrente da Universal, foi um alento de esperança para o gênero. Decidindo competir no campo do horror,

investiu em uma série de filmes de baixo orçamento e curta duração produzidos pelo russo Val Lewton e feitos por uma pequena equipe. Procurando economizar onde fosse possível, lançaram mão de artistas poucos conhecidos e sets já existentes, provando que era possível construir uma atmosfera fantasmagórica com mínimos recursos. Essa produção de filmes, entre 1942 e 1945, foi dirigida por três diretores: Jacques Tourneur - *A Marca da Pantera* (*Cat People*, 1942), *A Morta-Viva* (*I Walked with a Zombie*, 1943) e *O Homem-Leopardo* (*The Leopard Man*, 1943) - ; Mark Robson – *A Sétima Vítima* (*The Seventh Victim*, 1943), *O Fantasma dos Mares* (*The Ghost Ship*, 1943), *A Ilha dos Mortos* (*Isle of the Dead*, 1945), *Asilo Sinistro* (*Bedlam*, 1946); e Robert Wise – *A Maldição do Sangue de Pantera* (*The Curse of the Cat People*, 1944) e *O Túmulo Vazio* (*The Body Snatcher*, 1945). Deixando de lado os já bastante explorados lobisomens e vampiros, a RKO trouxe idéias inovadoras e tramas mais adultas, conseguindo incorporar à sutileza padrão do período marcantes momentos de horror, fazendo transparecer os conflitos da personalidade humana e sua relação com o sobrenatural. Segundo A.C. Gomes de Mattos:

Descartando os monstros tradicionais, as fitas de Lewton não lidavam com o horror realístico (sic), mas com a expressão de algum medo ou superstição universal através de meios estritamente cinematográficos ou da simples sugestão da câmera. Pode-se dizer que suas histórias eram dramatizações da psicologia do medo. O medo do desconhecido, da escuridão, da loucura, da morte ou dos mortos. “O que o homem conhece e pode ver com os olhos, ele não teme. Mas o desconhecido e o que ele não pode ver inundam-no de um básico e compreensível terror”.⁸

Destacamos, deste ciclo de filmes, *Sangue de Pantera* (*Cat People*/1942), em que a repressão sexual é tratada metaforicamente em uma espécie de conto-de-fadas aterrorizante pela direção de Tourneur – o mais bem sucedido dos três diretores em desenvolver uma narrativa a partir de uma idéia imposta pelo estúdio. *Cat People* surgiu, na verdade, quando o título, testado em pesquisa de mercado, obteve bons resultados. Charles Koerner, chefe de produção da RKO, incumbiu o argumentista DeWitt Bodeen e Lewton de desenvolverem algo tendo

o título em mente. *Sangue de Pantera* conta a história da bela Irena, uma desenhista de modas em Nova Iorque, remanescente de uma antiga raça de mulheres-felinas que transformavam-se em panteras quando expostas a situações intensas emocionalmente – o sexo, principalmente. Isso impedia a consumação de seu casamento, levando o seu marido a buscar a companhia de outra mulher, o que vai desencadear uma das melhores sequências do filme, em que a silhueta de uma grande pantera acua a rival de Irena em uma piscina. O elemento sexual no filme era apresentado de modo bastante sutil e implícito.

O fato é que *Sangue de Pantera* definiu o padrão que seria utilizado em todas as outras produções da série, assim sintetizado por Lewton: “A nossa fórmula é simples. Uma história de amor, três cenas de horror apenas sugerido e uma de violência explícita. Escurecimento. Tudo está terminado em menos de setenta minutos”.⁹

Os anos 50

Nos anos 50, a sociedade do pós-guerra, confrontada com a guerra fria e com o terror nuclear, perdeu a sutileza que permeava as primeiras produções. O mundo mudava rápido e novos anseios surgiam no horizonte. O horror sobrenatural ficava para trás, já que naquele momento o medo não vinha mais de góticos castelos empoeirados, mas do espaço sideral, de cientistas loucos e da radiação. Os antigos clichês foram colocados em segundo plano, sendo utilizados em produções de baixo orçamento e re-utilizados no cinema mexicano, prolífico produtor de películas de terror baratas naquela época, como o ciclo de filmes estrelados por Abel Salazar, German Robles (*El Vampiro*/1957) e o lutador mascarado Santo (*Santo contra a Mulher Vampiro*/1961). O horror sucumbiu ao cinema de *science-fiction* e ao *exploitation*. Foi o período em que monstros gerados pela radiação e invasões interplanetárias refletiam nas telas a corrida espacial e armamentista, o terror atômico e a paranóia política americana com sua fobia ao comunismo, clara metáfora do medo americano à ameaça comunista no apogeu da Guerra Fria. Muitos dos invasores extraterrestres daqueles filmes eram, na verdade, representação do inimigo – o temor personificado do “eles estão entre nós” tão comum em filmes como *O Monstro do Ártico* (*The Thing*/1951) e *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*/1956), de Don Siegel. Esse cenário foi propício para que, com *The Day the World Ended* (1955), Roger Corman iniciasse a sua vitoriosa carreira no mundo dos filmes *exploitation*, com a fórmula que seria a sua marca: filmes de sessenta minutos, filmados em dez dias com uma pequena equipe e poucos atores, além de um monstro nada convincente, geralmente alguém vestindo uma roupa de borracha. Logo estava fazendo filmes um atrás do outro, usando as mesmas equipes, atores e *sets*. Seus filmes caíram no gosto dos jovens que freqüentavam os *drive-ins*.

Foi ainda nos anos 50 que se deu o primeiro grande momento das manifestações diabólicas nas telas.

O Diabo sempre foi, como nos lembra Nikolas Schrek¹⁰, celebrado como um patrono das artes. Afinal, apesar das vagas e contraditórias referências que encontramos nos livros de religião, ele sempre se manteve presente na cultura ocidental como um elemento de estímulo às mudanças e transformações no consciente da humanidade. Afinal, a repressão e o conformismo sempre pertenceram ao *outro lado*, às convenções religiosas estabelecidas ou ao poder político totalitário. Podemos dizer que o Diabo sempre aticou a mentalidade humana, seja como o Mefistófeles de Goethe até o Satã de Anton LaVey. Não é de estranhar que desde 1896, quando George Méliès fez *Le Manoir du Diable* -, ele vem freqüentando com assiduidade as telas. Não tanto como da metade do século para cá, mas o suficiente para promover o desenvolvimento da temática como sub-gênero do cinema de horror. Geralmente, essas primeiras produções giravam em torno de pactos em que o Demônio trocava favores pela alma do indivíduo incauto (como *Der Student von Prag*, 1913, que lançou Paul Wegener, que podemos considerar o primeiro ator a estrelar o gênero) e as alegorias de inspiração ainda medieval, representando Satã como a imagem que a Igreja adaptou – o deus chifrudo das florestas, consorte da Deusa dos ritos de fertilidade - para demonizar as entidades pagãs que eram cultuadas ainda como resquícios das antigas religiões e cultos. O cinema ainda engatinhava quando o diretor Benjamin Christensen fez do tema a grande obra prima do que podemos chamar de “cinema satânico”: *Häxan* (1921), também conhecido para o público de língua inglesa como *Witchcraft Through the Ages*. O filme é constituído por episódios, filmados em estilo de documentário, traçando a história da feitiçaria. Abordando tanto os folclóricos *sabbats* medievais quanto as torturas da inquisição, evoca através de suas cenas – as bruxas voando nas vassouras, fazendo seus sortilégios ou mesmo os demônios espiando pelos cantos nos conventos – figuras já pertencentes ao nosso imaginário, de modo semelhante às pinturas do artista flamengo Hieronymus Bosch.

O “cinema satânico” só iria conquistar maturidade em 1957, com a produção inglesa *A Noite do Demônio* (*Night of the Demon* ou *Curse of the Demon* nos EUA), baseada na história “*Casting the Runes*”, do escritor inglês Montague R. James e dirigida por Jacques Tourneur. Com uma atmosfera marcada pelos elementos sobrenaturais e tensão crescente, é a prova de que o diretor não precisava do produtor Lewton para criar um verdadeiro clássico do gênero.

O filme conta com a presença explícita do Demônio em monumental aparição no início e fim da fita (efeitos concebidos por Wally Veevers). Na verdade, Tourneur queria um horror mais sugerido, deixando lugar para a imaginação do espectador como fez em seus filmes anteriores. O produtor Hal E. Chester, especializado em filmes de baixo custo, e que na tinha nada mais imaginativo em mente do que outro filme de monstros, acabou incluindo essas cenas que, apesar de tudo, acabam funcionando melhor do que o esperado, apesar dos óbvios



A Noite do Demônio

protestos de alguns membros da equipe. Sobre isso falou o ator Dana Andrews em depoimento recuperado para a série *100 Anos de Horror*.

Terminamos as filmagens na Inglaterra e retornamos bastante satisfeitos com o nosso trabalho. Mas quando assistimos o filme, o produtor tinha usado um dispositivo mecânico com efeitos especiais criados por ingleses e elaborou um demônio que podia ser visto andando pela floresta. Isso causou um tremendo choque em todos nós porque a história acabava com uma observação: “Talvez fosse melhor não saber”.

A trama de *A Noite do Demônio* é construída com as investigações levadas a cabo pelo cético psicanalista americano Dr. John Holden (interpretado por Dana Andrews) que ao chegar na Inglaterra para um congresso de parapsicologia, depara-se com a morte, em circunstâncias suspeitas, de um colega. Em suas investigações chega ao ocultista e líder de uma seita satânica, Dr. Julian Karswell – claramente inspirado em Aleister Crowley, o polêmico mago inglês), com quem entra em confronto.

Os anos 60

A década de 60 foi fundamental para o amadurecimento do gênero e sua reabilitação perante o grande público, após a decadência dos filmes de monstros da Universal e as levadas de *B movies* de baixo orçamento que eram destinados a preencher as sessões duplas – os notórios *double features* - dos cinemas e *drive-ins*. Isso em um período sob o impacto do afastamento do público dos cinemas e a redução das salas de exibição em função do avanço da tv. Como já tratamos anteriormente, os velhos ícones do horror gótico não se adaptaram aos novos tempos, sucumbindo às ansiedades de um período marcado pela ameaça comunista e o medo nuclear. Drácula e o monstro de Frankenstein foram reduzidos a piada em filmes constrangedores que marcaram o fim de uma era e deram vez a lagartos radioativos, insetos gigantes e discos voadores. Para completar o quadro, uma nova geração desconhecia o horror clássico, já que naqueles tempos ainda não existia o vídeo-tape.

Hoje em dia podemos ver na maior parte desses filmes produzidos até 1960, com raras exceções que até hoje se mantêm como pontos determinantes do gênero, pequenas e deliciosas diversões, destinadas a preencher as sessões da tarde dos canais de tv. Não que com isso tiremos sua importância histórica ou mesmo seus méritos enquanto embriões do que viria

a se desenvolver como horror cinematográfico. Durante muito tempo – até meados dos anos 80 – era consenso entre os teóricos e historiadores de que a grande era do horror ficara para trás, nos anos 30, justamente naquelas produções da Universal, menosprezando a produção dos anos 60 e 70. Uma explicação para isso pode ser dada em termos de geração. Esses autores viram aqueles filmes em suas versões originais quando foram lançados ou cresceram tendo os mesmos como referência, não tendo dimensão das mudanças que ocorriam, seja por falta de visão, preconceito, ou mais provavelmente ambos.

Os anos 60 testemunharam o horror cinematográfico ser atraído para várias direções fascinantes: o renascimento do cinema de horror gótico, o desenvolvimento do gênero em outros países, o aumento da violência e do erotismo (que culminou com a introdução do sistema de classificações do MPAA – *Motion Pictures Association of America* - , que classifica os filmes em categorias de acordo com a idade e se baseia principalmente em sexo, uso de drogas e violência) e a preocupação com cenas apocalípticas, resultado de uma nova geração de cineastas que, entre outras influências, testemunhou a primeira guerra televisionada. Podemos considerar este período, portanto, como um dos mais importantes para o amadurecimento do gênero e a semente para o que viria nos anos subseqüentes. Também foi durante os anos 60 que o horror se desvinculou, em parte, da grande indústria. Por um lado teve seus rumos desviados por jovens independentes com pouco dinheiro e idéias inovadoras, inconcebíveis para os padrões tradicionais. Por outro, foi associado às produções de experientes *exploiteers*.

Ainda no final dos anos 50 um passo foi dado para um reencontro com o horror gótico, com a liberação para a tv de cinquenta e dois filmes da Universal. O chamado *Shock Theater* foi, além de um exercício de nostalgia, um meio de familiarizar uma nova audiência com os personagens clássicos e as características do horror gótico. Porém, algo ainda precisava ser feito para revitalizar essa vertente. Por fim, em meio à enxurrada de produções de baixo orçamento, em preto-e-branco e sobre monstros do espaço exterior ou tarântulas gigantes, uma pequena companhia britânica iniciou a reabilitação do antigos temas. Trazia de volta o horror gótico, com seus castelos e atmosfera romântica que estavam sepultados há cerca de duas décadas. A Hammer Films tornou-se sinônimo de filme de horror e referência para o que seria feito durante os anos subseqüentes, passando de linha de produção ao conceito *Hammer Horror*. Isso em um país que, apesar de exportar seus monstros para o cinema americano, não tinha tradição em filmes de horror. O Monstro de Frankenstein, Dr. Jekyll e seu alter-ego Mr. Hyde, o Conde Drácula e o Homem Invisível, como nos lembra Denis Gifford – grandes monstros da literatura -, são todos de origem inglesa, assim como boa parte dos mais importantes intérpretes do gênero que assombraram Hollywood nos anos 30 e 40: Boris Karloff, Colin Clive, Charles Laughton, Claude Rains, Basil Rathbone e Cedric Hardwicke. Isso sem falar que a Inglaterra era o país de Jack, o Estripador e dos espetáculos teatrais que exploravam a violência em seus melodramas, bem ao gosto vitoriano. Mesmo assim, o horror continuava pratica-

mente ignorado em solo britânico e somente os estúdios de Hollywood perceberam que ali estava o ambiente perfeito para ambientar suas produções góticas, recriando em seus sets as ruas enevoadas de Londres e as charnecas interioranas. Isso até 1931, quando o Drácula de Browning estreou na Inglaterra horrorizando os censores e estimulou uma pequena produção que teve como ponto alto o filme *No Silêncio da Noite* (*Dead of Night*, 1945), um filme dividido em histórias sobrenaturais (que viria servir de inspiração décadas depois para a série de filmes de horror em episódios da rival da Hammer, Amicus) dirigidas por vários diretores, entre eles o brasileiro Alberto Cavalcanti que anteriormente já produzira *The Halfway House* (1944). Porém, foi só no início da década de 50, com a Hammer, que o horror inglês começaria a sua trajetória em direção ao estilo que consagraria o pequeno estúdio.

As verdadeiras origens da Hammer Films remontam a 1913, quando Enrique Carreras comprou seu primeiro cinema em Hammersmith, Londres, negócio que ele foi gradualmente ampliando, desenvolvendo uma rede de salas de exibição. Carreras fez sociedade com William Hinds, este último um homem de negócios no ramo das jóias, metido no teatro de variedades com o nome artístico de Will Hammer. Juntos estabeleceram em 1935 uma companhia distribuidora de filmes, a Exclusive Films Ltd., trabalhando com filmes baratos e de baixa qualidade. Após a Segunda Guerra, a Hammer - então subsidiária da Exclusive - incentivada a produzir filmes para suprir o mercado inglês recebeu o impulso necessário para se reformular e tentar uma melhor posição no mercado. Foram produzidas várias fitas modestas, de curta duração, em sua maioria *thrillers* de ação, espionagem e ficção científica. Os programas de rádio ingleses da época também serviram de base para algumas produções.

Empresa de pequeno porte, a Hammer conheceu o sucesso comercial com algumas produções de ficção científica ainda nos anos 50, bem acima da média do que se fazia no período. A opção pela *science-fiction* explica-se facilmente, já que durante a década de 50 as audiências cada vez mais encontravam seu entretenimento diário na tv, forçando os cinemas a oferecerem mais pelo dinheiro pago pelos ingressos e reconquistar o público. Muitos cinemas viram-se, inclusive, obrigados a fechar as suas portas, reduzindo as bilheterias disponíveis, o que por sua vez diminuiu os rendimentos - as companhias inglesas se beneficiavam de um recebimento fixo estabelecido indiferente ao êxito das produções. Os filmes se tornaram mais longos e foram introduzidas inovações como o CinemaScope. Para conseguir ser sucesso internacional um filme necessitava, então, de astros de primeira grandeza - muito além dos recursos de uma pequena companhia como a Hammer - ou de algum aspecto de apelo extraordinário para compensar sua ausência. A Hammer, tendo à frente Michael Carreras e Anthony Hinds, encontrou esse último elemento com a ficção científica *Terror que Mata* (*The Quatermass Xperiment* - com essa ortografia arranjada para enfatizar o "X"¹¹ que determina o certificado de filme somente para adultos). *Terror que Mata* (1955) foi o primeiro empreendimento da Hammer que veio a tornar-se um grande sucesso internacional, e não por coincidência, dentro do filão

explorado pelo cinema americano de “ameaça alienígena”, de grande apelo popular. Com a diferença que tinha um argumento mais elaborado e assustador. Derivado de uma série que fez sucesso na tv em julho/agosto de 53, o filme dirigido por Val Guest narra a história do professor *Quatermass*, o homem que pôs no espaço o primeiro foguete britânico e investigava o desaparecimento de dois astronautas em seu retorno. O único sobrevivente era afetado por misteriosas mutações e lentamente sucumbia à força alienígena que o possuía e transformava em um monstro que terminava sendo eletrocutado nas proximidades da Abadia de Westminster. É importante deixar claro que, a princípio, a Hammer não tinha interesse em um gênero específico – mesmo o horror ao qual teria seu nome ligado para sempre -, mas sim em direcionar a produção para o que poderia render algum dinheiro. Como lembra Bruce Lanier Wright ao citar a frase de James Carreras, um dos cabeças da Hammer Films: *If people liked Strauss waltzes we'd be in the Strauss waltz business.*¹²

Graças ao sucesso de *Terror que Mata (The Quatermass Xperiment/1955)* e sua sequência – *Quatermass II: Enemy from Outer Space*, a Hammer direcionou a sua produção para os filmes de terror, revitalizando nas telas os monstros da Universal, iniciando com *A Maldição de Frankenstein (The Curse of Frankenstein/1957)* e *Horror de Drácula (Horror of Dracula/1958)*. A diferença, porém, é que o horror antes sugerido, a partir daquele momento ficou frente-a-frente com o público. O horror se tornara explícito e em cores. A utilização da cor, aliás, foi um fator decisivo, já que seu uso, ainda não tão comum nesse tipo de filme, mostrou-se bastante eficaz para realçar o impacto das cenas sangrentas e violentas, além de aumentar consideravelmente as chances do filme nas bilheteiras. E se existe uma cor que bem representa o conceito *Hammer Horror*, é o vermelho *technicolor* do sangue que passou a jorrar aos litros.

É interessante, ao estudar o tema, perceber como, em tão pouco tempo, o gênero se modificou, - resultado claro de uma nova forma de abordagem por parte de novos diretores -, assim como de segmentos da indústria e as novas tendências do público. O fato é que após sua estréia triunfal no final dos anos 50, inaugurando o filão do horror britânico nas telas, a Hammer atravessou os anos 60 e metade dos 70 em processo de morte lenta. Trataremos disso adiante.

A Hammer fez escola a partir dessa revisão dos monstros da Universal. *A Maldição de Frankenstein* – maior renda do cinema britânico naquele ano (\$7 milhões de dólares, sendo \$3 milhões só nos Estados Unidos) - possui todos os elementos já conhecidos da história. O problema é que até hoje, nenhum filme sobre a criatura conseguiu se aproximar do filme de James Whale, com sua fotografia em branco-e-preto, cenografia de influência expressionista e um monstro que passou a fazer parte do imaginário coletivo. *A Maldição de Frankenstein*, sucesso de público na Inglaterra e EUA, após ser distribuído pela Warner, já mostrava as sementes do que se tornaria uma estética: mais dinamismo, violência explícita, mulheres insinuantes e erotismo, além de sets reproduzindo com material barato as aldeias e vilas da Europa



A Maldição de Frankenstein

Central do século XIX, com castelos, carruagens e tavernas. A diferença mais marcante no *Frankenstein* da Hammer foi a inversão de enfoque, priorizando o cientista e deixando a criatura em segundo plano.

A resposta da crítica ao filme não poderia ter sido pior, alguns dizendo-se nauseados, outros colocando *A Maldição de Frankenstein* entre a "meia dúzia de filmes mais repulsivos". É claro que essa publicidade gratuita ajudou bastante a divulgação da fita e sua conseqüente carreira pelo mundo afora.

Horror de Drácula (também conhecido como *O Vampiro da Noite*), feito em seguida, por sua vez é superior ao artificial *Drácula* de Tod Browning, e Christopher Lee, seu intérprete, mais aterrador e sensual do que poderia sugerir a figura de Bela Lugosi, com seus gestos teatrais. *Horror de Drácula* foi a consolidação financeira e de público da Hammer e, junto com o anterior *Maldição de Frankenstein*, tornou-se o maiores sucesso da Hammer. Renderam cerca de quatro milhões de libras e iniciaram o filão que fez do nome Hammer um sinônimo de horror no mundo inteiro, sendo diretamente responsáveis pelo renascimento do gótico nas telas. Devemos frisar que tal desempenho não foi mais conseguido nas produções que se seguiram.

Diferente do filme de Browning, baseado em uma peça de teatro, o enfoque dado a *Horror de Drácula* é carregado de sexualidade. O Drácula de Christopher Lee encarna a própria maldade e perversão, ostentando lascivo grandes presas pontudas. Suas vítimas femininas, vestidas em corpetes decotados que deixavam seus seios quase à mostra, morrem ofegantes, com erótico entusiasmo durante a mordida fatal, numa personificação de eros e thanatos: o orgasmo na hora da morte, tema que se tornaria recorrente nos filmes de horror. *Horror de Drácula* foi realizado com a maior parte da equipe de técnicos e atores que trabalhou em *A Maldição de Frankenstein*, incluindo o roteirista Jimmy Sangster (que recorreu ao romance original de Bram Stoker, reduzindo bastante e modificando a história), o diretor Terence Fisher e o ator Peter Cushing como o caça-vampiros Professor Van Helsing, repetindo com Lee a dupla que já se enfrentara no filme anterior (respectivamente o Barão Frankenstein e a Criatura). Os dois se tornariam ícones do cinema de horror graças a essa parceria que se repetiria em outras produções posteriores. A antológica seqüência final (e que serviria de introdução para a continuação *Drácula, o Príncipe das Trevas/Dracula, Prince of Darkness/1966*), em que Van Helsing persegue Drácula pelos corredores e escada-



Christopher Lee como Drácula

rias do castelo, terminando no embate onde finalmente o vampiro é reduzido a cinzas pode ser considerado um dos marcos da história do cinema de horror.

Por outro lado, nos Estados Unidos, a A.I.P. (American International Pictures) iniciava os dias do drama de horror gótico, orquestrado pelo mais tarde conhecido “rei dos filmes B”, o já citado Roger Corman.

Companhia especializada no filão *exploitation*, acompanhava as tendências do mercado, produzindo filmes baratos que exploravam os assuntos em voga, em geral destinados ao público jovem, como delinqüência juvenil e conflitos de gangues. AAIP, de certo modo como a Hammer, virtualmente fazia qualquer negócio. Como comenta Bruce Lanier Wright:

Durante seus vinte e seis anos de atividade, a AIP realizou cerca de quatrocentos filmes, incluindo épicos, ficção científica, thrillers, filmes de monstros, erotismo softcore; eles praticamente inventaram os filmes de delinqüência juvenil e suas várias derivações, como os filmes com gangs de motociclistas”.¹³

As estratégias empregadas pela AIP eram muito semelhantes às usadas por outros estúdios que trabalhavam com filmes *exploitation* (aí incluída a Hammer). Ou seja, pegavam o título que soava melhor, em seguida escolhiam o tipo de monstro ou recurso publicitário que teria um apelo mais eficiente no público, e então davam para um escritor a tarefa de escrever um script de acordo com esse título e conceito.

AAIP surgiu em 1954, na verdade um período nada propício para a produção cinematográfica. Além dos danos causados pela televisão, o movimento financeiro das casas de exibição, entre 1946 e 1952 caiu mais de quarenta por cento. Isso sem falar na decisão anti-truste da Suprema Corte dos Estados Unidos, que desvinculou as companhias de cinema das cadeias de casas de exibição que possuíam. No mar de incertezas em que isso os lançou, os estúdios viram-se forçados a diminuir a sua produção.

Para Samuel Z. Arkoff e James H. Nicholson, foi o momento certo para aventurarem-se na indústria do cinema. Ambos tinham em comum a ligação com o cinema. Arkoff, um advogado de Iowa, representava alguns pequenos produtores, além de co-produzir um espetáculo cômico para a tv. Nicholson era o gerente de vendas de uma pequena companhia que distribuía filmes para cinemas independentes. Ao tornarem-se sócios, inicialmente denominaram sua empresa de American Release Corporation, pouco depois American International Pictures (1956).

Arkoff e Nicholson viram, na situação em que se encontrava o mercado, a oportunidade de serem bem sucedidos com filmes baratos e de apelo popular. Afinal, desde o decreto da Suprema Corte, os grandes estúdios estavam produzindo poucos títulos, aumentando os seus

custos com recursos espetaculares destinados a afastar o público da televisão. Com isso as produções mais baratas, como os *westerns* e os filmes de ação, se tornavam escassos, deixando à deriva os cinemas independentes e *drive-ins*. Aí estava o nicho de mercado que eles poderiam, portanto, prover. Logo estavam dispostos a financiamento e distribuição para filmes feitos por produtores independentes, sendo o primeiro e mais importante deles, Roger Corman. Na verdade, conhecendo a história desse faz-tudo da indústria, fica difícil imaginar o cinema americano moderno sem ele. Por um lado pelo dinamismo, senso de oportunidade e relação custo-benefício nas produções. Por outro, por ter sido escola para toda uma geração de novos e talentosos cineastas, entre eles Francis Ford Coppola, Ron Howard, Jonathan Demme e Peter Bogdanovich, além de atores bastante representativos para o que seria depois a expressão da contracultura dos anos 60 nas telas como Jack Nicholson, Bruce Dern, Peter Fonda e Dennis Hopper. Basta lembrar que o orçamento e escala de *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969) podem ser explicados pelo aprendizado de Hopper e Fonda nos filmes B de delinqüentes juvenis de Corman.¹⁴ Vale ler o trecho que selecionamos do que Lee Hill escreveu sobre a influência da “escola” que foi aquele período da AIP, e que vai confirmar a importância de Corman para o modo de se fazer filmes nos Estados Unidos:

No dia 27 de setembro de 1967 Peter Fonda estava descansando num hotel de Toronto, depois de ter se apresentado no Showrama, uma convenção de distribuidores canadenses e norte-americanos de cinema. Ele estava lá para promover o filme *Viagem ao Mundo da Alucinação*, realizado no ano anterior por Roger Corman para a American International Pictures. Cercado de material publicitário, Fonda acendeu um baseado e ficou contemplando uma fotografia de outro filme de Corman, *The Wild Angels* (1966), que mostrava ele mesmo e Bruce Dern em frente de duas motocicletas. Fosse em consequência da marijuana ou um simples devaneio inspirado pela exaustão, o fato é que Fonda teve uma revelação. (...) Pouco depois desta epifania, Fonda telefonou para seu amigo Dennis Hopper, outro ator difícil que atuava penosamente na periferia do antigo sistema de produção de Hollywood (...). Sugeriu então a Hopper retrabalhar as idéias dos filmes de motoqueiros de Corman para criar um western moderno.¹⁵

Corman já começara a sua caminhada na indústria do cinema e produzira o seu primeiro filme - *The Monster from the Ocean Floor* – quando, em 1954, aos 28 anos, chegou à American Release. Na época a companhia estava em busca do que seria o seu primeiro lançamento no mercado. Como ele mesmo conta:

“*Monster from the Ocean Floor*” foi originalmente chamado de “*Stalked the Ocean Floor*”, mas os distribuidores acharam que o título era artístico demais e por isso o mudaram para “*Monster from the Ocean Floor*”. De qualquer modo, este filme iniciou a minha carreira como produtor. Eu peguei o dinheiro dele e fiz um filme de ação sobre uma corrida de rua chamado “*The Fast and the Furious*”. Tive várias ofertas de grandes estúdios ao filme, mas percebi que a armadilha para um produtor independente era

fazer um filme e depois esperar um longo tempo para ter o seu dinheiro de volta. Logo, você não podia fazer muitos filmes. O que eu queria fazer era conseguir um adiantamento imediatamente e fazer uma série de filmes. Então, eu fiquei com uma companhia nova, que na época era chamada American Release, do Jim Nicholson e Sam Arkoff. Eu disse a eles que lhes daria o filme se me dessem todo o meu dinheiro de volta imediatamente, como um adiantamento da distribuição, e fizessem o mesmo com mais três filmes para que eu pudesse me estabilizar como produtor. Eles ficaram felizes em fazer isso porque “The Fast and the Furious” permitiu que eles comessem a sua firma. Isso significava também que eu seria um fornecedor de filmes constante, o que manteria a companhia deles andando.¹⁶

O direcionamento da AIP para o horror se deu, no fim da década, pela necessidade de buscar novas estratégias, já que companhias concorrentes, como a Republic e a Allied Artists, de olho no dinheiro que a American ganhava com seus filmes *exploitation*, começaram a produzir filmes semelhantes. Até mesmo os grandes estúdios entraram em jogo, pegando filmes de monstros e delinqüência juvenil dos independentes para lutar contra a AIP com suas próprias armas. Isso caiu como uma luva para Corman, que estava cansado das produções baratas, com monstros de borracha, destinadas aos *drive-ins* e feitas apressadamente.

Graças ao seu poder de persuasão – e o sucesso dos filmes da Hammer –, os monstros deram lugar a indivíduos neuróticos e torturados, vagando melancólicos e amargurados por mansões lúgubres que guardavam aterrorizantes segredos. O horror deixa de ser palpável e previsível, tornando-se uma força ancestral de dimensões cósmicas. Rejeitando em parte o maniqueísmo presente na maioria dos filmes de horror, inclusive nos da concorrente britânica, ou seja, a eterna luta entre o bem e o mal, em que o primeiro invariavelmente vence, Corman buscou uma base psicológica para seus personagens. Não é coincidência que, na época, o produtor e diretor andasse lendo bastante sobre psicologia freudiana e o funcionamento da psique, além de se submeter a sessões de análise.

O bem e o mal não eram mais tão distintos assim, apesar dos filmes sempre caminharem para a redenção ou purgação. Não foi por acaso, portanto, que a base desse ciclo de filmes¹⁷ realizados entre 1960 e 1964 e que caracterizou o gótico americano nas telas tenha sido adaptado da obra do escritor Edgar Allan Poe (que Corman lera bastante na juventude) – e posteriormente H.P. Lovecraft, seu principal intérprete Vincent Price e as cores predominantes (em oposição aos vibrantes vermelhos da Hammer) os azuis e verdes Pathecolor, ressaltando o ambiente mórbido e decadente daquelas produções. O sexo se insinua, ganhando novos significados. Não mais o enlace fatal, em que a vítima sucumbe em um ritual de prazer ao seu algoz, mas ao sexo além da morte, do culto à necrofilia e da paixão eterna que corrói e volta como um espectro assustador. Os filmes foram todos rodados em estúdio, para enfatizar a atmosfera de irrealidade que permeava todas as histórias. Segundo Corman, os filmes de Poe, como histórias de terror psicológicas representadas pela mente inconsciente, deveriam ser filmados em ambiente artificial, já que a mente inconsciente não vê a realidade.¹⁸

É importante refletirmos um pouco sobre o horror enquanto gênero e a maneira como é apresentado de formas distintas e opostas por essas duas linhas de produção, sob a ótica do escritor H.P. Lovecraft¹⁹, que desenvolveu uma demonologia tão elaborada quanto qualquer outra concebida pelos mais diversos sistemas religiosos. Segundo ele, a função de uma história de terror é trabalhar o medo do desconhecido, o imprevisível, colocando o indivíduo como joguete nas mãos de forças impenetráveis que ele não pode compreender e com as quais tem de se confrontar. E, principalmente, saber quando não se deve descrever o indescritível. Vale a pena reproduzirmos aqui as palavras do próprio Lovecraft que bem definem seu conceito de “Horror cósmico”:

“Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem de haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana – uma suspensão ou derrogação particular das imutáveis leis da natureza, que são a nossa única defesa contra as agressões do caos e dos demônios do espaço insondado”²⁰.



Vincent Price é Roderick Usher em *O Solar Maldito (House of Usher)*.

Sendo assim não poderia ter sido mais coerente a escolha de Poe (além do fato de que as suas histórias já estavam em domínio público e não onerariam com direitos autorais), com sua concepção de um horror que nos rodeia e também está dentro de nós mesmos, carregado de perversão, morbidez e degenerescência. Concepção que está presente em *Solar Maldito (House of Usher, 1960)*, o primeiro filme do ciclo, em que um irmão, sua irmã gêmea e o antigo casarão que habitam compartilham uma única alma e encontram uma dissolução comum na mesma hora. O ciclo Poe começou quando James Nicholson e Samuel Arkoff propuseram a Corman fazer mais dois filmes de horror em preto e branco por \$100.000 cada. Nas palavras do diretor:

“Eu estava fazendo vários filmes preto e branco filmados em dez dias que seriam mostrados em seções duplas. Dois filmes em preto e branco de terror, dois filmes de ficção científica em preto e branco... E a AIP me pediu para fazer mais dois filmes em preto e branco de dez dias. Eu disse que acreditava que isso estava parecendo venda por atacado e já tivera o seu tempo. E que eu preferiria tentar só um filme de 15 dias, a cores. Era verdade, porque eu queria fazer algo diferente, mas havia alguma validade no que eu tinha dito e eles concordaram. O filme que eu escolhi foi *The Fall of the House of Usher*, a história de Edgar Allan Poe que eu tinha lido na escola e sempre amara”.²¹

Fora do eixo Inglaterra-Estados Unidos, sem dúvida graças à retomada propiciada tanto pela investida de Riccardo Freda com *I Vampiri* (1956) quanto pelo bem sucedido *Horror de Drácula*, os temas que caracterizaram o horror gótico também ganhavam impulso e rumavam em direção ao *exploitation* que marcaria posteriormente o horror europeu. Na Itália, o ponto alto dessa vertente do horror e um de seus momentos mais memoráveis foi *Black Sunday* (*La Maschera del Demônio*/1960), sem dúvida o melhor trabalho do diretor italiano Mario Bava (que também foi o diretor de fotografia) por nele sintetizar todos os elementos do cinema de horror gótico e tornar-se, conseqüentemente, um dos mais atmosféricos e assustadores filmes já feitos. Podemos relacionar esses elementos que, a grosso modo, caracterizam um filme como gótico: o castelo lúgubre com suas alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas, lendas tenebrosas e maldições ancestrais. Além de vilões perversos, da jovem inocente vítima maior dos horrores e o herói – na verdade o representante do bem que vai lutar contra as forças do mal desencadeadas.

Distribuído nos Estados Unidos pela AIP, foi anunciado com as técnicas publicitárias habituais, enfatizando o caráter assustador e adulto do filme. Os distribuidores diziam se sentir com a “obrigação moral” de advertir que *A Máscara do Demônio* só deveria ser assistido por “pessoas com mentes amadurecidas”. Além disso foi mais uma etapa na luta contra a censura, que tinha olhos especiais para os filmes de horror. Banido em vários países, levou oito anos para ser exibido na Inglaterra.

Filmado em preto e branco, com fotografia que marcava bem os contrastes, além de um trabalho de câmera que realça a atmosfera de delírio e desolação, mostra já na introdução seu impacto visual. O filme inicia com a execução, em algum ponto da Moldávia do século XVII, de uma sacerdotisa de Satã, a princesa Asa Vaida – que tornaria sua intérprete, Barbara Steele um ícone do gênero – e seu amante. Condenada à morte por seu próprio irmão, ela jura voltar para consumir a sua vingança. Asa é morta pelo objeto que dá título ao filme, uma máscara metálica, com grandes cravos pontiagudos, martelada sobre seu rosto.

Asa volta dois séculos depois, quando seu túmulo é descoberto por um médico viajante e seu assistente que, desastrosamente, se fere e deixa cair gotas de seu sangue, que começa logo a fazer efeito no cadáver de Asa. A influência da feiticeira não demora a se manifestar contra os novos membros de sua linhagem, principalmente sobre a jovem Kátia, com os mesmos traços de sua ancestral.

Talvez Bruce Lanier Wright não tenha exagerado, em seu estudo, ao considerá-lo o melhor filme de horror já feito, em termos visuais²², sendo praticamente único, entre os filmes de sua época, a empregar o visual de influência expressionista e a sensibilidade dos filmes de horror da Universal. E é nesse ponto que encontramos em *A Máscara do Demônio* um impor-



Barbara Steele em *Black Sunday*

tante divisor de águas, representando, como nos sugere o autor, uma transição entre duas eras diferentes para a história do cinema. Sugestão com a qual concordamos, já que o filme de Bava, se por um lado nos remete às tradições clássicas do horror, também introduz, como novos elementos, sadismo e imagens explícitas de cadáveres em decomposição ou mutilados. O rosto pálido, ainda marcado com os buracos feitos pela máscara e olhos expressivos em destaque, dificilmente saem de nossa memória. Retornaremos ao horror italiano posteriormente, em capítulo dedicado ao cinema de horror europeu.

Os fantasmas também marcaram a sua presença na década de 60. Dois filmes destacaram-se no campo das assombrações, fora do contexto da Hammer ou da AIP: *Os Inocentes* (*The Innocents*/1961) e *Desafio do Além* (*The Haunting*/1963). Ambos adaptados de sofisticadas e ambíguas obras originais: *Os Inocentes* de *A Volta Do Parafuso*, de Henry James e *Desafio do Além* de *A Assombração Da Casa Da Colina*, de Shirley Jackson.

As duas produções - bem distintas uma da outra - apresentam alguns pontos em comum. Um deles é o fato de que tanto Jack Clayton em *Os Inocentes*, quanto Robert Wise em *Desafio do Além*, enfatizam através de uma construção psicológica bastante apurada, a repressão sexual dos personagens que, em parte, se converteria nos fantasmas que os assombravam.

Outro aspecto comum é a discrição em revelar os fantasmas. Ficamos o tempo todo na dúvida se realmente há algum ou se estamos testemunhando projeções de mentes confusas e problemáticas. Também nas duas realizações foi cuidadosamente construída uma apreensiva atmosfera, pesada e obscura, onde realmente um fantasma gostaria de perambular.

Em *Os Inocentes*, Miss Giddens emprega-se como governanta em uma aprazível casa de campo, onde passa a cuidar de duas crianças, Miles e Flora, que podem (ou não?) estar sofrendo a influência dos espíritos atormentados de Miss Jessel (a antiga governanta) e seu brutal amante, o jardineiro Quint. Os fantasmas são sempre mostrados aos espectadores obscurecidos e à distância, já que estão sendo vistos através dos olhos da governanta, o que reforça a dúvida: seriam produtos da imaginação de uma mulher solitária e reprimida – a relação de Jessel e Quint era basicamente sexual – ou realmente vislumbres de entidades sobrenaturais?



Os Inocentes

Os Inocentes é um clássico do cinema fantástico, enriquecido pela fotografia em branco e preto de Freddie Francis (que dirigiu muitos filmes para a Hammer), a qual evidenciou os contrastes entre os jardins ensolarados e sombras taciturnas.

Desafio do Além



Desafio do Além é menos sutil. Um grupo liderado por um pesquisador de fenômenos paranormais investiga uma casa mal-assombrada e se depara com uma atmosfera hostil, bastante ameaçadora. A casa pode realmente estar assombrada, mas também as manifestações sobrenaturais que ocorrem podem ser resultantes de manifestações *poltergeist* produzidas pela mente perturbada de um dos componentes do grupo (um antropólogo obsessivo, uma solteirona virgem e neurótica, uma médium lésbica e o cético e imaturo herdeiro da casa). *Desafio do Além* também, como *Os Inocentes*, está calcado em sexualidades reprimidas.

O final da década caracterizou a mudança de rumos que iria se cristalizar nos anos 70. No emblemático ano de 1968, enquanto eram traçados os novos caminhos que a *science-fiction* iria tomar (*2001, O Planeta dos Macacos, Barbarella*), o gênero horror também começou a mostrar sinais de mudanças bem radicais. Mudanças que se refletiriam nos anos setenta e que influenciariam as produções posteriores.

Bastante significativo foi um filme realizado e exibido modestamente: *The Witchfinder General* – lançado nos Estados Unidos como *The Conqueror Worm*, de Michael Reeves. Vincent Price interpreta com singular recolhimento – irreconhecível até, se compararmos com os personagens que interpretou nos filmes de Corman – Matthew Hopkins, um histórico e implacável caçador de bruxas que viaja através da Inglaterra medieval executando supostas bruxas e enriquecendo às custas disso. Na Idade Média, quando uma bruxa era executada, suas terras e bens eram confiscados. E o caçador de bruxas tinha de ser recompensado de algum modo. Reeves, na verdade, não queria Price no papel principal. Achava a sua atuação por demais caricata e até divertida – afinal, o ator consagrado pelo ciclo Poe sempre se mostrava por detrás dos personagens. O diretor preferia em seu lugar o ator britânico Donald Pleasence. Sendo assim desenvolveu-se uma relação bastante conflituosa entre Reeves e Vincent Price, impedido de usar seus maneirismos. Contudo, *The Witchfinder General* acabou tornando-se o veículo para a melhor atuação do ator, que nunca esteve tão contido, sério e assustador.

O interessante é que essa produção de baixo orçamento co-produzida na Inglaterra pela Tigon, uma companhia de filmes baratos, e a AIP, que vendeu o filme como mais um do ciclo Poe (daí o título americano *The Conqueror Worm*), não era, na verdade, um filme que utilizasse elementos fantásticos. Não dá nenhuma evidência de que as bruxas, perseguidas sem trégua,

realmente tivessem poderes sobrenaturais. Mas as mostra como vítimas de um destino controlado pela autoridade constituída, perdidas e sem defesa ante o inevitável sofrimento.

Empenhado em retratar o sadismo de Hopkins (metáfora para a corrupção do poder) o diretor foi mais longe do que outros antes dele em mostrar vários tipos de brutalidade na tela. Afinal, Hopkins enforca, afoga, queima e enfia agulhas em suas vítimas, reforçado pela interpretação impassível e fria de Price. Sem, porém, o sangue-e-tripas que já dava sinais, ele valoriza a dor real em seu aspecto mais cru e violento, retratando sombriamente a corrupção e a degradação da alma humana. Sua perturbadora violência faz com que possa ser considerado um filme de ruptura. Um dos filmes-chave que abriu caminho para o *gore* mais explícito.

Outro fator importante para confirmar o ano de 1968 como uma época de ruptura na linha de desenvolvimento do horror no cinema foi a aproximação dos temas ao cotidiano. Dois filmes nesse ano colocaram o horror sobrenatural à porta do indivíduo comum, no coração do mundo urbano contemporâneo.

Um deles foi a adaptação de Roman Polanski da história de Ira Levin *O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby)*. Nele, o Diabo vira estrela de primeira grandeza e tem início uma onda de filmes com temáticas demoníacas nas telas a partir da definição de novos caminhos para o tema dentro do gênero. Adaptado da novela de Ira Levin e produzido por William Castle (o veterano produtor de filmes *exploitation*), conta a história da jovem Rosemary entregue pelo marido - que conspira com um *coven* (reunião de bruxos) em troca de sucesso na sua carreira de ator - ao próprio Satã em uma espécie de missa negra, de onde sai grávida do anticristo.

Sexo e nudez mesclados com momentos de puro horror, ambientados no dia-a-dia, conferiam uma grande credibilidade em um filme com tratamento adulto, sem concessões. Polanski deixa para trás todos os clichês do "cinema satânico", começando pelo fato do grupo de adeptos não ser um bando de sanguinários adoradores do demônio. Além disso, o filme está em sintonia com a turbulência daquele final de década, tendo por um lado capitalizado e por outro ajudado o renascimento ocultista. Afinal, na época, em plena contracultura dos *sixties*, se por um lado a palavra de ordem era "Deus está morto!", por outro o ocultismo estava mais do que na moda, com o ressurgimento das práticas pagãs com a Wicca²³, trazida para os Estados Unidos pelo casal Buckland após a reabilitação promovida por Gerald Gardner. e a ascensão do satanismo, refletindo na formação de comunidades a necessidade de libertação e evasão, resultado da insatisfação com o *status quo*. As bruxas agora saíam à luz do dia e davam entrevistas e as ervas mágicas deram lugar ao LSD. Naquele ano nascia em São Francisco a Igreja de Satã, presidida por Anton Szandor LaVey. *Häxan* (1921), de Benjamin Christensen foi relançado no momento certo, com sua representação do Diabo como uma figura de liberação, um rebelde contra as forças de negatividade e repressão sexual representadas pela Igreja. As



O Bebê de Rosemary

seitas se espalhavam, culminando com deformações que culminaram com o assassinato da atriz Sharon Tate – mulher de Polanski – pelo grupo de Charles Manson em agosto de 1969 e o fim da geração Woodstock.

Existe uma conexão que podemos estabelecer entre o fato real e a ficção neste crime que abalou o mundo em plena era da paz e do amor. Não a conexão simplista e errônea de que *O Bebê de Rosemary* tenha alguma coisa a ver com a morte de Sharon Tate, apesar das suposições da época, ligando equivocadamente Polanski a seitas satânicas²⁴. Ou mesmo o oportunismo do produtor William Castle em explorar a morte da atriz e os fatos, segundo ele “estranhos” que envolveram a produção para mistificar a sua produção em benefício dos lucros na bilheteria. Mas o fato de ambas, a fictícia Rosemary e a Sharon de carne e osso compartilharem da experiência de terem as suas vidas comuns envolvidas em violência pela intromissão de estranhos, situação que iria caracterizar o horror mais visceral dos anos 70.

O Bebê de Rosemary fez enorme sucesso de crítica e bilheteria, sendo condenado por parte dos censores e das ligas religiosas de inspiração cristã. O National Catholic Office deu o seguinte veredito:

Por causa de suas diversas cenas de nudez, esta história contemporânea de horror sobre adoração demoníaca seria condenada. Muito mais sério, entretanto, é o uso deturpado que o filme faz de crenças cristãs fundamentais, especialmente os eventos que envolveram o nascimento de Cristo, e a ridicularização de práticas religiosas. A excelente qualidade técnica do filme serve para intensificar a sua natureza difamatória.

Porém, foi a partir de outro filme de 1968 que o cinema de horror jamais voltaria a ser o mesmo. O mais subversivo filme de horror até então, cujas implicações iam infinitamente mais longe do que *O Bebê de Rosemary: A Noite dos Mortos Vivos*, de George A. Romero.

Uma produção barata e em preto-e-branco, tornou-se um dos mais famosos *cult-movies* já feitos, exibido à princípio em sessões à meia-noite freqüentadas por estudantes. A Columbia se recusou a distribuir o filme. A própria AIP se negou, a não ser que Romero o refilmasse com um final mais otimista.

Inspirado pelo romance *I am a Legend*, do escritor Richard Matheson (que já havia sido adaptado para o cinema como *The Last Man on Earth* em 1964, com Vincent Price e ganharia nova versão em 1971 com *A Última Esperança da Terra*) – em que um homem solitário era o único sobrevivente em um planeta habitado por vampiros – Romero escreveu a curta história

do retorno em massa dos mortos e sua necessidade de se alimentarem da carne e do sangue dos vivos. Também podemos creditar aos quadrinhos da E.C. Comics (Entertaining Comics) sua parcela de responsabilidade para a concepção do filme de Romero, que como os demais de sua geração, acompanharam os mordazes e explícitos *comics* da editora, recheados de violência, sexo e muitas tripas. As histórias das revistas *Tales from the Crypt* e *Vault of Horror* já mexiam com a imaginação de seus leitores juvenis ao inserir o horror nos temas comuns do cotidiano, sempre inventando as mais horríveis e diferentes modalidades de mortes, trazendo à tona temas proibidos como canibalismo e necrofilia. Até o decreto que, fomentado pelo livro *A Sedução dos Inocentes*, do psicanalista Frederick Wertham, atribuindo aos quadrinhos a culpa pelo aumento da criminalidade e delinqüência juvenil, criou o código dos quadrinhos. Este, como o criado anteriormente para o cinema, viria policiar e gerir a produção, sentenciando as revistas da E.C. (seu editor, William Gaines, chegou a depor no senado) à morte. Até à proibição podiam-se apreciar na histórias vítimas sendo cortadas ao meio, comidas por monstros, devoradas vivas por ratos, queimadas vivas, desmembradas, transformadas em molhos e sopas, dissolvidas, fritas, atacadas por maníacos vestidos como Papai Noel e exterminadas por seus parentes mais próximos, assuntos que, não por coincidência, acabaram sendo, de uma forma ou de outra, abordados no cinema de horror.

O filme foi produzido através do sistema de cotas. Romero persuadiu dez de seus amigos a investir \$600 cada, formando uma companhia chamada Image Ten. As filmagens foram iniciadas com o roteiro ainda pela metade, cabendo ao associado John A. Russo, a finalização. Por motivos de orçamento, decidiu-se filmar em preto e branco (granulado, aparentando 16mm) – o que veio a ajudar em muito para criar a atmosfera do filme e na caracterização dos zumbis, atenuando qualquer problema de maquiagem que a cor evidenciaria – e os efeitos de sangue-e-tripas providos por outro investidor, que apareceu com um saco cheio de intestinos e pedaços de animais. Essa necessidade orçamentária de filmar em preto e branco é bastante explorada, também, no sentido de conferir veracidade. Como nos lembra Kim Newman, décadas de cine-jornais, foto-reportagens, documentários de tv e fotografias têm conspirado para dar a impressão de que, apesar da vida real ser em cores, preto e branco a representa com mais verossimilhança já que, em Hollywood a Terra de Oz é em Technicolor.²⁵

São evidentes também as referências ao trabalho de Alfred Hitchcock, principalmente a *Os Pássaros*, que apresenta uma situação semelhante, ou *Psicose*, com as cabeças das animais empalhados que a personagem Barbra encontra na casa.

A Noite dos Mortos Vivos começa com um casal de irmãos, Barbra e Johnny, viajando de carro. Ficamos sabendo, pelo diálogo inicial, que eles estavam, à contragosto, se dirigindo ao cemitério, quilômetros de distância do local onde moravam, para satisfazer um capricho da mãe e visitar a sepultura do pai de quem nem se lembravam. Já no cemitério (que em nada remete à atmosfera lúgubre dos cemitérios tradicionais dos filmes de horror), enquanto Johnny

zomba da jovem – a frase “Eles estão vindo te pegar, Barbra” ficou famosa -, uma estranha figura surge ao longe e se aproxima. Repentinamente o estranho agarra Barbra, tentando mordê-la. Na tentativa de ajudar a irmã, Johnny luta com o homem e acaba batendo com a cabeça em uma lápide. Em sua fuga desesperada, ela acaba encontrando uma casa de fazenda, onde busca abrigo. Lá se depara com os restos de uma mulher, no segundo andar, com o rosto devorado.



A Noite dos Mortos Vivos

Logo nesse primeiro trecho, chama a atenção alguns recursos que serão utilizados durante todo o filme: câmara na mão e enquadramentos em diagonal. A seqüência em que Johnny luta com o estranho – que logo ficaremos sabendo ser um zumbi - e a tentativa de Barbra em escapar de carro são bons exemplos disso. Cria um desconforto que quebra o padrão a que o espectador está acostumado, ganhando com isso mais autenticidade. Vale reproduzir as palavras do crítico Stuart M. Kaminsky, citadas no livro *Midnight Movies*:

“A crueza do filme e o uso da câmera em estilo pseudo cinema-verité juntam-se à impressão de que o que estamos vendo não é apenas fantasia, mas um pesadelo fortemente arraigado na realidade. A própria locação, uma isolada casa de fazenda no mais árido ponto da Pensilvânia ocidental, se torna uma redução microcôsmica da classe média americana”²⁶.

Outro personagem, Ben, que seria o mais próximo que poderíamos considerar como o “herói” do filme, busca refúgio na casa. Ele enfrenta dois zumbis com um pé de cabra, descobrindo que o ponto fraco das criaturas é a cabeça, pois só após atingi-los neste ponto, eles ficam inertes. À medida que outras criaturas vão se aproximando e cercando a casa, passamos a conviver com o ambiente claustrofóbico em que Ben e Barbra – ela apática, ainda confusa, como se não tivesse noção da realidade assustadora que a cercava – mergulham. Barbra em nada se assemelha ao tradicional papel da mulher nos filmes de horror. Concordamos com Kim Newman quando sugere ser Barbra a primeira mulher a reagir de modo verossímil a uma tragédia insuperável, mergulhando em um estado de catatonia do qual emerge em alguns momentos amedrontada, sem ser consolada pelo herói, que em geral assume o papel de redentor.

Herói que, no caso de *A Noite dos Mortos Vivos*, não demonstra o menor interesse por ela.

Porém, Ben e Barbra não estavam sozinhos. Mais dois casais já se encontravam escondidos no porão, todos passantes que buscaram refúgio: Harry e Helen Cooper, casal de meia idade com Karen, a filha doente em virtude da mordida de um zumbi e a dupla de namorados Tom e Judy.

O conflito de interesses que se desenrola do lado de dentro da casa é uma afirmação do niilismo do diretor, evidentemente preocupado em mostrar que, em uma situação crítica, obrigados a conviver com as diferenças individuais e compartilhar de um mesmo espaço, as pessoas deixam cair a máscara construída pelas convenções sociais e mostram o que se esconde por trás da pretensa “humanidade”. Na verdade, fica evidente o pequeno contraste entre aquele grupo de pessoas, movidas mais pelo desejo de salvar a própria pele e os zumbis canibais, irracionais criaturas guiadas pelo instinto básico de buscar alimento. Afinal, não era um passo tão grande para uma pessoa comum tornar-se uma daquelas criaturas. Pode-se dizer que a distância entre uma condição e outra podia se medir por uma mordida. Mesmo se tratando de personagens situados em extremos opostos, como o egoísta e mesquinho Harry Cooper e o decidido Ben, também percebemos que os limites não são muito diferentes. O auto-denominado líder do grupo tomava as suas decisões movido pelo desespero, mas compartilhava a certeza de que se ficassem ali muito mais tempo acabariam sendo vencidos, ou pela fome ou pelos monstros que fatalmente conseguiriam entrar. Desse modo, não há heróis ou atitudes heróicas em *A Noite dos Mortos Vivos*, mas pessoas comuns em uma situação de crise extrema – afinal o mundo que conheciam, a realidade em que viviam foi virada de cabeça para baixo de uma hora para outra – lutando por permanecerem vivas, tentando entender a loucura e o pesadelo em que suas vidas ordinárias tinham mergulhado.

Ao mesmo tempo em que vamos acompanhando os conflitos e disputas de ego entre os personagens obrigados a conviverem em situação tão adversa, nos juntamos a eles para tentar compreender o que estava acontecendo. Junto com eles, ouvimos no rádio e nos noticiários da tv, aparelhos ainda funcionais da casa, as especulações da imprensa sobre o que a princípio se julgava uma onda de crimes em massa, e sua evolução. Fala-se que os cadáveres das vítimas apresentam sinais de terem sido parcialmente devoradas. Mais para a frente, pela tv, somos informados que as pessoas mortas estão voltando de suas sepulturas e atacando os vivos. Recomenda-se cremar os mortos, o impediria o seu retorno.

A descrença e desconfiança nas autoridades estão patentes, ora mostrando os cientistas, políticos e militares como incompetentes, sem saber o que fazer, ou atribuindo ao governo a culpa pela situação, ao sugerir que a radiação de um satélite em mal funcionamento estaria trazendo os mortos de volta.

Cada vez mais zumbis cercam a casa. Uma tentativa de fuga para abastecer de com-

bustível o caminhão é frustrada pelo incêndio e explosão do veículo, com a morte de Tom e Judy. A antológica cena que se segue, com os zumbis devorando os restos calcinados do jovem casal, é um marco na história do *gore*. Explicitamente vemos as vísceras, carnes e pedaços de membros sendo degustados. Em close, um dos monstros tira a dentadas a carne ainda presa em um grande pedaço de osso, a gordura e a pele esticando ao ser puxada pelos dentes da criatura faminta. E se Herschell Gordon Lewis já fazia isso em 1963 com *Blood Feast*, George Romero levou o sangue-e-tripas para outras dimensões, conferindo-lhe uma aura de seriedade completamente diferente da abordagem *exploitative* de Lewis, em que prevalecia o humor negro na trama caricatural.



Os mortos cercam a casa e devoram os vivos em *A Noite dos Mortos Vivos*.

A tv nos dá conta de que a radiação está aumentando. Portanto, os mortos continuarão voltando à vida. Didaticamente somos instruídos em como lidar com os zumbis. Explicam que o ponto fraco é o cérebro. Já que ele foi ativado pela radiação, deve ser destruído por um golpe ou um tiro. Também ficamos sabendo que várias brigadas da defesa civil estavam em ação em todo o país, eliminando os mortos-vivos. Assistimos mais entrevistas com cientistas e caçadores de zumbis, narrando com a naturalidade de quem narra um piquenique, as suas ações.

Após a morte e canibalização dos restos do casal, a situação piora. Os monstros finalmente começam a arrebentar as defesas colocadas nas portas e janelas. Helen Cooper corre ao porão para ver a filha, encontrando a menina transformada em zumbi, devorando o cadáver do pai. Esta outra seqüência antológica vai culminar com a morte sangrenta de Helen nas mãos da filha. Ben, que fica só após a captura de Barbra pelos zumbis, refugia-se no porão. Lá, atira no cadáver reanimado de Harry Cooper, e permanece até ouvir a chegada dos homens da defesa civil. Com cuidado, dirige-se até a janela da sala e olha para fora, sendo confundido com uma das criaturas e atingido mortalmente. Termina empilhado e queimado com os cadáveres contra os quais lutou.

É interessante analisar em como a figura do líder é colocada em questão. Quando Ben se encontra pela primeira vez com Harry Cooper, este sugeria que todos se escondessem no porão, já que por ter uma única porta, ofereceria mais proteção. Ben recusa, alegando que se os zumbis invadissem a casa, ficariam em pior situação. Os outros membros do grupo (inclusi-

ve a mulher de Harry), preferem seguir Ben, heróico, com espírito de equipe e com a única arma de fogo disponível. Ele tomava as decisões e sugeria as estratégias, relegando à antipatia da audiência o acovardado Harry. Porém, como resultado, Tom e Judy se tornam alimento para os monstros. Estes tomam a casa e Barbra é capturada pelo seu irmão, agora morto-vivo, que a arrasta para a turba faminta. Ironicamente, Ben consegue escapar se trancando justamente no porão.

Esse filme representa não só a exibição de um horror literalmente visceral, mas também a recusa em dar ao público sequer uma dose de ânimo ou esperança. É o horror sem escapatória, sem um retorno ao *status quo* no final. O monstro não está morto e as estacas de madeira e crucifixos para extirpar o Mal não são mais convincentes. *A Noite dos Mortos Vivos*, como lembra Kim Newman, adota a lógica do pesadelo, a sensação de que, não importa o quanto você corra, você nunca irá escapar do monstro. Os valores sociais e seus pilares – família, Estado – são inúteis. O herói do filme (que é negro, em 1968, quando ainda era raro artistas afro-americanos protagonizarem personagens principais e muitos interpretam como uma crítica de Romero ao racismo norte-americano²⁷) não fica com a mocinha. Na verdade não há heróis e mocinhas. O único casal que pode ser objeto da empatia do público – Tom e Judy -, acaba protagonizando a seqüência mais explícita de sangue-e-tripas ao ser devorado.

A Noite dos Mortos Vivos



Os zumbis de Romero redefiniram esse tema no cinema de horror. Antes dele, desde que o tema foi utilizado pela primeira vez no filme *White Zombie* (1932), com Bela Lugosi, os zumbis eram geralmente ligados ao vodu haitiano, com todo o senso comum geralmente associado a essa religião ou seres resultantes de experiência científicas nada ortodoxas (*Creature with the Atom Brain*, 1955). Eram também instrumentos de invasões alienígenas, filão que teve seu grande momento com o denominado “pior filme de todos os tempos” *Plan 9 From Outer Space*, do famigerado Ed Wood Jr. Até a Hammer Films chegou a investir em zumbis, com uma abordagem mais séria, em *A Epidemia dos Zumbis* (*The Plague of the Zombies*, 1966). Esses seres eram, em geral, retratados como criaturas cambaleantes e robóticas, obedientes a um mestre, e cada vez mais se tornando coisa do passado. Romero deu a volta por cima, reabilitando a imagem desses monstros com seus mortos vivos. Ao invés de criaturas

descerebradas, obedientes a algum tipo de comando, passaram a ter algum resquício de inteligência e iniciativa, dominados pelo instinto que os guiava avidamente para as vítimas que massacravam. O velho zumbi cedera lugar para seu sucessor devorador de gente e, pelas mãos do diretor, um reflexo de uma sociedade frustrada e conflitante, da massa destituída de poder ou vontade, guiada pelo instinto de sobreviver. Representam uma década conturbada, em que a guerra e os problemas sociais estavam na ordem do dia. Romero retrata seus zumbis mostrando que eles nada mais são do que o próprio homem, destituído de sua humanidade. Isso em um momento culminante da história norte-americana, em que os valores eram colocados à prova em meio a um acúmulo de violência sem precedentes na história daquele país. Afinal, nos últimos anos, haviam explodido as revoltas sociais. Martin Luther King e Robert Kennedy Jr. foram assassinados e estudantes acabaram massacrados no sangrento confronto com a polícia durante a ocupação da Universidade de Colúmbia.

Graças à abordagem de *A Noite dos Mortos Vivos* e, como veremos mais tarde *O Despertar dos Mortos* (*Dawn of the Dead*, 1979), do mesmo diretor, esses mortos famintos por carne humana se tornariam um dos mais recorrentes temas do cinema de horror dos anos 80.

Os anos 70

Os anos setenta foram a grande ressaca da virada cultural da década anterior, um período único e que, reavaliado, bastante marcante com seu grande contraste entre o *kitch* e a efervescência criativa a que deu prosseguimento, rompendo novas barreiras e consolidando um cinema mais ousado. Podemos dizer que os anos 60 não terminaram em 1969 mas que adentraram pela década seguinte.

Se, em uma primeira análise, foi a época das caras sorridentes e da *discotheque* - culminando em uma insossa brandura que em muitos aspectos guiou a cultura popular -, nos *seventies*, o cinema pôs-se à prova e testou os seus limites, rompendo-os. O sexo e a violência mais explícitos, antes confinados aos filmes *exploitation*, eram agora introduzidos no cinema *mainstream* por produções como *A Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*/1971), de Stanley Kubrick; *Sob o Domínio do Medo* (*Straw Dogs*/1971), de Sam Peckinpah e *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. O famigerado código de classificações da MPAA foi finalmente desprezado.

Foram os tempos dos filmes-catástrofe, das artes-marciais e do pornô-*hardcore* invadindo as telas. Foi a época do alvorecer da indústria do sexo explícito – um reflexo da liberação sexual - de *Garganta Profunda*, *O Diabo na Carne de Miss Jones* e *Atrás da Porta Verde*.

Para o Horror, após o amadurecimento do gênero e um re-direcionamento através de

produções bem marcantes no divisor de águas que foram os anos 60, a década de 70 foi a consolidação das novas tendências - um prosseguimento bem mais violento, calcado em novos padrões estéticos e na falta de esperança do momento - bem distantes dos antigos padrões góticos da Hammer e da AIP. Foram os tempos de um horror mais gráfico e visceral do que jamais foi visto anteriormente nas telas. Foi a consolidação da transposição do horror para a vida real. Para os Estados Unidos de Watergate, do fracasso do Vietnã e do Filho de Sam.

Não que o velho horror inglês houvesse terminado. As companhias inglesas – encabeçadas pela Hammer e sua concorrente, Amicus – já estavam em declínio, mas ainda tinham algum folêgo na primeira metade da década. Ambas acabaram se perdendo em produções caça-níqueis que repetiam velhas fórmulas e não se adaptaram aos novos direcionamentos do público, face às transformações ocorridas. Ainda no final da década anterior, já haviam sinais claros de que o horror gótico, representado por essas companhias, estava em acentuada decadência. A Hammer investiu no gênero até encerrar as suas atividades em meados dos anos 70, sem nunca mais chegar perto do sucesso das primeiras produções. Assim como a Universal, passou a produzir em série filmes com seus personagens principais, enquanto o público assistia sua agonia²⁸.

Em meio a todas essas mudanças que ocorreram no gênero e tendências da indústria – isso sem falar no esgotamento ocasionado pela grande quantidade de imitações -, em seus anos derradeiros a Hammer tentava manter-se no mercado. Ao mesmo tempo em que lutava contra a crise econômica em parte causada pela nova política de taxas votada pelo Congresso Americano, que minou suas parcerias na América, buscava reencontrar o seu público, se adaptando aos novos tempos. O que resultou em uma série de tentativas fracassadas e desencontros. Enveredou pelo *sexploitation*, com um aumento considerável do sexo e da violência. Os decotes aumentaram e a nudez frontal feminina pronunciou-se. Vampirismo e lesbianismo entraram na ordem do dia, representados pela trilogia de filmes baseados no romance *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu²⁹(já utilizado por Roger Vadim em *Rosas de Sangue/Blood and Roses* – 1960) e na adaptação da história da Condessa Elizabeth Bathory, que no século XVI torturou e assassinou cerca de seiscentas jovens e segundo os relatos, se banhava no sangue de suas vítimas com a crença de que assim se manteria jovem para sempre. O claro propósito era explorar mais explicitamente a ligação entre sexualidade e vampirismo, assim como pretexto para incrementar o gênero com cenas mais eróticas e ousadas para a época e que reverteriam em lucro nas bilheterias. Como confirma o diretor Roy Ward Baker:

Os produtores Harry Fine e Michael Style me procuraram para dirigir o filme e me disseram que o roteiro era baseado em uma história de Sheridan Le Fanu, um escritor irlandês da época vitoriana. Eu já era fã do trabalho dele, apreciava os seus livros desde garoto e fiquei imediatamente interessado. Mas quando me aprofundei no roteiro vi que havia uma dose de lesbianismo que não havia sido imaginada por

Sheridan. Ou seja, eles deram uma ênfase especial a esse tema. Acho que foi aquela velha questão: “centenas de filmes de vampiros já forma feitos. O que podemos fazer de novo? Já sei. Elas serão lésbicas”.

Os filmes de vampiras da Hammer, além de conferir um conteúdo sexual mais explícito ao tema, ajudaram a consolidar um sub-gênero pelo qual também enveredaram os diretores Jesus Franco e Jean Rollin, dos quais falaremos mais adiante, no capítulo referente ao euro-horror.

Devemos lembrar também que as mulheres, na maior parte das vezes, tiveram um papel coadjuvante nos filmes da Hammer. Em poucas produções personagens femininos tiveram algum destaque ou foram mais desenvolvidos. Geralmente desfilavam em suas camisolas diáfanas pelos corredores dos castelos, ou exibiam suas curvas em decotes acentuados para o deleite dos espectadores. E sempre condicionadas à moral dominante. Como sugere, em enfoque acentuadamente feminista, Susan Svehla, “os estúdios Hammer adoravam as mulheres...adoravam vitimizá-las, violenta-las, despi-las, explora-las, e basicamente usá-las como um artifício para incrementar o enredo ou figura decorativa”. A autora, em seu artigo “Harlots, Hedonists, and Heroines: The Women on Hammer Films”, cita a declaração do produtor Michael Carreras sobre o papel de Jeanne Roland em *A Maldição da Tumba da Múmia* (*The Curse of the Mummy's Tomb*, 1964). Para Carreras, ela, que nunca tinha atuado na vida, era bastante encantadora. E afirma tê-la usado como um simples ornamento³⁰.

The Vampire Lovers (1970), a única co-produção Hammer/AIP, dirigido por Roy Ward Baker, foi o primeiro filme do estúdio a colocar a mulher predadora no centro da produção e não mais como coadjuvante, geralmente circulando em torno de uma figura masculina principal como uma vítima indefesa ou uma escrava pronta a satisfazer os desejos de seu mestre. A história, como no livro de Le Fanu, se passa em Styria, uma pequena aldeia próxima das ruínas do castelo Karnstein. Ingrid Pitt (que viria a tornar-se outro ícone da galeria de *femmes fatales* do cinema de horror da época) interpreta Mircalla Karnstein, uma vampira que teve a família destruída por um caçador de vampiros, o Barão Hartog. Sua primeira vítima é a jovem Laura, filha do general Spielsdorf (o eterno caçador de vampiros Peter Cushing), na casa de quem se hospeda. Lá instalada, Mircalla (usando o nome de Marcilla, na recorrente variação anagramática que se repetirá nos três filmes da série) seduz e vampiriza Laura, em cenas de erotismo *softcore* com grande destaque dos seios generosos das atrizes. O teor homossexual é bastante elevado, se analisarmos sob a ótica da época em que o filme foi feito, e as cenas de lesbianismo de alto teor sexual. Tanto que Mircalla morde suas parceiras nos seios, um modo de mostrar mais ainda essa parte da anatomia feminina e mexer com a libido do público (o que explica esse sub-gênero ter ficado conhecido como *tits-and-teeth*).



Emma entra no quarto de Mircalla e esta levanta-se da banheira despida. A vampira sugere que a moça experimente um vestido. Emma fica somente com as roupas de baixo, mas acaba tirando toda a roupa sob insistência de Mircalla. As duas acabam correndo e brincando pelo quarto, finalizando a seqüência caindo na cama, uma sobre a outra. Em outra seqüência, Mircalla despe a parte de cima da roupa de Emma e beija seus seios.

Se os homens cederam o centro da trama para as mulheres em *Vampire Lovers* (e nos dois que seguiram), isso não enfatiza em nenhum momento um enfoque feminista ou libertário, muito pelo contrário. O vampiro-mestre, personificado pelo Conde Karnstein – o macho gerador da linhagem -, está onipresente, observando e conduzindo os acontecimentos. E o lesbianismo é usado em função de explorar o sexo e a nudez, sendo o enfoque masculino. Tanto que a relação de Mircalla com as suas parceiras é punida. Laura morre. A governanta também. E Emma é salva das garras da vampira pelo jovem herói. Os homens do filme – o general Spielsdorf, o Barão Hartog, o pai de Emma – é que vão fazer valer as leis do patriarcado, cortando a cabeça da serpente (literalmente, Mircalla tem a cabeça decepada por um golpe de espada do general) e restaurando a ordem, eliminando os vestígios do pecado, principalmente o da emancipação feminina.

Graças ao relativo sucesso nas bilheteria, sem dúvida resultado dos elementos sexuais e dos atributos físicos das protagonistas, a Hammer redefiniu os rumos de sua produção para o que poderia aumentar os seus lucros. Muitos dos filmes produzidos a partir de 1970 apelam para a nudez feminina.

The Vampire Lovers gerou duas seqüências. A primeira, *Luxúria de Vampiros* (*Lust for a Vampire!* 1971), dirigido por Jimmy Sangster, em que Mircalla (a atriz sueca Yutte Stensgaard) é reconstituída através do sacrifício de sangue de uma aldeã em uma

Com a morte de Laura, Mircalla (agora como Carmilla) acaba em outra casa, voltando a sua atenção para a filha do proprietário, Emma. Além da jovem, também seduz a governanta, com a intenção de manter as coisas sob controle. As seqüências em que a vampira se insinua para Emma são as mais tórridas do filme, com bastante nudez, ainda que não frontal. Podemos destacar o momento em que



The Vampire Lovers



Luxúria de Vampiros

audaciosa cerimônia satânica ministrada pelo Conde Karnstein. O sangue da vítima escorre de sua garganta cortada sobre os restos de Carmilla fazendo com que esta retorne, esplendorosamente nua e suja de sangue. Internada em uma escola feminina, envolve-se sexualmente com uma estudante americana que se insinua sem saber da verdade sobre a colega. Porém, apesar dessa sugestiva seqüência em que é oferecida a nudez do torso nu de Mircalla, o filme não está tão centralizado no erotismo lésbico como o seu antecessor. Tanto que a vampira faz sexo com um escritor (uma lamentável e amadora seqüência ao som da canção tema do filme, talvez a mais constrangedora da carreira da Hammer), temporariamente contratado para dar aulas na escola e com quem mantém um breve relacionamento.

O filme, apesar de apelar bastante para a nudez e para o sexo, inclusive com uma cena que remete ao filme anterior, quando Mircalla suga o sangue de uma colega no seio, não tem o mesmo teor erótico de *Vampire Lovers*. Mas mantém, do mesmo modo, o final moralista, em que a punição novamente prevalece sobre um comportamento não convencional. A vampira é morta por uma estaca flamejante que despenca do telhado do castelo quando os aldeões enfurecidos atacam seus algozes. O escritor, com a morte de Mircalla, desperta do feitiço e acaba nos braços da virtuosa mocinha do filme.

Luxúria de Vampiros não conseguiu o sucesso do antecessor nas bilheterias (à despeito da foto publicitária de Stensgaard seminua, banhada de sangue). A ele seguiu-se, fechando a trilogia, o atmosférico *As Filhas de Drácula* (título brasileiro para *Twins of Evil*), do mesmo ano, dirigido por John Hough. Com mais violência que seus antecessores, menor cota de nudez e pouco erotismo, traz as gêmeas Madeleine e Mary Collinson, que já haviam posado para a *Playboy*, como as jovens Mary e Frieda. Órfãs, vão morar com o tio, o cruel e puritano caçador de bruxas Gustav Weill, obcecado pela idéia de destruir o mal, em atuação bastante convincente de Peter Cushing, certamente inspirada pelo filme de Michael Reeves, *The Conqueror Worm*. Frieda se torna uma vampira após cair nas mãos do Conde Karnstein, um libertino e entediado aristocrata que busca o prazer através de práticas sadomasoquistas e rituais satânicos. Karnstein se tornara um morto-vivo ao ressuscitar Carmilla, fazendo o mesmo com a impetuosa Frieda. O filme retrata de forma maniqueísta a eterna luta entre o bem e o mal, personificada pelas jovens Mary e Frieda, e condicionada ao moralismo e conservadorismo. Enquanto a primeira nutre uma paixão pelo professor de música e se adapta à



Luxúria de Vampiros

vida de repressão ordenada pelo tio, Freda busca a sua emancipação e liberdade, longe dos valores pregados pela família e pela Igreja. Isso fica bem claro na seqüência em que, enquanto Frieda foge de casa à noite para se entregar aos prazeres do sexo e do vampirismo com o Conde Karnstein, Mary fica em seu quarto, apavorada, imersa em preces. Obviamente a virtude e conformismo de Mary é recompensada no final e a rebeldia de Frieda lhe custa a cabeça.

As Filhas de Drácula já demonstra um incremento na representação da violência, com cenas explícitas de torturas e mutilações. Mulheres são queimadas na fogueira sem piedade, machados descem sobre cabeças e o sangue espirra em profusão. Afinal, a explicitação do sangue-e-tripas já estava em andamento desde a década anterior.



Condessa Drácula

Condessa Drácula (*Countess Dracula*, 1971) é outra tentativa dentro dessa linha, re-interpretando a história da Condessa Bathory. No filme, ela se torna a Condessa Elizabeth Nadasdy - interpretada por Ingrid Pitt -, uma velha aristocrata que, ao se sujar com o sangue de uma criada, descobre os efeitos rejuvenescedores do sangue de mulheres virgens. Como o efeito é temporário, e a cada recaída fica mais velha e feia, ela ordena uma série de assassinatos para obter a matéria prima para os seus banhos de beleza. Assim, faz-se passar pela filha, que mantém aprisionada, e se apaixona por Imre, um jovem soldado, filho de um general amigo de seu falecido marido. As coisas, porém, fogem ao seu controle e, privada do sangue rejuvenescedor, Elizabeth se transforma em horrível megera durante a cerimônia que celebraria o seu casamento com

o soldado. Enlouquecida, ela apunhala o rapaz e acaba sentenciada a ser encarcerada para sempre em seu castelo.

Condessa Drácula é um conto-de-fadas sobre sexo e poder. Elizabeth quer ser desejada e ter a sua sexualidade de volta, mesmo às custas do sangue das jovens que assassinava impunemente, devido à sua condição de aristocrata. Esse hedonismo perverso – que pode ser traduzido em “seja bela e jovem se quiser ser amada” - faz de Ingrid Pitt, em sua metamorfose de megera ensandecida a esfuziante e sedutora beldade, o grande destaque de um filme em que a ação é lenta e não há grandes momentos de suspense ou tensão, ousando pouco no sexo e na violência, elementos mais sugeridos do que o habitual nos filmes da companhia inglesa do período. Destacamos a rápida cena em que Imre invade os aposentos da condessa e a surpreende nua durante o banho de sangue e, em outra seqüência, o movimento da câmera que desce do corpo nu da jovem prostituta (em primeiro plano, com destaque inicial para o rosto sem vida e os seios) que Elizabeth sacrifica, passando por seu braço estendido abaixo com um corte sangrento no pulso e sobe, revelando uma grande bacia de prata repleto do líquido vermelho até parar na Condessa, em segundo plano, sentada de perfil passando sobre

o rosto uma grande esponja encharcada de sangue. Um corte abrupto e que fere a integridade narrativa mostra o rosto envelhecido da mulher, revelando frustração e raiva pelo fracasso da tentativa. Isso vai remeter, novamente, aos aspectos morais e conservadores daquelas produções, já que a explicação é que somente o sangue de virgens (virtuosas) poderia ter efeito no tratamento de beleza de Elizabeth. A pobre vítima era, segundo o Capitão Dodi, um personagem do filme, “a prostituta mais barata da cidade”.

A Hammer também tentou, infrutiferamente, adaptar seu personagem principal, o Conde Drácula, aos dias de hoje, transportando o velho vampiro para a *swinging London* do início dos anos 70 em *Drácula no Mundo da Minissaia (Dracula A.D. 1972)* e *Os Satânicos Ritos de Drácula (Count Dracula and his vampire bride/1973)*.

Quando a companhia resolveu fazer um filme de Drácula ambientado na Londres contemporânea, o roteirista Anthony Hinds recusou-se a escrever a história. O trabalho foi entregue então, para Don Houghton que preparou o roteiro do novo filme de vampiros da Hammer, continuando a saga do Conde em evidente declínio após os anteriores *O Sangue de Drácula (Taste the Blood of Dracula)* e *O Conde Drácula (Scars of Dracula)*, ambos de 1970. James Carreras, com boas expectativas, deu o filme para Alan Gibson dirigir. Como atração extra, Peter Cushing foi escalado para interpretar um descendente de Van Helsing, o caça-vampiros original, que ele já havia representado em *Horror de Drácula (Horror of Dracula)* e em *As Noivas de Drácula (Brides of Dracula)*, o segundo filme de vampiros da Hammer. Já Christopher Lee não ficou nem um pouco impressionado com o roteiro. Na verdade, não gostou da idéia de um Drácula moderno, e teve que ser persuadido para que aceitasse o papel.

Drácula no Mundo da Minissaia (Dracula AD 1972, também conhecido como Dracula Today, Dracula Chelsea '1972 e Dracula Chases the Mini Girls – que deve ter inspirado o infame título brasileiro) começa em 1872, com a tradicional ambientação de época já tão conhecida. Após uma breve sequência em que Lawrence Van Helsing consegue mais uma vez por fim ao reinado de terror de seu arqui-inimigo Conde Drácula, às custas da própria vida. Um discípulo do Conde (Christopher Neame) recolhe suas cinzas e as enterra no cemitério da Igreja de St. Bartolph. Talvez possamos considerar a passagem de tempo apresentada nessa introdução um dos pontos-altos da produção da Hammer. A câmera se desloca do túmulo do caçador de vampiros (1872) para o céu onde, repentinamente, surge um avião e os créditos iniciais, acompanhados por imagens da Londres moderna e da trilha sonora pop, que nos transportam para 1972.

Em um bar em Chelsea, um grupo de adolescentes é convencido por Johnny Alucard (o mesmo Christopher Neame) a participar de uma missa negra em uma igreja abandonada. Ele os leva para St. Bartolph. O propósito secreto de Alucard é, na cerimônia, ressuscitar o Conde Dracula. Uma vez renascido, Drácula começa a recuperar o tempo perdido. Sua primeira víti-



Drácula no Mundo da Minissaia

ma é uma bela morena, interpretada por Caroline Munro (outra *hammer girl* que ficou famosa). Acreditando tratar-se de uma morte ritualística, o policial Murray (Michael Coles), da Scotland Yard, procura o conceituado ocultista, Lorrimer Van Helsing. Este descobre que o antigo inimigo de seu ancestral está de volta e que sua neta, Jessica (Stephanie Beacham) foi raptada por ele. Parte então para o confronto final.

Apesar de não ter convencido muito na época, sendo inclusive considerado um equívoco da Hammer, *Drácula no Mundo da Minissaia* pode ser reavaliado atualmente como uma tentativa legítima do estúdio britânico de levantar a poeira em que se soterrava, entre castelos e aldeias de camponeses, buscando um novo fôlego e – mais do que tudo – originalidade (discordando do autor Howard Maxford³¹). Empreendimento, infelizmente, mal direcionado, de se transpor *Drácula* para os anos 70 das minissaias e dos cultos satânicos, em que um novo comportamento sexual movia os jovens. O contraste entre a figura do conde vampiro, preso ao passado e o dinamismo da cena londrina presente (ênfatisado pela montagem de cortes rápidos característica dos filmes de ação) é bastante interessante. Em nenhum momento esses elementos se misturam, funcionando em paralelo. As vítimas, como que retiradas de seu próprio tempo, são levadas até ele, que fica em seu refúgio pleno de referências a épocas remotas, onde se entregam, cativadas por sua presença dominante. A grande falha do filme, e que de certo modo pode explicar o desprezo de que foi alvo, é o conteúdo bastante moralista, incompatível com os novos rumos sociais. Afinal é um grupo de jovens irresponsáveis, rebeldes e promíscuos que traz o vampiro de volta à vida. E cabe aos “mais velhos”, representados pela figura paternal do Professor Van Helsing e pelas autoridades policiais, reprimir o mal e restaurar a normalidade.

Já *Os Ritos Satânicos de Drácula* (também conhecido por *Count Dracula and His Vampire Bride* e *Count Dracula is Dead and Well and Living in London*), de 1973, é um filme que até hoje não se define e pode ser melhor apreciado agora que se passaram quase trinta anos. Ficamos, inclusive, durante os primeiros minutos, nos perguntando se não estaríamos assistindo o filme errado. Na verdade, é mais um thriller de ação do que um filme de terror. E se sustentaria como tal sem a presença do vampiro, graças a um enredo surpreendentemente tão bem elaborado – em muito superior ao anterior *Drácula no Mundo da Minissaia*, quanto mirabolante.

Peter Cushing encarna novamente o incansável caçador de vampiros Lorrimer Van

Helsing que, junto com a Scotland Yard e o serviço secreto, se envolve em uma conspiração. Começando a investigar um misterioso culto satânico do qual faziam parte personalidades importantes da política, descobrem que ele é fachada para as ações de D.D. Denham, um poderoso empresário que tem como meta soltar uma peste utilizando uma bactéria mortal desenvolvida por um cientista e que, começando por Londres, exterminaria a raça humana. Na verdade, o empresário é nada mais nada menos do que o Conde Drácula.

O filme busca utilizar de uma vez todos os temas que estavam em voga, misturando sem muita coerência motoqueiros cabeludos, mulheres-vampiro, tramas conspiratórias, trilha sonora pop, missas negras e bastante nudez e violência. E, de modo quase profético, se analisarmos à luz dos recentes acontecimentos, prenunciava o terror biológico.

Os Ritos Satânicos de Drácula, que poderia se chamar “James Bond contra Drácula”, se substituíssemos o caça-vampiros interpretado por Peter Cushing pelo espião inglês é, por tudo isso, um filme único na produção da Hammer. Um momento em que os produtores jogaram todas as suas cartas e pagaram para ver, resultando em uma obra extravagante e desordenada.

E se a violência já vinha aumentando bastante nos últimos anos nas produções da companhia (proporcionalmente aos litros de sangue derramados), chegou, com *Os Ritos Satânicos de Drácula*, ao seu momento de maior eficiência, graças à montagem vigorosa, mais típica dos filmes de ação. Aos elementos já tradicionais, principalmente às estacas e instrumentos cortantes ou de perfuração (como o gancho em que é pendurado um dos personagens de *Scars of Dracula*), somaram-se as perfurações feitas por tiros e perseguições automobilísticas.

O filme se rende, em vários momentos ao *sexploitation*, utilizando-se de sub-temas como submissão e encarceramento de personagens femininos (as mulheres-vampiras, escravas de Drácula, mantidas acorrentadas no porão), além da tradicional exposição da nudez com ênfase nos seios. Os homens, afinal, morrem com mais dignidade. A missa negra do início poderia fazer parte de alguma coletânea *sexploitation*, pois a mistura sexo-ocultismo-violência estava em voga no período. Nesta seqüência, a oficiante da cerimônia satânica, para mostrar o poder de seu mestre aos acólitos, sacrifica uma bela jovem. Ela é morta por um golpe de punhal, para retornar à vida ao ter derramado em seu corpo uma dose generosa de sangue. Ela arfa e geme de prazer, enquanto o líquido vermelho escorre por seu ventre. Em detalhe, os bicos dos seios, duros. Como de costume, não aparecem genitais ou pelos púbicos.

O golpe definitivo para os vampiros da Hammer não foram as cruzes ou as estacas de madeira, mas o fracasso (mais um fracasso para acelerar a descida ao fundo do poço da companhia) da co-produção com uma empresa de Hong Kong – os Shaw Brothers – em que esperavam capitalizar o sucesso da recente onda de filmes de artes marciais popularizados no

ocidente por Bruce Lee, unindo vampiros e lutadores de kung fu em *The Legend of the Seven Golden Vampires* ou *The Seven Brothers Meet Dracula* 1974. O filme traz pela última vez Peter Cushing como o caçador Van Helsing. Christopher Lee se recusou a interpretar novamente o conde vampiro para qualquer produção da Hammer, sendo o papel entregue para John Forbes-Robertson. Na verdade, o ator já estava há muito descontente com a trajetória do personagem nos filmes, tanto que ele desaprovava completamente a seqüência de *Dracula, Perfil do Demônio* (*Dracula Has Risen from the Grave*, 1968) em que o vampiro remove a estaca do próprio corpo, além de ser contra, também, ao deslocamento da ação do vampiro para o século vinte. Para Lee, “Existe apenas um Drácula, e sua época não deve ser alterada”.

Os filmes sobre possessões diabólicas e demônios foram o grande destaque da década de 70, abraçando a linha que ganhou força com *O Bebê de Rosemary* e tendo o seu auge com a produção mais comentada de 1973: o filme de William Friedkin, baseado na história original de William Peter Blatty - *O Exorcista* (*The Exorcist*). É sem dúvida o mais popular filme de Horror já feito e por sua vez um sucesso estrondoso de bilheteria. Se por um lado abriu caminho para cenas mais escatológicas no cinema *mainstream* e levou o horror para o esquema dos grandes estúdios e altos orçamentos, tornando de vez obsoletos os filmes na linha Hammer-Amicus, por outro mostrou o quão reacionário um filme de horror pode ser ao tratar de questões como o despertar da sexualidade, fé e religião. E Satã, na década anterior usado como um símbolo de subversão de valores e rebeldia – como vimos em *O Bebê de Rosemary* -, teve em *O Exorcista* sua antítese, com sua mensagem doutrinária arraigada ao conservadorismo mais extremo.

O filme consiste na destruição da paz e do *establishment* de uma família de classe média residente em Washington pelas ações da menina Regan Macneil, então entrando na puberdade. Sua mãe, Chris, uma atriz de meia idade sem convicções religiosas, está preocupada com as súbitas mudanças de personalidade da filha. Após inúmeras consultas a médicos e psiquiatras, ela acaba recorrendo ao jovem padre Damien Karras, um sacerdote em crise com a sua vocação religiosa. Karras, após vários incidentes, conclui que a causa das perturbações era possessão demoníaca. Com a permissão da Igreja e a liderança do padre Merrin, um exorcista veterano que recentemente confrontara o demônio Pazuzu no Iraque, Regan é submetida à uma série de exorcismos que acabam não tendo o resultado esperado. O padre Merrin morre e o outro só tem sucesso (se é que podemos chamar assim) pedindo ao demônio para tomar o seu próprio corpo – no que é prontamente atendido - e cometendo suicídio em seguida.

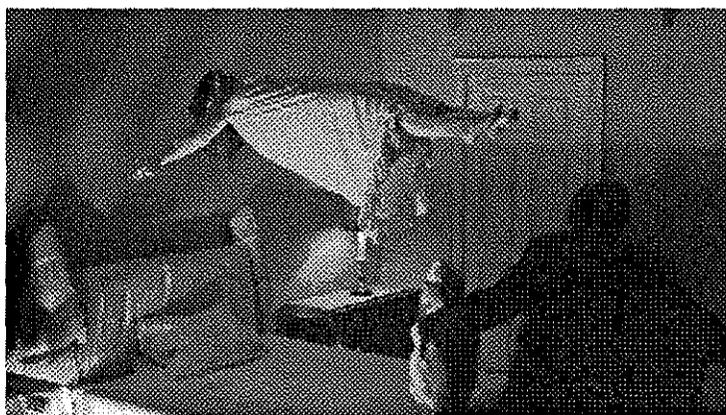
Lento, se pensarmos em padrões atuais – demora a *acontecer* - vai crescendo de intensidade, à medida que os sintomas da possessão vão aumentando: o rosto de Regan fica

horrivelmente deformado, ela levita, vomita uma substância verde, sua cabeça gira 360 sobre os ombros, a voz fica grossa e áspera, ela se masturba com um crucifixo, etc.



Linda Blair exhibe as marcas da possessão em *O Exorcista*

O mérito do filme é a eficiência da trama e produção. Cenas de impacto sexual ou com deformidades já haviam sido feitas muitas vezes no cinema de horror, mas nunca vistas até então no cinema de primeira linha, com um grande estúdio disposto a bancar com orçamento generoso os efeitos e destinado ao público em geral. Aliás, esse é um fato curioso que merece destaque: mesmo sendo o horror um dos gêneros mais duráveis e prolíficos nas telas, dificilmente a indústria principal conseguiu ser responsável pelos exemplares que se tornariam objeto de culto. Os mais representativos ou determinantes filmes de horror, em sua maioria, saíram das mãos de pequenos produtores independentes e diretores estreantes. Isso será melhor avaliado posteriormente quando abordarmos as novas tendências que se firmaram a partir de 1968.



A famosa sequência de levitação, durante o exorcismo.

O clima pesado, sombrio e sem esperança que permeia todo *O Exorcista* é confirmado no final. E se o Mal tem alguma supremacia sobre o Bem, no sentido em que as tentativas

fracassam e a única chance de salvação da alma de Regan é através do sacrifício de Karras – um arremedo moderno de Cristo -, ele pode ser derrotado através da fé e da religião verdadeiras. Ou seja, aquela antiga máxima “creia e serás salvo”. Não podemos esquecer que os protagonistas da narrativa não agiam dentro dos padrões morais esperados pela Igreja Católica, principalmente nos anos 70. A mãe de Regan era divorciada e tinha uma vida sexual e o padre Karras questionava a sua fé. Podemos concordar, portanto, com o autor Nikolas Schreck quando denomina *O Exorcista* de “o mais cristão dos filmes sobre o demônio”, e enfatizar o seu caráter de propaganda.

E para tal a campanha publicitária que cercou o filme foi efetivamente eficiente, não ficando em nada a dever aos *gimmicks* anteriormente utilizados por produtores *exploitation* como William Castle. Começando pela “crença”, do diretor William Friedkin, na veracidade de fatos reais – a suposta possessão de um jovem de 14 anos em 1949 – que teriam inspirado o escritor da história William Peter Blatty. Na tentativa de conferir ao filme um status de seriedade religiosa, Friedkin escolheu para o papel de Karras o ator Jason Miller, ex-seminarista jesuíta, e cercou-se de consultores religiosos. Além disso, diversos rumores surgiram para enfatizar o caráter sobrenatural do filme, ligando-se a ele desde o incêndio que consumiu o *set* do interior da casa das MacNeil (o que paralizou durante seis semanas os trabalhos) até as mortes do ator Jack MacGowran e do irmão de Max Von Sydow (Padre Merrin) logo que este chegou à Nova Iorque para iniciar as filmagens. Isso sem falar nos relatos de tumultos durante a estréia da fita e dos efeitos colaterais em parte do público, entre eles pessoas que procuraram ajuda psiquiátrica ou médica apresentando sintomas de náusea, paranóia, insônia, histeria ou acreditando estarem sendo vítimas de possessão. Mikita Brotzman cita em seu livro³² o artigo de James C. Bozzuto intitulado “Cinematic Neurosis following *The Exorcist*”, publicado em “The Journal of Nervous and Mental Disease”. Segundo o artigo, Bozzuto considera o filme de Friedkin diretamente relacionado à neurose traumática em pessoas suscetíveis. E o que é mais importante, segundo o autor, é o fato de *O Exorcista* ser o primeiro filme associado a uma reação de neurose em larga escala na audiência. Ele ainda lista alguns casos representativos, dos quais selecionamos alguns:

Martha B., 22 anos, que pediu ajuda psiquiátrica por não conseguir dormir há cerca de uma semana, desde que assistiu ao filme; Lyle H., 24 anos, que buscou o serviço de emergência aproximadamente um mês após assistir a *O Exorcista*, sendo assaltado por flash-backs do filme, insônia e a suspeita de que a filha de cinco anos estava possuída; John M., um jovem professor universitário, foi conduzido a um tratamento psiquiátrico de emergência por causa de sua urgente necessidade em se livrar dos demônios que o possuíam.³³

Também são significativos os crimes que teriam alguma ligação com o filme de Friedkin

e que vale citarmos como curiosidade. Como relata Brottman:

Na Alemanha Ocidental, Roger Hertrampf, de 19 anos, atirou na própria cabeça com um rifle automático algum tempo após assistir a *O Exorcista*. (...) Em outubro de 1974, *O Exorcista* foi citado como a causa por trás do assassinato de um menino de 9 anos por um adolescente que alegou à corte: “Não fui eu, realmente, quem fez aquilo. Havia alguma coisa dentro de mim desde que eu vi aquele filme, *O Exorcista*. Eu senti que alguma coisa me possuiu e tem estado em mim desde então”.³⁴

Durante toda a década, dos mais diversos modos, tivemos a reutilização, em produções dos mais diversos níveis e orçamentos, dos temas tradicionais do horror. Desde os demônios (a partir do sucesso de *O Exorcista*) e temas ligados ao satanismo (os conservadores *A Profecia – The Omen/1976* e *A Sentinela dos Malditos – The Sentinel/1977*) até casas assombradas, que tiveram seu lugar assegurado com produções como *A Casa da Noite Eterna (The Legend of the Hell House/1973)* – em que a médium interpretada por Pâmela Franklin tem relações sexuais com um espírito, *Mansão Macabra (Burnt Offerings//1976)*, *A Casa do Horror (The Amityville Horror/1979)* e *A Troca (The Changeling/1979)*.

O horror cinematográfico, em franca decadência – se levamos ao pé da letra a palavra tradição –, também seguiu por outros caminhos, entre eles o do filão de animais assassinos inaugurado por *Tubarão (Jaws, 1975)*, e teve seu grande momento *exploitation* com *Piranha (1978)*; derivações nada ortodoxas dos temas góticos – *O Vampiro Conde Yorga (The Vampire Count Yorga, 1970)*, *Blacula (blaxploitation de 1972, fusão das palavras black e Drácula)*; e os irregulares filmes em episódios da concorrente da Hammer, *Amicus: A Casa que Pingava Sangue (The House that Dripped Blood, 1970)*, *Asilo Sinistro (Asylum, 1972)*, *Tales from the Crypt (1972)*, *The Vault of Horror (1973)* e *From Beyonds the Grave (1975)*. E se Vincent Price homenageava a própria histrionice em comédias de humor negro temperadas com terror – “orgias de kitch”, segundo Kim Newman – como *O Abominável Dr. Phibes (The Abominable Dr. Phibes, 1971)*, *A Câmara dos Horrores do Abominável Dr. Phibes (Dr. Phibes Rises Again, 1972)* e *As Sete Máscaras da Morte (Theatre of Blood, 1973)*; outros ícones do gênero ainda procuravam manter acesa a chama do horror gótico em produções menores de pequenas produtoras. O horror inglês, diga-se de passagem, entraria em franca decadência, com o fechamento das portas das produtoras que exploravam o gênero e o esvaziamento do setor, sendo que até a segunda metade da década de oitenta, pouco se pode apresentar de representativo, com a exceção de algumas produções independentes, como *O horror/sci-fiction XTRO (1982)*, de Harry Bromley Davenport ou mesmo obras mais sofisticadas – e que talvez por isso não tenham funcionado muito bem –, como *A Companhia dos Lobos (The Company of Wolves, 1984)*, de Neil Jordan e *Gothic (1986)*, de Ken Russel, que retornaria ao gênero com o bem mais eficiente *A Maldição da Serpente (The Lair of the White Worm, 1988)*, baseado na obra

do escritor de Drácula, Bram Stoker, e remetendo em estilo aos filmes da Hammer. O grande destaque na produção inglesa posterior aos anos 70 fica com o filme escrito e dirigido pelo *enfant terrible* da literatura de horror inglesa, Clive Barker: *Hellraiser, Renascido no Inferno* (*Hellraiser*, 1987), que pode ser considerado o primeiro filme a entrar para o *mainstream* misturando sangrentas fantasias sadomasoquistas e horror.

E se muito falamos sobre a década de 60 como um divisor de águas e um dos períodos mais importantes para o cinema de horror, sendo responsável por ter lançado as bases para toda uma reformulação estética e narrativa no gênero, sem dúvida alguma podemos afirmar que os momentos realmente renovadores não saíram dos grandes estúdios ou diretores experientes. Afinal, Michael Reeves (que infelizmente se suicidou em 1969 aos 25 anos), George Romero, e precursores como Roger Corman tinham menos de trinta anos quando dirigiram os seus primeiros filmes. Durante os anos 70 e início da década seguinte, um outro tipo de cinema de horror foi se fazendo presente, à margem das grandes produtoras, com orçamentos diminutos e muita ousadia. Impulsionados pelo caminho iniciado por *A Noite dos Mortos Vivos*, outros realizadores - como Tobe Hooper, Wes Craven e John Carpenter - vieram se juntar aos predecessores, dando continuidade a esse processo, com filmes baratos que acabaram por definir o que iríamos ver nas telas nas décadas seguintes. Responsáveis pelo desenvolvimento de novos parâmetros para o gênero, romperam de vez as barreiras e testaram seus próprios limites, assim como os do público, em uma imersão no violento, no profano e no bizarro. Traduzindo nas telas o pesadelo norte-americano, instituíram o que viria a se tornar o paradigma do cinema de horror daquele país, como veremos a seguir.

Notas:

¹ Everman, Welch. *Cult Horror Films*, New York, Citadel Press, 1993, pp. 1 a 8.

² Ibid.

³ *Carnossauro*, lançado duas semanas antes de *Jurassic Park*, praticamente pagou seu custo de 4 milhões de dólares antes mesmo de ser colocado à venda nos mercados de vídeo e tv a cabo.

⁴ King, Stephen, *Dança Macabra*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989, p. 206.

⁵ Kellner, Douglas. *A Cultura da Mídia*, São Paulo, EDUSC, 2001, pp. 166, 167.

⁶ Gifford, Dennis. *A Pictorial History of Horror Movies*, London, Hamlyn Publishing, 1976, p. 82.

⁷ Nicholls, Peter. *Fantastic Cinema*, London, Ebury Press, 1984, p.24.

⁸ Mattos, A.C. Gomes de, *Os Filmes de Horror de Val Lewton* in: *Cinemin*, 5ª série, nº 16, Rio de Janeiro, Ebal, julho de 1985, p.13.

⁹ Ibid.

¹⁰ Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen*, London, Creation Books, 2001, p.5.

¹¹ O certificado "X" foi criado pelos censores ingleses em 1951 para classificar os filmes que continham

maior conteúdo de violência, sexo e/ou horror, substituindo os antigos certificados “A” (“horrific in character”) e “H”, introduzido em 1937 e que significava, invariavelmente, proibição de veiculação.

¹² Wright, Bruce Lanier. *Nightwalkers - Gothic Horror Movies*, Dallas, Taylor Publishing Company, 1995, p.10.

¹³ Ibid, p.14.

¹⁴ Hill, Lee. *Sem Destino*, Rio de Janeiro, Rocco, 2000, p.13.

¹⁵ Ibid. p. 14 – 15.

¹⁶ Depoimento de Roger Corman no programa “Os Diretores”, TNT.

¹⁷ *O Solar Maldito (House of Usher/1960)*, *A Mansão do Terror (The Pit And The Pendulum /1961)*, *Obsessão Macabra (The Premature Burial/1962)*, *Muralhas do Pavor (Tales Of Terror/1962)*, *O Corvo (The Raven/1963)*, *Sombras do Terror (The Terror/1963)*, *O Túmulo Sinistro (The Tomb Of Ligeia/1964)*, *O Castelo Assombrado (The Haunted Palace/1963)* e *A Orgia da Morte (The Masque Of The Red Death/1964)*.

¹⁸ Depoimento de Roger Corman no programa “Os Diretores”, TNT.

¹⁹ Howard Phillip Lovecraft (1890-1937) – Um mais importantes autores de ficção sobrenatural do século XX, deu considerável contribuição à estética do horror em seu ensaio “O Horror sobrenatural na literatura”. Curiosamente, a adaptação de sua história “O Estranho caso de Charles Dexter Ward” para as telas por Corman, *O Castelo Assombrado (The Haunted Palace/1964)* é creditado como de autoria de Edgar Allan Poe.

²⁰ LOVECRAFT, H.P O horror sobrenatural na literatura. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987. P.5

²¹ Depoimento de Roger Corman no programa “Os Diretores”, TNT.

²² Wright, Bruce Lanier. *Nightwalkers - Gothic Horror Movies*, Dallas, Taylor Publishing Company, 1995, p.144.

²³ Denominação contemporânea da feitiçaria, que conta hoje com grande número de adeptos em vários países.

²⁴ Segundo algumas dessas suposições, Polanski seria um adepto da magia negra e *O Bebê de Rosemary* uma espécie de manifesto diabólico.

²⁵ Newman, Kim. *Nightmare Movies*, London, Bloomsbury Publishing, 1988, p.6.

²⁶ Hoberman, J.e Rosebaum, Jonathan., *Midnight Movies*, New York, Harper, 1983, pp. 122-123.

²⁷ Romero nega ter escalado Duane Jones para o papel de Ben por causa de sua cor. Ele simplesmente afirma ter gostado dos testes do ator e, por isso, lhe dado o papel.

²⁸ Podemos contabilizar sete filmes com o Conde Drácula entre 1958 e 1973, e outros sete em torno do personagem Frankenstein.

²⁹ Escritor irlandês. Um dos mais importantes e inovadores figuras que contribuíram para o desenvolvimento das histórias de horror sobrenatural e autor de *Carmilla*, uma reconhecida influência ao Drácula de Stoker.

³⁰ Svehla, Susan. *Harlots, Hedonists, and Heroines: The Women on Hammer Films*, in *Bitches, Bimbos and Virgins*, Washington, Midnight Marquee press, 1996, p. 169.

³¹ Para o autor de *Hammer, House of Horror – Behind the Screams* (p. 122), a originalidade do filme se resumia à introdução.

³² Brottman, Mikita, *Hollywood Hex – An Illustrated History of Cursed Movies*, London, Creation Books, 1999, pp.97 –98.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

3. PESADELO AMERICANO: O FIM DA INOCÊNCIA

*There once was a man named Ed, / Who wouldn't take a woman to bed, / When he wanted to diddle, / He
cut out the middle, / And hung the rest in the shed!"*

Trova popular, 1958.

O verdadeiro psicopata americano

Podemos considerar como a grande e influente contribuição do cinema norte-americano ao horror a partir da segunda metade do século XX o redirecionamento dado ao gênero. Essa mudança em parte já foi objeto de nosso estudo¹, quando abordamos o início da perda da simplicidade que permeava boa parte da produção anterior aos anos 50. Porém, se essa mudança de rumos era uma resposta aos anseios do público perante a corrida armamentista e ao terror nuclear impostos pelo auge da guerra fria, a vida real se mostrava ainda mais assustadora e suplantaria, em muito, todos os esforços anteriores em se traduzir, nas telas, o medo. Os Estados Unidos conheceram então Edward Theodore Gein e o cinema de horror nunca mais seria o mesmo.

No dia 17 de novembro de 1957 a polícia de Plainfield, Wisconsin, deu uma batida na arruinada propriedade do pacato e solitário Ed Gein, suspeito de roubo na loja de ferragens local e do desaparecimento da proprietária, Bernice Worden. A velha casa de fazenda era um retrato do caos. Em seu interior, refugos e lixo cobriam o chão, tornando quase impossível percorrer os cômodos. Lá encontraram, pendurado de ponta-cabeça em um gancho para carne, o corpo nu e decapitado de Bernice Worden, estripado frontalmente por um corte que ia dos genitais dilacerados ao tórax. Sua cabeça e intestinos foram descobertos em uma caixa de papelão e o coração em um pote de condimentos no fogão.

Nas buscas que se seguiram foram encontrados os restos de pelo menos mais quinze mulheres na propriedade, além de estranhos artefatos e mobiliário feitos com partes dos corpos. O macabro inventário incluía, entre outros utilitários, uma cadeira forrada com pele humana, genitálias femininas preservadas em uma caixa de sapatos, um cinto feito de mamilos e o topo de um crânio transformado em tigela.

Vale a pena conhecermos a história do considerado *original psycho* para situarmos melhor a importância do macabro personagem para o desenvolvimento do filme de horror norte-americano nos anos posteriores e sustentar nossa tese de que o mesmo poderia ter tomado rumos diferentes se Ed Gein não houvesse existido ou se seus crimes não tivessem sido leva-

dos à público, chamado a atenção para o fenômeno dos assassinos em série e impregnado o imaginário daquele país.

Edward Theodore Gein nasceu em agosto de 1906 em La Crosse, Wisconsin, sendo o segundo dos dois filhos do casal George e Augusta Gein. Sua mãe, mulher de princípios religiosos que beiravam o fanatismo, criou os meninos de acordo com seu rígido código moral. Repetidamente os alertava sobre a imoralidade das mulheres, procurando desencorajar seus desejos sexuais com as ameaças do inferno. Dominadora, não encontrava dificuldades em fazer prevalecer as suas crenças ao seu marido – homem fraco e alcóolatra – e filhos, mantendo-se à frente, também, do sustento da família. Na verdade, Augusta desprezava o marido, que considerava uma criatura inútil, inapta para o trabalho. Ela pegou para si, portanto, a tarefa de criar os filhos e prover todas as suas necessidades.

Com o dinheiro que economizou com seu trabalho, retirou-se com a família para o campo, longe da imoralidade da cidade e dos pecadores que lá viviam. Mudaram-se, então, em 1914 para a fazenda isolada em Plainfield, mais tarde cenário para as bizarras atividades de Ed.

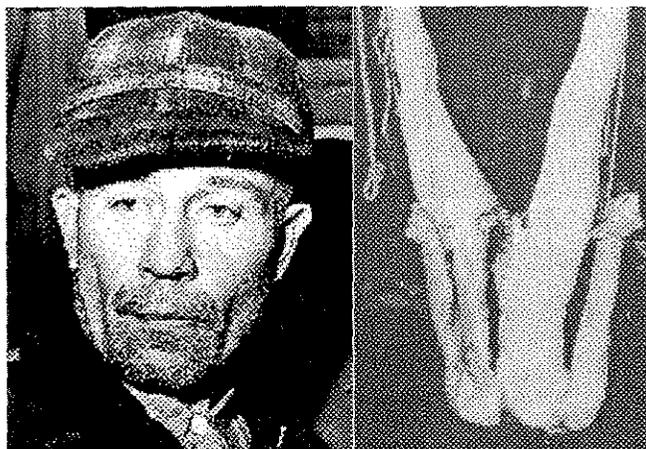
Apesar de todas as dificuldades que a estrutura familiar rígida ocasionava, Ed considerava a mãe o epítome da virtude e bondade, fazendo de tudo para seguir suas ordens o melhor que pudesse.

George Gein morreu em 1940 e quatro anos mais tarde o filho mais velho do casal, Henry, em circunstâncias misteriosas. Este preocupava-se com a submissão do irmão caçula à mãe, o que levava a sérios atritos familiares. Ed ficava chocado com a atitude do irmão, principalmente por este não ver em Augusta as mesmas qualidades virtuosas. É possível que estes incidentes tenham culminado na misteriosa morte de Henry.

Em dezembro de 1945 Augusta morreu após uma série de ataques. O professor de inglês Harold Schechter, autor de *Deviant: The Shocking True Story of the Original Psycho*, explica que com essa perda Ed tinha perdido sua única amizade e verdadeiro amor, ficando absolutamente sozinho no mundo. Ele permaneceu na fazenda, vivendo dos subsídios do governo e dos biscates que fazia para os vizinhos. Manteve fechada a maior parte das dependências da casa – inclusive o quarto de sua mãe que preservou como um santuário – e passou a residir no andar de baixo da residência, restringindo-se à cozinha e ao pequeno quarto em que dormia.

“Weird Ol’ Eddie”, como era conhecido na vizinhança, começou a se interessar pela anatomia feminina, passando a consumir enciclopédias médicas, livros de anatomia, literatura *pulp* de horror e revistas pornográficas. Ficou interessado particularmente nas atrocidades cometidas pelos nazistas durante a guerra e os experimentos médicos realizados em prisioneiros judeus nos campos de concentração. Outro foco de sua atenção eram os caçadores de

cabeças dos mares do sul. Através de suas leituras, Ed ia aprendendo sobre o processo de encolher cabeças, exumar corpos de seus túmulos e a anatomia humana. Não demorou para passar da teoria à prática, violando sepulturas e desenterrando corpos de mulheres em cemitérios da região. Ele os dissecava e guardava certas partes – cabeças, órgãos sexuais, fígados, corações e intestinos. Com a pele que retirava revestia manequins e eventualmente usava em si próprio para dançar ao luar. Por ocasião de sua prisão, foram encontradas preservadas as peles retiradas de dez cabeças humanas.



Ed Gein e o cadáver de uma de suas vítimas

Suas bizarras obsessões e o extremo fascínio pelo corpo feminino não tardaram a atrair sua atenção para pessoas vivas. Suas vítimas conhecidas - especulase ser Gein o responsável por vários desaparecimentos na região desde 1947 -, ambas mulheres da idade de sua mãe, foram Mary Hogan (54 anos), que dirigia um bar e desapareceu em dezembro de 1954 e a já citada Bernice Worden.

Especula-se que tenha praticado a necrofilia e o canibalismo. Segundo os primeiros relatórios policiais, foram encontradas evidências no refrigerador que indicariam canibalismo. Moira Martingale defende essa idéia², afirmando ter o próprio assassino confessado se alimentar da carne de cadáveres. Sobre a necrofilia ele teria, mais tarde, jurado à polícia jamais ter feito sexo com qualquer um dos cadáveres femininos que exumou, admitindo ficar gratificado em remover as peles e vesti-las.

Ed Gein morreu em 1984, em um manicômio judiciário, aos setenta e sete anos. Já era uma lenda que penetrara no inconsciente da sociedade americana e o incontestável destaque na galeria de assassinos e psicopatas, superando o predecessor Albert Fish e sucessores como o *Filho de Sam*, Ted Bundy, John Wayne Gacy, Jeffrey Dahmer (o canibal de Milwaukee) e mesmo o cultuado Charles Manson. Foi com Gein que ficou marcada a figura do “american psycho” e o horror tornou-se real e palpável, espreitando a cada esquina, nos becos das grandes cidades, nos jardins arborizados dos subúrbios ou nos afastados rincões do interior rural. O bicho-papão não mais habitava o reino da fantasia, mas sim os porões da mente humana e poderia estar na casa ao lado ou olhando para nós do próprio espelho, esperando o momento mais adequado para surgir com sede de sangue. Em vez de presas ou poderes sobrenaturais, facões e armas ordinárias. Ninguém mais estava a salvo. Como afirma Roy Rowan, que cobriu o caso para a revista *Life*:

“(…) Os Estados Unidos eram bastante ingênuos naquele tempo. E, de repente, creio que isso mudou a atitude das pessoas. Elas descobriram que talvez não pudessem confiar na pessoa ao lado. Para elas, o horror que conheciam era o que tinham visto quando crianças em filmes de Drácula e Frankenstein., que eram mundos diferentes. Mas aquele era o nosso mundo. Era o mundo da cidade pequena americana, onde coisas como aquela não podiam acontecer”.³

Também corrobora essa idéia o biógrafo de Gein, Harold Schechter:

“O mais significativo sobre Gein é que ele, em certo sentido, americanizou o horror. Antes dele e dos filmes criados a partir da obsessão pelo caso, os monstros que povoavam os filmes de horror vinham sempre de fora. Eles vinham da Transilvânia, do Egito, ou do espaço. Com Gein se dá o início a um tipo bastante específico de horror norte-americano”.⁴

O tributo de Gein foi, portanto, o desenvolvimento de uma nova mitologia para o horror americano. E o *ethos* desse horror é o temor profundo, visceral, pelo próprio semelhante desajustado que ameaça, desestabiliza e muitas vezes destrói o “estado natural das coisas”, aqui compreendido como o fluxo natural da vida na sociedade. Isso nos leva a entender melhor, ainda que de modo superficial, a ambígua relação com um público que, se por um lado sente repulsa por tais indivíduos, por outro os cultua.

Ed Gein popularizou a figura do *serial killer*⁵ e serviu de inspiração para vários filmes. Na verdade, nenhum outro psicopata foi tão recorrente, nem Jack, o Estripador. É certo que esse último tenha sido tema de mais filmes. Gein, porém, deixou sua marca em grande parte dos filmes sobre assassinos seriais, mesmo sem ser citado nominalmente. Ele foi, sem sombra de dúvida, a matriz maior do cinema de horror produzido nos Estados Unidos dos anos 60 em diante. Sua influência está patente em principalmente quatro filmes.

Em *Psicose (Psycho/1960)*, de Alfred Hitchcock, por exemplo. Norman Bates, o personagem criado pelo escritor *pulp* Robert Bloch foi claramente inspirado em Gein, sendo retratado como um homem de meia idade aparentemente inofensivo, mas perigosamente perturbado. Sua fixação na figura materna fazia com que conservasse o cadáver de sua mãe dominadora. Bloch começou a escrever, um ano apenas após o caso vir à tona.

No filme *O Silêncio dos Inocentes (The Silence of the Lambs/1991)*, de Jonathan Demme, o *serial killer* Buffalo Bill, deve muito a Eddie Gein na prática de esfolar as suas vítimas para se travestir (ou fazer uma “roupa de garota”, segundo o autor Mikita Brottman⁶) com as peles removidas.

Vamos nos deter com mais atenção, porém, nos dois outros filmes, ambos de 1974, que melhor representam a influência de Ed Gein para a construção dessa nova mitologia e também paranos novos rumos que tomava o horror cinematográfico norte-americano: *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*), de Tobe Hooper e *Deranged, the Confessions of a Necrophile*, de Jeff Gillen e Alan Ormsby.

No coração da América

O Massacre da Serra Elétrica é, como *A Noite dos Mortos-Vivos*, um dos grandes momentos do cinema de horror americano, uma de suas produções mais viscerais e perturbadoras, mesmo visto hoje, mais de vinte e cinco anos depois. Ele incorpora os medos e anseios da cultura americana, remetendo esses elementos ao seu inferno particular, dando nova definição ao gótico americano e exercendo o papel de uma inversão do conto-de-fadas. Ou seja, do mesmo modo que os contos-de-fadas preparam a criança para lidar com os desafios do crescimento, o filme de horror tradicional, dentro dessa perspectiva, prepararia o adolescente (a maior parte de seu público) para os desafios da sexualidade e da transição para a maturidade. Servindo de alerta para as conseqüências de um comportamento inadequado perante a moral vigente, reforçariam os tabus sociais, sendo conservadores e reacionários. *O Massacre da Serra Elétrica* é um desses filmes que ocasionalmente transgridem as tradições do gênero. Sua narrativa apocalíptica de negatividade e destruição, sem nenhum vislumbre de redenção, não promove uma aculturação da audiência para os valores vigentes. Ao contrário, desorienta seu público ao mergulhá-lo em um atordoante pesadelo de violência e sangue.

De maneira semelhante ao filme de Romero – *A Noite dos Mortos Vivos* – não deixa dúvidas sobre a inviabilidade da esperança. Preconiza uma fatalidade mórbida, mostrando que o horror está muito além de nossas expectativas justamente por estar tão perto. A morte, a tortura e os mais indescritíveis pavores se encontram ao dobrar a esquina, de modo inesperado e inevitável. É patente em sua banalidade ao afirmar que não há escapatória e ninguém (ou quase ninguém) vai sair vivo. E desse inferno não surgirão heróis ou mocinhos prontos para resolver a situação nos momentos cruciais. Surgirão, na verdade, sobreviventes. Figuras forçadas aos seus limites e alquebradas tanto física quanto mentalmente que conseguirão, em uma última hipótese, escapar pela própria fatalidade do destino que as lançou naquele inferno.

Podemos dizer que *O Massacre da Serra Elétrica* vai ainda mais longe que o filme de Romero, sem diminuirmos aqui a importância desse último que, sem dúvida, preparou o terreno onde Tobe Hooper iria trabalhar. Porém, se o filme de Romero funciona de forma alegórica,

podendo ser interpretado claramente como uma metáfora daquela transição do final dos anos 60, com a contracultura e contestação a pleno vapor, *Massacre* é assustadoramente real. Hooper foi mais longe naquele momento, ultrapassando limites que ninguém ainda tinha imaginado. Ele seguiu por caminhos diferentes de seus precedentes, como os filmes de Herschell Gordon Lewis no início da década anterior (e dos quais – principalmente 2000 *Maníacs!*, de 1964 – existe nítida influência), não tratando o sangue-e-tripas como piada.

O *Massacre da Serra Elétrica* situa-se no mesmo universo do interior rural de *A Noite dos Mortos Vivos* e sua abordagem é também bastante simples. Não existe uma grande trama por trás, ou muitas explicações. As coisas simplesmente acontecem, são como são, sem fatores complicadores que vão desviar o fio narrativo de seu assunto principal. Não há mensagem enaltecida ou objetivo de redenção dos valores sociais por trás do apresentado. Nem nada para ser esclarecido. O próprio envolvimento entre os personagens é sugerido. Não há sexo no filme. Diferente dos filmes conservadores de horror, que defendem a idéia de que o mal seria eliminado pelas autoridades e instituições vigentes (Igreja, forças armadas, polícia, etc.), *Massacre* faz parte do universo de filmes em que o mal não pode ser eliminado ou contido e as instituições e estruturas sociais vigentes os agentes do horror.

Podemos aqui relacionar as mudanças que aconteciam no mundo naquele período de transição, que foi a passagem dos anos 60 para os 70, e que representaram os valores do universo em que atuavam aqueles jovens cineastas que seriam responsáveis por esses filmes. Modificações que refletiam a insatisfação com os rumos da economia, da política e exigiam uma nova postura das autoridades face às diferenças sociais. Tais mudanças eram motivadas por uma nova ordem instaurada pela contracultura e pela violência das ruas – os assassinatos dos irmãos Kennedy, Martin Luther King, Sharon Tate - e da guerra agora presente nos lares americanos (foram duas guerras praticamente seguidas: Coréia e Vietnã). Além disso, essa nova geração de cineastas tinha novos referenciais sobre o horror. Referenciais impregnados pela cultura pop do pós-Segunda Guerra e dos quadrinhos violentos e paródicos da E.C. Comics. Influências que, como já vimos, haviam sido cruciais para a concepção de *A Noite dos Mortos Vivos*. Nesse novo imaginário Ed Gein tomara o lugar do bicho-papão e o inóspito interior do sul norte-americano, com seus segredos pavorosos e casebres insalubres, o lugar perfeito para o mal habitar.

Kim Newman afirma que, se a tragédia da América é a menopausa, seu pesadelo é a senilidade. Segundo seu texto, os ideais da cultura norte-americana são a juventude e a vitalidade. Esses valores, no século vinte, se concentraram nas cidades, deixando para trás, apodrecendo no interior, a velhice⁷.

Essa idéia de um novo Estados Unidos contrapondo-se ao antigo está patente, no cinema, na decadência do *western* nesse período, com a morte emblemática de *Butch Cassidy e*

Sundance Kid (1969), ou mesmo no ocaso do grupo de renegados mercenários de *Meu Ódio Será a Tua Herança* (*The Wild Bunch*/1969), de Sam Peckinpah. O sonho de desbravadores e pioneiros terminava no Motel Bates (*Psicose*), isolado desde que foi construída uma nova rodovia. E das ruínas desse sonho germinaram degenerescência, repressão e corrupção. É nesse interior decadente e hostil aos ventos das mudanças que viviam os maníacos canibais de H. G. Lewis, e lá também foram hostilizados (e mortos) Wyatt e Billy, os jovens motoqueiros de *Sem Destino* (*Easy Rider*/1969).

Tobe Hooper, natural do Texas (1943), apropriou-se de elementos do caso Gein ao criar a sua história. Ele tinha quatorze anos quando a polícia de Plainfield fez as macabras descobertas na fazenda da morte:

“Meus parentes que viviam em uma cidade perto de Ed Gein me contaram essa terrível história, sobre abajures e mobiliário feitos de pele humana. Eram como essas histórias de horror que você conta em volta da fogueira. Eu nem mesmo sabia sobre Ed Gein, mas sim sobre algo horrendo que tinha acontecido.”⁸

O Massacre da Serra Elétrica começa com um aviso, estampado em fundo preto e lido por um narrador, em voz over.

“O filme que verão é baseado na tragédia que assolou um grupo de cinco jovens, especialmente Sally Hardesty e seu irmão inválido, Franklin. Foi mais trágico devido ao fato de serem jovens. Mas, se eles tivessem vivido muito tempo, jamais teriam esperado ou desejado ter visto tanto de loucura e macabro quanto viram naquele dia. Para eles, um passeio numa idílica tarde de verão tornou-se um pesadelo. Os acontecimentos daquele dia levaram à descoberta de um dos mais bizarros crimes da história americana: o massacre da serra elétrica do Texas”.

As coisas já parecem bastante ruins a partir daí. Afinal, o que vamos assistir é o *relato completo* do que *realmente* aconteceu com Sally e Franklin. O filme propositalmente se aproxima, principalmente nesse início, do estilo de narrativa dos documentários, com essa explanação inicial e uma data, impressa na tela: 18 de agosto de 1973. Esse alerta – além do título polêmico e inesquecível – já cria uma expectativa no espectador, desenvolvendo entre ele e o filme um vínculo fundamentado por uma promessa de contar uma história verdadeira. Essa idéia de “inventar um fato”, mais recentemente utilizada em filmes pretensamente documentais como *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*/1999) e *O Mistério de St. Francisville* (*The St. Francisville Experiment*/2000), constitui um eficiente vínculo com o público. Na verdade, esse jogo – podemos chamar assim, já que o espectador torna-se participante – é um convite a

entrar na realidade criada, e, principalmente em se tratando de uma fita de horror, trabalha com elementos já existentes no próprio imaginário de quem assiste. Ou seja, joga com o fato de que o que está sendo visto na tela pode acontecer e com a familiaridade do próprio espectador com esse imaginário. Também evidencia o fato de as vítimas serem jovens, aproveitando-se da idéia de vidas desperdiçadas ainda na flor da idade, abatidas com uma crueldade sem sentido. Além disso, trabalha as expectativas do público para o que irá ser visto, ao dar uma prévia do que o filme promete em termos de horror e violência. Afinal, do mesmo modo que os jovens “se tivessem vivido mais tempo, jamais teriam esperado ou desejado ter visto tanto de loucura e macabro como viram naquele dia”, o espectador também veria algo ainda inédito nas telas do cinema, induzido a potencializar esse efeito pela própria expectativa. Certamente essa jogada é arriscada e, na maioria dos casos, tende ao fracasso, decepcionando o público quanto à essas promessas e expectativas. No caso de *O Massacre da Serra Elétrica* os objetivos foram alcançados, transformando essa pequena e barata produção em um marco.

O filme começa com uma série de *flashes* que rompem a escuridão, mostrando de relance, partes de cadáveres em decomposição. Essa seqüência termina com a exibição de uma estranha escultura montada no cemitério com partes de corpos exumados. É a primeira referência ao caso Gein. Corta para os créditos de abertura e logo depois, em primeiro plano, um animal morto na estrada. Um grupo de adolescentes percorre a rodovia, aproveitando um dia ensolarado, em um furgão: Sally Hardesty, seu irmão paraplégico, o gordo e antipático Franklin, preso a uma cadeira-de-rodas, o namorado Jerry e mais um casal de amigos, Kirk e Pam. Eles ouvem pelo rádio a notícia de uma série de bizarras violações de sepulturas no cemitério local. É a primeira referência ao caso Gein. Sally, preocupada com os despojos de seu avô, ali enterrados, faz com que façam uma parada. Após a tentativa frustrada de encontrar o túmulo procurado, retomam a viagem, acolhendo pouco depois um estranho carona com uma esquisita marca de nascença no rosto retorcido.

É o primeiro rompimento da “normalidade”. De um lado os jovens, representando a “normalidade”. De outro, o carona, responsável pela quebra da harmonia. O desconforto causado por essa quebra, e que prenuncia a chegada da tempestade, leva ao desejo de se ver a ordem restabelecida com a exclusão desse intruso. Hooper aqui brinca com os nossos preconceitos e a idéia maniqueísta do belo (bom) em oposição ao mal (feio). Somos levados a entrar em sintonia com os jovens, repudiando o andarilho. Ele pertence ao outro lado, a um mundo diferente do nosso. É uma caricatura do modelo reacionário de representação. O estranho é desajustado, um rebotinho daquelas paragens desoladas, em evidente contraste com aqueles jovens do mundo “real”, da América desenvolvida. Ele é o *Outro*, ameaçador. Comparando, essa criatura deformada só encontra uma proximidade mórbida com Franklin, o irmão paraplégico de Sally. Os jovens, à princípio, riem de suas divagações. Para eles, consistia apenas em uma diversão ocasional de viagem. Mas uma diversão como a dos *freak-shows*, em que o

entretenimento consiste na exposição de deformidades e aberrações. Por esse motivo eles pegaram o rapaz na estrada. “Nossa, ele é bem esquisito!”, diz Pam. Esse caráter de “esquisito” é o atrativo que promete alguns momentos de descontração para aqueles garotos modernos e civilizados.

Franklin, porém, apesar de pertencer ao grupo, distancia-se da “América saudável”, justamente por ser gordo e paralítico. Ele também é uma aberração dentro dessa perspectiva. Por sua vez, também é rejeitado, mas com complacência paternal. É nítida em sua irmã, assim como no resto do grupo, durante o filme, essa rejeição, sublimada por uma atenção gerada pelo sentimento de culpa. Isso fica evidente na patética cena, logo no início, em que ele pede para urinar. Auxiliado com contrariedade pelo namorado de Sally, Franklin rola do barranco no acostamento da estrada, com cadeira-de-rodas e tudo. É o filho negligenciado ao qual seus pares estão presos e que por sua vez nutre um rancor profundo por sua condição.



Cara a cara com o “outro”. Os jovens dão carona para o andarilho.

O carona começa contando sobre as práticas do matadouro local, incentivado por Franklin, falando com nostalgia sobre o tempo em que o abatimento de animais ainda não era automatizado. Este é veemente ao afirmar, quando Franklin fala que estão indo na direção “daquele lugar onde atiram na criação”, que as armas não são boas. Que o melhor mesmo é com a marreta. Que eles “morrem melhor desse jeito”.

Ele tem fotos, de sua autoria, de carcaças de animais no matadouro. Logo a primeira delas, pendurada em um gancho, remete ao cadáver de Bernice Worden (está pendurado do mesmo modo), uma breve referência aos crimes de Ed Gein e mais uma pista dada por Tobe Hooper do pesadelo que se configurava. Esses indícios continuam na fala do andarilho:

“Eles pegam a cabeça e puxam a língua.” – diz o andarilho – “E então eles tiram toda a carne dos ossos. Eles fazem tudo, não jogam nada fora. Eles usam as presas, os músculos, os olhos e tudo o mais. (...) Precisa tirar toda a carne para obter bons resultados”.

Ed Gein, como já vimos, aproveitava tudo dos cadáveres que violava, criando suas bizarras mobílias e utilitários.

Tornando-se logo depois ameaçador, o andarilho pega a faca de Franklin e corta a pal-

ma da própria mão, logo em seguida atacando o jovem inválido, ferindo o seu braço. Jogado para fora, corre pela estrada, sujando de sangue o veículo, rindo e praguejando.

São informados em um posto isolado que não havia combustível disponível e que deveriam esperar até o dia seguinte. Abrigam-se em uma casa arruinada que pertencera ao avô de Sally. O casal de amigos, Pam e Kirk, após descobrirem que o córrego próximo, onde pretendiam nadar, estava seco, decidem aventurar-se pela vizinhança. Acabam encontrando uma casa que, ao que tudo indicava, possuía uma bomba de gasolina. Uma casa aparentemente acolhedora vista de fora. Pam espera na varanda da casa, enquanto Kirk, após chamar sem resultado, entra pela porta destrancada. Lá, é atacado e morto a machadadas por um grandalhão mascarado, usando um avental de couro, que surge repentinamente e ficaria conhecido como Leatherface.



Pam entra na casa à procura de Kirk. Torna-se mais uma vítima de Leatherface.

Essa aparição deste que se tornaria um dos personagens-marco do cinema de horror, acontece de maneira súbita, abrupta. Kirk fica tão surpreso quanto o espectador, ao ser executado. Não somos preparados pelos encaminhamentos tradicionais do cinema de suspense. Não há uma música, um enquadramento, nada que indique a ação. Ele simplesmente surge e mata. A partir daí, o filme deixa pouco tempo para o público respirar.

As mortes seguintes não demoram a acontecer. Logo em seguida Pam também entra na casa, preocupada com a demora de Kirk. Descobre um cômodo entulhado de estranhos artefatos e restos humanos. Ao tentar fugir, apavorada, é derrubada pela figura mascarada, sendo arrastada e empalada em um gancho de carne, remetendo, novamente, à última das vítimas de Ed Gein, encontrada pendurada em um gancho e eviscerada. Jerry, que sai à procura do casal, também termina na casa, sendo morto logo após encontrar o cadáver de Pam no freezer.

Ao cair da noite, sem nenhum sinal dos amigos, Sally e Franklin decidem que o melhor seria procurá-los. A jovem sai empurrando o irmão na cadeira de rodas pelo terreno difícil. Leatherface surge com uma serra elétrica, matando Franklin instantaneamente. Sally sai em busca de socorro com o mascarado no seu encalço. Procurando ajuda, entra na casa subindo as escadas e descobrindo os corpos decompostos de duas pessoas e um cão. Saindo pela



Pam espetada no gancho de carne.

janela, foge, conseguindo chegar ao posto de gasolina onde haviam parado anteriormente. Lá, ao contrário de ajuda, acaba sendo atacada pelo proprietário. Colocada em um saco, a jovem é levada de volta à casa do horror, onde é amarrada em uma cadeira feita de pedaços de cadáveres, torturada e levada à mesa de jantar. Temos uma visão geral da casa, ornamentada com estranhos objetos manufaturados com ossadas e pedaços de corpos humanos e de animais. Presa à mesa, Sally é atormentada pelos membros da estranha família: o carona, o homem do posto, Leatherface e um decrepito ancião – o “vovô”, patriarca da família – um dos “cadáveres” que a jovem tinha visto no quarto de cima e que é revigorado ao sugar o sangue de um corte feito no dedo da moça.

Na sequência que merece ser considerada uma das mais bizarras do filme, Sally, desamarrada, é colocada de joelhos, tendo a cabeça empurrada sobre um balde. Do mesmo modo como se fazia nos matadouros, com uma marretada na cabeça, os membros da “família” pedem para o avô (o “melhor matador”) sacrificar a moça. Várias vezes a marreta é colocada nas mãos do corpo decrepito, e cai com estrondo no balde, passando perto do objetivo. Com um esforço sobre-humano, ela consegue se desvencilhar de seus captores e fugir lançando-se através da janela, seguida pelo irmão mais novo (o carona) e Leatherface.



Um jantar em família.



Durante a perseguição, chegam à rodovia, que aqui pode bem representar a salvação da modernidade, o fim do pesadelo pela promessa de sair daquele lugar atrasado e maléfico. E essa promessa se cumpre. O carona é atropelado por um caminhão, que pára em socorro da moça. O motorista é atacado e morto por Leatherface, que se fere na luta. Enquanto isso, Sally é resgatada por um segundo caminhão que se distancia, deixando o maníaco sacudindo sua serra com raiva e frustração. Não há redenção. Sally sobrevive, mas beirando a insanidade.

Se as ligações com o caso Gein são óbvias, como já vimos, nas sepulturas violadas e na casa da família canibal, repleta de ossadas e artefatos feitos de restos mortais, vamos

destacar principalmente a bizarra figura de Leatherface. Este, como o assassino de Plainfield, usa uma máscara feita com a pele do rosto de um cadáver.

Um dos pontos interessantes a serem levantados em *O Massacre da Serra Elétrica*, é a forma como apresenta a célula familiar, uma evidente relação com as críticas feitas pelos movimentos de contestação dos anos 60. No filme, duas representações de “famílias” estão em evidência. De um lado, os jovens, ligados afetivamente: dois casais (Sally e Jerry; Kirk e Pam) e Franklin, o irmão de Sally. São feitas referências ao pai de Sally, seu avô (que repousa em um cemitério das cercanias) e um tio. São vínculos familiares que sabemos existir de passagem, citações abstratas. É a família normal nas aparências, mas que apresenta – através do personagem Franklin, sobre o qual já falamos – seu lado menos altruísta.

Do outro lado, a família de canibais. Essa sim, a família representativa, em evidência no filme. Por sua vez, em torno dela se configura a crítica. Diferente dos outros filmes de horror, que possuem uma visão mais reacionária, essa família não está sendo ameaçada pelo *Outro*, pelo “monstro”. Ela é a ameaça. O filme não deixa claras as raízes do parentesco entre os membros, ou mesmo seus graus. São todos homens, sendo o cadáver mumificado de uma mulher (vovó) no quarto superior da casa, a única referência ao sexo feminino. Todos são ex-trabalhadores do matadouro local, tornados redundantes após a mecanização, que passaram a usar os seus talentos em seres humanos. A representação desse núcleo familiar macabro assim se apresenta: Vovô (quase um cadáver, poderia ser uma espécie de morto-vivo), Vovó (um cadáver), o cão de estimação (mumificado), Papai (o dono do posto de gasolina), Leatherface (o filho mais velho) e o carona (o irmão caçula). Cada um dos membros da família cumpre uma função bastante clara. O mais jovem, ao que tudo indica, é o responsável pelas violações de sepulturas registradas no início do filme. Leatherface segue os passos do avô como o açougueiro da família, enquanto Papai é, como diz no filme, “apenas o cozinheiro”, que vende churrasco de carne humana em seu posto na estrada.

É interessante relevar que na década seguinte, com o recrudescimento do conservadorismo da era Reagan, o mesmo Tobe Hooper iria dirigir *Poltergeist* (1982), em que o núcleo familiar, ao invés de ameaçador, seria vítima dos elementos desagregadores, no caso forças sobrenaturais. Sobre essa representação da família, sugere Douglas Kellner⁹:

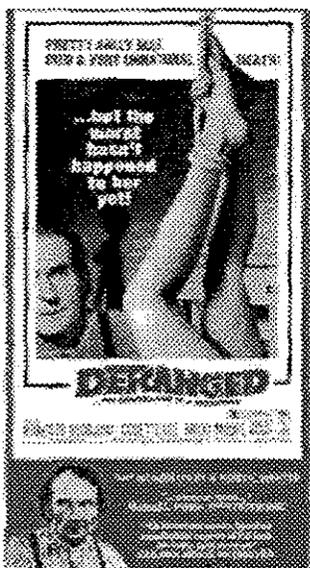
Os filmes de terror da década de 1970, por exemplo, exibiam monstros produzidos na vida familiar e, por isso, poderiam ser vistos como socialmente críticos, ao articularem por vias cinematográficas as críticas à família feitas pelos movimentos políticos da década de 1960. Filmes como *O Massacre da Serra Elétrica*, *Motel Hell*, etc. apresentavam a família como monstruosa, como fonte de monstros, repetindo assim as críticas feministas à sociedade patriarcal. Mas filmes como *Poltergeist* mostram o ataque de famílias bondosas por monstros, servindo então como defesa ideológica da família de classe média, o que transcodifica cinematograficamente os discursos conservadores pró-família dos anos 80.

Poderíamos ir mais longe, ao tentar estabelecer as relações adversas entre *O Massacre da Serra Elétrica* e a cultura e sociedade contemporânea, configurando uma crítica ao capitalismo representada alegoricamente pelo canibalismo de seus personagens, homens postos de lado, obsoletos após serem substituídos em seu ofício pela mecanização do matadouro onde trabalhavam. O canibalismo aqui está diretamente relacionado aos aspectos anti-sociais do comportamento humano, aspectos reprimidos no que podemos chamar de “processo de socialização”. A família de canibais do filme está à margem da sociedade estabelecida, criaturas vivendo de um modo bastante particular, isoladas desde que foram deixadas para trás pelo progresso. E são ameaçadoras por isso mesmo, por estarem fora do caminho estruturado pela contemporaneidade. Eles desprezam os valores constituídos e legitimados, sendo uma metáfora para os desafios aos valores sociais vigentes, ou seja, quem a eles não se enquadra de algum modo acaba radicalmente excluído. Isso fica bastante claro já no choque cultural do primeiro encontro dos jovens com aquela realidade estagnada e inóspita, que é a seqüência com o carona.

Apesar de ser um filme de perturbadora violência, em nenhum momento Hooper mostra ao espectador, em *O Massacre da Serra Elétrica*, seqüências de descarnadura ou mesmo canibalismo explícito. Naquele período ainda se tratava nas telas – principalmente no cinema norte-americano –, com certa timidez, cenas em que cadáveres seriam manipulados ou dissecados. Escrúpulos que, se eram padrão para os grandes estúdios, não se aplicavam aos produtores e realizadores que detinham a fatia do mercado reservada ao *exploitation*. E *Massacre*, apesar de ser um filme de ruptura, não é um filme nessa linha, como as produções de Friedman/Lewis ou mesmo de Michael Findlay (*Slaughter*, depois remontado e re-batizado *Snuff*⁰). O filme de Hooper apenas sugere, dando todas as deixas para a imaginação do espectador, sejam nos artefatos espalhados pela casa, no avental de açougueiro de Leatherface ou mesmo na própria ferramenta do título.

Um psicopata para o entretenimento do público

Deranged, de Jeff Gillen e Alan Ormsby, também de 1974, segue outro caminho. Apresentado com o subtítulo sugestivo de “as confissões de um necrófilo”, pode ser considerado, com todas as liberdades tomadas pelos seus realizadores, um dos filmes que mais se aproximou da história de Ed Gein, só superado pela biografia filmada realizada recentemente, *Ed Gein – O Seral Killer (Ed Gein, 2000)*, de Chuck Parello. Na verdade ali estão presentes todos os elementos que marcaram a biografia do maníaco de Plainfield, na época ainda vivo.



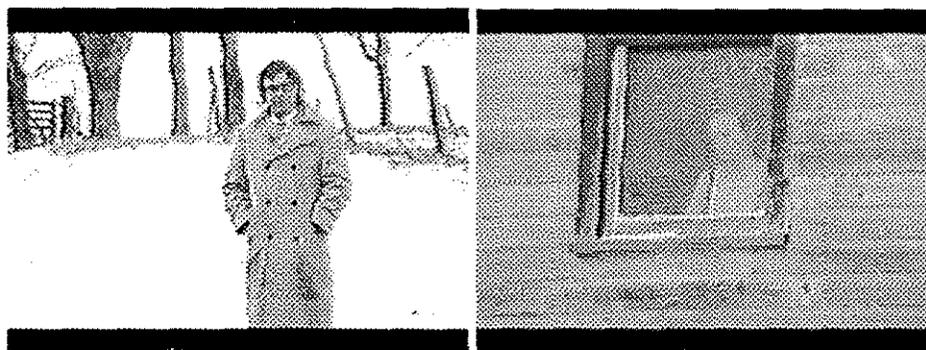
Cartaz promocional de *Deranged*.

O formato de *Deranged* é semi-documental e assim como *Massacre*, alega uma ligação com eventos verídicos logo no início:

“O filme que você irá assistir é absolutamente verdadeiro. Somente os nomes e locações foram mudados.”

Novamente nos deparamos com elementos do cinema documentário, inseridos na narrativa. Um sóbrio apresentador, de óculos e sobretudo, nos conduz através da história. Logo na seqüência de abertura ele aparece em primeiro plano, sério, olhando para a câmera como um jornalista de algum noticiário. Ao fundo, a casa em que os eventos iriam se desenrolar. Ele faz uma rápida introdução aos sinistros acontecimentos e avisa que os eventos foram recriados em detalhes e nada foi deixado para a imaginação, não sendo portanto um filme apropriado para os mais sensíveis.

Um recurso interessante e que por si já é um diferencial em *Deranged* é a maneira como se interpõem os estilos de narrativa documental e ficcional. Logo nessa primeira seqüência, após o apresentador terminar seu alerta e citar Ezra Cobb, “assassino, ladrão de túmulos, necrófilo...”, um corte nos leva para uma das janelas da casa que estava em segundo plano, e vemos uma figura magra e decadente olhando para fora, como se estivesse assistindo, junto conosco, à apresentação. Ele fecha a janela e, a partir daí, sua história começa. O narrador continua presente pela voz over, que se cala quando o personagem principal inicia as suas atividades. Esta espécie de narrador/mestre-de-cerimônias se tornaria uma figura recorrente durante toda a narrativa, interferindo para lembrar ao espectador do caráter *real* do que está vendo.



O apresentador, ancorado no universo do espectador, e Ezra em sua janela: entrada para o universo do filme.

Ezra Cobb é um quarentão solitário, vivendo em função da doença da mãe, de quem

cuida com exagerado esmero na decadente propriedade da família no interior. O ponto de partida do filme é a morte da velha que, agonizante, alerta ao filho sobre o perigo das mulheres e do sexo, que poderiam conduzi-lo ao inferno.

Sem aceitar essa morte, Ezra passa um ano atormentado. Ele ouve em sua mente perturbada a voz da mãe reclamando de sua ingratidão por deixá-la só e pedindo para ele ir buscá-la. Em alguns momentos ele próprio, do mesmo modo que Norman Bates, assume a personalidade da sra. Cobb. E tal qual o personagem de *Psicose*, acaba conservando em casa o cadáver decomposto de sua mãe após roubá-lo da sepultura em uma incursão noturna ao cemitério.



Ezra com o cadáver da mãe (esquerda) e dissecando uma cabeça (direita).

Ele começa a estudar anatomia, taxidermia e embalsamamento. O roubo de corpos passa a ser rotina. Ele os disseca, esfolia e remonta, seguindo as técnicas aprendidas, para que venham fazer companhia ao cadáver materno.

Sua primeira vítima, Maureen Selby, era uma conhecida de sua mãe. Na verdade, uma mulher gorda e viúva que vê em Ezra uma oportunidade de ter novamente a companhia de um homem. Ela alega falar com Hubert, o marido morto e convida Ezra para uma sessão espírita. Ela aproveita a oportunidade e, fazendo-se passar pelo falecido pede a Ezra que a faça mulher novamente, abraçando-se a ele. Este, visivelmente excitado, acaba matando Maureen, ao ouvir a voz da sra. Cobb com suas pregações sobre pecado e inferno.

A segunda vítima é Mary, proprietária de um bar. Ezra fica obcecado pela bela e sensual morena e resolve levá-la para casa. Para isso, cria um ardil. Fura o pneu do carro da moça e oferece carona, desviando-se do caminho em direção à sua casa. Alegando apenas ter parado ali para buscar algo, deixa Mary esperando no carro. Com a demora, a jovem impaciente acaba entrando na residência dos Cobb e descobre o quarto onde jazia o cadáver da mãe de Ezra, cercado de caveiras e corpos preservados sentados em semicírculo em volta da cama. Um deles se levanta e sai em sua perseguição. É Ezra, travestido com peles retiradas dos corpos e roupas das mortas.

Ao recobrar os sentidos, Mary está amarrada à uma cadeira, vestindo apenas suas

Deranged se rende ao *exploitation*: Ezra e Mary.

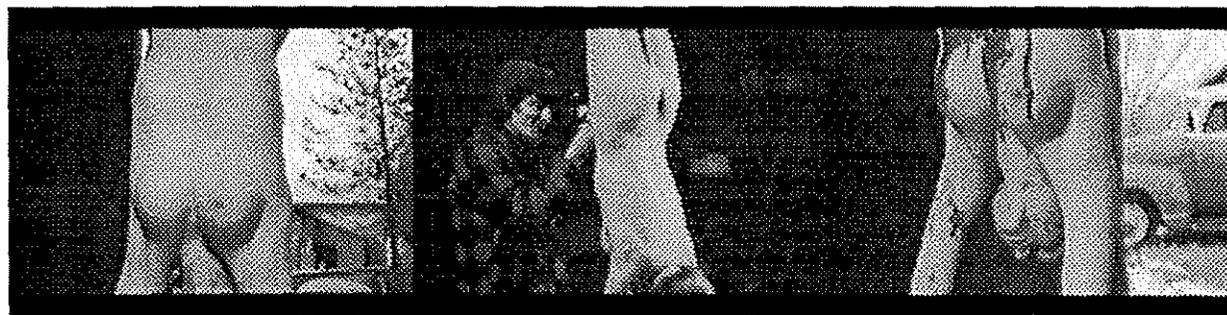


roupas íntimas. Semelhante à cena do “jantar” de *O Massacre da Serra Elétrica*, Ezra leva Mary para a mesa, arrumada e já ocupada pelos cadáveres da Sra. Cobb e suas “amigas”. Ezra faz a corte à moça, afirmando também ter os seus talentos, que expressa tocando um tambor de pele humana com um osso (provavelmente um fêmur). Mary utiliza-se de seu poder de sedução para tentar escapar, mas é em vão. Sentindo-se traído, Ezra a abate a golpes de osso.

Sua derradeira vítima é a jovem namorada da filha de um vizinho, a jovem Sally, funcionária da loja de ferragens local. Ele atira na moça e a leva na parte de trás da caminhonete. Após uma tentativa frustrada de fuga, a moça é recapturada e, após ser amarrada pendurada de cabeça para baixo, estripada, uma representação bastante fiel do modo como foi encontrado o cadáver de Bernice Worden pela polícia de Plainfield em 1957.

As óbvias semelhanças entre Ezra Cobb e Ed Gein são exageradas em *Deranged*, quase elevadas à caricatura, o que confere ao filme um permanente tom de humor negro. A repressão religiosa é evidenciada pela trilha sonora, que marca a presença do maníaco com música de órgão. A interpretação de Roberts Blossom também é caricatural, exagerando em caretas as diversas expressões faciais de Ezra deixando bem claro o seu caráter, ao mesmo tempo anormal e matreiro.

O filme se rende claramente ao *exploitation*, tanto na escolha das vítimas de Ezra, quanto nas sequências mais violentas ou escatológicas. Mary e Sally correspondem, respectivamente, à Mary Hogan e Bernice Worden, mortas por Ed Gein. Com a diferença que, enquanto as verdadeiras eram mulheres maduras (ambas já passavam dos cinquenta quando foram assassinadas), suas correspondentes eram jovens atraentes que pudessem ter seus atributos físicos despídos e explorados no filme. Isso fica evidente quando Ezra deixa Mary de roupas íntimas, ou desnuda Sally para o abate.



Ezra e Sally: nudez e sangue na representação do crime derradeiro de Ed Gein.

A escatologia e o sangue-e-tripas também são explorados com exagero, lembrando momentos do *grand-guignol*. Ezra tentando alimentar sua mãe moribunda, por exemplo, em recusa ao seu falecimento. Ele vai enfiando colheradas de sopa na boca da Sra. Cobb, que escorre pelo queixo, até o esgar final, em que a sopa sai junto com golfadas de sangue. Também destaca-se a dissecação de uma cabeça em que ele serra o topo do crânio e retira a massa cerebral com uma colher. O que vai marcar, porém, nesse quesito, é a seqüência final do filme, em que vemos Ezra abrindo o corpo dependurado de Sally, o sangue escorrendo em profusão enquanto ele vai cortando. Destaque em primeiro plano para o torso da jovem, com os seios em evidência enquanto o sangue exageradamente vermelho escorre sobre eles.

...É apenas um filme!¹¹

No final dos anos 60, com *A Noite dos Mortos-Vivos*, George Romero já mostrava as contradições vividas por sua geração, mostrando que o espírito da época não era só o sonho de paz e amor e que aquele idealismo preconizado pelo verão do amor e a canção *All You Need is Love* era um castelo de cartas que já se desmanchava, em meio ao quadro mundial e interno do país de violência, radicalismo político, crises e guerras. Quadro que culminaria com o fim desse sonho, quando veio à tona o seu lado obscuro, evidente com os assassinatos promovidos pela “família” Manson e o trágico show dos Rolling Stones em Altamont. A Era de Aquário ficaria para sempre marcada pela insanidade e pelo sangue, provando para aquela geração egressa do espírito de Woodstock que o mundo era um lugar escuro, sinistro e muito perigoso.

Da mesma geração que Romero e Hooper, Wes Craven – que décadas depois viria a criar o personagem Freddy Krueger em *A Hora do Pesadelo (A Nightmare on Elm Street/ 1984)* e os filmes da série *Pânico (Scream/1996-2000)* – também mostra influência dos filmes B de Roger Corman (que foi uma grande escola para aquela geração), da cultura pop, das próprias experiências cinematográficas do underground americano e da vanguarda européia de então.

Aniversário Macabro (The Last House on the Left), de 1972, dirigido por Craven e produzido por Sean S. Cunningham (diretor do primeiro filme da série *Sexta-Feira 13*) é uma das mais contundentes interpretações do “fim do sonho”, em que a inocência de uma juventude saudável é corrompida e destroçada por não ter espaço no mundo “real”. E compartilha o pessimismo fatalista das produções dos cineastas daquela geração. Essa produção já nos dá mostras das contribuições que prometiam Craven e Cunningham para o estabelecimento das bases que fomentariam o novo cinema de horror norte americano, sendo inclusive difícil, hoje em dia, imaginá-lo sem *Aniversário Sangrento* (o único filme que realizaram juntos e talvez o

melhor deles) e mesmo *A Hora do Pesadelo* e *Sexta-Feira 13 (Friday, the 13th/1980)*, grandes influências para o que veio a ser feito nos anos 80.

O filme, como os demais de que tratamos, coloca em oposição o campo (ou os subúrbios) e a cidade grande. Só que de maneira diferente. Em vez de um interior decadente e hostil em seu atraso às mudanças representadas pela “civilização”, reveste de lirismo o cenário campestre dos subúrbios, como um oásis inexpugnável ao mal presente “lá fora”. Diferente das hostis e atrasadas cidades interioranas do sul, os subúrbios são um refúgio ao mal representado pela decadência urbana com sua violência, ritmo de vida acelerado e violência. Isso se repetiria em outros filmes posteriores, como o já citado *Poltergeist*, de Tobe Hooper, ou mesmo *A Hora do Pesadelo*, também de Craven. Em ambos a paz é quebrada pela inserção de um elemento perturbador (os espíritos do primeiro e o assassino serial e depois espectro Freddy Krueger, no segundo).

Neste cenário é colocada a família Colingwood: papai, mamãe e, principalmente a filha Mari, apresentada logo no início do filme através de comentário do carteiro. Nessa apresentação já fica evidente a oposição campo/cidade a que nos referimos: “Parece que Mari está recebendo cartas do mundo civilizado”. Ele complementa seu comentário dizendo acreditar ser Mari a única garota do local com menos de dezessete anos e a coisa mais bonita que já viu. A câmera salienta, em imagem, as palavras do carteiro, mostrando o corpo nu de Mari, velado pelo acrílico crespo do boxe durante o banho, enquanto os créditos iniciais passam ao som de música pop.

O espectador é introduzido no seio familiar dos Colingwood já nessa abertura, em que os créditos correm à medida que a ação avança. Mari está pronta para sair e dialoga rapidamente com os pais, que lhe fazem as tradicionais advertências. Fica patente o convívio harmonioso daquele núcleo familiar e a condescendência paternal aos anseios adolescentes de Mari. Mãe e papai são, portanto, caracterizados como liberais. A conversa, bem humorada, gira em torno dos planos de Mari em assistir a um concerto de rock com a amiga que logo viria buscá-la e ao fato dela estar sem sutiã. Os pais de Mari, pelo modo como são delineados, também são “boa gente”, pois se comportam como jovens – se vestem como tal – e encorajam as atitudes da filha, mostrando ao mesmo tempo preocupação com a sua segurança. A aceitação por parte desses integrantes da geração anterior das mudanças, fica patente quando papai dá de presente à filha um cordão com o símbolo de paz e amor.

Craven também tem uma segunda intenção por trás das longas tomadas de belas paisagens naturais de rios, flores, árvores, enquanto Mari e sua amiga, Phyllis, brincam e conversam na floresta. Ele vai mostrar mais para a frente como a cruel realidade cotidiana vai conspurcar o sonho de liberdade vivido por duas garotas em comunhão com a natureza deslumbrante. Mari é jovem, bonita, descobrindo o seu corpo e a sua sexualidade imaculada (“Pela primeira vez

me sinto uma mulher. Meus seios cresceram.”, diz.).

Logo somos apresentados à outra “família” do filme: a gang de Krug Stillo. Semelhante à forma quase documental com que fomos introduzidos pelo carteiro no universo de Mari Collingwood, conhecemos esse grupo através do noticiário do rádio do carro de Phyllis, enquanto as garotas se dirigem para a cidade. Ao mesmo tempo em que as notícias dão conhecimento da fuga da quadrilha de Krug Stillo, a câmera corta para o grupo em seu esconderijo. Além de Krug, fazem parte do bando Junior Stillo, Fred Podowski e uma mulher chamada Sadie.

A partir daí Craven começa a usar o recurso das sequências paralelas. Começa com os bandidos no apartamento, enquanto as garotas vagam pela cidade, tomando sorvete e procurando maconha para o concerto que iriam assistir depois. Acabam encontrando Junior Stillo, que lhes promete um baseado e as leva ao esconderijo onde acabam subjugadas e seveiciadas pelos outros bandidos. Enquanto as jovens começam seu sofrimento, os pais de Mari decoram, felizes, a casa para comemorar o aniversário da garota.



Mari e Phyllis já estão nas mãos do bando, enquanto papai e mamãe Collingwood preparam a festa de aniversário surpresa da filha.

No dia seguinte, enquanto o Dr. Collingwood e sua mulher começam a ficar preocupados com a demora da filha, a gang coloca as jovens no porta-malas do carro e as leva para a floresta, para local bem próximo da residência de Mari. Novamente as tomadas da natureza, subitamente quebradas em seu encanto pela intromissão da “vida real” representada pelos bandidos. Lá, enquanto as duas adolescentes são degradadas a extremos inconcebíveis de forma crua pela câmera quase documental de Craven, o espectador (principalmente se levarmos em conta o espectador de 1972) é invadido por uma terrível sensação de vulnerabilidade e mal estar. Em meio a ameaças, Phyllis é obrigada a urinar nas calças, para depois se despir e protagonizar com Mari uma cena de sexo para deleite dos bandidos. Em meio a isso está a descrença em relação às instituições e autoridades constituídas, presente no modo como são retratados os policiais que são chamados pelos preocupados Collingwood. São o tempo todo ridicularizados por sua inaptidão, rompendo a tensão do filme em seqüências que vão do patético ao cômico.

Durante uma tentativa de fuga, Phyllis acaba brutalmente esfaqueada, estripada (em rápida tomada Sadie retira parte dos intestinos da jovem morta) e esquartejada. Mari é torturada, estuprada por Krug e depois morta a tiros dentro do rio. Craven constrói a partir desse momento a virada que viria configurar o confronto definitivo entre as duas “famílias” do filme: os Collingwood e o bando de Krug Stillo, culminando com um banho de sangue em que o pacato médico e sua mulher enfrentam o grupo de facínoras com selvageria. A inverossimilhança da situação em que a quadrilha pede abrigo na casa do médico (sem saber que era a morada de sua mais recente vítima) e a conseqüente descoberta do casal da verdade, fica em segundo plano, servindo apenas para exercitar o niilismo do realizador e promover a matança final, protagonizada pelo casal. A montagem paralela, desde o início do filme já preconiza esse encontro fatal, antagonizando os dois grupos em evidência – os pais de Mari e o bando –, que polarizam respectivamente a repressão condicionada pelo *establishment* e a anarquia mais destrutiva. Como sugere Kim Newman:

(...) O único contato possível entre os dois (grupos) é a violência psicopática, e Craven desenvolve a carnificina a partir do desejo de cada grupo em tentar se igualar ao seu inimigo mortal.¹²

Esta inversão de papéis fica evidente com o bando de Krug se apresentando aos Collingwood como bem sucedidos representantes comerciais, enquanto seus anfitriões se preparam para massacrá-los. Para Craven, no fundo, todos são iguais quando tocados pela violência.

Os preparativos se iniciam com a mulher do médico seduzindo Fred, para afastá-lo da casa com o intuito de deixar o marido livre para agir. Este prepara armadilhas pela casa e atrai o líder do bando. Na floresta, a sra. Collingwood castra o bandido a dentadas ao fazer-lhe sexo oral. Enquanto isso, o doutor enfrenta Krug, acabando por matá-lo com uma serra elétrica (instrumento que posteriormente viria a se tornar um símbolo do horror contemporâneo), enquanto sua mulher, voltando da fatídica sessão de *fellatio*, esfaqueia Sadie.



Krug Stillo estupra Mari (esquerda), que é torturada pelo bando (centro). Phyllis é esfaqueada e eviscerada (direita).

Aniversário Sangrento é a obra prima de Craven, um diretor que jamais conseguiria, em seus filmes posteriores (com exceção talvez de *Quadrilha de Sádicos*), igualar em impacto e crueza esse filme independente e de baixíssimo orçamento que pode ser considerado um dos mais perturbadores e violentos já feitos, sendo suas sequências inclusive utilizadas em outras produções, notadamente aquelas que convencionou-se chamar de “mundo cão”.

Uma versão alterada do filme, por exemplo, pode ser encontrada na Alemanha sob o título *Mondo Brutale*. Também deste país é a produção *Confessions of a Blue Star* (1985), documentário *exploitation* de Andrzej Kostenko, uma simulação do que seriam os bastidores da indústria do filme pornográfico. *Aniversário Sangrento* está presente após o corte abrupto dos créditos finais, onde um presumido diretor de filmes *snuff*, usando um saco de papel na cabeça para proteger sua “verdadeira identidade”, fala de seu trabalho. Enquanto discursa, são apresentadas cenas do que seriam trechos de suas filmagens, na verdade *clips* sangrentos do filme de Craven que não teriam entrado na montagem final de *Aniversário Sangrento*. Esses trechos realmente não estavam presentes na cópia que utilizamos para análise. A rápida seqüência em que Sadie estripa Phyllis e retira parte dos seus intestinos, por exemplo, tem maior duração no documentário alemão, sendo por isso, mais explícita.

Famílias em conflito

Tão desolador e desesperançoso quanto *Aniversário Sangrento*, *Quadrilha de Sádicos* (*The Hills Have Eyes*, 1977) é o filme seguinte de Craven. Igualmente temos dois grupos opostos, duas outras famílias. E desta vez, não de modo figurado como no filme anterior em que apenas uma era “família” no sentido restrito da palavra e a outra um grupo de facínoras. Mas sim dois grupos familiares, unidos pelo sangue em confronto. Novamente uma representando a civilização, com seus *trailleurs*, carros, roupas e cortes de cabelos da moda e referências ao cotidiano contemporâneo. A outra representando o velho, arcaico, na verdade forças primitivas da natureza em estado quase selvagem, apesar de saberem se articular com os artefatos do mundo civilizado se necessário para a sua sobrevivência. É outra vez a repressão condicionada às regras de conduta *versus* as forças do caos. Diferenças fundamentais que novamente impelem, incondicionalmente, cada uma das facções envolvidas a querer a aniquilação da outra. Vale conhecermos a história de *Quadrilha de Sádicos* para traçarmos as relações com a tese que desenvolvemos.

A narrativa se passa em vastidões desérticas semelhantes ao cenário de *O Massacre da Serra Elétrica*, do qual encontramos nítida influência. Os limites da civilização estão ali ex-



Cartaz original de
Quadrilha de Sádicos.

pressos na grande rodovia sem fim que corta o interior norte-americano, assim como nas bombas de gasolina das isoladas paradas empoeiradas. E é em uma dessas bombas de gasolina que conhecemos os primeiros personagens: o velho Fred e uma jovem, que mais tarde vai ter papel fundamental na resolução da trama, chamada Ruby. Ela leva ao posto um saco de bugigangas para tentar vender ao velho. Ficamos sabendo que são equipamentos roubados de uma base da força aérea abandonada na região e que o velho estava se preparando para ir embora. A jovem quer ir com ele. Fred recusa, perguntando se ela acha que poderia se passar por “gente normal”, expressão que já cria um diferencial. Em que sentido seria Ruby tão diferente do velho, já que ambos convivem, à princípio, em um mesmo universo?

A primeira família a entrar na história é claramente de fora. Chegam de carro, vindos de Cleveland, puxando um *trailer*, e param para abastecer e pedir informações. Trazem consigo a arrogância e o desprezo do civilizado para com o que consideram inferior e atrasado, evidente nas primeiras impressões:

“Estamos no meio do nada!” – diz uma jovem.

“Onde é a lanchonete mais próxima?” – retruca outra.

O velho Fred não se mostra muito à vontade, ou mesmo acolhedor com os estranhos. Eles pretendem ir para a Califórnia (“Califórnia, L.A., artistas de cinema e carros bonitos¹³.”, nas palavras de uma das garotas da família, o que reforça as diferenças), parando antes para ver uma mina de prata naquela região, deixada por parentes. Apesar das tentativas do velho frentista de dissuadi-los da idéia de procurarem a mina, eles seguem em frente. Nesse momento já conhecemos o grupo familiar liderado pelo patriarca “Big” Bob Carter, um ex-policia aposentado por problemas cardíacos: sua mulher Ethel, a filha casada Lynne, o genro Doug, os filhos mais jovens Bobby e Brenda, o bebê de Lynne e Doug, além de dois pastores alemães, Beauty e Beast.

Após um pequeno acidente, causado pelo surgimento inesperado de caças da força aérea em manobras, eles ficam isolados no meio do deserto, com o carro quebrado. Ali são obrigados a conviver com a natureza hostil, representada pela aranha que Lynne mata dentro do *trailer*. “Big” Bob e Doug partem a pé em busca de socorro. O mais velho em direção ao posto de gasolina que deixaram para trás, enquanto o genro no sentido oposto, rumo à base aérea, para ver se encontra material que ajude no conserto do carro.

Sem saber, estão sendo observados. Sempre que o ponto de vista passa para esse observador, a família é vista de longe, das elevações rochosas que cercam o local. Na verdade, o homem (que não vemos) olha através de binóculos e faz comentários com seu interlocutor ausente por um walkie-talkie. Percebemos, porém, que alguma coisa não se encaixa. Apesar desses artefatos modernos, sua linguagem é mal articulada, entremeada por palavras estranhas, quase um dialeto. Ao ver Brenda, a filha mais jovem, loura e linda, o estranho traça na terra o contorno de um corpo feminino de seios avantajado, sobre os quais ele passa a mão, falando a palavra “caça” enquanto o traçado se desfaz. Isso remete às representações que alguns povos primitivos faziam de animais e sobre os quais imprimiam a marca de suas mãos como garantia da posse daquela presa.

Craven deixa claro que as coisas vão ficar feias quando os dois homens mais velhos do grupo partem à procura de ajuda. De novo com o ponto de vista do observador desconhecido, ouvimos quando ele diz que tudo vai bem e que as presas estão fáceis agora.

A primeira vítima é a cadela Beauty. Bobby vai atrás dela e a encontra seu corpo mutilado nas rochas, as vísceras espalhadas ao seu redor.

Já é noite quando “Big” Bob chega ao posto de gasolina. Lá encontra o velho Fred, que acaba nos pondo a par, através de seu relato para o ex-policial, dos eventos que antecederam os acontecimentos que assistimos.

Ele conta ter chegado na região em 1929 com a mulher e uma filha pequena. Pouco depois nasceu seu segundo filho, tão grande que saiu atravessado. Pesava nove quilos e era peludo como um macaco. Em 1939, enquanto estava fora, a casa queimou. Ele tinha certeza de que o filho tinha sido o causador. Da filha só sobraram cinzas, enquanto que o garoto nem fora chamuscado. Fred acertou-o com um ferro, que abriu o seu rosto, e largou-o no deserto para que morresse, o que mostrou-se em vão. Sendo assim, ele teria tempo bastante para “roubar uma puta de quem ninguém daria falta e criar um monte de crianças selvagens. Tempo suficiente para um menino-diabo virar um homem-diabo”.

Nesse momento, a janela por trás do velho arrebenta e ele é puxado para fora, em frente ao atônito “Big” Bob. Fred é morto e o velho policial não agüenta fugir, sentindo fortes dores no peito. Ele acaba nas mãos de Júpiter, o líder do bando. Este leva seu oponente próximo para perto de onde se encontrava o resto da família e o incendeia. Enquanto isso, aproveitando a distração causada pelo suplício de “Big” Bob, dois dos filhos do “homem-diabo”, Pluto (o ator Michael Berryman, portador de deformidade) e Marte, invadem o *trailer* para roubar o que pudessem. Acabam em inevitável confronto com a família, deixando como saldo Ethel ferida mortalmente e Lynne morta, além de levarem o bebê. Durante a fuga, conhecemos mais um membro da família de Júpiter, Mercúrio, que acaba sendo morto, empurrado do alto da rocha onde ficava de vigia pelo cão sobrevivente, Beast, vingando-se da morte da companheira Bela

(pouco antes vimos o pastor alemão sentado sobre as patas traseiras uivando ao lado dos despojos da fêmea).

Pluto e Marte levam o bebê para a caverna, onde já são esperados por Júpiter. Com ele estão a mãe e a jovem do início do filme, Ruby. A criança é recebida com entusiasmo. As referências ao canibalismo do grupo são claras. Um diz que chegou “um peruzinho para a Ação de Graças”. Outro, exultante, chama a menininha de “algo substancial para comer”. Ruby tenta defender a criança. Nesse momento já está claro que, dentro daquele grupo, ela é a *outsider*, que não compactua com as normas de comportamento que regem a família e aspira sair daquele lugar e se tornar “normal”.

Já deflagrado o confronto, Júpiter parte com o filho Pluto em direção ao trailer, para acabar de vez com os remanescentes da família opositora. Do outro lado Doug, guiado pelo cão Beast para o esconderijo inimigo, parte em busca de vingança e da filha roubada. Ele acaba por mandar Beast de volta. Na caverna, Ruby foge com a criança para impedir que ela acabe morta por seus familiares. Encontra Doug e foge com ele, sendo ambos perseguidos pelo enfurecido Marte. Nesse ínterim, Pluto já foi morto a dentadas pelo pastor alemão, enquanto Júpiter se aproxima do local de acampamento forçado dos Carter, agora reduzidos aos irmãos mais jovens, Brenda e Bobby. Os garotos preparam uma armadilha para o líder rival, o que se revela inútil. Mesmo ferido ele ataca Bobby. Em um último acesso de fúria a moça acerta Júpiter com um machado, dando espaço para o seu irmão atirar várias vezes, abatendo Júpiter, por fim.

Doug acaba acuado por Marte e levando desvantagem, ameaçado de ser esfaqueado. Ruby vem em sua salvação, capturando uma cascavel e usando-a contra o irmão, o que permite a Doug ficar no controle da situação, tomar a faca de Marte e esfaqueá-lo até a morte.

Fica óbvia a relação de *Quadrilha de Sádicos* com outro gênero cinematográfico, o *western*. Temos aqui o grupo de pioneiros, acuado em sua diligência em meio ao nada, lutando pela sobrevivência contra um grupo selvagem de apaches. Craven também brinca, inusitadamente, com outra tradição do cinema americano: a do animal heróico, remetendo a Lassie ou melhor ainda, Rin-tim-tim. Afinal, o grande herói do filme é o cão Beast. É a ele que cabe a grande vingança pela morte de sua companheira. Beast acaba sendo o personagem vingador, que age nas sombras, eliminando os oponentes sem piedade e enfraquecendo suas defesas com inteligência, frieza e calculismo não encontrados nos personagens humanos, todos à beira de um ataque de nervos. A primeira vítima de Beast é Mercury, que é empurrado para o precipício. Também pertence ao pastor o grande momento do filme: a emboscada ao outro filho de Júpiter, Pluto, que termina esfaqueado pelos dentes do cão.

Apesar da influência do filme de Tobe Hooper, com o grupo isolado sendo abatido por uma família de canibais, existe uma diferença fundamental no modo como os dois diretores

abordam a violência a que são submetidos os seus personagens. Enquanto em *O Massacre da Serra Elétrica* os jovens vão sendo simplesmente massacrados um a um, desamparados e impotentes, em *Quadrilha de Sádicos* eles partem para um revide, sendo despertados em sua selvageria, até então reprimida por trás da máscara da civilização, pela situação-limite em que se encontraram.

Os canibais de Craven também são organizados de forma diferente dos de Hooper. A família de *O Massacre da Serra Elétrica* é toda composta de elementos masculinos, com exceção da avó, que é um cadáver embalsamado. São uma degeneração, decadentes e esquecidos em sua fazenda isolada. Já o grupo de *Quadrilha de Sádicos*, por outro lado, é de outra espécie. Fica claro que a natureza de Júpiter – o filho negligenciado por ser anormal –, peludo como um macaco e pesando nove quilos ao nascer segundo o avô Fred, era diferente, um outro padrão, capaz de gerar uma estirpe à parte do que se convencionou chamar de humanidade. Uma raça mutante, que se alimenta de seus predecessores, e entregue à selvageria, com novos códigos de comportamento. Remetem ao estado primitivo do continente americano, por suas roupas de inspiração indígena, que poderia ser um arremedo do que seria o homem em seu estado natural. Por outro lado, seus nomes os associam aos mitos greco-romanos. Júpiter é a autoridade suprema, que sobreviveu nas montanhas e depois derrotou o pai, Saturno. O líder dos mutantes também foi abandonado para morrer no deserto, sobreviveu e mais tarde matou Fred, seu pai e algoz. Também podem servir como associação ao paganismo e à oposição aos valores religiosos monoteístas, inerentes aos seus opositores civilizados.

Estabelecendo um padrão

Encontramos, nos quatro filmes até aqui discutidos, um padrão que vai confirmar a nossa idéia de que os mesmos (principalmente *O Massacre da Serra Elétrica*, *Aniversário Sangrento* e *Quadrilha de Sádicos*), após a subversão do gênero inaugurada por *A Noite dos Mortos Vivos*, além de praticamente trazerem de volta o medo nas telas, lançaram as bases do filão majoritário do cinema de horror que viria a se desenvolver nos Estados Unidos dos anos 80 em diante. Filão no qual esses mesmo padrão iria se diluir em inúmeras produções oportunistas: a linha “contagem de cadáveres”, com jovens sendo mortos em seqüência por algum tipo de maníaco homicida. Somos obrigados a incluir aqui a influência de um filme italiano, *A Mansão da Morte (Ecologia Del Delitto, 1971)*, de Mario Bava, para esse filão, o que será discutido em outro capítulo.

Todos os quatro filmes se passam fora dos centros urbanos. *O Massacre da Serra Elétrica* e *Quadrilha de Sádicos* situam-se no coração das vastidões desérticas, entre as rodovias e montanhas. O interior rural é o cenário de *Deranged*, com Ezra Cobb deslocando-se entre

sua casa de fazenda isolada e a cidadezinha próxima. As garotas de *Aniversário Sangrento* vivem na tranquilidade campestre do subúrbio e é de volta para lá que são levadas pelo bando de Krug Stillo para serem supliciadas, após uma rápida passagem pela cidade grande.

Em todos temos o confronto entre ideologias representadas pelos grupos em oposição. De um lado os personagens que representam o *establishment*, com todas as suas contradições e, de outro, a completa subversão e desprezo aos valores constituintes do que se espera de uma vida em sociedade. Longe do conservadorismo do filme de horror tradicional, em que as estruturas sociais e autoridades constituídas são baluartes de defesa do *status quo* contra a desestabilização causada pelo que vamos chamar de agentes do mal, nos filmes representativos dessa nova vertente do horror, há um ceticismo em relação a essas instituições, tanto na contenção do mal quanto na própria natureza humana. Como sugere Douglas Kellner:

Embora os filmes conservadores de terror veiculassem fantasias de confiança nas autoridades e instituições vigentes, como agentes de eliminação do mal, muitos outros filmes não transmitem a confiança de que os males historicamente específicos ou universais possam ser eliminados e contidos. Em vez disso, revelam uma sociedade em crise, onde as forças destrutivas são assoladoras, e as autoridades e os valores convencionais são incapazes de derrotar e eliminar os males que não param de avançar. Por conseguinte, esses filmes muitas vezes não legitimam as instituições e os valores americanos contemporâneos, mas mostram que a violência horrífica e a desintegração social são forças onipresentes e poderosas na ordem social de hoje. Isso se aplica até certo ponto aos filmes que confiam em instituições religiosas para derrotar o "mal" (por exemplo, *O Exorcista* e, em maior grau os filmes mais niilistas de George Romero, Tobe Hooper, Wes Craven, Larry Cohen e outros, que mostram as instituições e os modos de vida contemporâneos como fontes de terror).¹⁴

É bastante sugestivo, nos filmes discutidos neste capítulo, que o horror não esteja vinculado a elementos sobrenaturais. Tanto os delinquentes de *Aniversário Sangrento* quanto Ezra Cobb são bastante verossímeis. Crimes como os perpetrados pela gang de Krug Stillo realmente acontecem, do mesmo modo que assassinos psicopatas continuam emergindo do marasmo social. Também as degenerescências de *O Massacre da Serra Elétrica* e de *Quadrilha de Sádicos* são, em essência, humanos.

Fica evidente, então, a proximidade com a vida cotidiana que esses filmes querem fazer prevalecer se auto referindo como uma recriação de fatos verdadeiros como já falamos acima. Vimos que tanto o filme de Hooper quanto *Aniversário Sangrento* se dizem baseados em fatos reais, assim como *Deranged* é apresentado em um formato que mistura de forma bizarra o documentário à ficção. Isso se torna definitivamente coerente ao espectador acostumado às atrocidades do cotidiano, rompendo as barreiras que delimitam os limites da ficção. Afinal, não seria o "Filho de Sam", que matava suas vítimas a tiros de uma magnum 44, e se dizia inspirado

pele cão do vizinho que encarnava o demônio, um personagem digno de figurar em um filme de terror dessa linha? A ambigüidade assustadora que encontramos nessas produções (a quebra dos limites entre ficção e realidade cotidiana) e interiorizada pelo público daquele período faz com que eles se tornem um incômodo manifesto, em sua verossimilhança, de que ninguém estava a salvo e que monstros reais estavam à espreita nos lugares mais insuspeitados.

Uma estranha menina chamada Carrie



Carrie, a Estranha

Outro filme chave para o estabelecimento das regras e padrões que passariam a reger o horror cinematográfico norte-americano foi, dentre eles, o mais *mainstream* (mas nem por isso de alto orçamento): *Carrie, a Estranha*, (*Carrie*/1976) dirigido por Brian De Palma a partir de roteiro de Larry Cohen (que se tornaria um diretor de horror, responsável por *Nasce um Monstro*/*It's Alive*) e baseado no livro homônimo de Stephen King. Carrie é a tímida filha adolescente de uma fanática religiosa obcecada pelos pecados da sexualidade. A jovem é vítima das colegas da escola secundária por seu comportamento que foge dos padrões convencionais. Ela também possui o poder de mover objetos com a força de sua mente, habilidade que se potencializa com a primeira menstruação. Quanto uma cruel peça lhe é pregada no momento de seu primeiro sucesso social (um balde de sangue de porco é derramado sobre sua cabeça quando era coroada rainha do baile de formatura), seus poderes se libertam com fúria, matando todos os que estavam no baile. Ao retornar para casa, Carrie é esfaqueada por sua mãe, que acreditava serem seus poderes intervenção do Diabo. Usando sua telecinésia, a jovem reage, fazendo voar na direção de sua atacante toda a sorte de instrumentos cortantes da cozinha, de facas a saca-rolhas, tornando-a uma réplica da impressionante imagem de São Sebastião que ocupava lugar de destaque na casa.

O filme de De Palma remete aos ritos de passagem da adolescência. O universo cruel da escola secundária é o cenário perfeito para os exercícios de supremacia e submissão que vão definir as posições que aqueles jovens vão ter na manutenção do *status quo*. O próprio Stephen King, falando sobre isso, vê o colégio como um lugar de um conservadorismo e intolerância quase insondáveis, um lugar onde os adolescentes que o frequentam não têm maiores chances de subir “acima de seu lugar” que um hindu “acima de sua casta”.¹⁵

Novamente temos aí o conflito entre o establishment e a marginalidade. Carrie é diferente, e por isso não pode ser aceita em sociedade. É a pária que merece ser humilhada, já que não pertence ao mundo dos “normais”. Isso fica evidente logo na cruel abertura do filme em que

a câmera passeia idilicamente pelo vestiário da escola após a aula de educação física. Lentamente passa entre as fileiras de armários, onde meninas felizes e saudáveis se vestem, expondo sua nudez com naturalidade. Carrie está sob o jato de água do chuveiro, em meio ao vapor, se ensaboando e acariciando o corpo, com a sensualidade de um anúncio publicitário de sabonete. Tudo está bem, até o menstruo começar a escorrer por entre suas pernas e a garota perder o controle – já que não tinha a menor idéia do que estava acontecendo com seu corpo –, sendo cruelmente bombardeada por uma chuva de absorventes e papel higiênico pelas colegas.

O filme é construído a partir da ilusão de Carrie em ser aceita pelo meio social e, ao mesmo tempo, “o ódio vazio, quase desfocado, a vingança quase sem planejamento sobre uma garota que está tentando subir de status”.¹⁶ É essa jovem desprezada e humilhada, impotente e perdida entre a hostilidade ao seu redor, que vai voltar sua força destruidora contra a sociedade que a excluiu, colocando-a abaixo para catarse do espectador que, tomado por terror e piedade, com ela se sensibiliza ou até, de algum modo, passou por algo semelhante. Afinal, humilhações e submissões fazem parte do cotidiano das escolas e dos jovens que as freqüentam. Vale destacar, sobre isso, o comentário de Stephen King:

(...) a vingança de Carrie é algo que, qualquer estudante que em algum momento teve seu short de ginástica arriado durante a Educação Física ou a lente de seus óculos arranhada com o dedo na sala de estudos poderia vir a aprovar. Na destruição do ginásio por Carrie (e sua caminhada destruidora de volta para casa, no livro – seqüência deixada de lado no filme devido à escassez orçamentária), vemos uma ~~revolução onírica da decadência social~~¹⁷

Em *Carrie, a Estranha*, o universo do jovem e sua relação com a sexualidade são a linha condutora de todo filme. Esse universo já fazia parte do acervo dos diretores de filmes *exploitation* desde a cultura *drive-in* dos anos 50 e 60 (filmes como *I Was a Teenage Werewolf*, de 1957, por exemplo) e acabou se tornando indissociável da maioria dos filmes de horror a partir dos anos 70. E, em geral, essa exploração da sexualidade é carregada de culpa ou perversão, acabando por acarretar alguma desgraça ou punição. São comuns as mortes durante o ato sexual, deixando-os incompletos, ou mesmo depois. O casal Kirk e Pam são mortos, em *O Massacre da Serra Elétrica*, após saírem para nadar juntos. Mari Collingwood e sua amiga são torturadas sexualmente e estupradas em *Aniversário Sangrento*. Até em *Tubarão* (*Jaws*/1975), de Spielberg, a primeira vítima da fera é uma jovem que participa de um luau com outros adolescentes e resolve nadar despida ao luar. No caso de *Carrie*, ela não têm noção da própria sexualidade, fazendo com que a repressão da mesma potencialize seus dons paranormais. Sua mãe sublima em seu fanatismo religioso e idéias de pecado e inferno a obsessão carnal. O casal antagonista, Chris Hargensenn e Billy Nolan, são sexualmente per-

versos e representam a promiscuidade e amoralidade.

Stephen King, ao analisar o filme de De Palma e relacioná-lo à própria obra, destaca que *Carrie, a Estranha*, pertence quase que inteiramente às mulheres, o que é verdade. Para o autor, existe um forte subtexto sobre como as mulheres encontram seus próprios canais de poder e o temor dos homens em relação a elas e sua sexualidade. Os papéis de destaque são todos femininos e os homens são nada mais nada menos do que instrumentos nas mãos das mulheres. O bonitão Tommy Ross convida Carrie ao baile por exigência de sua namorada, Sue. Já Chris convence Billy Nolan a armar a cilada no ginásio da escola, onde se realizaria o baile, enquanto faz sexo oral no rapaz. A própria protagonista sente, ao ver desencadeada a sua fúria, a plenitude de seus poderes, que vão ser libertados de forma avassaladora.

De Palma é essencialmente cruel com os seus personagens, não tendo o menor pudor em trancá-los todos juntos, no ginásio, e eliminá-los em uma apoteose de violência e pirotecnia. Ninguém escapa, desde a cruel Norma, que ajuda a pregar a peça fraudando os votos para “rainha do baile”, até a professora de educação física que tentava proteger Carrie. A única sobrevivente, Sue, protagoniza o grande final do filme, o pesadelo em que leva flores ao local onde ficava a casa de Carrie e as deposita ao pé de uma cruz onde se lia em letras impressas “for sale” e rabiscado por cima, com uma seta apontando para baixo “Carrie White burns in hell”. Subitamente, a mão ensangüentada da morta sai da terra e a segura pelo pulso, assustando a platéia. Esse recurso se tornou recorrente nos filmes de terror, tanto que hoje já esperamos pelo susto final ou um vislumbre de que nem tudo acabou, afinal, e que o monstro pode voltar a qualquer hora. O que nos leva a pensar um pouco sobre a questão do terror, aquele terror absoluto, cósmico, sobrenatural, sobre o qual tanto escreveu Lovecraft. O cinema americano o substituiu, em grande parte de suas produções, por um cinema de sustos, em que, ao contrário de levar o horror aos corações de seus espectadores, contenta-se em fazê-los pular da cadeira.

Outro ponto de interesse a ser levantado é a convergência de todas as ações do filme para a grande consumação da tragédia que vai ocorrer durante outra instituição americana: o baile de formatura. Após a humilhação inicial no chuveiro do vestiário e tendo como pano de fundo a busca da personagem central em compreender os seus poderes e sua relação conflituosa com a mãe religiosa, predominam os preparativos para essa apoteose final: Sue convencendo Tommy a convidar Carrie, esta decidindo se vai aceitar; Chris e Billy preparando a armadilha do sangue de porco, além da mobilização dos outros estudantes para a festa. Essa convergência para o que vai ser o grande momento do filme nos dá, em parte, uma noção das dimensões desse tipo de evento na cultura americana. É o grande rito de passagem para aqueles jovens e um ponto de suas vidas que, de acordo com os filmes, pode definir a consagração ou a derrota em uma sociedade constituída de vencedores e perdedores. Ou vítimas e algozes, respectivamente, se estivermos nos referindo ao cinema

de horror. *Carrie, a Estranha* foi, por assim dizer, um referencial para esse tipo de produção abordando escolas secundárias, bailes de formatura e assassinatos ocorridos durante o dia-a-dia de um grupo de estudantes ou como consequência, anos depois, de alguma tragédia pessoal do passado, como os recentes *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Know What You Did Last Summer*/1997) e *O Dia do Terror* (*Valentine*/2001).

De Palma constrói com precisão o clima de suspense das seqüências que compõem esse clímax, principalmente no momento da coroação de Carrie como rainha da festa. É na verdade um longo exercício de suspense hitchcockiano (algo recorrente nos trabalhos do diretor, já visto no anterior *Sisters*/1972), com ênfase no olhar dos personagens como elemento principal da narrativa (referência clara ao diretor inglês, mestre em articular “jogos de olhar”) e na trilha sonora que nos momentos cruciais lembra a de Bernard Herrmann para *Psicose*.

A seqüência se passa no ginásio da escola, todo decorado em tons de azul e ornamentado com grandes estrelas prateadas, para enfatizar o aspecto onírico para Carrie, a menina dos contos-de-fadas que, magicamente, de borralheira se transforma em princesa graças à intervenção do príncipe encantado Tommy Ross. Ela sorri agradecida, absorta em seu sonho de felicidade, e alheia ao que se passa nos bastidores – o mundo real e cruel.

O jogo de olhares começa com o de Chris, destacado no rosto emoldurado pelas vigas do palco, debaixo do qual ela está escondida. Sua mão, em detalhe, começa a balançar a corda que está ligada ao balde sobre Carrie. Sue, que também está oculta assistindo a coroação da rainha do baile, vê a corda e acompanha com o olhar ascendente a sua trajetória.

Passamos para o ponto de vista da professora de Educação Física que, da platéia, vê Sue saindo das sombras olhando para cima. Voltamos a esta última. Seu olhar coloca em foco o balde, suspenso e prestes a despejar seu conteúdo. A câmera nos dá a vista de cima do balde. Esse jogo de olhares construído paralelamente e bem amarrado se dá no mesmo espaço de tempo em que Carrie desfruta de seu único momento de consagração. Acompanhamos a visão de Sue novamente, agora em sentido descendente, do balde até a parte de baixo do palco, onde a silhueta da mão de Chris está segurando a corda.

Em câmera lenta, Sue corre para o palco. A professora vai atrás dela e a segura antes que possa fazer alguma coisa. Sem conseguir se fazer entender, é retirada dali, cena que vemos agora sob o ponto de vista de Tommy, seu olhar denotando espanto e incompreensão. Logo em seguida passamos para o close em Chris, detalhando seus olhos e a língua passando sadicamente nos lábios, saboreando o momento. Corta para a mão puxando a corda e o conseqüente banho de sangue em Carrie.

Por um momento o único som que se ouve é o ranger do balde, ainda suspenso, balançando na corda vazio. Esse silêncio é construído para dar dimensão de que o tempo congelou, por alguns instantes. Carrie grita, o público está atônito, alguns estáticos, outros riem. Norma,

amiga de Chris, fica às gargalhadas. Mas nenhum som se ouve além do ranger do balde em seu balanço interminável. Esse momento vai ser quebrado pelo som do balde atingindo a cabeça de Tommy, após se soltar e despencar. A trilha retorna, assim como os sons do ambiente em profusão. O olhar de Carrie passa a direcionar a ação (como já tínhamos visto na sequência em que derruba o menino da bicicleta ou quando faz voar o cinzeiro da mesa do diretor) à medida que começa seu ataque incontrolável. A iluminação tinge de vermelho o espetáculo, conferindo intensidade à tragédia. A tela se divide em duas, dois campos de ação mostrando ângulos diferentes do massacre. O melhor exemplo da utilização do olhar como desencadeador da fúria assassina de Carrie é quando, caminhando pela estrada após deixar para trás o ginásio em chamas, ela cruza com o carro conduzindo Chris e Billy. A primeira olhada faz o carro sair da pista e capotar. A segunda explode o veículo.

A maldição de Michael Myers



Cartaz original de Halloween

Foi em uma fria noite de *Halloween*, em 1963, que Michael Audrey Myers, então com seis anos de idade apenas, assassinou brutalmente Judith, sua irmã adolescente, na pacata cidade de Haddonfield., Illinois. Sentenciado ao manicômio, lá permaneceu trancado pelos quinze anos seguintes. Mas no dia 30 de outubro de 1978, as coisas iriam mudar. Tanto para Michael e suas futuras vítimas, quanto para o jovem diretor John Carpenter, que deixava um marco para cinema de horror norte-americano contemporâneo, estendendo os seus limites e acrescentando mais elementos às bases sobre as quais o gênero se sustentaria na década de oitenta.

Halloween (1978) foi rodado em vinte dias com o escasso orçamento de \$320.000, tendo faturado cerca de sessenta milhões de dólares até 1981. Foi considerado como o mais bem sucedido filme independente até então. Seu sucesso estrondoso – permanece como um dos favoritos nas sessões de meia noite e nos canais de tv – gerou, como de hábito, um sem número de imitadores nos anos seguintes: *Trilha de Corpos* (*He Knows You're Alone*/1980), *Don't Go in the House* (1980), *Mensageiro da Morte* (*When a Stranger Calls*/1979), fora os alusivos aos feriados e datas especiais, como *A Morte Convida para Dançar* (*Prom Night*/1980), *Dia dos Namorados Macabro* (*My Bloody Valentine*/1981), *Feliz Aniversário para Mim* (*Happy Birthday to Me*/1981), *A Noite das Brincadeiras Mortais* (*April Fool's Day*/1986), entre outros.

A história do filme se passa quinze anos após o crime brutal. Michael Myers rouba um carro e foge do sanatório, retornando à sua cidade natal. Seu psiquiatra, Dr. Loomis, segue

seus passos, já sabendo de antemão para onde seu ex-paciente se dirigiria. Em Haddonfield, Michael tem sua atenção voltada para três jovens, que passa a observar: a introvertida e estudiosa Laurie Strode, de dezessete anos, e suas amigas, Annie e Lynda, preocupadas com seus planos de diversão para a noite de *Halloween*.

Naquela noite, Laurie e Annie trabalhavam como babás. As casas onde estavam situavam-se em lados opostos da rua. Laurie cuidava do menino Tommy Doyle e Annie da pequena Lindsey Wallace. A primeira vítima de Michael é Annie, estrangulada dentro de seu automóvel. As vítimas seguintes são Lynda e seu namorado Bob, após uma sessão de sexo. O rapaz é morto por um golpe de facão, que deixa o seu corpo pregado na parede. Lynda é estrangulada com o fio do telefone. A próxima da lista, ao que tudo indicava, seria Laurie.

Após encontrar os corpos dos amigos, Laurie é atacada pelo assassino, que esfaqueia o seu ombro. Perseguida e sem conseguir ajuda nas casas vizinhas, Laurie volta para a casa onde cuidava de Tommy, em vão. O assassino já a esperava. Mas o *round* seguinte é da moça, que consegue ferir seu oponente. Acreditando ter ferido mortalmente Myers, Laurie vai ao encontro das crianças. Mas a trégua é curta. O maníaco surge novamente e em novo confronto, desesperada, Laurie consegue feri-lo com o arame de um cabide. Aproveitando, pega o facão que ele deixara cair, acertando-o novamente. As crianças em fuga, alertam o Dr. Loomis, que caminhava na vizinhança. Enquanto isso, vemos o corpo inerte de Michael Myers ganhando novo lampejo de vida, por trás da assustada Laurie. Ele se levanta e investe contra a jovem, sendo interrompido pelo Dr. Loomis que atira em sua direção, acertando vários tiros no assassino, fazendo com que caísse pela janela. Vemos seu corpo estendido, a máscara branca se destacando. Assustada, Laurie pergunta ao médico se aquele era o “bicho-papão”. Ele responde que, na verdade, era. E volta à janela, onde constata que o corpo de Michael havia desaparecido.

John Carpenter, na simplicidade de *Halloween*, brinca com essa idéia do bicho-papão, do mal sem rosto que tem como única motivação matar, matar, matar... O próprio Dr. Loomis dá a pista, ao se referir a Michael como “aquilo”. Ele é o Mal, simples e direto. E, portanto, como os medos que cultivamos na infância e que remetem ao universo dos contos-de-fadas, sua única função é assustar. Acreditamos aí estar o êxito do filme, que nenhum de seus imitadores conseguiu. A máscara lhe confere essa aura de irrealidade, de pesadelo, assim como suas aparições, seja quase perdido em meio à paisagem suburbana (quando Laurie o vislumbra pela primeira vez) ou escondido na escuridão, como se estivesse fundido às sombras, se projetando delas para atacar. O pequeno Tommy, ao ouvir de Laurie que o assassino estava morto, responde que o bicho-papão não pode ser morto. E como tal, Myers some, no final do filme, de volta às sombras que o envolvem, aguardando uma nova oportunidade.

Por outro lado, *Halloween* nos coloca dentro do ponto-de-vista do maníaco desde a

seqüência de abertura, quando observamos de fora a casa e seguimos com Michael por seu interior. Utilizando câmera subjetiva, Carpenter nos incorpora em seu personagem. Vemos sua mão pegando uma máscara no chão da casa e a colocando no rosto. logo em seguida, limitando o nosso olhar. Agora a cena se desdobra através do recorte dos olhos da máscara. Esse

Michael Myers



artifício será largamente utilizado pelo cinema de horror, do mesmo modo que o morre-não-morre dos vilões, a trilha sonora que pontuaria as ações do assassino e a figura feminina de destaque, que acabaria sendo a única sobrevivente e oponente final do monstro.

Sombrio e assustador – mas nem por isso sem momentos em que, involuntariamente, somos levados ao riso –, *Halloween* tornou-se um referencial para o cinema de horror anos 80. Porém, não estava sozinho no fim dos anos setenta. Pouco depois, outro filme, que não seria menos influente, viria mostrar que realmente o cinema de horror nunca mais seria o mesmo.

A volta dos mortos vivos

A premissa básica de *A Noite dos Mortos Vivos*, como recordamos, era o retorno dos mortos graças a algum fator (especulava-se radiação de um satélite espacial) desconhecido, que assumia proporções epidêmicas. Estes mortos atacavam os vivos e os comiam para poderem garantir a sobrevivência *post-mortem*.

Romero declarou que seu interesse pelos zumbis era por serem os “cidadãos de classe mais baixa no mundo dos monstros”. Esse interesse, com certeza, foi uma das razões para ele revisitar o tema com o filme que fecharia a década de setenta como um dos mais influentes para os anos vindouros: *Zumbi – O Despertar dos Mortos (Dawn of the Dead/1979)*.

Com a ajuda do diretor italiano Dario Argento obteve os fundos necessários para a realização do filme, feito em esquema de co-produção. Não concordamos com a idéia de que *Zumbi* pode ser considerado, mais um *remake* do que uma seqüência, como nos é lembrado em *Midnight Movies*¹⁸. Apesar da idéia, bastante simples, ser bem semelhante, trocando-se a paisagem rural e a casa de fazenda por um shopping, este cenário já é suficiente para que o filme tome um rumo bem diferente. Deixando em muito a atmosfera mais pesada do anterior, Romero reveste a produção de um tom mais paródico. O que não diminui o impacto da idéia aterrorizante de ver os mortos voltando à vida para nos devorar, virando todos os valores que conhecemos de ponta-cabeça.

Os elementos do filme anterior estão todos presentes, sendo que mais definidos: os

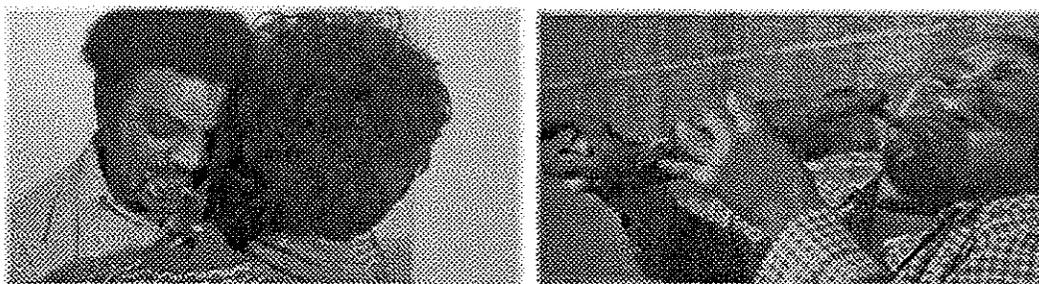
zumbis, com as vestes que usavam em sua vida cotidiana e caracterizados de acordo com o tipo de morte que tiveram – zumbis-enfermeiras, zumbis-hare krishna, zumbis-policiais, etc. – vagando a esmo, em direção aos locais que costumavam freqüentar. Em várias vezes os vemos tentando desajeitadamente repetir, de modo mecânico, as atividades que faziam parte de seu dia-a-dia. Agora em cores, podemos diferenciá-los melhor pela tonalidade pálido-azulada de suas peles e as marcas de violência ou decomposição em seus corpos.

Também continua patente a mesma desconfiança em relação aos poderes constituídos, que ignoram as verdadeiras razões do despertar dos mortos (especula-se até que um vírus seria o responsável) e não tem a menor idéia em como enfrentar a praga, além das instruções para queimar os mortos para impedir o seu retorno e destruir o cérebro dos que se levantam.

Novamente a tv têm papel importante, mantendo os personagens informados sobre os acontecimentos. Em *Zumbi*, dois dos protagonistas trabalhavam em uma rede de tv, onde se passam as primeiras seqüências do filme e fica evidente o caos estabelecido. Durante um debate sobre a crise, vários técnicos abandonam os estúdio, enquanto Francine, que também trabalhava lá e está grávida, é convencida pelo namorado, Stephen, a fugir no helicóptero de reportagem. Paralelamente, assistimos a uma blitz de um esquadrão da SWAT em um gueto – nota-se que os moradores do local são todos de origem negra ou hispânica. Ao invadirem um prédio, os policiais o encontram cheio de zumbis famintos, já que as pessoas escondiam seus mortos por não julgarem apropriado queimar seus corpos, conforme era orientado. Essa seqüência é bastante violenta e explícita. Um dos policiais, racista e violento, enlouquece, explodindo a cabeça de um homem. Logo em seguida, em outro apartamento, mais três zumbis aparecem: dois homens, um deles mutilado (aparentemente teve os membros devorados pelos parentes e retornou como morto-vivo) e uma mulher. Um deles escapa pela porta e vaga pelo corredor, sendo encontrado pela esposa, que corre para abraçá-lo. Antes que fosse abatido pela polícia, arranca a dentadas um farto pedaço de carne do ombro e outro do braço da mulher, em meio a esguichos de sangue.

Dois dos policiais, Roger e Peter (o personagem negro do filme que remete a Ben, o herói de *A Noite dos Mortos Vivos*), acabam fugindo com Francine e Stephen, no helicóptero. Após vários incidentes, inclusive um encontro com zumbis durante uma parada para abastecer, pousam no telhado de um shopping onde poderiam descansar e restabelecer as forças para continuar a viagem. Lá encontram, além de um abrigo seguro, um farto suprimento de produtos que tanto poderiam assegurar a sobrevivência quanto satisfazer lúdica e luxuriosamente o instinto consumista. Como crianças em uma gigantesca loja de brinquedos, os quatro personagens percorrem as lojas do shopping, em uma paródia à cultura do consumo, usando produtos, vestindo e criando as mais diversas combinações de roupas e ainda zombando e derrubando os lentos zumbis que, como moscas, rodeiam as lojas e vagam pelas dependências do com-

plexo com seus passos lentos e cambaleantes. Todos somos, hoje em dia, familiarizados com shoppings – essa importante instituição do século XX-XXI, cada vez mais presente na vida das pessoas como espaço de lazer, negócios ou convivência – e vemos constantemente as multidões que percorrem os seus largos corredores. Fica evidente a crueldade de Romero. Afinal, qualquer semelhança entre essas multidões de que falamos (e fazemos parte) e os zumbis não é mera coincidência. O shopping é um imenso playground, que cativa os personagens e faz com que adotem o local como lar. Se por um lado simula um desejo consumista que todos já tivemos um dia de estar a sós, durante um determinado período, na loja de nossa preferência, podendo pegar tudo o que quisermos, por outro denota uma crítica ao mostrar a falta de sentido disso tudo em um mundo em que esses valores não mais estão em vigor. Afinal, de que adianta roupas vistosas e caras se não mais se tem onde mostrá-las, tvs de última geração se não mais existem transmissões, ou até dinheiro, - que os quatro encontram em grande quantidades -, se não há onde gastá-lo?



Camifícina em *Zumbi, o Despertar dos Mortos*.

Esse paraíso é interrompido quando um dos policiais, Roger, é mordido. Após um rápido período em que adocece, morre e retorna transformado, sendo executado na hora pelo colega, Peter. Pouco depois, um grupo de saqueadores invade o shopping. Em meio à confusão dos saques e ataque aos zumbis, cada vez em maior número, o namorado de Francine é atacado pelas criaturas, tornando-se ele próprio uma delas. Durante a seqüência, alguns saqueadores são capturados pelos zumbis, sendo explicitamente estripados, lembrando, só que de modo bastante mais gráfico, a cena em que os restos dos namorados Judy e Tom são devorados em *A Noite dos Mortos Vivos*. Após ter seu refúgio desmantelado, Peter e a jovem grávida partem no helicóptero, sem destino.

Zumbi – O Despertar dos Mortos pode ser lembrado como um dos filmes americanos mais sangrentos já realizados, tendo quase recebido a temida classificação X. Mesmo assim, é considerado por alguns críticos como um dos melhores filmes de horror de todos os tempos e um dos melhores exemplos de como quebrar as convenções, evidenciando a capacidade do gênero em ser socialmente relevante, sem perder seu caráter básico de aterrorizar.

O que devemos destacar, ainda, é que os filmes de Romero são responsáveis, em grande parte, pela concepção da idéia do zumbi canibal, que viria a se tornar um sub-gênero impor-

tante dentro do cinema de horror dos anos 80, principalmente na Europa., onde um ano depois o diretor Lucio Fulci realizaria *Zombie 2*, para se aproveitar do sucesso de *Dawn of the Dead*. O fato é que os filmes sobre zumbis e canibais teria uma produção bastante significativa nos anos vindouros.



Zumbi, o Despertar dos Mortos

O crepúsculo de uma geração

Devemos notar, porém, que os responsáveis pela reformulação do horror no cinema americano entre o fim dos anos 60 e o decorrer da década seguinte, apesar de estabelecerem carreiras sólidas e migrarem com relativo sucesso para o *mainstream*, não mais conseguiram, à despeito de maiores orçamentos e credibilidade na indústria, repetir em suas obras posteriores a criatividade e ousadia das produções que definiram o que chamamos de pesadelo americano.

Na ativa até hoje, Tobe Hooper, Wes Craven, George Romero e John Carpenter ainda são sinônimo de bons filmes de horror, ou seja, apesar do currículo irregular de obras que produziram durante os anos 80 e 90, as produções que levam as suas assinaturas ainda se mostram acima da média do que se tornou um padrão no cinema americano do gênero: bandos de adolescentes sendo assassinados em série em meio a piadas de gosto duvidoso, misoginia, garotas seminuas, *nerds* e valentões estereotipados.

Hooper, por exemplo, talvez seja o que menos justificou o que prometia com *O Massacre da Serra Elétrica*, desde o final da década de 80 centralizando os seus esforços mais na tv do que nas produções para o cinema. Após o filme que o consagrou, ainda fiel ao espírito independente e contestador que marcou seu início de carreira, dirigiu o bizarro *Eaten Alive* (1976) e *Pague para entrar, reze para sair* (*The Funhouse*, 1981), em que um grupo de jovens se aventura a passar a noite em um macabro parque de diversões. Após *Poltergeist* (1982), em que sujeita o seu discurso ao conservadorismo da era Reagan e se submete à influência “família” do produtor e co-diretor Steven Spielberg¹⁹, dirigiu o incompreendido *Força Sinistra* (*Lifeforce*, 1985), adaptado do romance de ficção científica “Vampiros do Espaço”, do escritor

Colin Wilson, em que traz de volta o espírito dos velhos filmes da britânica Hammer, em especial os da série Quatermass. Hooper retorna à família canibal de Leatherface em 1986, com o quase paródico *O Massacre da Serra Elétrica 2* (*The Texas Chainsaw Massacre 2*) e em 1989 dirige o fraco *Combustão Espontânea* (1989). Recentemente assinou um filme de monstro, *Crocodilo* (*Crocodile*, 2000), em que retoma, fora de época, os filmes de animais assassinos do início dos anos 70.

Já Wes Craven foi mais feliz no direcionamento da sua carreira. Apesar de dirigir filmes irregulares como a continuação de *Quadrilha de Sádicos*, *The Hills Have Eyes 2* (1985); *A Maldição de Samantha* (*Deadly Friend*, 1986) e os fracos *As Criaturas Atrás das Paredes* (*People Under the Stairs*, 1991) e *O Vampiro do Brooklyn* (*Vampire on Brooklyn*, 1995), dirigiu em 1988 *A Maldição dos Mortos Vivos* (*The Serpent and the Rainbow*), que podemos considerar, mesmo sendo um filme menosprezado, um dos pontos altos em sua filmografia.

Do mesmo modo que *Força Sinistra* (*Liferforce*) foi um momento atípico na carreira de Tobe Hooper, *A Maldição dos Mortos Vivos* destoa dentro da produção de Craven. São filmes, inclusive, que seriam mais condizentes com John Carpenter, um diretor mais versátil e eclético na abordagem de temas bem distintos.

A Maldição dos Mortos Vivos mistura política com vodu na história de um antropólogo que vai ao Haiti, sob a ditadura de Duvalier, em busca da substância que seria utilizada nos rituais de zumbificação. Lá, se envolve com sacerdotes nativos, cerimônias religiosas, e acaba preso e torturado pela polícia política (os *ton-ton macoutes*), que tem como comandante um feiticeiro que aprisiona as almas dos mortos.



Freddy Krueger, de
A Hora do pesadelo

Wes Craven também merece o crédito por ter sido o responsável por dois outros filmes que foram importantes para o desenvolvimento do gênero: *A Hora do Pesadelo* (*Nightmare on Elm Street*, 1984), em que revitaliza a figura do *serial killer* através da entidade sobrenatural Freddy Krueger - um psicopata deformado utilizando uma luva com navalhas afiadas e que ataca durante o sono -, que se tornaria um dos ícones contemporâneos do horror e o filme *Pânico* (*Scream*, 1996), em que brinca com os cânones dos filmes "contagem de cadáveres", que rendeu duas seqüências, em 1997 e 2000, e deu novo alento ao gênero, trazendo consigo uma nova leva de produções desse nível, como *Eu Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Know What You Did Last Summer*, 1997), a continuação *Eu Ainda Sei o que Vocês Fizeram no Verão Passado* (*I Still Know What You Did Last Summer*, 1998), a volta de Michael Myers em *Halloween H20: 20 Years Later* (1998), entre outros. Atualmente o diretor está produzindo, para 2003, *Alice*, baseado no vídeo game de mesmo nome, no qual a perso-

nagem de Lewis Carroll, após passar dez anos em um asilo tentando convencer da veracidade de suas experiências no “país das maravilhas”, para lá retorna encontrando um lugar diferente e sombrio.

Provavelmente os momentos mais memoráveis da carreira de George Romero além dos comentados *A Noite dos Mortos Vivos* (*The Night of the Living Dead*) e *Zumbi, o Despertar dos Mortos* (*Dawn of the Dead*) sejam as suas versões dos temas bruxaria e vampirismo, com *A Temporada da Bruxa* (*Season of the Witch*, 1972), em que uma mulher de meia idade, frustrada, acaba se envolvendo com um coven de bruxas em uma cidade do interior; e o deprimente *Martin* (1977), sobre um adolescente psicótico que acredita ser descendente de uma linhagem de vampiros e ter, na verdade, 84 anos, atacando suas vítimas com uma navalha para beber-lhes o sangue. Em *O Dia dos Mortos* (*Day of the Dead*, 1985) ele retoma ao tema dos zumbis, fechando a trilogia iniciada com *A Noite dos Mortos Vivos* e mostrando o que seria o fim da civilização, com os mortos dominando o planeta, enquanto um grupo de militares e cientistas tenta domesticá-los em um abrigo subterrâneo.

Do seletivo grupo John Carpenter é, a nosso ver, quem mais se destaca pelo conjunto de sua obra, transitando entre horror e ficção científica com extrema habilidade e desenvoltura, tratando os seus temas de maneira despreziosa e eficiente, conseguindo bons resultados tanto nas bilheterias quanto no apreço dos aficcionados. Em *Fog – A Bruma Assassina* (*The Fog*, 1980), ele conta uma arrepiante história de fantasmas, enquanto que na produção seguinte, *Fuga de Nova Iorque* (*Escape from New York*, 1981), com igual habilidade, dirige uma fita de ação com trama futurista. Em *O Enigma de outro Mundo* (*The Thing*, 1982), refilmagem do clássico *O Monstro do Ártico*, uma estação isolada no Ártico é palco para a proliferação de um parasita alienígena, que se utiliza dos seres humanos e animais como hospedeiros. Nos anos 90, com *À Beira da Loucura* (*In the Mouth of Madness*, 1995), resgata o universo do escritor H.P. Lovecraft e, recentemente, deu a sua visão para o que seria a batalha entre humanos e vampiros em *Vampiros* (*John Carpenter's Vampires*, 1998), um filme de horror com clara inspiração no western. Sua última produção, *Fantasmas de Marte* (*Ghosts of Mars*, 2001) volta ao horror/ficção científica, clara referência a *O Enigma de Outro Mundo* e a clássicos como *A Noite dos Mortos Vivos*, de George Romero. Um grupo de policiais em colônia marciana, no futuro, chega a uma cidade de mineradores para buscar um prisioneiro. Lá, descobrem que a população local estava possuída por um tipo de entidade que convertia as pessoas em criaturas selvagens que se auto-mutilavam, limando os dentes e praticando escarificações, e matavam os que não eram afetados.

O despertar do pesadelo

Durante os anos 80 e 90, graças à grande leva de filmes no estilo *Sexta-Feira 13* - que a partir do original de 1980 teve nove seqüências até 1993 e ganhou uma décima versão em 2001 (*Jason X*), contabilizando o mascarado Jason cerca de 145 vítimas fatais²⁰ - e franquias dos sucessos de Craven, Carpenter e Hooper (*Halloween*, *A Hora do Pesadelo* e *O Massacre da Serra Elétrica* geraram várias continuações), os filmes de horror começaram a perder a credibilidade que conquistaram durante os anos 70, o que fez com que a indústria se voltasse para outros temas, ancorados pela evolução dos efeitos especiais. Os lobisomens retornaram às telas em 1981 com *Grito de Horror* (*The Howling*), de Joe Dante, e ganharam roupagem de luxo com *Um Lobisomem Americano em Londres* (*An American Werewolf in London*), do mesmo ano. Os vampiros foram reabilitados em *A Hora do Espanto* (*Fright Night*, 1985), de Tom Holland. É importante notarmos que, na década de 80, apesar de alguns diretores de credibilidade se voltarem para o gênero em filmes sérios – *História de Fantasma* (*Ghost Story*, 1981), de John Irvin; *A Marca da Pantera* (*Cat People*, 1982), de Paul Schrader; *Coração Satânico* (*Angel Heart*, 1987), de Alan Parker; *Os Adoradores do Diabo* (*The Believers*, 1987); para citar alguns -, pode-se dizer que os grandes estúdios começaram a promover uma infantilização do horror. Essa tendência é responsável, até hoje, pela maior parte dos filmes que são produzidos e lançados no mercado americano e, mesmo sendo cada vez mais explícitos em termos de violência e exposição de vísceras, mantém-se firmemente presos aos conceitos mais conservadores e diluem os elementos de horror em tramas previsíveis e personagens impessoais, que agem de acordo com as convenções. Acreditamos terem sido os filmes desse período, boa parte deles dentro do sub-gênero que se convencionou chamar *splatter*, o prenúncio da fórmula do horror descartável que está presente nas mais recentes produções, ou seja, estética de vídeo clipe (cortes rápidos e seqüências fragmentadas), estruturação e dinâmica de vídeo game e excessos visuais destinados a uma geração mais ligada na forma do que no conteúdo, e a um público mais exposto ao vídeo e à tv. Isso pode ser bem exemplificado em títulos como *13 Fantasma* (*Thirteen Ghosts*, 2001), *O Jogo dos Espíritos* (*Long Time Dead*, 2002) e *Blade II* (2002).

Certamente, o mais próximo que ainda encontramos do espírito dos filmes de que tratamos na maior parte deste capítulo está presente nos novos realizadores, independentes dos esquemas das grandes produtoras que, com poucos recursos continuam contribuindo com horror cinematográfico, fornecendo obras ousadas e perturbadoras que acabam, não só arregimentando os aficcionados, como conseguindo aprovação da crítica.

Nos últimos anos, o que mais se destacou dentro do que foi produzido nos Estados Unidos, nesse sentido, foi o filme de John McNaughton *Henry, Retrato de um Assassino* (*Henry*,

Portrait of a Serial Killer), de 1986, com o qual fecharemos este capítulo.



Henry Lee Lucas e sua personificação (Michael Rooker).

Novamente versando sobre a grande obsessão americana, o *serial killer*, Henry se baseia livremente na história verídica do psicopata Henry Lee Lucas, que pode ser um dos mais prolíficos – e certamente um dos mais depravados - assassinos em série americanos. Lucas, teria matado mais de 200 pessoas (ele chegou, pessoalmente a alegar o absurdo montante de quinhentas vítimas), mas existem controvérsias sobre esse número. Em 1975, após cumprir pena de assassinato em

segundo grau por ter matado sua mãe, conhece Ottis Toole, que se torna seu parceiro em uma das mais aterrorizantes orgias criminosas da história norte americana. Nos sete anos que se seguiram, percorreram o país matando e mutilando, sendo que tanto Lucas quanto Toole teriam tendência à necrofilia. Em parte de sua jornada, foram acompanhados por Frieda “Becky” Powell, sobrinha adolescente de Toole, que se tornou amante de Lucas e sua última vítima, tendo sido encontrada, aos quinze anos, desmembrada e seus pedaços, embrulhados em fronhas de travesseiros espalhados pelo campo. Lucas foi preso em 1983, estando encarcerado desde então, tendo sido comutada a sua sentença de morte. Toole, que também escapou do corredor da morte por ser considerado paranóico esquizofrênico, morreu na prisão em 1996.

Rodado em vinte e oito dias, o filme narra a trajetória de Henry, ex-presidiário que divide um apartamento de classe baixa com o colega de prisão Ottis em Chicago. Ambos sobrevivem de sub-empregos. O primeiro, aplicando inseticida a domicílio, o segundo como frentista ocasional em um posto de gasolina e traficante de drogas. A eles se junta Becky, irmã mais nova de Ottis, recém separada, disposta a conseguir emprego e retomar a vida. Ela se sente atraída por Henry, e fica, a princípio, chocada ao saber que ele tinha assassinado a própria mãe. Ele conta que sofrera humilhações quando criança, e que a mãe o obrigava a assisti-la fazendo sexo com os vários homens com quem se envolvia. Também costumava vesti-lo com roupas femininas. Becky também tinha uma história semelhante: fora abusada sexualmente pelo pai quando adolescente. Henry, após matar duas prostitutas que ele e Ottis pegaram na rua, inicia o companheiro em sua senda de assassinatos, o que vai acabar desencadeando um conflito entre os dois, já que Henry desaprovava o comportamento extravagante e cada vez mais fora de controle de Ottis. Uma noite, após voltar da rua, Henry encontra o amigo estuprando a irmã, investindo contra ele. Ottis acaba sendo morto. Após esquartejar e se livrar do corpo (com detalhes da cabeça sendo retirada e colocada em um saco preto), Henry sai da cidade com Becky. Ele termina, após passarem a noite em um motel, deixando na estrada uma grande mala, dando a entender que nela estariam os despojos da jovem, de quem teria se livrado.

Henry, Retrato de um Assassino deve o seu impacto ao fato de (como é evidenciado no

slogan do filme "He's not Jason, He's not Freddy... He's real!") confrontar o espectador não com um assassino com força sobre-humana, usando máscaras ou luvas com navalhas afiadas nos dedos, mas com um sujeito comum, que leva a vida matando sem consciência ou remorso. Rodado de modo a se aproximar da forma narrativa de documentário, é de uma crueza e verossimilhança assustadoras, características reforçadas pelo elenco de desconhecidos agindo como se estivessem levando as suas vidas cotidianas e a câmera registrando. É tudo muito familiar. Henry, Ottis e Becky vivem em um pequeno apartamento, possuem empregos ordinários, se vestem como qualquer um que se encontra pelas ruas da cidade, sem chamar atenção e se ocupam das tarefas que qualquer um faz rotineiramente, como lavar pratos e varrer o chão, e que geralmente não são mostradas nos filmes. Essa familiaridade, relacionada a personagens que estão envolvidas em indescritíveis atos de barbárie, é um dos pontos chave do filme. E apesar de algumas cenas bastante violentas serem mostradas (em bem menor quantidade e com mais intensidade do que na maioria dos splatter) - é difícil imaginar seqüência mais grotesca do que o ataque a uma família, que assistimos através da tela da tv do apartamento dos assassinos, filmada pela câmera de vídeo que ambos roubaram -, a maior parte das mortes cometidas pelo personagem título é sugerida. Nós vemos apenas imagens paradas dos corpos mutilados, enquanto o som dos crimes é momentaneamente ouvido como trilha para a vida cotidiana de Henry. Esse recurso, eficiente, pois sabemos o poder de sugestão das imagens fixas, deixa espaço para o espectador preencher com a imaginação os suplícios pelos quais a vítima passou. Também chamamos a atenção para a falta de referências à vida privada das vítimas (reforçando o caráter descartável das mesmas) ou a investigações policiais sobre os crimes.



Vítimas de Henry.

O filme abre com um olho em detalhe. Enquanto a câmera vai abrindo o campo, temos como imagem inicial o cadáver de uma mulher nua. Durante as primeiras seqüências assistimos ao assassino vagando de carro pela cidade, acompanhando as suas vítimas em potencial, enquanto imagens de corpos vão surgindo. A narrativa deixa logo evidente que ele está cometendo todos esses crimes e essa forma de abordagem consegue ser mais forte do que se fosse mostrado, como na maioria dos *thrillers*, o maníaco atracando as suas vítimas.

A caracterização dos personagens principais – Henry e Ottis – também é significativa.

Henry é o sujeito retraído, pacato, cheio de contradições, mas que se revela como um perigoso *serial killer*. É o criminoso experiente e cauteloso, em seu impulso de matar pessoas. Otis é o seu aprendiz, no início um sujeito comum com um comportamento mais violento, que se transforma, após descobrir a vocação para o assassinato e estupro, em um monstro incontrolável. Henry o instrui, por exemplo, sobre maneiras de matar. Ensina que matar de uma modo diferente de cada vez impede a criação de um padrão que poderia chamar a atenção das autoridades. Já Becky é a jovem carente, sem esperanças, tentando levar uma vida normal e que se apaixona por Henry que, simplesmente, não sabe reagir a esse tipo de sentimento.

Henry, Retrato de um Assassino pode ser considerado, até agora, o filme definitivo sobre o tema, e um marco do gênero, com papel semelhante aos seus antecessores dos anos 60 e 70. Dificilmente foi superado, nos Estados Unidos, em relação ao impacto de algumas de suas seqüências. E o mais interessante: o filme recebeu a classificação X (a mesma atribuída aos filmes pornográficos) da censura americana, não por alguma cena específica. Mas por seu contexto geral e, principalmente, por não apresentar, como seria esperada, uma resolução catártica, com a punição do assassino.

Henry e Otis assistem na tv a filmagem de um de seus massacres.



Devemos constatar ao concluir, que essas produções muito devem a todo um caminho percorrido anteriormente pelos produtores e realizadores de filme *exploitation* nas décadas anteriores. Pioneiros que, à margem, desafiaram a censura e os valores vigentes, que impunham o que era permitido exibir ou abordar. Conforme estudaremos a seguir, eles expuseram os assuntos considerados tabus - em geral versando sobre sexualidade e degradação humana - com gradual aumento de intensidade entre os anos 50 e 70 -, preparando o terreno no qual se lançariam Hooper e Craven, por exemplo, e iriam prosperar o horror, o sexo e a violência.

Notas:

¹ Capítulo 2 – Os Caminhos do Horror

² Martingale, Moira. *Cannibal Killers: The History of Impossible Murderers*, Carroll & Graf, 1999, p.78.

³ Jones, Stephen (Org.). *Clive Barker's A-Z of Horror*, New York, Harper Collins, 1997, p. 22.

⁴ *Ibid*, p. 28.

⁵ O termo *serial killer* foi concebido na década de 70 por Robert K. Ressler, um agente do FBI para denominar o indivíduo que mata um certo número de pessoas com determinado período entre cada assassinato. Estima-se que nas últimas três décadas o número de *serial killers* cresceu 940% nos EUA e espera-se para os próximos anos cerca de 11 mortes por dia causadas por esses indivíduos. Os assassinatos em série são como uma epidemia. Existem ao menos 35 *serial killers* em atividade atualmente nos EUA, onde um terço dos homicídios é cometido por eles. Três quartos desses tipo de assassino concentram-se naquele país. (http://www.imagomortis.com.br/GaleriaSombria/Ala_V/SerialHate/ASSASSINO_02.htm)

⁶ Brottmann, Mikita. *Meat is Murder – An Illustrated Guide to Cannibal Culture*, London, Creation Books, p.192.

⁷ Newman, Kim. *Nightmare Movies*, London, Bloomsbury Publishing, 1988, p. 51.

⁸ Jones, Stephen (Org.). *Clive Barker's A-Z of Horror*, New York, Harper Collins, 1997, p. 32.

⁹ Kellner, Douglas. *A Cultura da Mídia*, São Paulo, Edusc, 2001, pp.166-167.

¹⁰ Ver capítulo 4: Fruto Proibido.

¹¹ A campanha promocional de *Aniversário Sangrento* alertava aos espectadores que, para evitar problemas decorrentes das fortes cenas do filme, ficassem repetindo: "...É apenas um filme!".

¹² Newman, Kim. *Nightmare Movies*, London, Bloomsbury Publishing, 1988, p.55.

¹³ *Califórnia, L.A, movie stars and fancy cars*, na versão original. A tradução que apresentamos é a da legenda da fita de vídeo lançada no Brasil.

¹⁴ Kellner, Douglas. *A Cultura da Mídia*, São Paulo, Edusc, 2001, p. 166.

¹⁵ King, Stephen. *Dança Macabra*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989, p.187.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Hoberman, J. e Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*, New York, Harper, 1983, p.126.

¹⁹ Em *A Cultura da Mídia*, Douglas Kellner, em nota (p.167), chama a atenção que nos créditos de *Poltergeist*, Tobe Hooper figura como diretor e Spielberg como produtor, autor do argumento e um dos escritores. Também chama atenção para as supostas tensões entre os dois durante a filmagem e as discussões em torno da real autoria do filme.

²⁰ Em tabela publicada na edição 1735 de janeiro de 2002 da revista *Veja*, por ocasião do lançamento do décimo capítulo da série, foram contabilizados, além das mortes atribuídas ao psicopata (145), quantos cadáveres foram encontrados pendurados no teto ou dentro de um armário (85), quantas chacinas ocorreram depois que as vítimas tiveram o carro enguiçado ou atolado na lama (7), além das inúmeras tentativas das vítimas em se livrar do maniaco, sendo ele atingido por: 50 tiros, 23 tentativas de esfaqueamento, 19 vasos atirados contra a sua cabeça, 5 machadadas, 2 raios, 1 atropelamento de trator e 1 atropelamento de carro.

4. FRUTO PROIBIDO – A INDÚSTRIA DO EXPLOITATION

“After Mr. Edison made these tintypes gallop, it wasn’t but two days later that some enterprising guy had his girlfriend take her clothes off and that’s how exploitation began”.

David Friedman

Com o sexo e a violência sendo cada vez mais utilizados e com mais ousadia durante todo o período 50 – 70, era natural a associação desses elementos a aspectos transgressores que, se em uma primeira análise viriam a criticar o modo de vida da sociedade e testar os seus limites, por outro lado direcionaram essa experimentação provocativa ao lucro fácil, mostrando ao público o que ele não podia ver. O que fez com que pequenas empresas de “fundo-de-quintal” e diretores/produtores que ganhavam a vida com os primeiros e hoje ingênuos filmes sobre naturismo, escolados em produções de fácil realização, baixo custo e com um público já consolidado (e não muito exigente) descobrissem nesse filão uma oportunidade de ganhar um bom dinheiro.

Após o que podemos considerar as cerca de quatro décadas em que se definiu o chamado cinema *exploitation* clássico (ao qual já nos referimos no primeiro capítulo) – um período que começou coincidindo com o surgimento dos Estados Unidos como uma sociedade moderna e urbana, abandonando muitas de suas antigas tradições e atitudes e terminou com o início da chamada revolução sexual –, os parâmetros que antes mantinham os assuntos tratados pelos filmes de exploração afastados dos grandes estúdios eram cada vez menos distintos. Para isso contribuiu o afrouxamento da censura, uma tendência ocasionada inclusive pelas modificações na indústria após a Segunda Guerra Mundial, que trouxe mais liberalismo aos anos 50. Vale lembrar que desde a década de 20 até o início dos anos 70, milhares de filmes “para adultos” foram produzidos por esse segmento à margem da indústria principal, direcionados a um circuito alternativo e a um público ávido pelo proibido ou não-convencional. Eddie Muller, co-autor de um dos raros livros lançados até agora sobre o tema¹, associa a grande produção desses filmes mais com dinheiro do que com sexo, e os responsáveis por eles a comerciantes com grande senso de oportunismo, dispostos a vender para o público o que era proibido, por saber de antemão que havia uma demanda para isso. E prometiam ao público, tal e qual os promotores de atrações bizarras em parques de diversões, que por trás da cortina se encontravam coisas nunca imaginadas, nunca vistas e que jamais seriam esquecidas.²

Pode-se dizer que a transição do *exploitation* para o *sexploitation* teve início ainda nos anos 40. Durante a guerra, apesar dos racionamentos impostos pelo período não incidirem sobre a indústria do cinema, os negócios não iam mais tão bem para os “quarenta ladrões”³.

Em franco declínio, muitos deles acabaram trabalhando para os grandes estúdios. O público jovem estava sendo mandado para o *front*, ficando frente a frente com a verdadeira e cruel realidade, tanto nos campos de batalha quanto nas tavernas e bordéis da Europa devastada. Com isso, os filmes *exploitation* perderam muito de seu impacto e estímulo, situação que só se agravaria com o fim da guerra, quando os soldados retornaram para casa encontrando mulheres mais fortes e independentes. Para piorar a situação, a censura estava mais severa do que nunca, já que o puritanismo moral fora um ingrediente essencial na luta contra as “forças do mal” personificadas pelo Eixo.

Para reverter a situação, os *exploiteers* novamente se aproveitaram da situação para revertê-la em lucros, oferecendo para os rapazes no front mais um ingrediente essencial para o esforço de guerra: garotas bonitas em trajes sumários, em danças e shows musicais. Era o *exploitation* com respaldo patriótico, estabelecido sobre as curvas de belas e voluptuosas modelos, responsável por manter a moral dos rapazes em alta, oferecendo-lhes algo a proteger e por que lutar. Era a beleza feminina exaltada em fotos, tatuagens e nas fuselagens dos aviões que partiam para a ação.

Um resultado disso foram os filmes burlescos, que começaram a ser produzidos no pós-guerra, em 1947, pelo Quality Studios, de Merle Cornell. Estes curtas, protagonizados por dançarinas profissionais das boates de Los Angeles, deu novo vigor ao *exploitation*. Vários produtores, inclusive os notórios “quarenta ladrões”, produziram vários desses pequenos filmes, atraídos pela relação custo-benefício. Eram bastante baratos para serem produzidos. Bastava uma câmera, um cenário pintado como fundo, um toca-discos para a música, uma garota bonita e em cerca de dez minutos, estava pronto o curta. Além disso eram bastante versáteis e tinham longa vida, constituindo um investimento seguro e infalível. Afinal, uma cópia podia rodar anos e, sendo constituída de segmentos separados, podia ser cortada e remontada com novas filmagens em infinitas combinações. Atos individuais podiam ser montados em *loops* (ou seja, se repetindo em ciclos contínuos), abastecendo “peep shows” (nesse caso aquelas caixas com lentes onde o espectador coloca uma moeda e assiste imagens em movimento) das seções para adultos dos parques de diversões. Além disso, essas produções ainda podiam ser convertidos em filmes de 8mm e vendidos pelo correio.

Para os autores Eddie Muller e Daniel Faris⁴, duas coisas diferenciavam os filmes burlescos, no que se refere ao âmbito do entretenimento para adultos. Primeiramente por suas protagonistas serem as primeiras a assumirem de modo ousado a sua sexualidade, ou seja, não eram atrizes insinuando ou sugerindo uma pretensa sensualidade, mas verdadeiras *performers* sexuais que não deixavam dúvida sobre o que vendiam. A isso acrescenta-se o fato de, nesses filmes, se quebrarem algumas regras já tradicionais, que faziam do público observador impassível dos sofrimentos de jovens inocentes, vítimas da corrupção e do vício, tão comuns nos filmes para adultos dos anos 30. As protagonistas dos burlescos correspondiam

aos olhares do espectador. Tornavam-se cúmplices e estimulavam os seus desejos sendo, mais do que objetos sexuais, mulheres conscientes de sua sexualidade, sem terríveis conseqüências.⁵

Devido às diferenças legislativas regionais que regulamentavam a censura dependendo do território em que eram exibidos, os filmes burlescos eram montados em no mínimo três versões. Cada uma mostrando menos (apenas pernas, sorriso e gestos sugestivos) ou mais. Somente as dançarinas mais ousadas chegavam ao ponto máximo, desnudando os mamilos ou cobrindo apenas a genitália.

Em pouco tempo os burlescos evoluíram de pequenas exhibições de danças sensuais ou simulações de *strip-teases* para o que seria uma tentativa de inserir algum tipo de narrativa, de modo ainda incipiente, mas já mostrando os caminhos que levariam aos *nudie-cuties*. Um dos responsáveis por essa pequena mudança foi Irving Klaw, produtor de fitas “picantes” para o mercado postal. Decidido a ampliar o seu negócio para a distribuição em cinemas, realizou em formato longa metragem a cores *Teaserama* (1955), promovendo em seu ponto alto o encontro entre duas *performers* que se tornariam lenda: a ruiva de busto avantajado Tempest Storm e a morena Betty Page, no filme respectivamente, patroa e empregada. Klaw, se por um lado levou o baixo orçamento aos extremos, trocando os cenários pintados com paisagens exóticas por um quarto em que a mobília era mudada de uma cena para outra, por outro colocou as suas atrizes em um ambiente mais próximo da realidade do espectador, criando desse modo um ambiente mais propício ao clima de luxúria, reforçado pelas paredes pintadas de vermelho. Durante as primeiras seqüências do segmento comentado, Tempest Storm, vestindo apenas sutiã e calcinha, levanta de um sofá-cama, desfilando sensualmente suas curvas em poses provocantes, destacando os seios fartos. Algumas modalidades de fetichismo são então exploradas. Pés descalços e pernas são exibidos enquanto a ruiva veste lentamente longas meias

Betty Page e Tempest Storm



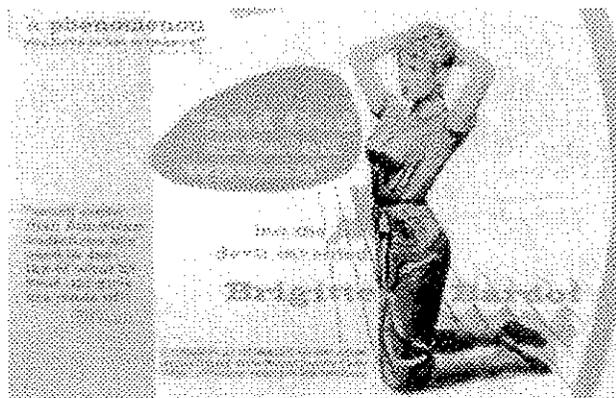
as de seda pretas e calça seus sapatos altos. Em seguida Betty entra em cena trajando vestido curto preto e avental branco transparente, ajudando Tempest a vestir o seu corpete, amarrando nas ligas, enquanto percorre com as mãos, sutilmente, as nádegas e pernas da “patroa”. O segmento termina com um pequeno desentendimento entre as duas, com a ruiva puxando os cabelos da “empregada”.

Aliás, a briga e submissão de uma mulher por outra foram temas bastante explorados por Irving Klaw em outros curtas do período, vários deles estrelados por Betty Page. Nada explícitos, resumiam-

se a mostrar mulheres em trajes mínimos (ou variações “exóticas”, como as duas peças com padrão de “onça” vestidas por Betty em *Captive Jungle Girl*) contracenando em seqüências em que, invariavelmente, uma era amarrada (*bondage*), torturada e chicoteada pela outra.

Os anos 50 foram particularmente propícios para os EUA, continuando a expansão do período da guerra. Se por um lado os norte-americanos sentiam o efeito do terror nuclear e conviviam com o espectro da ameaça comunista, deslumbravam-se com as maravilhas que as indústrias de bens de consumo colocavam no mercado e que logo tornavam-se objetos de desejo de uma classe média cada vez mais beneficiária do sonho americano. A partir de 1952, uma revista, a *Playboy* – a primeira destinada ao público masculino - passou a embalar os sonhos do cidadão americano do pós-guerra, revestindo atitude e sofisticação com um velho tema: sexo. Junto com ela, começaram a chegar nos Estados Unidos alguns filmes europeus que passaram a ser exibidos por distribuidores *exploitation* e a competir com os burlescos em casas de espetáculo alternativas, geralmente destinadas a filmes “para adultos”, agora transformadas em “art houses”. A voluptuosidade de atrizes como Anna Magnani, Silvana Mangano e Sophia Loren logo incendiou o imaginário do público masculino, fazendo com que os filmes europeus se tornassem sinônimo de filmes eróticos, fomentando a antipatia das ligas de decência e a ganância dos distribuidores que divulgavam filmes sem nenhuma conotação sexual, como *Ladrões de Bicicleta*, como obra de conteúdo erótico. Do mesmo modo, remodelavam os filmes em função dos seus objetivos. *Monika e o Desejo* (*Sommaren med Monika*/1953), de Ingmar Bergman, por exemplo, teve os direitos adquiridos pelo *exploiteer* Kroger Babb. Foi remontado, cortado de seus 95 minutos originais para 62 minutos – dos quais interessavam os dois minutos de nudez da atriz Harriet Andersson -, dublado para o inglês e musicado pelo compositor Les Baxter. O título também foi alterado para *Monika, the story of a bad girl*. Outra produção europeia que marcou bastante o período foi a produção francesa *E Deus Criou a Mulher* (*Et Dieu... Créa La Femme*/1956), dirigido por Roger Vadim, com uma provocante Brigitte Bardot exibindo a sua nudez para desespero dos guardiões da moral. Graças a esse filme, vários gerentes de cinema foram presos, sendo que em alguns estados o filme foi proibido e teve cópias confiscadas pela polícia. A influência desses filmes, que promoviam uma

E Deus Criou a Mulher



atitude diferente, mais liberal em relação ao sexo, se fez presente em uma audiência cada vez mais exigente por mudanças. O resultado foi a necessidade de uma revisão da legislação que regulamentava a nudez nas telas.

Como já sabemos, a nudez, apesar de combatida, sempre esteve presente através de subterfúgios promovidos pelos produtores do cinema *exploitation*, tanto nos famosos filmes

didáticos (*hygiene films*), como *Because of Eve* (1949), em que pela primeira vez nus frontais foram vistos em cinemas domésticos (ainda que os órgãos genitais mostrados estivessem em péssimas condições devido às conseqüências de doenças venéreas) quanto nos famigerados “goona-goonas”. Estes últimos, também conhecidos como *jungle pictures*, predominaram na indústria de filmes para adultos durante décadas. A expressão “goona-goona” derivou de um documentário francês de 1932, rodado em Bali por André Roosevelt e Armand Denis. Era o nome dado pelos nativos a uma planta que fumavam, com propriedades supostamente afrodisíacas. Estes acabaram tendo as suas escapadas sexuais flagradas pela câmera e capturadas em filme, sendo exibidas nos Estados Unidos. Como aconteceu posteriormente com o notório *Mundo Cão* (1963), a expressão tornou-se epíteto de toda uma vertente.

A fórmula dos “goona-goonas” era bem simples: misturar locações exóticas com a nudez de nativos. A razão para os censores liberarem esses filmes era fundamentalmente racista. Afinal, se tratava da nudez de africanos, balineses, ou outros representantes de povos que seriam, em uma escala evolucionária, inferiores aos brancos. Se entre 1930 e 1960 os censores ficavam em pânico toda a vez que uma mulher branca ameaçava tirar o sutiã, as mulheres negras, por sua vez podiam mostrar os seios e nádegas com impunidade. É importante ressaltar que somente os pelos pubianos ainda eram completamente proibidos. Ressaltamos também que muitos desses filmes, em grande parte misturando cenas verídicas com *sketches* filmados em estúdio, poderiam se encaixar no que viriam a ser os documentários de exploração.

Em 1957 o Juiz Charles Desmond atendeu a uma apelação do produtor Walter Biblo, veterano produtor de filmes burlescos, que teve o seu filme *Garden of Eden* (1954), inteiramente filmado em um campo nudista na Flórida, proibido em Nova Iorque. Em sua decisão, o juiz dava a entender que a nudez, em si, não era obscena, e que poderia ser mostrada livremente, desde que não estivesse vinculada a qualquer ato remotamente sexual. A partir desse momento, as nádegas e torsos de homens e mulheres brancas podiam ser mostrados do mesmo

modo que os dos negros. O que o Juiz Desmond não sabia é que graças à sua sentença ele estava inaugurando uma nova era para o cinema *exploitation*, anunciando a explosão irremediável do *sexploitation*.

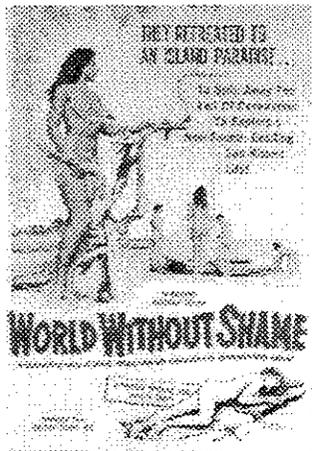
Os filmes nudistas, com preços de bilheteria mais altos que os demais, invadiram as telas entre 1957 e 1963, mostrando uma nudez feliz, inócua, em que pessoas sorridentes interagiam sem nenhuma atitude – nem um olhar – que pudesse ter alguma conotação sexual. Mesmo assim continuaram tendo seus opositores que os julgavam indecentes e até uma forma velada de propaganda comunista, o que viria ainda a oca-

Bowanga Bowanga: um típico “goona-goona”



sionar freqüentes embates com as organizações religiosas, policiais e cívicas.

Eddie Muller nos lembra que os filmes sobre nudismo, na verdade, começaram a ser feitos bem antes. Tanto que alguns deles, rodados na década de 30 (como o pioneiro *Elysia*, de Bryan Foy; *Unashamed* e o alemão *This Nude World*) foram redescobertos e exibidos durante a febre dos *nudist movies*. Também nos anos trinta, a então jovem cineasta Leni Riefenstahl realizou alguns filmes com o tema⁶, buscando inspirar um novo modo de vida, já propagando os ideais raciais da Alemanha de Hitler

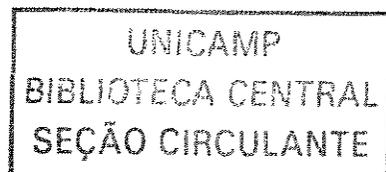


Com o evidente cansaço dos espectadores em relação à simples nudez este ciclo de filmes entrou em decadência. Seus produtores, que já sabiam de antemão que a onda seria passageira pela evidente falta de conotação sexual, decidiram dar novo fôlego à vertente. Já no final dos anos 50 e início da década seguinte, incluíram nos cenários idílicos dos campos de nudistas algumas famosas *performers* dos filmes burlescos tirando a roupa em função da bilheteria.

Mr. Teas e os Nudie-Cuties

Entraram em cena os *nudie-cuties*, introduzidos pelo ex-cameraman das forças armadas e que viria a se tornar um dos grandes nomes do *exploitation*, Russ Meyer, com *The Immoral Mr. Teas* (1959). Já veterano em utilizar a sua câmera em espetáculos burlescos e fotógrafo da *Playboy* – em 1950 registrara as proezas de Tempest Storm em *French Peep Show* –, recebeu a proposta de Pete DeCenzie, um exibidor da Califórnia, para rodar com 24 mil dólares, um filme colorido versando sobre, é claro, nudez feminina.

O enfoque deixou de lado o naturalismo e inseriu mais malícia, com clara alusão à sexualidade, além de mostrar mais nudez do que qualquer produção feita comercialmente até então. Isso sem falar no retorno financeiro de mais de um milhão de dólares. Rodado em apenas quatro dias, *The Immoral Mr. Teas* tornou-se um marco na história do cinema adulto e se hoje nos parece ingênuo, causou uma grande sensação naquele final da década de 50, dando novo verniz aos tradicionais filmes nudistas. Estes, como já vimos, simulavam um contexto educacional ou mesmo filosófico, dando a entender o nudismo como uma forma de vida saudável e alternativa. Na verdade era um subterfúgio para a exibição de corpos nus. O filme de Meyer é direto em seu objetivo: mostrar mulheres nuas, e só. E, pela primeira vez, realmente, as mulheres nuas eram apresentadas dentro do contexto de uma estrutura narrativa ficcional. Como nos diz Nuno Cesar Abreu:



A conotação erotizante da fita de Meyer é um marco na história do gênero. Sua nudez não é mais naturalista, uma opção de vida saudável, mas está na cabeça do herói, que parece arrancar com as roupas das mulheres que vê pela frente. Esse filme foi um pequeno escândalo.(...) O sucesso foi tão grande que logo o segmento erótico deixou as mãos dos 40 ladrões para se dividir por uma infinidade de cadeias e circuitos alternativos de exibição cinematográfica. Em dois anos *Mr. Teas* teve cerca de 150 imitações. Ainda sem sexo implícito ou explícito, esse subgênero, chamado *nudie-cutie* (algo como nudismo com malícia), avançou pelos anos 60⁷.

The Immoral Mr. Teas



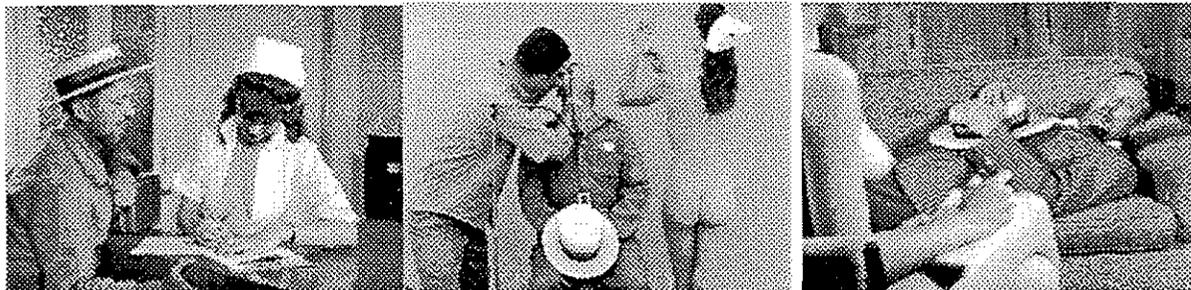
The Immoral Mr. Teas conta a história de um solitário entregador (o nome é referência a um amigo de Meyer do exército, durante a segunda guerra) que, após ser submetido à anestesia de um tratamento dentário, passa a sofrer de alucinações nas quais vê as mulheres de seu dia-a-dia (a ajudante do dentista, a atendente da lanchonete, a secretária) sem roupa. O personagem título vaga pelo filme de forma pantomímica, embalado pela trilha sonora e pelos comentários do narrador. Não há diálogos. Suas ações representando o cotidiano do “homem comum” servem apenas para ligar as seqüências de nudez. Meyer confere ao personagem um caráter solitário, enfatizando por um lado uma certa idiotia, por outro uma despersonalização. Isso fica patente nos momentos em que interage com os outros personagens do filme, quando os fatos ocorrem à sua volta, como se ele não estivesse presente ou mesmo visível. Talvez para reforçar seu papel de intermediário entre o espectador e as mulheres. Nós vemos as mulheres despidas através dos olhos de Bill Teas.

A estética de Meyer é impecável, assim como o são as mulheres que protagonizam as alucinações de Teas. Ele as fotografa com a perícia de um veterano, o que confere à produção a singular característica de uma revista masculina em filme. As atrizes se movimentam como se estivessem (e realmente estavam) posando para as lentes de um fotógrafo que realça as curvas de seus corpos, oferecendo detalhes generosos de suas curvas, nádegas e, principalmente, seios, a grande obsessão de Meyer, que se tornariam a marca registrada de seus trabalhos fotográficos e filmicos. Segundo o próprio diretor, justificando essa obsessão, o mais importante para ele é a procura por essa parte da anatomia feminina, descobrir uma garota com grandes e belos seios e sobre isso construir o seu filme. Para ele, no que se refere a mulheres, elas tem que ser ultrajantemente opulentas (“*outrageously buxom*”), com seios avantajados.⁸

Sobre o filme, vale a pena lermos a citação de Eddie Muller e Daniel Faris:

Mr Teas foi, como os filmes passados em campos de nudismo, bem-humorado, inocente, até

mesmo extravagante. Um calendário *cheesecake*⁹ animado; um deleite para o voyeur, Mas, de modo diferente dos filmes nudistas, é o trabalho de um artista. (...) Seu trabalho de câmera foi exemplar, suas cores vivas e vibrantes. A encenação mostrava reflexão e uma genuína preocupação com o que a audiência teria prazer em desfrutar. O script é o mais espirituoso e malicioso que uma escala de produção de quatro dias permitiria. E ele tinha um verdadeiro tato para *performers*.¹⁰



Mr. Teas e algumas mulheres "ultrajantemente opulentas".

Eric Schaefer considera *The Immoral Mr. Teas* significativa por duas razões. Primeiramente, por ser uma ruptura decisiva no *exploitation* clássico e uma resposta aos filmes europeus que, dentro do contexto do erotismo, prometiam muito mais do que cumpriam. Em segundo lugar, por assinalar, após o período de transição representado pelos filmes burlescos e nudistas, o início da trajetória do *sexploitation*¹¹. Mas se o filme ousava ao exibir a nudez feminina de modo como ninguém fizera anteriormente, ainda estava longe de sugerir alguma forma de ato sexual. Como sugere o crítico Leslie Fielder, citado por Eddie Muller e Daniel Faris:

(...)Somente não há paixão, mas nenhum contato, nenhuma carne tocando carne, nenhuma consumação ou sugestão. Para a pomografia, o ângulo de visão feminino é necessário, mas aqui não existem mulheres fora da mente de Bill Teas; e Bill Teas não é o amante sonhado por ninguém; ele é apenas um sonhador, que não pode tocar ninguém (...) ¹²

A fórmula básica dos *nudie-cuties* que invadiu as telas das salas que exibiam filmes para adultos era a mesma utilizada por Meyer em *The Immoral Mr. Teas*, com algumas variações. Em geral, resumia-se a uma linha narrativa sem muita consistência e bem-humorada como pano de fundo para a exibição da nudez feminina – a exaltação da mulher-objeto -, sem sugestão de atos sexuais. Também resumiam-se em mostrar nádegas e, principalmente seios. Em alguns, mais audaciosos, podemos vislumbrar resquícios de pêlos pubianos. Podemos afirmar que os *nudie-cuties* eram um cruzamento mais ousado dos filmes nudistas com os burlescos. Afinal, muitos nos remetem às apresentações de *strippers* e dançarinas daquelas produções, com a diferença que as mulheres realmente tiram as roupas. A popularização desta



vertente do *exploitation* foi responsável por significativas mudanças no modo de produção. O tempo dos quarenta ladrões, *exploiteers* pioneiros e itinerantes, ficava para trás, dando lugar a uma nova leva de realizadores que haviam percebido que poucos dólares, equipamento básico e algumas garotas desinibidas e bem dispostas eram suficientes para que entrassem no negócio.

The Immoral Mr. Teas

Nesta fase podemos incluir os filmes feitos por Doris Wishman, bastante representativos da transição dos filmes nudistas para os *nudie-cuties*. Transição que tirava o caráter anônimo (pessoas comuns desfilando a sua nudez) daquelas produções e inseria maior *sex-appeal*. Wishman, que se iniciara no ramo atuando na área de distribuição, logo após a morte do marido realizou *Diary of a Nudist* (1961) e, principalmente, *Blaze Starr Goes Nudist* e *Nude on the Moon*, ambos de 1962 tornando-se uma das poucas mulheres a atuar na produção e direção de filmes *exploitation* entre os anos 60 e 70. *Nude on the Moon* narra a história de dois astronautas que encontram uma raça de naturistas no que seria a superfície lunar (na verdade um campo de nudistas em Homestead, Flórida). Já em *Blaze Starr Goes Nudist*, a opulenta *stripper* que dá nome ao título interpreta uma atriz que encontra paz de espírito se tornando nudista.

A estrada para a perdição: roughies, kinkies e ghoulies

Do mesmo modo como aconteceu com seus antecessores, o ciclo dos *nudie-cuties* começou a dar sinais de desgaste não muito tempo depois, já em 1965, com o evidente cansaço da simples exibição de nudez. O mundo mudava com rapidez. Nos Estados Unidos, os tiros que mataram JFK também inauguravam a turbulência de uma década que colocava por terra os sonhos acalentados nos anos 50. A indústria de filmes para adultos, em sintonia com essas mudanças nos corações e mentes, gradualmente passaria a incluir, entre a metade dos anos 60 e os primeiros anos da década seguinte, cada vez mais doses de nudez, chegando ao nu frontal, à exposição e manipulação das genitália feminina (curtos filmes denominados *beavers*) e à atividade sexual simulada (*softcore*). Isso em meio à violência e a tramas cada vez mais bizarras, com personagens depravados e temas que, se por um lado remetiam aos filmes *exploitation* das décadas anteriores (escravas brancas, estupro, drogas, prostituição, etc.) com um enfoque mais barra-pesada, por outro apelavam para assuntos inusitados como missas negras e psicopatas sanguinários. Esses filmes, rotulados como *roughies*, *kinkies* e *ghoulies*, dominaram entre 1965 e 1972, começando a se tornar inviáveis comercialmente quando sua produção sofreu a concorrência da emergente indústria da pornografia *hardcore*, no início dos

anos 70.

De fato, mesmo não podendo seguir essas classificações com muito rigor, já que grande parte das produções deste período se enquadra em mais de uma delas, podemos afirmar que os *roughies*, *kinkies* e *ghoulies* são, em estilo e forma narrativa, completamente o oposto do apregoado nos filmes nudistas e *nudie-cuties*. Na verdade, enquanto seus antecessores eram bem-humorados exercícios de voyeurismo em que se celebrava a nudez feminina de forma bastante inócua, estes desciam fundo nas mais baixas emoções humanas. E como em suas primeiras levadas não podiam ainda representar o ato sexual, tinham como fator diferencial o abuso e a violência contra as mulheres. Se a figura feminina era reduzida anteriormente a objeto sexual pela simples exibição de suas formas, agora podia ser também vítima de toda sorte de maus tratos.

Basicamente, pode-se definir *ghoulies*, *roughies* e *kinkies* de acordo com determinadas características que podem nos servir de referência sem, entretanto, serem seguidas como regras. Afinal, como dissemos acima, a maior parte dos filmes *sexploitation* incorporaram elementos dessas três vertentes, ficando difícil distinguir uma linha que os separe.

Já os *roughies*, eram filmes violentos, abordando temas considerados de mau gosto, com estupros, brutalidade e torturas. A maioria dessas amargas e emocionalmente deprimentes narrativas foi fotografada em sombrios tons de branco e preto e rodados em Nova Iorque. Em um *roughie*, o sexo conduz à violência: mulheres são maltratadas e homens irrompem em fúrias passionais. A ação é brutal, furiosa e primária. Neles encontramos uma grande contradição do *exploitation*: enquanto exploram os instintos do público, mostrando em detalhes cenas de sexo e violência, são moralistas – do mesmo modo que os antecedentes dos anos 30 e 40 – ao “alertar” a platéia dos perigos de um comportamento “depravado”. Apesar de qualquer aspiração artística, os *roughies* eram uma extensão do paradigma essencial dos filmes para adultos: o máximo de sensação pelo menor preço.

Kinkies versavam sobre perversões sexuais e os libertinos que as praticavam. Suas tramas giravam em torno de fetiches sexuais, principalmente dominação e submissão sexual, com recorrentes cenas de *bondage*, espancamentos e torturas. Nos *kinkies*, são mostradas cenas de sangue e mortes violentas, sem os extremos dos *ghoulies*.

Os *ghoulies* apresentavam altas doses de violência e horror, bastante gráficas. Existem três aspectos – além da óbvia exploração sexual – que vão caracterizar os *ghoulies*: elementos macabros ou sobrenaturais, a utilização de clichês de filmes de suspense e terror, além do sangue e morte recorrentes, com detalhamentos de eviscerações e desmembramentos. Em geral, o uso de temas do horror cinematográfico nos *ghoulies* é apenas para dar um diferencial com mais tempero às cenas de sexo.

Um dos grandes responsáveis por essas mudanças, ainda no início da década de 60,

foi David Friedman, que viria a ser um dos mais prolíficos produtores de filmes *exploitation*. Discípulo de Kroger Babb, associou-se a um professor universitário com pretensões a realizador cinematográfico, Herschell Gordon Lewis. Seus primeiros esforços não foram muito bem sucedidos: *The Prime Time* e *The Living Venus*, ambos de 1960. Mas ensinaram a Lewis que, amparados por uma adequada técnica promocional, a maioria dos filmes poderia dar dinheiro. Passaram, então, aos *nudie-cuties*, rodando essas produções em colônias nudistas na Flórida e Indiana. A fórmula utilizada em títulos como *The Adventures of Lucky Pierre* (1961) – uma cópia de *The Immoral Mr. Teas* –, *Nature's Playmates* (1962) e *Bell, Bare and Beautiful* (1963) é a mesma de que já falamos e caracterizou esse tipo de produção. Com esses filmes baratos, fáceis de fazer, com um público já consolidado e não muito exigente – bastavam as cenas de nudez –, a dupla teve finalmente seus primeiros sucessos.

Com o desgaste dos *nudie-cuties* e o próprio cansaço da rotina que se tinha tornado trabalhar nesse tipo de produção, além do fato de os grandes estúdios estarem cada vez mais expondo os corpos de suas atrizes, a dupla, em 1963, buscava algo diferente. Usando suas experiências com a finalidade de pensar em como poderiam contribuir com algo novo, que superasse o inconsistente gênero em que vinham centralizando os seus esforços, rodaram *Scum of the Earth* (1963), uma pequena produção rodada em seis dias apenas. Filmada em preto e branco com o intuito de se assemelhar aos *stag films* – produções fundo-de-quintal rodadas em 16 mm e exibidas ilegalmente, precursoras dos filmes *harcare* de hoje –, *Scum of the Earth*, que tem como tema o submundo da pornografia, em que jovens são exploradas e forçadas a posar para fotos pornográficas, vendidas no mercado negro, pode ser considerado o embrião do que viria a ser o *roughie*. Nas palavras do próprio Friedman:

Scum of the Earth foi o primeiro em seu gênero. Toda a produção *sexploitation*, no final dos anos 50 e início dos 60 consistia em *nudie-cuties* ou filmes expondo colônias nudistas, ambos em cores. *Scum of the Earth* foi rodado em preto e branco não para diminuir os custos da produção, mas para que parecesse sórdido, como um velho e mal acabado *stag film*.¹³

Foi o primeiro *roughie* em preto e branco. Este é um termo que eu inventei. Ao contrário de um pequeno e divertido *nudie* em cores, teria uma história séria, com pouca nudez e mais violência. Herschell e eu tivemos a idéia de realiza-lo em preto e branco, mais granulado, para se parecer com um daqueles velhos *stag films*; fazer com que se assemelhasse um pouco com aquelas coisas que vinham da Europa, sombrias e lúgubres. Era sobre um sujeito que pegava garotas estudantes para que posassem nuas. Fez bastante sucesso e criou um novo estilo de filme.¹⁴

Friedman e Lewis sabiam que a essência do cinema *exploitation* era a exploração do que a grande indústria não podia mostrar. O próximo passo, naturalmente, seria a exibição do ato sexual, o que não seria permitido. Mas, como David Friedman mencionou, ainda que não

pudessem mostrar um homem tocando os seios de uma mulher, estavam livres para mostrá-lo retalhando-os com um facão¹⁵. Graças aos seus esforços, em 1963 foi quebrado um grande tabu do cinema: a exibição explícita do sangue e vísceras humanas que nenhum estúdio sequer ousava admitir, com *Banquete de Sádicos* (*Blood Feast*), dirigido por Herschell Gordon Lewis e rodado com um orçamento de 24 mil dólares em apenas quatro dias na Flórida. Fora o fato de terem inaugurado com esta produção o *ghoulie*, foram além da fronteira do *exploitation*, sendo precursores do gênero *splatter* – ou sangue-e-tripas –, que daria, no futuro, crias como *Sexta-Feira 13* (*Friday, the 13th*) e semelhantes. Isso sem falar em outro tabu que é sugerido pelo filme: o canibalismo, que se tornaria tema recorrente do cinema de horror a partir dos anos 70, como vimos anteriormente.

Banquete de Sádicos começa com a chegada de uma jovem em seu apartamento. Ela liga o rádio e ouve o noticiário sobre recentes crimes brutais, enquanto despe o vestido, ficando somente com as roupas íntimas. Em seguida, ela entra na banheira, onde, coberta por uma camada de espuma, lê um livro intitulado *Weird Ancient Religious Rites*. O banho é interrompido pela entrada de um homem empunhando uma grande faca de açougueiro. Ele remove um dos olhos da jovem com a ponta da faca e, em seguida, desfere vários golpes até amputar sua perna na altura do joelho. Após guardar cuidadosamente os pedaços removidos, parte, deixando sua vítima na banheira, ostentando graficamente os ferimentos: um osso aparecendo entre as carnes sangrentas e dilaceradas do joelho e a órbita ocular repleta de sangue.



Esta é a primeira das mortes violentas protagonizadas por Fuad Ramses (Mal Arnold), um egípcio demente radicado em Miami, adorador da deusa Ishtar, a quem oferece sacrifícios. Seu objetivo é realizar uma grande cerimônia para a qual recolhe partes dos corpos das mulheres que assassina em dias consecutivos. Este antigo ritual requer a degustação de um tipo de ensopado feito com os órgãos e membros que remove. No sétimo dia, se tudo correr de acordo com os seus planos, a deusa Ishtar irá renascer. Este grande momento aconteceria durante a realização de uma festa temática egípcia para a qual fora contratado pela mãe de uma jovem estudante de egiptologia, Suzette – a coelhinha da Playboy de junho daquele ano, Connie Mason, escolhida por Friedman à revelia de Lewis, que estava impressionado com a total falta de talento dramático da jovem.

As mortes se sucedem, entremeadas por rápidas seqüências em que os policiais atônitos investigam os crimes e é sugerido um envolvimento romântico entre o detetive encarregado (William Kerwin) e Suzette. Ramses ataca um casal de namorados na praia, abre a cabeça da mulher (Ashlyn Martin, outra coelhinha da *Playboy*) e retira uma porção de miolos. A câmera se detém por longos segundos no close do rosto da mulher com os olhos abertos e a massa encefálica emoldurando a cabeça banhada em sangue. Esse recurso de detalhar o mais possível os ataques do maníaco, descrevendo visualmente para o espectador tanto o ato em si quanto as suas conseqüências sangrentas se repete em todas as mortes. Isso fica evidente na famigerada “cena da língua”, em que Ramses imobiliza uma mulher (Astrid Olson) na cama de um motel e, com a mão, extrai um longo pedaço de carne sangrenta: a língua da vítima. Para essa seqüência foi usada uma língua de ovelha.



Duas vítimas de Ramses. Sangue-e-tripas explícito.

A última vítima de Fuad Ramses é uma amiga de Suzette que é raptada pelo egípcio, amarrada e chicoteada até a morte. Seu sangue é recolhido para o ritual e a imagem de seus despojos seminus, cobertos de sangue, entre o amontoado de vísceras espalhadas pelo esconderijo do assassino, tornou-se uma das cenas mais marcantes do filme. A câmera lentamente passeia pelo cadáver em um *travelling* revelador.



Os policiais descobrem o cadáver de uma vítima de Fuad Ramses. A câmera passeia lentamente sobre o corpo mutilado.

É interessante observarmos que *Banquete de Sádicos* antecipa todas as convenções que viriam a ser incorporadas à fórmula básica dos filmes *slasher*, anos depois. A própria trama é um protótipo do gênero: um maníaco que mata e mutila em série jovens atraentes, em geral em alguma situação envolvendo sexo (a primeira vítima de Fuad Ramses está despida na banheira, a segunda prestes a fazer amor com o namorado na praia, etc.).

Se de algum modo o filme choca pelo teor das imagens – inéditas nas telas até então –, também fica patente o caráter absolutamente falso das mesmas, reforçado pelo próprio exagero inerente às cenas violentas. Herschell Gordon Lewis, deste modo, reveste o seu filme mais marcante com o espírito do *grand-guignol*.

Graças ao sucesso do filme, Friedman e Lewis produziram nos dois anos seguintes mais dois filmes que iriam, junto com *Banquete de Sádicos* ficar conhecidos como “A Trilogia de Sangue”: *Maníacos (2000 Maniacs!)*, em 1964, e *Color Me Blood Red* (1965).

O primeiro se passa no interior rural americano, em uma pequena cidade chamada “Vale Alegre” (*Pleasant Valley*), comemorando seu centenário. Para lá são atraídos três casais, graças a um falso desvio na estrada. Recebidos pelo prefeito e moradores, são convencidos a serem os convidados de honra das comemorações, que durariam dois dias. Na verdade, “Vale Alegre” é uma cidade fantasma e seus dois mil habitantes, espectros sedentos de sangue dos antigos moradores, massacrados pelos soldados da União durante a Guerra Civil, exatamente cem anos antes. Os infelizes forasteiros seriam o alvo de sua vingança e protagonistas de uma série de atrocidades. Uma das mulheres tem o dedo polegar cortado com uma faca e depois retalhada à machadadas (a amputação de um dos braços na altura do ombro é mostrada em detalhes), sendo seus pedaços assados na churrasqueira. Outra, amarrada, é esmagada por uma grande pedra. Lewis também é criativo com os respectivos maridos: o primeiro esquartejado por quatro cavalos, cada um amarrado a um membro e tocados em direções contrárias; o segundo colocado dentro de um barril cravejado por longos pregos e rolado ribanceira abaixo. Somente um dos casais consegue escapar da fúria assassina dos dois mil maníacos, os mesmos William Kerwin e Connie Mason de *Banquete de Sádicos* (novamente contratada por insistência de Friedman).

Tecnicamente superior ao filme anterior (e com orçamento um pouco maior), fica evidente em *Maníacos!* uma utilização mais eficiente da câmera, um maior cuidado com os enquadramentos e fotografia, além dos cenários mais convincentes e trilha sonora *country* animada. O tom de humor negro que acompanha todo o filme reforça, do mesmo modo que em *Banquete de Sádicos*, o falso exagero das cenas mais sangrentas.



2000 Maniacs!

Novamente temos alusão ao canibalismo. Em diversas ocasiões os moradores da cidade fazem alusão – com duplo sentido bastante claro – ao churrasco, que teria lugar de destaque nas comemorações. Quando a primeira vítima é assassinada, ouvimos do prefeito: “Agora já temos o prato principal do churrasco!”

Color Me Blood Red (1965), o último da “Trilogia” de Friedman e Lewis, aproveita a idéia (não creditada) do



Color Me Blood Red

filme de Roger Corman, *Bucket Of Blood*, em que um escultor da geração *beat* utiliza corpos humanos como matéria prima para as suas obras. No filme, rodado com a idéia de que “uma tomada já é suficiente”, o personagem principal é o pintor temperamental e obsessivo Adam Sorg (interpretado por Gordon Oas-Heim sob o pseudônimo de Don Joseph) que descobre ser o sangue a tinta ideal para os seus quadros de temática violenta e bizarra. *Color Me Blood Red* apresenta um número menor de cenas violentas (ocorrem apenas duas

mortes no filme) e somente uma seqüência a ser considerada como representante do sangue-e-tripas. Uma rápida seqüência que podemos considerar a mais extravagante entre as até então concebidas por Lewis: o pintor ordenhando o sangue das entranhas expostas de uma jovem, amarrada de pé em um cômodo de seu estúdio.

A parceria entre H. G. Lewis e David Friedman terminou em 1965. Enquanto o primeiro seguiria uma carreira irregular no universo do cinema exploitation, freqüentemente voltando ao sangue-e-tripas, Friedman, retornou às suas origens e, em parceria com o produtor e distribuidor Dean Sonney, re-editou o tema de *Scum of Earth*, concebendo *The Defilers* (1965), dirigido por Robert Lee Frost – um dos mais prolíficos diretores do ramo nos anos 60 -, novamente abordando o tema da exploração feminina. Este foi considerado um dos marcos principais no que seria a origem do estilo e definição do *roughie*, que levaria às telas, entre meados daquela década e o início dos anos 70, uma infinidade de abusos físicos e morais, tendo como alvo a figura feminina. Como sugerem Eddie Muller e Daniel Faris:

Sob o ponto de vista dos politicamente corretos anos 90, é tentador estigmatizar esses filmes como um produto de uma misoginia patriarcal, punindo as mulheres por sua ousadia em assumir um papel maior na sociedade. É um forte argumento para se refutar, face às centenas de estupros, surras e chicotadas que encheram as telas entre 1964 e 1970.¹⁶

Devemos, entretanto, apesar de serem evidentes os aspectos relevados pelos autores acima citados, considerar outros aspectos, sob o ponto de vista da produção. Para David Friedman, é um erro se tirar muitas interpretações desses filmes. Para ele, são meras extensões de um negócio que têm como objetivo principal a “venda de sensações” para o voyeur supremo: o público.¹⁷

The Defilers conta a história de dois amigos que têm como único objetivo da vida a diversão e o prazer. O problema é que seu conceito de diversão era a busca do estímulo e da excitação encontradas nas mais degradantes formas de abuso feminino. Carl, o evidente líder

da dupla e também o mais perverso, exercitava o seu sadismo queimando as suas companheiras com cigarros ou ferindo-as dos modos mais peculiares. O seu desprezo pelas mulheres está patente quando afirma terem elas uma única função: dar prazer.



The Defilers

A seqüência inicial, passada na praia, além dos já habituais seios e nádegas, apresenta ousadas cenas, para a época, sugerindo o ato sexual – tabu que estava sendo gradualmente rompido nessas produções –, mostrando os casais se abraçando na areia, enquanto os homens desnudam as mulheres. Mesmo discretas e sem nudez frontal (ou parcial masculina), é uma franca evolução em relação aos *nudie-cuties*.

A misoginia do filme está clara, apesar do pseudo fundo moral que parece condenar os atos dos rapazes delinqüentes, utilizado como pano de fundo para a exploração das seqüências mais abusivas. Quando Carl leva uma de suas amigas para um cômodo sórdido (sua “masmorra de amor”, onde “mantém os seus amores aprisionados”, como define) em um armazém abandonado, é confrontado pela moça que, resistindo às suas investidas, tenta impor-se, dizendo:

“- Eu sou a fêmea da espécie e eu digo quando, onde e como, e este lugar não corresponde à minha idéia de onde!”.



The Defilers

A resposta de Carl é a agressão física. Ele ataca a jovem que ousou impor com a sua feminilidade não submissa, a sua supremacia. Ela é espancada e subjugada. Desnudando as suas nádegas, aplica-lhe fortes palmadas. Em sintonia com a idéia sexista de que “mulher gosta de apanhar”, a moça, excitada e lânguida, acaba se entregando ao seu algoz. Nova ousadia nas telas: a imagem das nádegas marcadas pela surra.

A maior vítima da dupla, porém, é Jane, a típica garota interiorana que chega a Hollywood com sonhos de grandeza. Órfã, chama a atenção de Carl por ser alguém de quem poderiam dispor com total impunidade, já que a sua falta não seria sentida por ninguém. Sendo assim, após espiarem a garota se despir e tomar banho pelas frestas das persianas da janela, eles a levam ao armazém. Aprisionada, Jane é submetida à toda sorte de maus tratos e torturas. É espancada, violentada e alimentada com sobras, culminando com a surra de cinto que vai deflagrar o confronto entre os dois amigos e a decorrente morte de Carl – o “alerta” de que já falamos, comum a esses filmes, das conseqüências de um comportamento moral calcado na

delinqüência e depravação.

Vale a pena citar como curiosidade que o sádico Carl foi interpretado com bastante consistência por Byron Mabe, escalado às pressas para o papel, segundo conta a lenda, quando o ator contratado ficou paralisado diante das câmeras. Mabe se tornou um dos mais recorrentes colaboradores de Friedman, dirigindo para ele significativos exemplares do exploitation, como *She Freak* (1967), *The Acid Eaters* (1967), *Space Thing* (1968), *Brand of Shame* (1968) e *The Adult Version of Jekyll and Hyde* (1972), alguns dos quais serão abordados ainda neste capítulo.

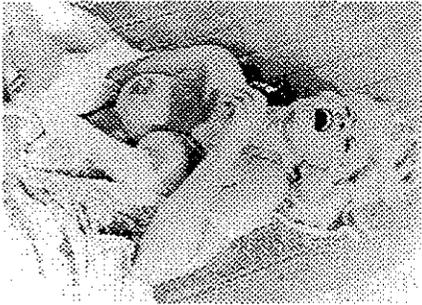
Friedman não está sozinho, entretanto, no que diz respeito ao estabelecimento do *roughie*. A partir de 1964, o veterano Russ Meyer já caminhava nessa direção com *Lorna* e posteriormente *Mudhoney* (1965) e *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1966). Rodados em preto e branco, com a competência técnica já conhecida, introduziram os elementos que caracterizavam este novo ciclo de filmes *sexploitation*. A brutalidade das cenas repletas de dominação, estupros e assassinatos, além do teor sexual mais explícito, contrastava de modo berrante com o voyeurismo inócuo dos coloridos *nudie-cuties* que o próprio diretor realizara anteriormente.



Lorna Maitland

Em *Lorna*, por exemplo, a personagem título (interpretada pela “ultrajantemente opulenta” Lorna Maitland) é uma mulher frustrada que não consegue se realizar sexualmente com Jim, seu marido, um ex-combatente empregado de uma mineradora. Um condenado fugitivo cruza o seu caminho e a estupra, iniciando um curto relacionamento, temperado pela nudez e pelos enormes seios de Maitland. A representação do ato sexual, ainda que acanhada, de acordo com os parâmetros atuais é vigorosa e transmite a tensão sexual entre os seus protagonistas, ambos precisando dele como válvula de escape. Em *Lorna*, podemos assistir ao amadurecimento de Russ Meyer como diretor, e testemunhar a sua capacidade de criar obras fora do padrão a que estava relacionado. E podemos distingui-lo do universo do *exploitation* tradicional. Afinal, além de explorar a nudez com a competência de um escolado fotógrafo, consegue contar uma história sem ser óbvio ou maniqueísta, conferindo aos seus personagens personalidade e à trama – neste caso as frustrações da vida rural e o vazio existencial – uma franqueza sem precedentes dentro desta linha.

Mudhoney vai mais além na representação desse universo de falta de esperança e vidas desperdiçadas. Hal Hooper, um dos amigos do marido traído em *Lorna*, continua personificando a figura do misógino, personagem característico dos *roughies*. À semelhança da seqüência inicial do filme anterior, em que aplica uma surra na jovem que se recusa a ceder aos seus caprichos, em *Mudhoney*, Hooper, como o bêbado e desocupado Sidney Brenshaw, es-



Mudhoney

panca e violenta a esposa, Hannah. Sidney não têm limites e remete ao personagem de Byron Mabe em *The Defilers*, que viria a ser a estereotipização deste tipo de personagem. Hannah, ao contrário de Lorna, submete-se às frustrações e infelicidade do casamento deixando-se subjugar, tocando a sua fazenda, sustentando o marido violento e ainda suportando as surras rotineiras.

Novamente é um passante, não um perigoso fugitivo como em *Lorna*, mas um homem em busca de uma nova esperança de vida, que vai ser o agente de mudanças. Calif, o estranho, remete àquele personagem tão comum na ficção americana: o forasteiro com um passado escuro que, em busca de redenção, torna-se protetor dos oprimidos, aturando as mais diversas provações estoicamente até este limite ser rompido com uma ação vigorosa e definitiva. Calif consegue trabalho na fazenda, apaixonando-se por Hannah, assistindo as humilhações por que passa a mulher nas mãos do marido, cada vez mais cruel. O narrativa têm o seu clímax com uma explosão de violência que vai envolver todos os personagens. Meyer não deixou de lado a sua marca registrada: mulheres nuas. Não só mostra a nudez de Antoinette Chrisitani, a infeliz Hannah, quanto das prostitutas interpretadas por uma já conhecida Lorna Maitland e pela atriz alemã Renate Hutten (creditada como Rena Horten). Todas ostentando volumosos pares dos atributos físicos preferidos de Meyer.

O universo do fetichismo, intimamente relacionado ao universo do *sexploitation* nos mais diversos graus e, por sua vez, explorado nos *roughies* e *ghoulies*, é o tema central dos *kinkies*. Podemos compreender fetichismo utilizando a definição de Oswaldo Martins Rodrigues Júnior:

O termo fetichismo tem sido usado para designar sistematicamente os indivíduos que utilizam objetos inanimados (geralmente roupas) ou atentam apenas para uma determinada parte do corpo de outra pessoa para obter excitação ou satisfação sexual. Para os fetichistas da década de 1970, o fetichismo é a incapacidade de amar a mulher como uma pessoa real, apenas conseguindo amar uma parte dela, daí o nome de “parcialismo”. É onde ocorre o interesse, não na mulher, mas nas mãos, peitos, nádegas, pés, cabelo, artigos de vestuário, etc¹⁸.

Podemos evidenciar uma significativa diferença ao comparar o modo como o fetichismo é tratado nos diversos sub-gêneros do *exploitaiton*. Nos *roughies* e *ghoulies*, este universo é secundário à trama que têm como ponto principal a exploração da nudez feminina e a violência dos personagens contra as suas parceiras submissas ou vítimas em potencial. Nos *roughies*, os espancamentos e estupros, com a evidência de suas marcas nos corpos femininos, são conseqüências dos desencontros e desventuras de protagonistas sem perspectivas que compartilham uma existência desesperançosa e miserável. Além disso, o papel de agente dos atos

violentos é reservado, invariavelmente aos personagens masculinos. Por sua vez, nos *ghoulies*, o fetichismo representado pelas partes de corpos sangrentos, aludindo a amputações (apotemnofilia), necrofilia e vampirismo, servem de tempero para as relações mais extremas entre os algozes e suas presas e a exploração do sexo e nudez.

Já nos *kinkies*, o caráter fetichista dos filmes *sexploitation* é assumido como ponto principal, e a trama mostra-se secundária à toda sorte de exibicionismos e modalidades que caracterizam as práticas do sadismo e masoquismo. Os personagens, como em um jogo, são bem determinados, divididos entre mestres e escravos e suas ações limitadas por seus graus de dominação e submissão. Segundo Oswaldo Martins Rodrigues Júnior,

Convencionou-se denominar sadismo o ato de obter prazer através do infligir dor e sofrimento, sejam físicos ou psicológicos, a outra pessoa. Também pode-se denominar o sadismo de algolagnia, termo criado há mais de cem anos, na Europa. (...) Deve-se considerar a necessidade complementar de outra pessoa com características que preencham a finalidade e os objetivos sádicos. Deverá ser uma pessoa que usufrua prazer através da vivência da dor e humilhação recebidas, seja física, verbal ou social. A esta parafilia complementar, Von Krafft-Ebing, estudioso alemão do começo do século XX, chamou de masoquismo.¹⁹

É interessante notar uma preferência por conferir às mulheres, nesta linha, um papel ativo. São elas, em geral, que ditam as regras nos *kinkies*, superando em autoridade e perversidade, muitos de seus colegas masculinos. Vamos notar também que, se de fato algumas das vítimas são homens, em geral as mulheres predominam na preferência das dominadoras. Isso se explica pelo simples fato dessas produções terem como alvo o público masculino e, dentro desta perspectiva, bastante estimulante (e por sua vez rentável) mostrar uma mulher dominando outra, com a oportuna exibição de bastante nudez. Também merece atenção a idéia de associar a visão desses atos ao prazer sádico que os mesmos despertam, em algum nível, no espectador.

Um caráter que devemos destacar, entretanto, é a forma essencialmente negativa que todos estes filmes, principalmente até os anos 70²⁰, associavam às variações sexuais, considerando-se aí, desde formas mais brandas de prazer que não se enquadravam no padrão que convencionou-se chamar “papai-e-mamãe” (relacionado aos objetivos básicos de procriação) até os assim denominados desvios, perversões ou, termo atualmente considerado inadequado, *taras*²¹. O caráter destes filmes é, portanto, essencialmente moralista, apesar de obterem seus lucros na exibição extensiva justamente do que condenam, do mesmo modo que seus antecessores dos anos 30, 40 e 50. Dentro da perspectiva dessas produções, o comportamento sexual fora dos padrões considerados “normais” é característica de pessoas perversas e sem bases morais, levando invariavelmente à ruína, todos que se envolvem com suas práti-

cas.

Considera-se a série de filmes *Olga*, realizada por Joseph P. Mawra, a pedra fundamental dos *kinkies*, responsável por estabelecer os clichês que iriam posteriormente marcar boa parte da produção conhecida como *w.i.p.* (*women-in-prison*) e que se tornaria uma das vertentes do cinema *exploitation*, com suas seqüências de encarceramento e violência sexual.

Os três primeiros filmes da série, todos de 1964, *White Slaves of Chinatown*, *Olga's Girls* e *Olga's House of Shame*, foram produzidos em preto e branco. Lembram os antigos filmes de *exploitation* clássicos, tanto pela forma narrativa quanto pela temática abordada: os perigos das drogas e da prostituição. Também nos remetem a outra linha do *exploitation* que estava se estabelecendo, os filmes *mondo* (*Mundo Cão*, de Prosperi e Jacopetti é de 1963), com a inclusão da voz *over* de um narrador, alternada com a de Olga (também em *off*). Merece destaque a atuação de Audrey Campbell, sempre vestida com uma apertada calça preta e botas de cano alto, como a personagem título, que chega a fascinar em sua performance notadamente sádica e pervertida, certamente um modelo que seria copiado e viria a inspirar outras de sua espécie.

Em *White Slaves of Chinatown* conhecemos Olga, figura-chave do sindicato do crime, responsável pela prostituição e tráfico de drogas. Sua base é em Chinatown e a escolha do bairro chinês de Nova Iorque vai além do racismo evidente em associar os chineses ao crime e sordidez (recurso já antigo e bastante recorrente nas décadas anteriores), sendo uma clara referência ao "perigo vermelho". A falta de diálogos (provavelmente pela falta de recursos suficientes para se obter uma sincronia de áudio) é compensada pela narração e por uma repetitiva e desagradável trilha de caráter oriental.

White Slaves of Chinatown intercala imagens de rua do bairro chinês com seqüências passadas no quartel general de Olga, na verdade um prédio decadente e escuro. Em seus porões estão instalados os cativeiros e as câmaras de tortura. É para lá que atrai as jovens recrutadas para a sua rede e que, através da tortura, subjuga. Submetidas à sua vontade, acabam viciadas em narcóticos e obrigadas à prostituição.

As faltas são castigadas com as mais diversas formas de tortura, tendo como ponto comum o fato de as garotas serem amarradas (*bondage*) e espancadas. O *modus operandi* varia: espancamentos, chicotadas, garrotes, abortos forçados, a mão de uma das vítimas esmagada em um tipo de prensa, outra têm os seios queimados por um cigarro... Os resultados são bem explícitos, com a visão dos ferimentos e marcas nas carnes à mostra.

A exposição de nádegas e seios é freqüente, assim como algumas cenas de sexo são sugeridas. Mesmo não sendo nada explícitas, são bastante ousadas, principalmente o momento em que Olga acaricia o corpo de uma jovem e se despe, deixando bastante clara a sua intenção.

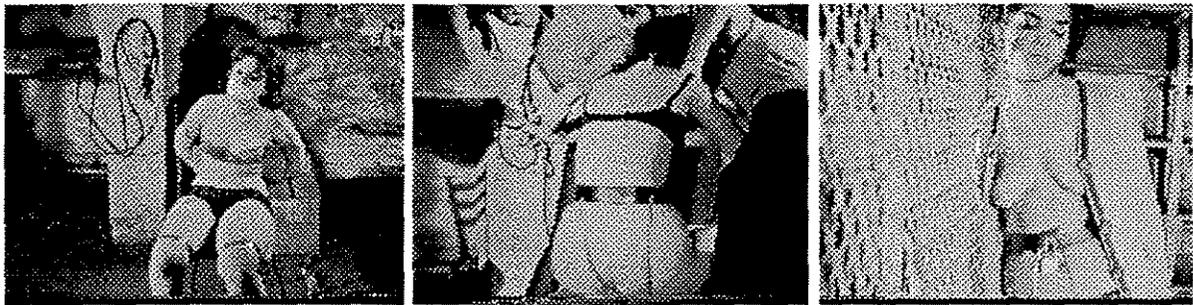


Audrey Campbell como Olga.

Olga's Girls, o segundo filme da série, mantém o esquema do filme anterior, com o mesmo narrador amarrando as seqüências, sendo acrescentados novos acessórios ao repertório fetichista, como botas de couro e correntes. Audrey Campbell está mais perversa como a *dominatrix*, e as seqüências são mais ousadas, tanto em violência, quanto em sexo e nudez.

O filme evidencia melhor a idéia da relação entre os comunistas (Olga seria uma simpatizante) e o sindicato do crime, sendo os agentes soviéticos e chineses responsáveis pelo aumento de consumo de drogas, e a conseqüente expansão do comunismo. Fatores que contribuiriam para a derrocada dos ideais americanos.

Bondage e espancamento continuam a base dos suplícios, com detalhes das cordas com que as garotas são amarradas apertando seios e coxas de mulheres vestidas apenas com roupas íntimas, cintas e ligas. As cenas de tortura ganham novas modalidades. Os seios passam a ser queimados com maçaricos. Eletrochoques são aplicados, ao que parece com o único intuito de mostrar os seios balançando e a degradação cai mais alguns níveis, com a exibição de duas prisioneiras acorrentadas em um porão, se alimentando como cães em tigelas largadas no chão imundo.



Prisioneiras são dominadas e torturadas nas masmorras de Olga: sadomasoquismo.

São incluídas duas seqüências bem sangrentas, que poderiam figurar em um *ghoulie*. Na primeira, uma das cativas têm a língua puxada por um alicate e cortada sobre um prato. O outro trecho se refere ao modo utilizado por Olga para dar sumiço no cadáver de uma de suas garotas, morta por overdose. Ela esquarteja o corpo com golpes de facão e joga os pedaços em uma fornalha.

A grande diferença entre *Olga's Girls* e o primeiro filme é que, no final deste segundo, a *dominatrix* recebe uma dose de seu próprio remédio, quando três das garotas se juntam e protagonizam uma espécie de golpe de estado no bordel. Elas subjugam a mulher que as

escravizou e a submetem a uma sessão de torturas. O interessante é que o objetivo não era a liberdade, ou redenção, mas tomar o poder na rede de tráfico e prostituição. A alegria, porém, dura pouco, pois tão logo Olga se recupera, assume novamente o comando e se vinga do modo habitual.



Olga's Girls: esquiteamento e glossotomia forçada.

O terceiro filme da série, *Olga's House of Shame*, é clara evidência de esgotamento da fórmula e de que a maioria das idéias foram utilizadas nas duas produções precedentes. Sem a mesma criatividade em criar situações bizarras, procura seguir exatamente o padrão já estabelecido, com a inclusão de mais diálogos. A base de operações de Olga, agora, é uma velha mina abandonada, onde, além dos narcóticos e prostituição, passa a se dedicar ao contrabando de jóias. Novamente temos o desfile de mulheres aprisionadas seminuas sendo submetidas aos suplícios do cativeiro. Alguns incrementos são dados às torturas: seios queimados (agora com um ferro de solda), mamilos apertados com alicate e nádegas espancadas com tábuas com pregos.

O lesbianismo de Olga é explorado novamente, de maneira um pouco mais explícita. Ela e uma das jovens começam uma série de carícias mútuas, até que a elas se juntam outras duas mulheres.

Joseph P. Mawra ainda realizaria mais um filme, fechando a série: *Olga's Massage Parlor*, em 1965.

Acreditamos ter sido legado dos *kinkies*, tanto as produções da série Olga quanto outros títulos do período, como *Obscene House*, *Invitation to Ruin*, *The Daughters of Lesbos* e *Slaves of Love*, o estabelecimento nas telas de uma estética sadomasoquista que iria ser incorporada tanto aos filmes *exploitation* posteriores quanto ao próprio cinema de horror, permitindo a abordagem mais ostensiva de temas como canibalismo, tortura e necrofilia. E, mesmo considerando que essa estética já estivesse presente antes, em publicações específicas vendidas pelo correio (revistas como *Bizarre*, destacando o trabalho de John Willie, *Exotique* e *Silk Stockings*), e que posteriormente iria chegar ao cinema *mainstream*, dificilmente tantas modalidades sadomasoquistas seriam apresentadas em uma mesma produção como nos filmes de Mawra (com exceção, provavelmente, dos mais recentes filmes *x-rated* produzidos

especificamente para os adeptos destas práticas). Dificilmente algum tipo de tortura ou humilhação deixou de ser apresentada nos curtos filmes da série *Olga*, fazendo dos mesmos um tipo de compêndio de acessórios - correntes, cintos de castidade, algemas, botas, chicotes, etc. – e atividades: imobilizações, espancamento, açoitamento, choques elétricos, mutilações, cortes, perfurações, confinamentos em jaulas, beliscões, queimaduras, estupros, cortes, abrasões, etc. Essa estética sadomasoquista a que nos referimos, apresenta faces distintas, com um predomínio do B&D (*bondage e dominance*) mais simples até chegar a torturas e sevícias, em geral enfatizando os aspectos negativos e pervertidos de um sadismo-maldoso ou psicopático, ao contrário de um sadismo-erótico que representaria uma variação sexual voluntária e voltada à obtenção do prazer – e nesse sentido válida e positiva. Para melhor esclarecermos essas formas de sadismo, podemos utilizar as definições encontradas em um dos poucos trabalhos sobre o tema publicados no Brasil, pela jornalista e dominadora praticante Wilma Azevedo:

Sadismo-Maldoso: prazer em causar malvadeza ou perversidades (ex: sadismo usado nas torturas e repressões políticas, com ou sem erotismo). Tudo que vem de encontro à dignidade humana.

Sadismo-Psicopático: doença mental (ex: estupradores, assassinos em série.)

Sadismo-Erótico: nos casos em que adultos, de comum acordo, praticam “torturas deliciosas” tendo prazer e causando prazer ao parceiro, num perfeito equilíbrio e respeito pelo limite do outro, onde tudo não passa de um jogo. O sádico erótico só se satisfaz se estiver satisfazendo o tesão, estimulando o erotismo, e dando prazer sexual a si e ao companheiro. Isto é, contribuindo para a felicidade do outro. Nessa prática, não chega a causar danos físicos ou de foro íntimo.²²

O império do *sexploitation*: sexo, horror e sadismo

David Friedman, radicado em Los Angeles após o fim de sua parceria com H.G. Lewis, dedicou-se à Entertainment Ventures, produtora especializada em filmes de sexo *softcore*. Friedman aproveitava-se dos novos ventos que sopravam trazendo uma onda de liberação de costumes. Por um lado, os grandes estúdios começavam a forçar os limites do que era permitido mostrar ou abordar. Por outro, o novo responsável pela MPAA, Jack Valenti – mais liberal do que os seus antecessores -, estava disposto a fazer uma revisão do Código que regia a indústria cinematográfica, o que culminou num sistema de classificações por faixas etárias. Também a comissão criada pelo governo americano para avaliar a pornografia concluiu que não haviam justificativas em se manter leis regulamentando o que era obsceno. Somam-se a esses fatores a efervescência cultural do período, em que mudanças de comportamento estavam sendo promovidas com uma velocidade sem igual. O sexo passava a revelar-se em toda a

sua plenitude nessa passagem para os anos 70, em inevitável rumo para a explicitação do ato sexual. À margem, os *stag films* continuavam no mercado, assim como a nova modalidade dos *beavers*: pequenos filmes clandestinos em que mulheres insinuavam-se em movimentos sensuais, abrindo as pernas e mostrando a vagina. O sexo *softcore* foi ficando, portanto, cada vez mais ousado, em alguns momentos já flertando com o *hardcore*, com a exibição progressiva de órgãos genitais masculinos e femininos, e atos sexuais simulados bastante verossímeis.

Os filmes produzidos pela Entertainment Ventures ficam entre os mais significativos daquele período, criando uma nova identidade para o *sexploitation*. Custando em média 25 mil dólares (alguns tinham orçamento maior), eram produções em cores, repletas de mulheres nuas, sexo simulado e irreverente senso de humor. Tanto produzindo, dirigindo, quanto escrevendo os roteiros, David Friedman foi o principal responsável pelo estabelecimento do que viria a ser a essência do cinema *sexploitation* em sua encarnação definitiva, antes do advento da pornografia explícita. Ele se apropriava dos cânones dos mais diversos gêneros cinematográficos e os remodelava em função de seus propósitos e à fórmula básica do *sexploitation*, ou seja, como ele mesmo dizia, oferecer “um pouco de tudo para todos”. Deste modo, oferecia em seus filmes um cardápio variado, com obrigatórias seqüências de masturbação feminina, sexo heterossexual, lesbianismo e sadomasoquismo. Em geral, obtinha resultados bastante eficientes (apesar de simples) em termos técnicos e narrativos. Seus filmes também não possuíam o caráter de falsa moral encontrado nos predecessores que exploravam os temas habituais do *exploitation* - uso de drogas, prostituição, etc. Entre 1966 e 1972, Friedman produziu, entre outros *The Notorious Daughter of Fanny Hill* (1966), *The Lustful Turk* (1968), *Brand of Shame* (1968), *Thar She Blows* (1969), *The Starlet* (1969), *The Ramrod* (1969), *Trader Hornee* (1970), *The Erotic Adventures of Zorro* (1972), *Bummer* (1972) e *The Adult Version of Jekyll & Hyde* (1972). Também produziu e dirigiu *Space Thing* (1968) e *The Long Swift Sword of Siegfried* (1971).



She Freak

She Freak, de 1967, marcou a volta de David Friedman ao horror, homenageando o clássico de Tod Browning, *Freaks* (1932), filme que marcou a sua infância. Oportunidade para retornar à sua antiga paixão: os espetáculos itinerantes, que percorriam o país levando excitação e divertimento, intrinsecamente ligados ao desenvolvimento do *exploitation*. Conta a história da ambiciosa Jade Cochran (Claire Brennan), garçonete sem perspectivas em uma lanchonete de estrada interiorana. Ela consegue emprego em um parque de diversões de passagem pela cidade, envolvendo-se com o próspero dono do show de aberrações humanas com o intuito de melhorar de vida. Após casar-se com ele, entediada, passa a trai-lo com o operador da roda gigante, com quem já tinha um envolvimento. Descoberta a traição, seu marido é morto

a facadas pelo amante, e Jade toma o seu lugar no gerenciamento do show. Vingativas, as aberrações que ela hostilizava – especialmente um dos anões –, acabam transformando a bela jovem em mais uma atração do espetáculo.

Podemos considerar *She Freak* um momento singular na filmografia de Friedman como produtor e certamente o seu melhor momento. Dirigido por Byron Mabe, não apresenta cena alguma de nudez ou violência mais explícita. Apesar disso e das evidentes limitações orçamentárias, consegue passar a atmosfera circense desses espetáculos. As maquiagens das aberrações (ao contrário do filme de Browning, em *She Freak* não são exploradas deformidades humanas verdadeiras) são bem convincentes e durante todo o tempo está presente, por trás das luzes, música e animação do parque de diversões, uma atmosfera de sordidez e perdição. A própria aparição final da protagonista, caracterizada como aberração (ela se torna a mais hedionda, fato relacionado à personalidade má e corrompida), se arrastando no chão, metade do corpo retorcido, com uma serpente na mão e riso demente, causa impacto quando visto ainda hoje.

Friedman, porém, não estava só como o grande produtor de películas *sexploitation* do período. Afinal, a história dessa indústria não seria a mesma sem a participação de outro prolífico *exploiteer*: Harry Novak. Tendo iniciado a sua carreira nos estúdios da RKO desenvolvendo campanhas publicitárias, passou a trabalhar posteriormente com distribuição de filmes – entre eles *Banquete de Sádicos*, de Lewis e Friedman. A partir do início dos anos 60 e por mais de dez anos, tendo a sua experiência em vendas e *marketing* como base, passou a faturar altas somas tirando o máximo de lucros com uma variedade de filmes baratos e apelativos (em sua grande maioria imitações dos filmes de Hollywood repletas de sexo) que adquiria e distribuía, transitando entre todas as vertentes conhecidas do cinema *exploitation* do período, dos mais ingênuos *nudie cuties* aos mais lúbricos *kinkies*, passando por roughies, ghoulies, thrillers policiais, ficção científica, comédias de época, educação sexual, etc. Um dos mais populares e bem sucedidos *nudies*, *Kiss Me Quick!* (1964), foi resultado da colaboração entre Novak, o produtor Max Gardens e o diretor Pete Perry, contando a história de Sterilox, um alienígena afeminado em visita ao castelo de um cientista louco, com o intuito de abduzir algumas mulheres e levá-las para o seu planeta Droopiter. Nesta produção barata, são utilizados todos os clichês dos filmes de horror clássicos – tempestades, laboratórios, o castelo do Dr. Breedlove, etc. –, além de alguns monstros, como a criatura do Dr. Frankenstein, Drácula e uma Múmia feminina. O grande destaque do filme, entretanto, seguindo a fórmula tradicional dos *nudies*, são as escravas sexuais do cientista, na verdade *strippers* profissionais tirando as suas roupas.

A lista de filmes produzidos ou distribuídos pela companhia de Novak (a Boxoffice International) é por demais extensa, percorrendo cerca de treze anos e mais de duzentos títulos, a maior parte destinada ao mercado de filmes para adultos. Dentre eles, títulos como *The*

Agony of Love (1965), *Mondo Mod* (1967), *Suburban Pagans* (1968), *The Secret Sex Lives of Romeo and Juliet* (1968), *The Notorious Cleopatra* (1970), *The Dirty Mind of Young Sally* (1970), *The Toy Box* (1971), *The Godson* (1971), *The Exotic Dreams of Casanova* (1971), *Sassy Sue* (1972), *Please Don't Eat My Mother* (1972) – versão *sexploitation* quase explícita de *A Pequena Loja dos Horrores* (*Little Shop of Horrors*), de Roger Corman - e *The Pigkeepers Daughter* (1972).

Uma dessas produções, distribuída por Novak, merece destaque: o *ghoulie Mantis in Lace* (1968), dirigido por William Rotsler, que conta a história de Lila, uma dançarina *top less* que, sob o efeito de LSD, assassina os homens que seduz em sequências bastante gráficas (com cutelos, chaves de fenda, etc.). É interessante ressaltar que o filme teve duas versões, uma mais centralizada nos aspectos sexuais – principalmente as performances das dançarinas no *night club* – com as cenas mais sangrentas cortadas, e outra privilegiando o horror.

Um dos mais notórios e bem sucedidos *sexploitation* de 1968, certamente, foi um filme que começava com um aviso: “Você não vai viver o suficiente para se esquecer dos eventos que irá testemunhar e experimentar em *Love Camp 7*”.



Fruto da parceria entre o produtor Robert Cresse e o diretor Robert Lee Frost – um *expert* em cenas de sadismo, como as que dirigiu na já citada produção de David Friedman, *The Defilers* -, *Love Camp 7* pode ser classificado dentro da linha *kinkie*, e o principal precursor do que viria a ser a vertente do *nazi-exploitation*, ou seja, filmes que se utilizavam do estereótipo dos nazistas pervertidos e sádicos sexuais para explorar as mais sórdidas formas de degradação humana. Na verdade, a essência do *nazi-exploitation* – o que faz com que se encaixe perfeitamente na definição de *kinkie*, conforme vimos -, é o fetichismo e as relações sadomasoquistas entre dominantes e dominados, sendo os campos de concentração nazistas o cenário ideal para o desenrolar de suas tramas.

Em *Love Camp 7*, duas jovens tenentes americanas se oferecem como voluntárias para tentar resgatar uma cientista judia aprisionada em um campo de concentração feminino. Sua missão exigia que se fizessem passar por prisioneiras judias. O local, porém, tinha uma característica peculiar: fazia parte de uma categoria de campos (*love camps*) em que as prisioneiras se prostituíam para os soldados e oficiais alemães. Logo ao chegar, são avisadas de sua insignificância e de que, a partir daquele momento, seus corpos e mentes pertenceriam ao terceiro *reich*.

O filme passa, então, ao seu propósito principal: exibir a nudez – inclusive frontal - das prisioneiras e toda uma série de torturas sexuais, em geral infligidas pelo sádico comandante

do campo (o próprio diretor Frost). As técnicas de tortura são bastante convincentes, a começar pela nudez forçada, para constranger e evidenciar a situação indefesa das prisioneiras, passando pelo brutal exame ginecológico realizado por uma médica hostil e masculinizada sobre a mesa do comandante, até às habituais chicotadas e estupros. O fetichismo do vestuário nazista (principalmente os uniformes negros dos esquadrões SS) começa a ser utilizado, em sintonia com a crescente estetização do sadomasoquismo nos filmes. Isso seria mais bem aproveitado em exemplares futuros do *nazi-exploitation*. Um exemplo claro é quando uma prisioneira, tendo quebradas as suas resistências sob tortura é obrigada a lustrar com a língua o coturno do oficial em comando. A visão dos corpos de mulheres com as marcas da violência (vergões vermelhos dos açoites) também é bastante sugestiva. Contudo, *Love Camp 7* ainda é tímido ao não apresentar, mesmo sugestivamente, mutilações, resultados de experiências médicas (elas são citadas de passagem) e torturas mais explícitas como introduções de objetos, utilização de instrumentos como ferros em brasa, alicates, etc. Nesse sentido, os filmes da série *Olga* chegaram mais longe.



Love Camp 7

Ainda em 1968, outro filme veio aumentar as discussões sobre o que era permitido ao público assistir ou não, e conseqüentemente alargar os limites do que se poderia exhibir publicamente: a produção sueca dirigida por Vilgot Sjöman, *I Am Curious (Yellow)*. Logo outras produções suecas passaram a freqüentar as telas dos cinemas que exibiam filmes *exploitation*, assim como produções americanas que se revestiam de um caráter documental ou sexual educativo para exhibir cenas de sexo. Como sugere Nuno César Abreu:

A então recente legalização da pomografia visual de produção massiva na Escandinávia provocou o aparecimento de um tipo híbrido de filme: documentários (americanos) sobre a nova permissividade dinamarquesa que se reportavam à indústria pornográfica daquele país, como *Sexual Freedom in Denmark* (John Lamb, 1970) e *Censorship in Denmark: A New Approach* (Alex De Renzy, 1970). Este último continua entrevistas com atrizes pornô nuas, atividades lésbicas num clube noturno e cenas de filmes em que, finalmente, o pênis ereto, mas não muito, aparecia. (...) A rápida transição para o explicitamente pomográfico foi efetuada por filmes que se situavam na fronteira do documental "sério", oscilando entre a descrição

do modo de ser sexual e o "sexo pelo sexo"²³.

Hardcore: o rompimento da fronteira final

Ainda em 1970, o injustamente esquecido filme *Mona: The Virgin Nymph* rompeu a barreira definitiva, sendo em geral aceito como o primeiro a associar uma linha narrativa estruturada com sexo não simulado. Ou seja, mostra uma preocupação em se "contar uma história" através de uma estrutura linear básica intercalada com cenas de sexo explícito. A narrativa se apresenta como justificativa para os atos sexuais protagonizados pelos personagens e têm conseqüências. Rodado em 16 mm, foi produzido por Bill Osco, que começara no ramo ainda adolescente com filmagens de *beavers*, e dirigido por Howard Ziehm, futuro diretor da paródia erótica de Flash Gordon, *Flesh Gordon* (1972).



Mona, the Virgin Nymph

A personagem título é uma jovem que rejeita as investidas do noivo para consumarem o ato sexual, já que prometera à mãe viúva permanecer virgem até o casamento. Mona, entretanto, é uma fervorosa adepta do sexo oral, como já demonstra no piquenique do início do filme. Não satisfeita, extravasa a sua ninfomania fazendo sexo oral em um homem que encontra em um beco e com uma prostituta, em insinuante trecho onde ambas se masturbam mutuamente e terminam aplicando um *cunnilingus* uma na outra. É interessante como

o filme ousa abordar um assunto tabu, que seria mais tarde tema principal do famoso *Taboo*, de Kirdy Stevens: o incesto. Em *flash back*, Mona relembra passagem da infância em que o pai tira o membro para fora da calça e coloca em sua boca, o que viria a ser a razão de sua obsessão com a prática da felação. A mãe de Mona, solitária mulher de meia idade, também dá mostras de sua sexualidade ao entregar-se, primeiro ao vibrador durante vigorosa masturbação, e depois ao noivo da filha, na primeira seqüência de penetração do filme. *Mona* termina em sexo grupal, com a personagem título, após ser flagrada pelo noivo ajoelhada entre as pernas de um desconhecido no cinema, sendo levada para um quarto e amarrada na cama. Logo está cercada pelos personagens com quem se envolveu durante o filme: o noivo, o sujeito do beco, a prostituta e o homem do cinema. Todos tiram as roupas e passam à ação.

Destacamos nas seqüências de sexo de *Mona*, o uso predominante de closes, tanto das ações, quanto dos órgãos sexuais, principalmente femininos, em detalhes extremos e minuciosos. Também evidenciamos a ausência de ejaculação externa, que se tornaria um lugar comum na produção pornográfica posterior. Vale reproduzir aqui a frase da mãe da protagonis-

ta em advertência, quando esta, cansada de esperar pelo noivo, decide ir ao cinema sozinha, o que configura uma brincadeira com o espectador:

“Você não imagina o tipo de gente que se encontra nesses cinemas hoje em dia”.

Os filmes *sexploitation*, obrigatoriamente sintonizados com essa transição do sexo simulado para o explícito, ousava cada vez mais na simulação do ato sexual, deixando de lado, em grande parte deles, apenas a penetração e ejaculação explícitas. Seus produtores tentavam manter o interesse do público quando a concorrência se tornava perigosa. Afinal, seu mercado sempre esteve atrelado ao fato de exibirem o que não podia ser mostrado. Porém, a crescente caminhada rumo ao sexo explícito, por um lado, e a abordagem de temas mais polêmicos e maior exploração de nudez no cinema convencional, por outro, ameaçavam seriamente a sua sobrevivência.

The Adult Version of Dr. Jekyll & Mr. Hyde, produzido por David Friedman e dirigido por Byron Mabe em 1972, é um bom exemplo deste período de transição. O sexo novamente se encontra com o horror na versão quase *hardcore* da história clássica de Robert Louis Stevenson, “O Médico e o Monstro”.

A introdução do filme é uma longa cena de sexo simulado entre o médico da trama, o Dr. Chris Leeder (Jack Buddliner), e sua enfermeira, Debby (Rene Bond, uma das mais atuantes atrizes do cinema *sexploitation* dos anos 60 e do *hardcore* do início da década seguinte, aparecendo em cerca de trezentos filmes e *loops*). São bem sugestivos os movimentos corporais de penetração, mostrando os corpos nus entrelaçados, sem nenhum embaraço na exibição da nudez frontal dos protagonistas, com detalhes do pênis e dos lábios vaginais. Isso, aliás, se perpetua durante todo o filme, faltando apenas o detalhe da penetração para romper a tênue barreira que o separa do sexo explícito.

Ao visitar uma loja de antiguidades com sua noiva, Cynthia, o Dr. Leeder (que nutre pela moça um interesse puramente financeiro) descobre o livro de anotações do notório Dr. Jekyll. Disposto a conseguir tão raro objeto, Leeder retorna à loja mais tarde, estrangulando o proprietário diante de sua recusa em vender-lhe o livro.

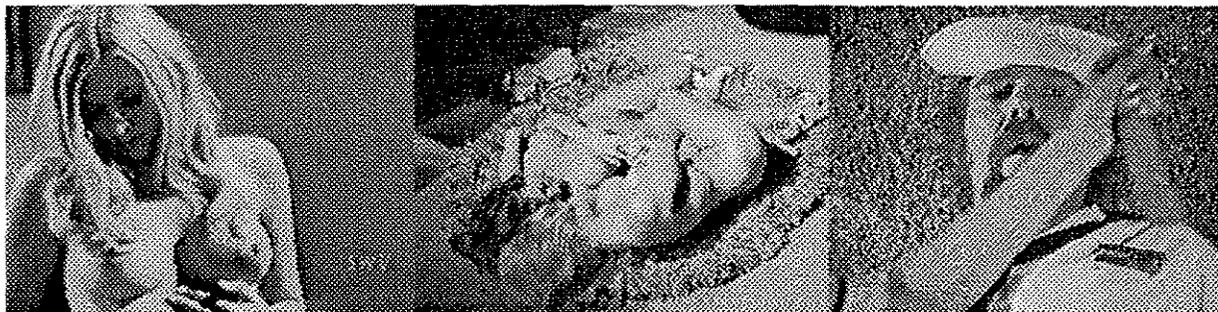


*The Adult version of
Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

O médico torna-se obcecado pela história de Jekyll e seu perverso alter ego, Mr. Hyde. Alguns de seus crimes são mostrados em *flash back*, o mesmo Buddliner interpretando Hyde, exageradamente caracterizado como maníaco sexual, percorrendo, de cartola, capa e bengala, as ruas de uma nada convincente Londres vitoriana. Em um deles, a vítima é uma

prostituta. Hyde chicoteia brutalmente a mulher, deixando marcas por todo o corpo. Logo em seguida amarra a mulher na cama e passa a acaricia-la, evidenciando o sadomasoquismo da situação na submissão da prostituta aos seus desejos. Ela é assassinada brutalmente, ao ter um atizador em brasa, retirado da lareira, inserido profundamente em seu órgão sexual.

Leeder acaba preparando a famosa poção, seguindo as instruções contidas no livro de Jekyll. Após a dolorosa transformação, algo parece ter dado errado: no lugar de uma cruel versão de si mesmo, o médico transforma-se – nítida inspiração no filme da Hammer *O Médico e a Irmã Monstro (Dr. Jekyll and Sister Hyde, 1971)* – em uma sedutora mulher. Miss Hyde (Jane Tsentas) surge de modo irreverente, com seus grandes seios rompendo a camisa de Leeder. Miss Hyde é uma perigosa ninfomaníaca, tão letal quanto seria seu correspondente masculino. Ela protagoniza a cena considerada a mais infame do filme, ao castrar um marinheiro que seduz em um bar, após ele satisfazê-la em um beco escuro. Ela exhibe como troféu o pênis amputado, ainda ereto do marinheiro, sangrando em sua mão. Miss Hyde também domina e seduz a enfermeira Debby, motivo para apimentar o filme com cenas de sexo sáfico.



The Adult Version of Dr. Jekyll and Mr. Hyde

The Adult Version of Dr, Jekyll and Mr. Hyde é cinema *exploitation* em sua melhor forma, e, apesar de seu baixo orçamento, precariedade narrativa e deficiências técnicas, se mantém como um dos poucos filmes que conseguiram juntar horror e sexo, rompendo os seus limites. De certa forma, em muito lembra grande parte dos filmes pornô do início dos anos 70, com cenas de sexo intensas amarradas por histórias sem grandes pretensões, mas repletas de criatividade. De qualquer forma, não interessa procurar grandes significados em *The Adult Version of Dr, Jekyll and Mr, Hyde*. Basicamente, o que importa nesta produção é o sexo e a violência, fatores que o tornaram representativo dentro do gênero.

Outro que tentou aproveitar este período de transição, também misturando os clichês do horror com o sexo quase explícito foi o inepto e bem intencionado Edward D. Wood Jr. Aclamado como o “pior diretor de todos os tempos”, Ed Wood conheceu a fama muitos anos depois de sua morte, ocorrida em 1978, aos cinquenta e quatro anos, em triste miséria..

A história de Wood hoje é bem conhecida, tendo sido contada em vários livros e filmes,

como os documentários *Ed Wood: Look Back in Angora* (1994) – que utiliza trechos de suas produções para narrar a sua trajetória – e *Flying Saucers Over Hollywood: The Plan 9 Companion* (1992), sobre o cultuado *Plan 9 from Outer Space* (1956), seu filme mais famoso. Além disso, o diretor Tim Burton presta um tributo à sua carreira atribulada no biográfico *Ed Wood* (1994).

Tendo transitado entre todos os gêneros com igual incompetência e otimismo, Ed Wood flertou com o western (seu primeiro filme, *The Streets of Laredo*, 1948) e chegou ao *exploitation* associado ao produtor George Weiss, para quem dirigiu *Glen ou Glenda (Glen or Glenda I Changed My Sex)*, 1953), uma bizarra história sobre travestismo e mudança de sexo em que interpretou o papel principal – Wood tinha realmente por hábito vestir roupas femininas - e contou com a presença do decadente Bela Lugosi. Continuando no ramo do *exploitation*, após tentativas infrutíferas de tentar se integrar à televisão, produziu e dirigiu, entre outros, o *noir* *Jail Bait* (1954), sobre um gangster que se submete a uma operação plástica; o horror no estilo da Universal *Bride of the Monster* (1955), novamente com Lugosi; e escreveu *The Violent Years* (1956), dirigido por William Morgan, sua tentativa de capitalizar em cima dos filmes sobre delinqüência juvenil. Em seguida vieram o já citado *Plan 9 from Outer Space*, que injustamente recebeu a alcunha de “o pior filme já feito”. Na verdade, apesar do orçamento quase inexistente, como é bem colocado por Ken Hanke, não é pior ou melhor do que muitos filmes de ficção científica dos anos 50²⁴; o horror *A Noite das Assombrações (Night of the Ghouls)*, 1958) e o thriller *The Sinister Urge* (1963), sobre as relações entre o submundo da pornografia e crimes sexuais. Em todos são evidentes as características comuns das produções de Wood: cenários mal acabados, em parte reciclados de outras produções, péssimas atuações, amadorismo técnico e falta de coerência narrativa. Fatores que acabaram conferindo às toscas produções originalidade, graças à criatividade com que o diretor os articulava.



Orgy of the Dead

Em 1965, escreveu o roteiro de *Orgy of the Dead*, baseado em história original sua (Wood foi autor de inúmeros pocket books para adultos), e dirigido pelo búlgaro Stephen C. Apostolof (ou A. C. Stephen). *Orgy of the Dead* é hoje considerado um dos mais famosos filmes *sexploitation* dos anos 60, contando a história de um casal que após acidente na estrada, acabam em um cemitério, assistindo estranhos números de *strip tease*, protagonizados por mulheres mortas, condenadas por suas vidas dissolutas na Terra. O filme, rodado em cores, tem como mestre-de-cerimônias o inacreditável Criswell, que mereceria, sem dúvida, o título de pior ator já conhecido. Veterano colaborador de Ed Wood (em *Plan 9 from Outer Space* e *Night of the Ghouls*), era um conhecido vidente profissional. Entre suas predições, profetizou que Mae West seria eleita presidente dos Estados Unidos em 1960, o assassinato de Fidel Castro e o

fim do mundo em 1999. Incrivelmente ele teria acertado ao prever que JFK não concorreria às eleições de 1964, porque algo aconteceria com ele no ano anterior.

Em *Orgy of the Dead*, Criswell, assistido por uma vampira de longos cabelos negros e seios fartos (Fawn Silver), uma múmia e um caricato lobisomem, convoca uma a uma as mulheres condenadas, na verdade dez *strippers* recrutadas em Los Angeles. Cada dançarina está caracterizada de modo singular, apresentando sua performance de acordo com a fantasia: a índia, dançando frente às chamas de uma fogueira; a prostituta de rua; a loura platinada ambiciosa, mergulhada nua em um caldeirão, de onde sai pintada de dourado; a mulher-gato; a noiva assassina, dançando com o esqueleto de sua vítima; etc.

Misturando elementos dos filmes burlescos com os nudie cuties, *Orgy of the Dead* também explora o fetichismo, com alusões a necrofilia, bondage e dominação, elementos atenuados pelo caráter irreverente da produção.



Necromania

Porém, foi com *Necromania* (1971), que Ed Wood mergulhou no mundo do *hardcore*, que iria acompanhar a sua decadência até a morte. Com certeza aproveitou aquele período fértil para o sexo nas telas, para conseguir fazer o que motivava a sua vida. O filme, infelizmente incompleto – era dado como perdido até recentemente – tem como ponto de partida a história de um casal, hospedado em uma estranha casa para se submeterem a algum tipo de terapia sexual. Trata-se de uma coletânea de cenas de sexo quase explícitas, envolvendo o casal Danny e Shirley (Ric Lutze e sua parceira regular, Rene Bond, de quem já falamos), Madame Heles (uma bruxa interpretada por Maria Aronoff, o nome Heles provavelmente querendo lembrar *hell*, inferno), e uns poucos coadjuvantes. O ponto de destaque do filme, apesar da falta de coerência da narrativa (não necessariamente por estar incompleto, afinal coerência não era o forte de Wood), é a atmosfera de perversão obtida com a geralmente eficiente mistura de sexo com elementos sobrenaturais, carregadas de fetichismo. Principalmente na época da contracultura, quando satanismo, bruxaria e seus derivados estavam na ordem do dia como fortes elementos de contestação e liberação. A seqüência em que Madame Heles realiza um ritual, nua por trás de um altar, passando um crânio dourado pelo corpo é bastante sugestiva. A nudez frontal é freqüente, com destaque para os pênis dos atores e para a genitália das mulheres, deixando ver os lábios vaginais. Em um trecho, Rene Bond, montada sobre Lutze, tem as nádegas abertas pelo parceiro, ficando com o ânus e a vagina expostos. Não há penetração ou atos explícitos, mas chega-se bem perto, inclusive com manipulação dos órgãos sexuais. Predo-



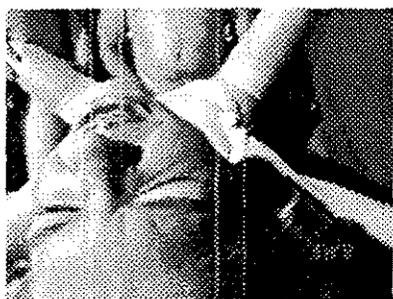
Necromania

minam as cenas de sexo heterossexual, mas não poderia ser deixada de fora a tradicional relação lésbica. *Necromania*, para fazer juz ao título, contém uma seqüência de necrofilia, protagonizada pelo personagem Danny que é, durante uma cerimônia satânica, fechado dentro de um caixão com uma morta viva, trecho final do que foi recuperado do filme. Especula-se que, dentre as partes desaparecidas da película, talvez estivessem cenas de sexo explícito.

Na mesma linha podemos citar *Terror at Orgy Castle*(1971), de Zoltan G. Spencer, em que Bill e Lisa, um casal de turistas em férias chega para uma temporada no castelo da Condessa Dominova. As cenas *softcore* são bastante reveladoras sexualmente e a Condessa, em determinado momento, se transforma em homem, para poder desfrutar de duas jovens. O ponto alto é a missa negra na qual todos os participantes do sexo masculino, usando uma cabeça de bode, se revezam para fazer sexo com Lisa no altar.

Outros filmes exploraram o ocultismo como pano de fundo para as cenas de sexo, com resultados irregulares. *Mad Love Life of a Hot Vampire* (1971), de Ray Dennis Steckler (creditado como Sven Christian, certamente para conferir um ar “sueco”), por exemplo, é o que poderia se considerar um filme experimental de sexo explícito, mas se perde na total falta de habilidade em se estabelecer uma linha narrativa. De caráter amador, apenas as cenas explícitas são mais bem cuidadas, com sexo oral e penetrações protagonizadas pelas escravas do Conde Drácula (Jim Parker). Destacamos o sangrento banquete que detalha os órgãos genitais das vítimas masculinas das vampiras sendo mordidos.

Satan's Lust, do mesmo ano, novamente se utiliza dos clichês satanistas para contar uma história de sexo e horror, notadamente influenciado pelos crimes de Charles Manson e da popularização do ocultismo pela Igreja de Satã, de Anton La Vey. Judy Angel, que interpretou a mãe sedenta por sexo em *Mona*, aqui interpreta Pamela Goodright, que junto com seu namorado Wayne está investigando a morte da amiga Carla, supostamente ocorrida em um acidente automobilístico. Na verdade, a jovem foi morta em uma missa negra, realizada por um grupo de satanistas liderado pelo produtor de cinema Manheim Jarkoff. Ele, seu assistente demente, Boris, e Edith, uma bruxa remanescente de Salem com trezentos anos de idade, após abusarem sexualmente de Carla – seqüência mostrada na introdução do filme -, queimam o seu rosto. Jakoff tinha por hábito utilizar os funcionários de sua companhia, “Satanic Films” em seus



Satan's Lust

rituais, dos quais nenhum saía vivo. Durante o filme são apresentadas várias seqüências de sexo explícito, sendo a de introdução talvez a mais perturbadora e ousada para a época, com Edith utilizando um pênis artificial preso à cintura penetrando Carla, enquanto esta faz sexo oral em Manheim. Outras cenas que destacamos são a que Boris copula com Pamela, após deixá-la desacordada com um sonífero e toda a parte final em que esta é raptada pelos satanistas e submetida às mesmas

provações que a amiga no altar cerimonial.

Como vimos, a partir de *Mona*, os filmes pornográficos passaram a incorporar uma linha narrativa mais estruturada. Essas primeiras produções, entre 1970 e 1972, apesar de seu conteúdo, não despertaram grande atenção e mantiveram-se à margem do grande público, confinados em salas de exibição a eles destinados e, por isso mesmo, tolerados pelas autoridades. Essa situação não iria durar muito, com o lançamento do filme que se tornaria, indiscutivelmente, o mais famoso pornô da história: *Garganta Profunda* (*Deep Throat*/1972), do ex-cabeleireiro Gerard Damiano (com o pseudônimo de Jerry Gerard).



Cartaz original de
Garganta Profunda

Damiano já vinha, há algum tempo, se dedicando à pornografia, com alguns pseudo-documentários na linha da educação sexual e alguns curtas, quando convenceu o produtor Lou Perry a bancar um filme de longa metragem estrelado por Linda Lovelace, conhecida por sua especialidade de “engolidora de espadas” (*The Sword Swallower*, como seria chamado o filme até a escolha do título definitivo), ou seja, habilidade em acomodar na garganta toda a extensão de um pênis ereto. A versão existente é de que Damiano teria conhecido Lovelace em uma festa (ou orgia) em Manhattan, e tomado conhecimento de sua especialidade através do oportunista namorado, Chuck Traynor, que já atuava no submundo da pornografia e alardeava a capaci-

dade da jovem em realizar sexo oral profundo usando técnicas de respiração que ele vira em Bangkok (ou aprendera com uma prostituta japonesa). Longe de ser uma iniciante, a atriz já aparecera em uma série de curtas *hardcore* em 8mm, entre os quais o raro e notório *Dog Fucker* (também conhecido como *Dogarama* e *Linda and the German Shepperd*), de 1969, em que contracena com um pastor alemão.

O argumento de *Garganta Profunda* é bastante simples. Linda Lovelace (seu próprio nome é utilizado para a personagem) é uma jovem frustrada, pois apesar de seu desejo sexual intenso, não consegue atingir o orgasmo. Frustradas as suas expectativas, após uma orgia com vários homens promovida pela amiga com quem dividia a casa, acaba no consultório do Dr. Young, um especialista, interpretado pelo emblemático Harry Reems. Lá, acaba descobrindo que a razão de sua insatisfação é resultado de uma peculiar diferença em sua anatomia: seu clitóris está localizado no fundo da garganta, no lugar da úvula. Linda aprende com o doutor de modo prático a técnica necessária para realizar-se. Ela torna-se assistente do médico, colaborando nas terapias de outros pacientes com disfunções sexuais. *Garganta Profunda* contabiliza um total de, segundo Celso Arnaldo Araújo, sete cenas de felação, quatro de cunnilingus, além de sexo frontal e anal.²⁵

Rodado com baixo orçamento (entre 25 e 40 mil dólares, as fontes discordam), tornou-se um fenômeno, alçando a sua atriz principal à categoria de celebridade. *Garganta Profunda* deu nova dimensão ao filme pornográfico, transpondo a barreira que até então o confinava às salas marginais e público específico rumo ao *mainstream*. O sexo explícito tornou-se centro de acaloradas discussões, debates na imprensa e assunto de repercussão nacional. *Garganta Profunda* capitalizou a polêmica que mobilizou tanto as autoridades e feministas por um lado, quanto a crítica e os defensores da liberação sexual por outro, redimensionando o modo de se realizar filmes pornográficos, dando um novo rumo à ainda incipiente e amadorística indústria.

É interessante se perguntar o porque dessa produção de baixo orçamento, limitada técnica e artisticamente, ter repercutido dessa forma. Como faz David Flint:

(...) Porque este filme, em particular, se tornou um sucesso, quando outras produções da mesma categoria eram ignoradas além de seu público alvo, é algo que nunca saberemos.(...) Nascia o pornô-chic. Casais bem apessoados faziam fila para vê-lo.Os críticos se dividiam, sem saber se condenavam a sua inépcia ou louvavam a sua sinceridade. Poucos pretenderam desaprova-lo em termos morais. (...) o editor da revista Screw, Al Goldstein, proclamou-o o melhor filme pornô já feito. Outros, como Vincent Canby, do New York Times, procurou repudia-lo, ao mesmo tempo em que defendia a sua existência. Andrew Sarris e Judith Crist restringiram as suas críticas às qualidades cinemáticas de *Garganta*, evitando, em sua totalidade, as questões morais²⁶.

O produtor David Friedman é mais incisivo:

Damiano era bom, mas não tão bom quanto todos pensavam. *Garganta* era um *x-rated* comum, nem melhor, nem pior do que vários da época, mas se tornou um evento da mídia e por causa de toda essa atenção dos meios de comunicação, o maior pornô de todos os tempos.²⁷

Acreditamos que *Garganta Profunda* foi o filme certo na hora certa, e seu sucesso se deve, de fato, à uma soma de fatores que o tornaram o centro de atenções. Sem dúvida, o momento cultural, em que a palavra de ordem era a liberação dos costumes foi decisivo, já que uma nova abordagem da sexualidade vinha ganhando corpo desde a década anterior. A isso devemos acrescentar a abordagem bem humorada e natural dada ao desejo sexual e ato em si, retirando – até com bastante cinismo – qualquer caráter negativo, perverso ou de reprovação. É a exaltação do sexo sem degradação, na verdade além de qualquer conceito moral. Isso está presente na forma com que os protagonistas encaram as suas relações. Isso é bem exemplificado tanto em suas *performances* desinibidas e alegres – eles realmente parecem felizes ao se entregarem uns aos outros – quanto nos diálogos espirituosos. Como o insólito

diálogo entre Linda e o médico, quando este lhe informa de sua estranha condição:

“Escute”, diz o especialista, “ter o clitóris no fundo da garganta é melhor do que não ter nenhum”.

“É fácil para você dizer isso.”, responde a garota. “Suponha que suas bolas estivessem nas suas orelhas!”

“Então eu poderia me ouvir gozando!”, conclui o doutor.



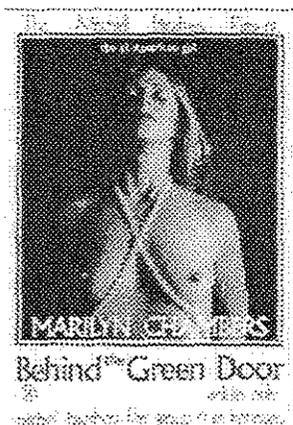
Garganta Profunda

Ou a frase que a amiga de Linda diz ao parceiro, que está com a cabeça entre as suas coxas em uma cena de *cunnilingus*: “Você se importa se eu fumar enquanto você come?”. Mesmo a absurda seqüência – que em outro contexto seria considerada bizarra – em que um dos pacientes do Dr. Young chupa Coca-Cola da vagina de Linda com um canudo, é repleta de *non-sense*.

Linda Lovelace, à despeito da superexposição a que se submeteu após os seus quinze minutos de fama, nunca mais conseguiu um sucesso, aprofundando nas drogas e renegando o seu passado, após converter-se à religião. Em seus relatos autobiográficos lançados nos anos 80 – *Ordeal e Bondage* -, narra os “horrores” da indústria pornô, além das agruras e humilhações que sofreu nas mãos de Chuck Traynor, tornando-se figura de destaque nos movimentos anti-pornografia.

Outros dois filmes iriam se juntar a *Garganta Profunda* naquilo que viria a ser conhecido como “santíssima trindade do pornô”: *Atrás da Porta Verde* (*Behind the Green Door*), dos irmãos Mitchell e *O Diabo na Carne de Miss Jones* (*The Devil in Miss Jones*), de Gerard Damiano.

Atrás da Porta Verde (1972) é resultado dos esforços (se é que podemos chamar assim) dos irmãos Jim e Artie Mitchell, que já nos fins dos anos 60 se dedicavam ao rentável negócio da pornografia, revestindo a sua sede por lucros com o caráter libertário da contracultura. Estabelecido em São Francisco e decidido a ganhar dinheiro, Jim, que era estudante de cinema da San Francisco State University, começou fotografando garotas *hippies* do Haight-Ashbury em poses provocantes em troca de alguns dólares e um baseado. Logo passou para a filmagem de curtas pornôs (os famosos *loops*) para os cinemas locais que exploravam o filão dos filmes para adultos, atraindo o irmão mais novo, Artie, para o negócio. A fórmula era simples: juntar um punhado de garotas e rapazes imbuídos do espírito da época, tirar as suas roupas, acender um cigarro de maconha e começar a filmar. Em pouco tempo, para contornar as dificuldades relacionados com venda e distribuição dos filmes, estavam iniciando a sua própria cadeia de exibição, com a abertura do O’Farrel Theatre, que logo começou a atrair espectadores



Cartaz original de
Atrás da Porta Verde

e também as autoridades. Estas se tornariam um constante problema, sendo responsáveis por uma série de prisões e ações judiciais contra os dois empreendedores pornógrafos.

Não satisfeitos com os rumos de seu trabalho, estavam decididos a deixar de lado os tradicionais *loops* e criar algo que fizesse algum estardalhaço. A resposta seria um filme de longa metragem “sério”, com orçamento maior (60 mil dólares), que poderia alçá-los à categoria de cineastas. *Atrás da Porta Verde*, tricentésimo-trigésimo-sétimo filme da dupla, concebido por Artie Mitchell e dirigido por Jim, baseou-se em uma história anônima que circulava desde a época da segunda guerra. Os Mitchell atualizaram alguns elementos, mas

mantiveram a idéia principal intacta.

A narrativa é apresentada em *flashback* e introduzida por um motorista que, em um restaurante de estrada, conta sobre o estranho clube em que assistiu um show nada convencional: uma jovem era submetida a bizarros atos sexuais para o entretenimento de uma platéia formada por “aberrações” variadas – mascarados, mulheres gordas, anões, etc. – que, estimuladas sexualmente, se entregam às mais diversas formas de prazer.

Apesar das pretensões dos irmãos, *Atrás da Porta Verde* dá mostras de que eram mais ambiciosos do que talentosos. Na verdade, o filme não convence em termos técnicos, e as deficiências estão evidentes. Podemos inclusive afirmar que foi o que pior envelheceu, entre os representantes da “santíssima trindade”. O ponto alto do filme foi a atriz escalada para o papel, a modelo, aspirante a atriz e stripper Marilyn Ann Briggs, rebatizada como Marilyn Chambers. Ela trabalhava como modelo desde os quinze anos, já tendo aparecido em anúncios na tv e participado do filme *O Corujão e a Gatinha* (*The Owl and the Pussycat*), com Barbra Streisand quando respondeu ao anúncio que os Mitchell colocaram no jornal. Concordamos com o ponto de vista dos autores de *Grindhouse*²⁸ quando sugerem que, se não fosse por ela, os irmãos Mitchell não teriam sido pornógrafos tão bem sucedidos. Também David Flint é da mesma opinião:

Embora muitos críticos da época o tenham recebido como o melhor pornô realizado até o momento, na verdade, é meramente assistível. As cenas se arrastam pelo que se parecem horas, a câmera simplesmente acompanha os movimentos (...) É também mal filmado, sem caracterização ou enredo que mantenha o espectador interessado. Entretanto, o filme possui algo que nenhum dos seus dois rivais têm – Marilyn Chambers, com seus dezenove anos.²⁹

É bastante justificável atribuir a Marilyn o status de primeira estrela pornô, superando



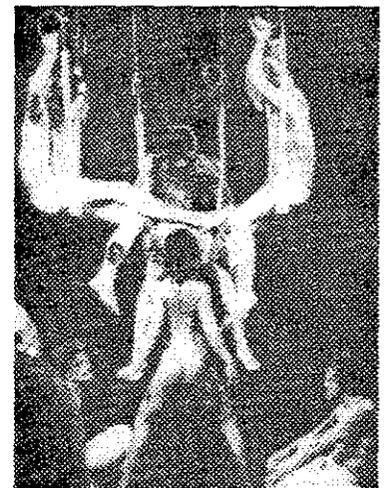
Marilyn Chambers na caixa de *Ivory Snow*.

tanto a célebre e vulgar Linda Lovelace, que se sustentava na especialidade de “engolidora de espadas” e não era nem uma beleza, muito menos boa intérprete, quanto a também não bonita e mais velha Georgina Spelvin, de *O Diabo na Carne de Miss Jones*. Essa idéia pode ser apoiada pelo fato de que, além de personificar com jovialidade o ideal da “garota americana” – inocente, de traços adoráveis, loira e com um lindo sorriso –, era capaz de incendiar as telas com as *performances* sexuais que protagonizou no filme. Conta-se que a atriz teria se recusado a ler o script, de modo que, sem saber o que aconteceria, sua atuação como uma mulher raptada, forçada a realizar atos sexuais perante a platéia do insólito estabelecimento, soasse mais autêntica. Também ajudou a marcar a sua presença (e alavancou o filme), uma feliz coincidência de seu rosto ter sido veiculado em todo o país, através das caixas do sabão “Ivory Snow”. Dois anos antes, a então modelo Marilyn Briggs posara candidamente segurando um sorridente bebê para a nova embalagem do produto. O filme estava prestes a ser lançado quando o produto foi distribuído para os supermercados. E os irmãos Mitchell, evidentemente, aproveitaram para capitalizar em cima disso, divulgando intensamente o *debut* no pornô da “garota do Ivory Snow”. Sem dúvida a empresa, bastante contrariada, retirou o produto das prateleiras.

Atrás da Porta Verde é bastante ousado e, se perde em termos técnicos ou atuações não muito apaixonadas dos intérpretes, ganha em criatividade na elaboração das peripécias sexuais a que é submetida a protagonista, repletas de fetichismo e perversão. Marilyn é despi-da por um grupo de mulheres vestidas de preto, que a acariciam e excitam de várias formas, incluindo uma longa sessão de *cunnilingus*. Em seguida é entregue a uma relação interracial em que o ator negro, com pinturas tribais no rosto, veste apenas uma calça de malha branca de onde se projeta o pênis por uma abertura frontal. Destacamos a seqüência em que transa com cinco homens ao mesmo tempo, três deles suspensos à sua volta em trapézios. Ela senta no membro de um deles, enquanto masturba e faz sexo oral nos outros, que acabam ejaculando em seu rosto.

Os irmãos Mitchell continuaram no ramo da pornografia, construindo um pequeno império que durou algumas décadas e vários filmes, como *The Resurrection of Eve* (1973), também com Chambers, e o pornô de época *The Autobiography of a Flea* (1976). Após o re-direcionamento dos negócios para os shows de sexo ao vivo e o mercado do vídeo, a parceria teve um fim trágico quando, em 1991, Jim Mitchell matou a tiros o problemático irmão Artie.

A famosa cena do trapézio de *Atrás da Porta Verde*.



Marilyn Chambers teve melhor sorte. Após *The Resurrection of Eve*, deixou os Mitchell e tentou dar novo rumo à carreira, trabalhando com David Cronenberg em *Enraivecida – na Fúria do Sexo (Rabid, 1977)*. Marilyn retornou ao pornô pouco depois, atuando com sucesso em 1980, no hoje clássico *Sexo Insaciável (Insatiable)*, com os ícones John Holmes e Serena. Permanece no gênero até hoje.

O Diabo na Carne de Miss Jones



O Diabo na Carne de Miss Jones (The Devil in Miss Jones/ 1973) é a retomada, pelo diretor de *Garganta Profunda*, do tema satânico, através do desabrochar da sexualidade reprimida de uma mulher de meia idade. O interessante é que foge do padrão tradicional dos filmes que misturavam sexo com ocultismo, alguns dos quais comentamos anteriormente, deixando de lado os clichês de missas negras em geral utilizados e que, invariavelmente, revestiam essas práticas com um caráter negativo que servia como pano de fundo para cenas de nudez e sexo. Não vemos, no filme, sequer uma alusão ao oculto ou mesmo à religiosidade. Na verdade, se inspira no lado contracultural – e subversivo, até – do satanismo libertário pregado no período, principalmente pelo fundador da Igreja de Satã, em São Francisco, Anton Szandor La Vey, que via na sociedade a prevalência da repressão e da hipocrisia³⁰.

O Diabo na Carne de Miss Jones é uma celebração da sexualidade e o Diabo serve de metáfora para seus aspectos libertários. É através dele que a protagonista realiza, ainda que momentaneamente, seus desejos reprimidos. E percebe que de nada lhe valeu uma vida recatada, pautada nos mais conservadores valores sociais, se o destino que lhe cabe, após a morte, é a danação. O cartaz promocional do filme é bem insinuante: “Se você têm de ir para o inferno, vá por um bom motivo”. Como sugere Nikolas Schreck,

(...) o filme celebra, principalmente, o despertar sexual satânico de uma mulher reprimida, invertendo completamente o modo de pensar anti-erótico e anti-feminino que caracteriza a linha de conduta “da mão direita”, que predomina na sociedade.³¹

O filme conta a história de Justine Jones, uma solteirona sem atrativos que, desiludida com a sua insípida existência, se suicida, cortando os pulsos na banheira – melancólica e singela seqüência inicial enriquecida pela trilha musical, aliás, um dos pontos altos do filme. Ao ser recebida no limbo, é informada por Abaca (uma espécie de relações-públicas) que seu destino seria o inferno, pois, apesar de ter levado uma vida casta e virtuosa, cometera o maior dos pecados: o suicídio. Contrariada Justine pede uma segunda chance, para que pudesse experimentar tudo o que perdera em vida antes de ser entregue à condenação eterna. Abaca



O Diabo na Carne de Miss Jones

atende o seu desejo e, durante a maior parte do filme, ela experimenta todos os aspectos da sexualidade. Quando este tempo extra termina, ela descobre o que lhe estava reservado: passar a eternidade em uma cela, com um homem desinteressado em sexo, demente (o próprio Damiano). O filme termina com Miss Jones se masturbando sofregamente, sem conseguir atingir o clímax. "Falta pouco, tão pouco." - diz - "Eu quero gozar.", pedindo que seu companheiro, alheio, a ajude. Não concordamos com a idéia de que seja um final moralista e contraditório à idéia do despertar sexual apregoada através das várias e empolgantes seqüências de sexo explícito (Miss Jones se entrega até a uma cobra). Não deixa de ser coerente mostrar que o inferno para ela era, após descobrir os prazeres do sexo - que desperdiçara durante toda a sua vida - ser deles privada para toda a eternidade. Sua condenação é consequência, justamente, de ela ter se negado a aproveitar a vida.

O Diabo na Carne de Miss Jones é completamente inverso ao bem-humorado e otimista *Garganta Profunda*. Sua atmosfera é pesada, sombria, enfatizando a falta de esperança e desilusão da personagem em sua ânsia de recuperar o tempo perdido. Como é bem colocado por David Flint, pode ser considerado o filme pornô mais niilista já realizado.³²

O ponto alto do filme é a interpretação de Georgina Spelvin (nome fictício de Dorothy May) como a torturada protagonista. Não sendo uma típica atriz pornô - tinha 37 anos quando foi contratada para o papel -, conferiu autenticidade suficiente à personagem para que criasse empatia com o público feminino atraído para os cinemas que exibiam o filme.

Satã continuou na ordem do dia no cinema pornô, e em 1976 foi realizado, provavelmente, um dos melhores filmes que misturavam horror com sexo explícito: *The Devil Inside Her*, dirigido pelo também ator Zebedy Colt.

Passado na Nova Inglaterra de 1826, novamente têm a repressão sexual como tema, mas de modo diferente de *O Diabo na Carne de Miss Jones*. O filme é rico em sua abordagem folclórica do diabolismo, e pleno dos símbolos e práticas já incorporadas pelo senso comum sobre as ações do Diabo e de seus discípulos. Todos os elementos que configuram o imaginário satânico, portanto, estão presentes: a bruxa que mora retirada na floresta, os rituais e encantamentos, o instrumental mágico, a possessão, etc. No filme de Colt, o desencadear dos desejos represados são, na tela, representados através do insaciável apetite sexual de Satã.

A história é bem construída e as cenas de sexo são bem incorporadas à narrativa, além de bastante estimulantes, beirando a perversão em alguns momentos.

Em *The Devil Inside Her*, um fazendeiro puritano (o próprio Colt) preserva com mão de ferro a castidade de suas filhas chegando aos extremos dos castigos corporais para mantê-las



Rod Dumont como odemônio em *The Devil Inside Her*

afastadas dos pecados da carne. Enraivecido com o envolvimento da filha mais nova, Faith, com um jovem empregado, ele demite o rapaz e aplica na jovem uma surra de açoite. Esta, inconformada, foge ao encontro de seu amado. O problema é que a irmã mais velha, Hope, também apaixonada secretamente pelo jovem fazendeiro, acaba procurando a ajuda de uma bruxa. Por intermédio da magia negra, Satã utiliza o seu poder para transformar-se em cada membro da família de puritanos fazendo com que sucumbissem, sob sua inspiração, ao sexo incestuoso. O filme termina com um bem elaborado sabá, repleto de cenas ousadas, beirando o bizarro, com a participação da atriz Annie Sprinkle, como o nome sugere, fazendo a sua especialidade, o *golden shower* (banho de urina).

Apenas a caracterização do Diabo deixa a desejar, pois apesar do ator Rod Dumont ter presença bastante viril e atributos fálicos condizentes com o papel, sua maquiagem e indumentária estão por demais datadas no que se refere ao ano em que foi realizado, bastante semelhante à utilizada pela banda de rock *Kiss*.



O demônio seduz Hope, que acaba caindo em tentação em *The Devil Inside Her*.

O canto do cisne da velha guarda: nazistas, monstros e tarados

A chamada "era de ouro do pornô", período que abrange a década de setenta até a explosão das produções rodadas diretamente para o mercado do vídeo, em meados dos anos 80, coincidiu com a decadência do *sexploitation*. Mesmo enfatizando seu desinteresse pela pornografia, produtores do quilate de David Friedman e Harry Novak, de alguma maneira foram redirecionando as suas carreiras chegando a flertar ou mesmo se render brevemente ao *hardcore*. Novak, por exemplo, continuou ainda durante algum tempo a produzir e distribuir as suas versões *sexies* dos gêneros cinematográficos, inclusive sendo o responsável pela produção de alguns filmes de horror de baixo orçamento, como *I Drink Your Blood* (1971), *Rattlers* (1976), *The Child* (1976), *Axe* (1977) e *Hitch Hike to Hell* (1978). Com o fim das atividades de

inúmeros *drive-ins* e cinemas de segundo escalão no final dos anos 70, conseqüência do desinteresse do público por esse tipo de produção, Novak fechou a Boxoffice International e criou a Valiant International Pictures, destinada à produção de sexo explícito, entre os quais *Sissy's Hot Summer* (1979), *Sweet Surrender*, *Leather Persuasion* (ambos de 1980) e *Moments of Love* (1983).

Friedman, por sua vez, mesmo confessando não ser fã desta linha, também acabou produzindo alguns filmes de sexo explícito, como *Seven into Snowy* (1977), *Chorus Call* (1978), *The Budding of Brie* (1980) e *Alexandra* (que dirigiu usando um pseudônimo). Isso depois de produzir o filme que pode ser considerado um dos mais famosos *sexploitation* já realizado: *Ilsa, Guardiã Perversa da SS* (*Ilsa, She-Wolf of the SS*, 1974).

Estrelado pela escultural “loira gelada” Dyanne Thorne (também conhecida como “a Bela Lugosi de saias” devido aos seus papéis de má e sotaque teutônico forçado³³), retoma o tema dos campos de concentração femininos, já explorado em *Love Camp 7*, indo mais fundo na explicitação das torturas e da violência, como resposta à concorrência dos filmes de sexo explícito. Podemos inclusive considerá-lo o filme que melhor caracterizou a já referida vertente do *nazi-exploitation*, tornando-se a base para produções posteriores como *Salon Kitty* (1975), *SS Experiment Camp* (1976), *SS Hell Camp* (1977), *Nazi Love Camp 27* (1977), *As Condenadas* (*Gestapo's Last Orgy*, 1980), *As Garotas da SS* (*SS Girls*, 1980), entre outros.

Produzido por Friedman e dirigido por Don Edmonds, *Ilsa* foi rodado em apenas nove dias no antigo set da série de tv *Guerra, Sombra e Água Fresca* (*Hogan's Heroes*), uma popular série cômica sobre aparvalhados nazistas sendo passados constantemente para trás pelos espertos e espirituosos prisioneiros aliados.



Ilse Koch, a “cadela de Büchenwald” e Dyanne Thorne como Ilsa.

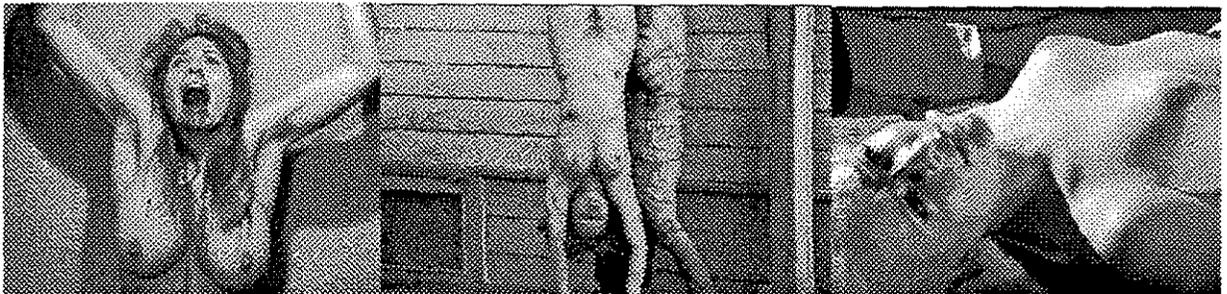
A autoritária personagem principal foi ligeiramente inspirada na criminosa de guerra Ilse Koch, a “cadela de Buchenwald”, mulher do comandante do campo de concentração do mesmo nome. Ilse, oficial da SS, tornou-se conhecida por seu extremo sadismo e pelo gosto por peles tatuadas de prisioneiros que utilizava em abajures. Foi condenada à prisão perpétua e cometeu suicídio em 1967.

O filme se passa no fictício “stalag 9”, comandado com mão de ferro pela comandante e médica-chefe, a voluptuosa Ilsa. Ela conduz experimentos com as prisioneiras, submetendo-as às mais cruéis torturas e inoculando em seus corpos as mais virulentas moléstias, fazendo com que literalmente apodrecessem em vida. A sorte dos homens é diferente, porém não menos cruel. Ninfomaníaca, têm o hábito de levar para a cama os prisioneiros que, invariavelmente, não conseguem aplacar o seu apetite sexu-

al, recebendo como punição a morte ou a amputação de seus membros viris.

Todos os clichês dos filmes de nazistas pérfidos são explorados em uma trama exagerada, beirando freqüentemente a paródia e remetendo ao universo dos quadrinhos, com seus personagens estereotipados e frases de efeito, o que é coerente com o caráter da produção e o seu orçamento limitado. Especial atenção é dada para o fetichismo vinculado aos uniformes e botas, no caso a indumentária negra da SS. Logo na seqüência de abertura, acompanhamos um casal fazendo sexo. A mulher, insatisfeita – ela diz ao companheiro que ele devia ter esperado – se levanta e toma um banho, momento ideal para revelar seu corpo de formas generosas, principalmente os seios fartos. Em seguida, sua mão toca o ombro do homem, ainda adormecido. A câmera se afasta, revelando aos poucos, em todo o esplendor, a mesma mulher, trajando o uniforme negro do corpo de elite do *reich*. Uniforme que em diversas ocasiões é parcialmente retirado para oferecer o estimulante contraste com áreas desnudas do corpo não só de Ilsa, mas de suas também loiríssimas ajudantes. Vale a pena citar um trecho do trabalho de Susan Sontag sobre o tema, que vai servir para melhor compreendermos a relação da temática nazista – e seus acessórios relacionados aos jogos de poder entre dominadores e dominados – com os filmes de exploração:

Há uma fantasia generalizada sobre uniformes. Eles sugerem comunidade, ordem, identidade (...), competência, autoridade legítima e exercício legítimo da violência. Mas uniformes não são a mesma coisa que fotografias de uniformes – que são materiais eróticos: fotografias de uniformes da SS são unidades de uma fantasia sexual particularmente poderosa e generalizada. Por que a SS? Porque a SS foi a encarnação ideal da afirmação pública do fascismo, da justiça da violência, do direito de ter poder total sobre os outros e de tratá-los como absolutamente inferiores. (...) Grande parte da fantasia sexual superexcitante foi colocada sob o signo do nazismo. Botas, couro, correntes, Cruzes de Ferro em torsos fulgurantes, suásticas, juntamente com ganchos de carne e motocicletas pesadas, tornaram-se a secreta e mais lucrativa parafernália do erotismo. (...) Entre o sadomasoquismo e o fascismo há uma ligação natural.³⁴



As prisioneiras são vítimas da violência de Ilsa. Exploração das marcas dos suplícios nos corpos.

O resultado final do filme – que incorpora elementos dos *kinkies* e *ghoulies* - é uma coletânea de atrocidades - temperadas por nudez, sexo simulado “barra pesada” e alguns

toques de bizarria – tão extrema que fez o próprio Friedman desvincular-se da produção. Dificilmente o espectador fica indiferente às cenas de estupro promovidas no filme, em que os guardas abusam em grupo de uma prisioneira indefesa. Ou mesmo dos suplícios promovidos pela comandante, com castrações, mutilações e inserção de objetos nos órgãos genitais de suas vítimas (uma delas é empalada por um grande vibrador eletrificado). Além disso, é sugerido todo um manancial de desvios, da *bondage* à escatologia. É interessante constatar que, passadas quase três décadas, *Ilsa, Guadiã Perversa da SS* permanece, como se refere Keith Bearden, notório por seu sadismo cinematográfico³⁵, tornando-se objeto de culto e ainda arregimentando fãs. Além da leva de *nazi-exploitation* que fomentou, gerou três seqüências, nenhuma produzida por Friedman: *Ilsa, Harem Keeper of The Oil Sheiks* (1975), *Ilsa, The Wicked Warden* (1977) – originalmente *Greta – House Without Men*, título modificado para lucrar com a presença de Thorne - e *Ilsa, The Tigress of Siberia* (1978).



Ilsa e suas comandadas se encarregam das torturas. Sadomasoquismo com requintes de crueldade explícita.



Um general do Reich supervisiona o resultado das pesquisas médicas. Detalhe do tecido exposto coberto de larvas.

Além de Friedman e Novak, outros veteranos na área do *exploitation* continuaram na ativa pelo menos durante a década de setenta.

Herschell Gordon Lewis, o parceiro de Friedman na “Trilogia de Sangue”, após realizar alguns filmes que se tornaram uma anomalia em sua carreira, como o *science-fiction* de baixo orçamento no estilo de Ed Wood *Monster A Go-Go* (1965) e uma *The Magic Land of Mother Goose* (1967) – algo como a filmagem de uma peça escolar -, voltou ao *exploitation*, acrescentando aos temas já familiares ao gênero – aborto, prostituição, delinquência juvenil, etc. – percepção extra-sensorial e LSD em filmes (todos de 1967) como *Suburban Roulette* – a história de uma típica família americana enfrentando os problemas do alcoolismo e infidelidade conjugal -, *Something Weird* – misturando LSD e fantasmagoria -, *Blast-Off Girls* – explorando a onda do sexo, drogas e rock’n’roll -, e *The Girl, The Body and the Pill* – uma versão atualizada

dos filmes de educação sexual objetivando a discussão do uso da pílula anticoncepcional no universo adolescente.

A volta de Lewis ao sangue-e-tripas se deu ainda em 1967 com o contido *A Taste of Blood*, sua incursão no universo dos vampiros através da história de um descendente do Conde Drácula. A ele se seguiu a comédia de humor negro *The Gruesome Twosome*, sobre uma mulher que vendia perucas feitas com os escalpos – retirados em “*ghastly color*”, segundo a campanha promocional - das jovens que se hospedavam em sua casa, retirados pelo filho lunático. Deste período também merece destaque *She-Devils on Wheels* (1968), uma violenta e sangrenta história, aproveitando a recente onda de filmes de motociclistas, em que uma gang feminina – as *Maneaters* - têm como fundamento subjugar os homens, humilhá-los e fazer deles os seus brinquedos sexuais.

O auge de sua carreira coincidiu com as drásticas mudanças que ocorriam no universo do exploitation, sendo que em seus últimos filmes, dos quais destacam-se *The Wizard of Gore* (1970) e *The Gore-Gore Girls* (1972), explorou ao máximo as possibilidades em elaborar cenas de violência e sangue-e-tripas.

O primeiro, ainda repulsivo para os padrões atuais, é sobre Montag, o Magnífico, um mágico e hipnotizador que, em suas apresentações, escolhe voluntárias como coadjuvantes para os seus truques. Ele se utiliza dos mais variados instrumentos (como uma serra elétrica, antecedendo o clássico de Tobe Hooper, *O Massacre da Serra Elétrica*) nas mulheres que, logo em seguida, parecem sair ilesas do palco. Mas na verdade, vemos as mulheres realmente sendo mortas e horrivelmente mutiladas. Não é explicado o porque dos atos de Montag, nem quem ele realmente é, ou os motivos dele roubar, posteriormente, os cadáveres do necrotério, deixando o espectador sem saber o que estava acontecendo. Por esse pseudo-caráter enigmático, é uma produção atípica no universo do *exploitation*, funcionando mais como veículo para Lewis exercitar o seu sadismo visual. Graças a esse filme, o diretor passou a ser conhecido como “*the wizard of gore*” (algo como “o mago do sangue-e-tripas”), graças à especialidade que o consagrou.

The Gore-Gore Girls – um dos primeiros filmes a receber a classificação “X” - gira em torno de uma série de assassinatos, dos quais eram vítimas a dançarinas de um *night club*. Os crimes, graficamente representados com o exagero característico do diretor, fecham com requintes de crueldade pontuados por doses de humor negro a sua carreira no cinema, justamente quando o sangue-e-tripas se tornaria cada vez mais recorrente no cinema, nas mãos de jovens diretores como Wes Craven (*The Last House on the Left*) e o citado Tobe Hooper, como vimos no capítulo anterior.

Outra veterana, Doris Wishman, após uma série de filmes sobre nudistas e *nudie-cuties*, terminou os anos 60 explorando os extremos do *exploitation*. *The Amazing Transplant* (1969),

Chesty Morgan



por exemplo, contava a história de um homem impotente que recorre à chantagem para obrigar o médico a transplantar-lhe o pênis de um amigo recém falecido.

Seus mais famosos trabalhos, entretanto, são as duas produções estreladas pela *stripper* Chesty Morgan, dona de um busto, no mínimo, aberrante. No primeiro, *Deadly Weapons* (1973), é apresentada a agente secreta Zsa Zsa, que asfixia seus inimigos com os seios exageradamente grandes. Na continuação, *Double Agent 73* (1974), ela têm uma câmera implantada no seio que, ao ser levantado, é ativada, ao som do *click* fotográfico.

Wishman, como de costume, em seu derradeiro trabalho, rendeu-se ao horror, com *A Night To Dismember* (1979), sua incursão no universo do sangue-e-tripas, com cenas de decapitações e vísceras expostas. Aliás, é interessante constatar que vários diretores de filmes *exploitation*, assim como alguns colegas da indústria *hardcore*, fizeram a transição para o horror.

Entre eles está o famigerado casal Michael e Roberta Findlay, ela uma das mais prolíficas diretoras do cinema pornô dos anos 70. Atuando no mercado de filmes para adultos por vários anos, atrás e na frente das câmeras (com o pseudônimo de Anna Riva), já fizera, junto com o marido, alguns *roughies* nos anos 60, período em que realizaram a “trilogia da carne”, composta pelos filmes *The Touch of Her Flesh* (1967), *The Curse of Her Flesh* (1968) e *The Kiss of Her Flesh*. Os três contavam a história de Richard Jennings, um maníaco assassino que assassinava mulheres das formas mais diversas.

A notoriedade do casal, entretanto, se deve à polêmica causada por um filme que estreou em Nova Iorque prometendo mostrar uma mulher sendo realmente morta em frente às câmeras. *Snuff* (1976), na verdade, mostrou-se um engodo. O casal havia filmado anos antes, na Argentina, o filme *Slaughter* (1971), dispostos a lucrar em cima dos recentes crimes cometidos pelos *hippies* liderados por Charles Manson. Em 1975, foi remontado pelo *showman* e distribuidor Allan Shackleton, que se aproveitou do amorismo – o que justificaria a incoerência e falta dos mínimos recursos técnicos - da produção para transformá-la em algo rentável.

Shackleton, então, retirou o final e os créditos de abertura e encerramento, para reforçar um caráter anônimo. O diretor de filmes pornográficos Carter Stevens foi contratado para rodar a nova seqüência em que as câmeras deixariam evidentes o *set* de filmagem. Logo, a atriz estaria sendo cortada em pedaços pelo diretor no trecho final que justificaria o novo título. Conta-se que foi espalhada na imprensa a história de que Findlay teria obtido trechos reais da morte e esquartejamento de uma mulher, rodados nos porões da ditadura militar argentina. *Snuff* seria lançado com uma interessante chamada promocional: “O filme que só poderia ter

A controversa
sequência de *Snuff*.



tido feito na América do Sul... onde a vida é barata!”. O filme não só foi rejeitado pelos ativistas anti-pornografia e feministas, mas também encontrou resistência entre os pornógrafos. David Friedman, inclusive, na época encabeçando a *Adult Film Association of America*, pediu a Shackleton que não lançasse o filme.

Roberta Findlay, após se separar do marido – que morreu tragicamente decapitado pela hélice de um helicóptero em cima do edifício da Pan Am, em Nova Iorque –, entrou na indústria pornô e tentou, nos anos oitenta, se estabelecer como diretora de filmes de horror, dirigindo títulos como *Vingança Macabra* (*The Oracle*, 1985), *Game of Survival* (1986) e *Irmãs de Sangue* (*Blood Sisters*, 1987).

Se a entrada do videocassete na indústria do entretenimento doméstico, por um lado, fechou vários cinemas que exibiam os filmes para adultos, direcionando o mercado de filmes *hardcore* para os lares em produções que passaram a ser rodadas diretas em vídeo, trouxe um novo alento para o *exploitation*, ao permitir que fossem passados para este formato os filmes que, agora, não mais encontravam espaço para exibição. Mesmo que, de alguma maneira a nova tecnologia fosse rejeitada por *showmen* da velha guarda como Friedman – para quem todo o processo de produção era o espetáculo, herança de seu passado em shows itinerantes –, abriu caminho para toda uma nova geração de cineastas que lucravam com a exploração de emoções baratas produzidas especialmente para os novos formatos do vídeo e dos canais de tv a cabo. Segundo David Friedman:

Não existe mais a excitação de você ver o seu filme na tela grande. Os cinemas que exibiam filmes *exploitation* e *drive-ins* desapareceram. Não há mais lugar para os nossos filmes. Fazer filmes para lança-los em home vídeo, e em seguida para a tv à cabo, simplesmente não me interessa. Mas conheço sujeitos, como Fred Olen Ray, que fazem isso muito bem. (...) a grande emoção era ficar de pé, na frente de um cinema em algum lugar, vendo as pessoas entrando para assistir o filme.³⁶

A geração do vídeo

Os filmes *exploitation* prosperaram durante os anos 80, portanto, direcionados para o

mercado do vídeo. De fato, hoje, ao lembrarmos da popularização do videocassete, podemos ver claramente que essa nova tecnologia mudou não só os hábitos de quem assiste aos filmes (como havia feito a televisão), como também o modo em se fazer filmes. É interessante pensarmos nisso hoje, comparando com a entrada do DVD, que novas modificações impôs aos produtores e diretores, com a inclusão de *making-ofs*, entrevistas, e até a possibilidade de alterar a ordem de se assistir as seqüências do filme.

O videocassete permitiu o estabelecimento de novas companhias direcionadas para o consumo doméstico (Roger Corman, inclusive, criou a sua, a *Concorde/New Horizons*), terrenos férteis para toda uma nova geração de cineastas que encontravam na nova tecnologia um meio economicamente mais viável de entrada no mercado. Como vimos, com a explosão da pornografia e a adoção de seus temas pelos grandes estúdios – revestidos em grandes produções, tornaram-se sem sentido os filmes que se sustentavam com a simples exploração do sexo e nudez, ou mesmo da violência. Esses ingredientes tornaram-se, então, secundários em tramas que traziam em si os elementos do cinema de gênero, também apropriados pelo concorrente cinema de exploração europeu. O novo formato do vídeo veio estabelecer novos rumos para o *exploitation*, que se manteve fiel à sua tradição de ser o primeiro patamar na carreira de jovens produtores, diretores e roteiristas. Do mesmo modo que essa indústria nos anos 60 e 70 foi a etapa inicial para talentos reconhecidos como Francis Ford Coppola, Jonathan Demme, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich, e Joe Dante, - só para citar alguns ex-protegidos de Roger Corman -, sob a estrela da era do vídeo saíram do anonimato alguns diretores que posteriormente fizeram a transição para o *mainstream*. Sam Raimi, por exemplo, iniciou a sua carreira com o horror *trash* do hoje cultuado *A Morte do Demônio* (*Evil Dead*, 1982) e atualmente dirige produções de primeira grandeza como a recém lançada produção *Homem Aranha* (*Spider Man*, 2002). Alguns, entretanto, permaneceram à margem durante toda a carreira, seja por falta de oportunidade ou idealismo, mas com apurado senso oportunista. É o caso, entre outros, de Jim Wynorski, Fred Olen Ray e William Lustig. Todos fiéis à fórmula de mostrar mulheres bonitas sem roupa em filmes sem atores de primeiro escalão, com tramas em geral politicamente incorretas (longe dos códigos morais presentes na indústria principal), irreverentes e com muita violência. E procurando oferecer, com o mínimo orçamento, emoções baratas que acabam revertendo em bons lucros. Grande parte dessa produção explora os cânones do cinema de gênero, em especial o horror, a ficção científica e a aventura, aproveitando muitas vezes algum tema bem sucedido lançado pelos grandes estúdios. E não é tão raro conseguirem, com seus poucos recursos, surpreenderem o público com produções bem estruturadas, tecnicamente bem realizadas e roteiros competentes, compensando as deficiências e orçamentos com a criatividade permitida pela liberdade em se filmar à margem dos grandes estúdios.

Vamos comentar, brevemente, o trabalho destes três realizadores, para melhor caracte-

rizarmos os novos rumos do *exploitation* norte americano.



Not of this Earth, de Jim Wynorsky.

Wynorski, por exemplo, admite sem constrangimentos ter entrado no ramo para ganhar dinheiro. Considerado o Russ Meyer dos filmes *exploitation* de horror e fantasia³⁷ por sua inclinação a recheiar os seus filmes com beldades bem dotadas fisicamente, começou a sua carreira pelas mãos de Roger Corman, dirigindo sugestivos títulos, apropriando-se dos mais variados gêneros, como *The Lost Empire* (1984); *Deathstalker 2* (1987); o *remake* do original de Corman *Not of this Earth* (aqui lançado como *O Vampiro das Estrelas*, 1988), explorado como o primeiro filme convencional da ex-atriz pornô Traci Lords; *A Maldição de Morella* (*The Haunting of Morella*), seu tributo aos antigos filmes do ciclo Poe, produzidos pela AIP; *Beleza Proibida* (1995), refilmagem do *Wasp Woman* de 1960; *Vampirella* (1996), adaptação dos quadrinhos sobre a heroína vampira proveniente do planeta Drakulon; e aproveitando o sucesso de *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), o paródico *The Bare Wench Project*, do mesmo ano, que ganhou duas continuações: *The Bare Wench Project 2: The Scared Topless* (2001) e *The Bare Wench Project 3: The Nymphs of Mystery Mountain* (2002).

Podemos considerar Fred Olen Ray, em termos de quantidade e variedade, provavelmente o *exploiteer* contemporâneo com maior currículo. Autodidata, começou as suas experiências ainda adolescente, com uma câmera de 8 mm, com a qual fazia filmes caseiros de monstros. Mais tarde, enquanto trabalhava como técnico em uma emissora de tv da Flórida, passaria para o formato 16 mm, chegando no início dos anos 80 à Hollywood. A fórmula adotada remete, por um lado aos filmes B de terror que assistia na infância e, por outro, à exploração da nudez de garotas bonitas, em tramas bem humoradas e com bastante ação, repletas de monstros nada convincentes e atores em decadência, como Lee Van Cleef e David Carradine. Ray, em sua obra, assume as incoerências das ações e da trama, assim como a roupa de borracha do monstro. E explora esses fatores reforçando-os como parte de uma grande brinca-



Fred Olen Ray: *Haunting Fear* (esquerda) e *The Tomb* (centro e direita).

deira, que não deve ser levada à sério e é *trash* em essência. Seu filme mais bem sucedido, sendo um dos mais vendidos em vídeo durante alguns anos, foi *A Maldição da Tumba* (*The Tomb*, 1985), uma aventura no estilo Indiana Jones, misturando maldições egípcias e vampirismo.



Maniac, de William Lustig.

Semelhante a Fred Olen Ray, William Lustig também era um aficcionado de filmes de horror de baixo orçamento desde criança. Tendo começado a sua carreira na indústria de filmes para adultos, onde chegou a dirigir sob o pseudônimo de Billy Bagg títulos como *The Violation of Claudia* e *Hot Honey*, ambos em 1977, fez a transição para o horror na esteira do sucesso de *Sexta-Feira 13* (*Friday, the 13th*, 1980), com o hoje cultuado *Maniac* (1981). Este, versando sobre um psicopata que mata e escalpela as suas vítimas,

têm como ponto forte as cenas em que o maníaco assassina e mutila as suas vítimas graças não só ao sangue-e-tripas em si, mas pela pesada atmosfera que as acompanha. A temática que vai predominar nos filmes posteriores de Lustig vai seguir essa linha em que desvios psicológicos servem de causa para a exploração de seqüências explícitas de violência extrema e crimes em série. Nessa linha, seguiram-se, *Vigilante* (1982); os da série *Maniac Cop* (1987, 1990 e a terceira parte em 1992); *Obsessão Mortal* (*Relentless*, 1989); e *O Mensageiro da Morte* (*Uncle Sam*, 1997). Com certeza, William Lustig foi um dos quem melhor cruzou a tênue linha entre o *exploitation* e o horror.

A história do indústria do filme *exploitation*, como podemos ver, está ligada a toda uma luta pela liberdade de expressão, que veio de encontro aos objetivos de lucro de realizadores à margem do cinema convencional e dos grandes estrúdios. É interessante destacarmos a relação que se estabeleceu entre os Estados Unidos, onde se firmou o *exploitation* por excelência, com a produção europeia de filmes. Esta última ajudou na emancipação sexual do que era produzido em solo ianque ao chegar às salas de exibição graças às iniciativas dos distribuidores daquele país. Em contrapartida, o horror e o *exploitation* de tradição norte-americana inspiraram e forneceram as bases que iriam configurar o assunto de nosso próximo capítulo: a contribuição europeia.

Notas:

¹ Muller, Eddie e Faris, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adult Only” Cinema*

² Entrevista de Eddie Muller para a revista eletrônica *Images Journal* (www.imagesjournal.com).

³ Grupo de realizadores independentes responsáveis pela difusão e exibição itinerante de filmes *exploitation*

durante a primeira metade do século XX.

⁴ Muller, Eddie e Faris, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adult Only” Cinema*, New York, St. Martin’s Griffin, 1996, p. 39.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid, p.62.

⁷ Abreu, Nuno César. *O Olhar Pornô*, Campinas, Mercado das Letras, 1996, p. 59.

⁸ Dan Scaperotti, ‘50s Legend Russ Meyer in: *Femmes Fatales* Vol. 6, n.10/11, p.16.

⁹ Assim eram chamadas antigas fotos de garotas seminuas.

¹⁰ Muller, Eddie e Faris, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adult Only” Cinema*, New York, St. Martin’s Griffin, 1996, p.83.

¹¹ Schaefer, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! – A History of Exploitation Films, 1919 – 1959*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 338.

¹² Muller, Eddie e Faris, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adult Only” Cinema*, New York, St. Martin’s Griffin, 1996, p.85.

¹³ Friedman, David. *A Youth in Babylon – Confessions of a Trash-Film King*, New York, Prometheus Books, 1990, p.326.

¹⁴ Scaperotti, Dan. ‘50s Erotica – Nude Pioneer David Friedman, in *Femmes Fatales* Vol. 6, n.10/11, p.78.

¹⁵ Curry, Christopher Wayne. *A Taste of Blood – The Films of Herschell Gordon Lewis*, London, Creation Books, 1999, p. 52.

¹⁶ Muller, Eddie e Faris, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adult Only” Cinema*, New York, St. Martin’s Griffin, 1996, p. 95.

¹⁷ Ibid, p. 96.

¹⁸ Rodrigues Júnior, Oswaldo Martins. *Objetos do Desejo – das variações sexuais, perversões, desvios*, São Paulo, Iglu, 2000, p. 86.

¹⁹ Ibid, p. 133.

²⁰ A partir do final dos anos 60 e durante os anos 70, práticas mais comuns, como o sexo oral, anal e masturbação foram aparecendo em produções do cinema convencional, perdendo grande parte de seu caráter de tabus e tornando-se aceitas como variações para o ato sexual. O mesmo não se deu para com outras práticas – ou desvios -, que continuaram sendo associados à formas de comportamento negativo, como o sadomasoquismo, a urofilia, a zoofilia, etc.

²¹ O termo parafilia, de acordo com Oswaldo Martins Rodrigues Júnior na obra já citada, é mais adequado, significando uma forma de amor paralela às chamadas comuns.

²² Azevedo, Wilma. *Sadomasoquismo sem medo*. São Paulo, Iglu, 1998, p. 19.

²³ Abreu, Nuno César. *O Olhar Pornô*, Campinas, Mercado das Letras, 1996, p. 62.

²⁴ Hanke, Ken. *Edward D. Wood, Jr.*, in: *The Sleaze Merchants- adventures in exploitation filmmaking* (Org. John McCarthy), New York, St. Martin’s Griffin, 1995, p.29.

²⁵ Araújo, Celso Arnaldo. *O gozo que não se esquece*, in *Set Especial Eróticos*, p. 15.

²⁶ Flint, David. *Babylon Blue*, London, Creation Books, 1999, p. 32.

²⁷ Ibid, p. 28.

²⁸ Muller, Eddie e Faris, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of “Adult Only” Cinema*, New York, St. Martin’s Griffin, 1996, p.145.

²⁹ Flint, David. *Babylon Blue*, London, Creatin Books, 1999, p. 38.

³⁰ La Vey, como é descrito na introdução da Bíblia Satânica, (...) tinha visto a necessidade de uma igreja que

recapturaria o corpo de homem e seus desejos carnisais como objetos de celebração. “A adoração dos aspectos carnisais produz o prazer”, ele disse “que haja então um glorioso templo de indulgências...”.

³¹ Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen*, London, Creation Books, 2001, p. 166.

³² Flint, David. *Babylon Blue*, London, Creation Books, 1999, p. 36.

³³ Souza, César. *She Demons Zine* Vol. 1, Porto Alegre, 1995, p. 20.

³⁴ Sontag, Susan. *Fascinante Fascismo*, in: *Sob o Signo de Saturno*, Porto Alegre, L&PM, 1986, p. 78, 81.

³⁵ Bearden, Keith. *Edmonds - Director of the SS*, in *Fangoria* 155, p. 54.

³⁶ Scaperotti, Dan. *'50s Erotica - Nude Pioneer David Friedman*, in *Femmes Fatales* Vol. 6, n.10/11, p.91.

³⁷ Hallenbeck, Bruce G. *Jim Wynorski*, in: *The Sleaze Merchants - adventures in exploitation filmmaking*, (Org. John McCarthy), New York, St. Martin's Griffin, 1995, p. 169.

5. A CONTRIBUIÇÃO EUROPÉIA – ITÁLIA, FRANÇA E ESPANHA

“O principal inimigo da criatividade é o bom gosto”.

Pablo Picasso

Procuramos, nos capítulos precedentes, traçar um paralelo entre a evolução do horror e o estabelecimento, à sombra dos grandes estúdios, de uma indústria paralela destinada a explorar os temas, em geral, não admitidos no cinema convencional, sujeito aos códigos que regulamentavam a sua exibição. Constatamos como o sexo, o horror e a violência sempre caminharam juntos, em um primeiro momento, estes dois últimos elementos prevalecendo, com as cenas de sexo, ainda tímidas, dando o tempero. Posteriormente, com a liberalização cada vez maior da nudez e da representação do ato sexual, propriamente dito, o sexo e suas variações vieram a tornar-se o ponto principal do cinema *exploitation* (ou *sexploitation*), chegando ao seu limite com a chegada do sexo explícito ao grande público. O horror e a violência, que sempre estiveram presentes, agora davam sustentação ao decadente *sexploitation*, como está evidente na produção da primeira metade da década de setenta, desde exemplares como os já referidos *The Adult Version of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* e *Ilsa, Guardiã Perversa da SS*, até produções de sexo explícito como *Desejos à Primeira Mordida (Lust at First Bite/Dracula Sucks!)*, de 1978, a versão pornô da história de Drácula, reunindo no elenco as grandes estrelas do *hardcore* da época, como John Holmes, Jamie Gillis, Annete Haven, entre outros.

O fato é que o cinema de exploração, que já havia mudado de mãos abandonando o caráter circense da época dos “quarenta ladrões” e seus herdeiros diretos, como David Friedman, ganhou o mundo e, do mesmo modo que o horror, passou a ser a porta de entrada na indústria de toda uma nova geração de cineastas. O cinema de horror que surgiu no final dos anos 60 e início dos 70 era claramente inspirado nos *roughies*, *ghoulies* e *kinkies*, assim como nas diversas manifestações do *exploitation* da década de 50, com seus monstros atômicos, lobisomens adolescentes e gangs de motociclistas. Não podemos deixar de, ao assistir os comentados *Aniversário Sangrento (Last House on the Left)* de Wes Craven ou *A Vingança de Jennifer (I Spit on your Grave)* de Meir Zarchi, nos lembrarmos de filmes como *The Defilers* e *Mantis in Lace*, ou mesmo notar a clara inspiração da família de canibais de *O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre)* nos habitantes de “Vale Alegre” em *Maníacos! (Two Thousand Maniacs!)*, de Herschell Gordon Lewis.

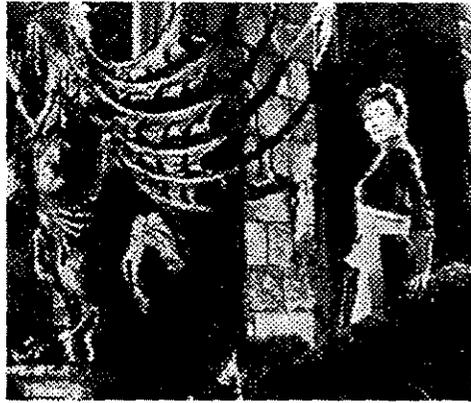
Devemos destacar, porém, que o *exploitation* não é um fenômeno norte-americano, apesar destes terem criado o nome de batismo que passou a denominar, indiscriminadamente – o que não pode deixar de gerar controvérsias -, uma grande variedade de produções pelo mundo afora. O que justifica a nossa resistência em aceitá-lo como um gênero (de acordo com

as convenções adotadas para o "cinema de gênero") e concordar, reservadamente, com a flexibilidade com que se revestiu a denominação e, conforme colocamos em discussão no primeiro capítulo, permitiu uma subdivisão em inúmeras vertentes, algumas mais bem sucedidas, apesar de serem direcionadas para um público pequeno e específico, do que as outras. Os filmes *w.i.p.* (*women-in-prison*) podem ser destacados, por exemplo, como representantes de uma das categorias mais duradouras (iniciada pouco depois da segunda guerra mundial), intimamente relacionados com os filmes de *gangs* de garotas (uma ramificação da vertente j.d. – *juvenile delinquency*) e que invariavelmente exploravam submissão, abusos e lutas entre mulheres. Ao contrário de outras ramificações que tiveram vida curta e são representantes de um período determinado, como os assim denominados *Biker Films* – filmes que exploravam o tema dos grupos de motoqueiros, de estilo Hells's Angels, como *The Wild Angels* (1966), de Roger Corman ou *Sádicos de Satã* (*Satan's Sadists*/1969), do desafortunado diretor *trash* americano Al Adamson (que bem poderia dividir com Ed Wood o notório título de "pior diretor de todos os tempos"); ou mesmo os *Beach Party Films*. Estes, típicos produtos dos anos 60 que misturavam garotas de biquíni, Frankie Avalon e surf, cederiam lugar para outro fenômeno da época: os *LSD Films*. Linha bem representada por títulos sugestivos como *The Acid Eaters* (1968), *Hallucination Generation* (1966), *Alice in Acidland* (1968) - em que uma jovem descobre os prazeres do lesbianismo após utilizar a droga -, e o mais representativo de todos, *The Trip* (1967), produzido pela American International sob a tutela de Roger Corman.

Horror e exploitation com gosto de spaghetti

No continente europeu, principalmente na Itália, se desenvolveu, a partir da segunda metade da década de 50, uma prolífica produção de filmes de horror e *exploitation*. É interessante nos determos um pouco nessa produção ímpar, por um lado inspirada no que se fazia nos Estados Unidos e Grã-Bretanha, por outro com características bastante singulares, aí incluindo uma carga mais forte de erotismo, perversão e violência.

A indústria cinematográfica italiana é uma das mais antigas da Europa e é interessante constatar que, à despeito de sua falta de tradição em filmes de horror, precedeu a britânica Hammer Films na retomada do gênero, com *I Vampiri* (1956). Dirigido por Riccardo Freda foi rodado em doze dias, baseado livremente na história da Condessa Bathory, que acreditava conservar a juventude se banhando no sangue das mulheres que assassinava. *I Vampiri*, apesar de ser hoje considerado um dos clássicos do horror italiano, não teve grande repercussão ou influência na época de seu lançamento, ganhando mais atenção com a bem sucedida revitalização promovida pela Hammer com *A Maldição de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*) e *Horror de Drácula* (*Horror of Dracula*). A resposta dos realizadores italianos



Cartaz original e still de *I Vampiri*.

ao sucesso desses filmes foi o desenvolvimento, em febril atividade durante a primeira metade dos anos 60, do que podemos denominar de gótico italiano, com alguns dos mais atmosféricos exemplares do horror cinematográfico do período, como o importante *La Maschera Del Demônio* (ou *Black Sunday*), de Mario Bava – que traba-

lhou nos filmes anteriores de Freda, *I Vampiri* e *Caltiki, Il Mostro Immortale* (1959) como diretor assistente e fotógrafo -, filme que já comentamos em nosso segundo capítulo; *L'Orribile Segreto del Dottor Hichcock* (ou *The Horrible Dr. Hichcock*, 1962), de Riccardo Freda creditado como Robert Hampton; *La Frusta e Il Corpo* (1963); *La Danza Macabra* (ou *Edgar Allan Poe's Castle of Blood*, 1964), de Antonio Margueriti creditado como Anthony M. Dawson; *Il Castelli dei Morti Vivi* (ou *The Castle of the Living Dead*, 1964), dirigido por Luciano Ricci e o inglês Michael Reeves (diretor de *The Conqueror Worm*); *I Ter Volti della Paura* (*Black Sabbath*, 1964), de Mario Bava; *Amanti D'Oltretomba* (ou *Nightmare Castle*, 1965), dirigido por Mario Caiano sob o pseudônimo de Allan Grunewald. Todos repletos dos elementos característicos do horror gótico: corredores escuros, névoas, viajantes incautos que acabam aprisionados, amores condenados, assassinatos passionais, passagens secretas e criptas subterrâneas.

É interessante constatar que muitos desses filmes não fizeram grande sucesso em sua terra natal, ganhando audiência no exterior, o que justifica a tendência, evidente acima, de diretores e atores italianos esconderem as suas identidades por trás de pseudônimos que sugeriam ao público estar diante de produções inglesas ou americanas. Soma-se a isso o fato de a grande maioria desses filmes ser exibida dublada em inglês.

No início dos anos 70, o horror gótico, já esgotado, perdia espaço para a onda satânica que invadia as telas, iniciada com *O Bebê de Rosemary* e consagrada com *O Exorcista*. Tendência que, se não foi ignorada pelo senso de oportunismo dos produtores e diretores italianos, em nada contribuiu para o que viria marcar o estabelecimento de novos parâmetros para o cinema de horror que se produziria na Itália. A atmosfera lúgubre que envolvia personagens soturnos em paragens isoladas, marcada por acontecimentos sobrenaturais, deu lugar a assassinos mascarados, detetives de caráter dúbio e muito sangue. O *giallo*, como é chamada essa linha, denominação derivada dos romances policiais publicados pela Mondadori ostentando capas amarelas, já engatinhava desde os anos 60, com *La Ragazza Che Sapeva Troppo* (1963) e *Sei donne per l'assassino* (também conhecido como *Blood and Black Lace*, 1964), ambos de Mario Bava. Mas foi o grande sucesso de *O Pássaro com as Plumas de Cristal*

(*L'Uccello Dalle Piume di Cristallo*, 1969), do então jovem crítico e roteirista Dario Argento, que fez com que o *giallo* explodisse, tomando o lugar do gótico no cinema de horror italiano durante os anos 70. Influenciado por Bava (na verdade podemos considerar *L'Uccello* uma releitura de *La Ragazza Che Sapeva Troppo*), Argento revestiu o *giallo* com suas próprias obsessões e a idéia, que se tornaria a sua marca registrada, de que o filme de horror deveria transcender as estruturas narrativas convencionais e envolver a audiência com uma linguagem e imagem de pesadelo. Essa estrutura de pesadelo caracterizaria as suas obras posteriores, como *Prelúdio para Matar* (*Profondo Rosso*, 1975) e o filme que, possivelmente, melhor representa o seu estilo, *Suspíria* (1977). O fato é que, após *La Ragazza* e *L'Uccello*, os trabalhos seguintes de Bava (*5 Bambole per la luna d'agosto*, 1970) e Argento (*Il Gatto a Nove Code*, 1971) ajudaram a firmar com sucesso essa produção que gerou, durante os anos seguintes, mais de uma centena de títulos.



Sangue e spaghetti: *Ecologia Del Delitto*, de Mario Bava (primeira); *Profondo Rosso* (segunda) e *Suspíria* (terceira e quarta), de Dario Argento.

O veterano Mario Bava também foi o responsável por um dos mais violentos e influentes filmes da época, *A Mansão da Morte* (*Reazione a Catena* (mais conhecido pelos títulos *Ecologia Del Delitto*, *Twitch of the Death Nerve* e *Bay of Blood*), de 1971, que podemos considerar o marco inicial de uma linha que viria a ser chamada de “contagem de cadáveres”, em que os personagens são eliminados em uma sequência de mortes graficamente representadas e se tornaria uma das vertentes mais representativas do horror durante os anos 70 e 80. Na verdade, todos os elementos que iriam se tornar representativos desse sub-gênero do horror estão presentes nesta produção, sendo re-utilizados posteriormente em *Halloween* (1978), de John Carpenter e nos filmes da série *Sexta-Feira 13*, só para citar alguns. Vale compararmos na imagem seguinte a cena em que um casal é trespassado por uma lança enquanto faz sexo em *Sexta-Feira 13 parte 2* (*Friday, the 13th part 2*, 1981), de Steve Miner. É nítida a semelhança com a morte apresentada no filme de Bava. Não temos dúvidas de que a primeira foi literalmente copiada de *A Mansão da Morte*.

A Itália pode ser considerada, com toda certeza, o país europeu que melhor incorporou o conceito *exploitation*. Sob a tutela de seus grandes produtores, entre eles Alberto Grimaldi e



O casal é trespasado da mesma maneira em *Sexta-Feira 13 parte 2* (1981) e *Mansão da Morte* (1971).

Dino de Laurentis, a indústria do filme de baixo orçamento prosperou, na esteira dos grandes sucessos de Hollywood e dos gêneros mais populares da época, dos quais tomavam emprestado o formato e os adaptavam aos seus recursos e objetivos, sendo o sexo e a violência os elementos predominantes. A sucessão cíclica de gêneros se tornaria um tipo de padrão para o cinema italiano, geralmente engendrados pela popularidade de um filme ou mesmo de um tema tradicional do cinema americano. Foi o caso dos *western-spaghetti* e da vertente que ficou conhecida como *peplum* (*sword-and-sandal* nos Estados Unidos), derivada dos filmes épicos e de gladiadores produzidos pelos grandes estúdios americanos, e que levou às telas do mundo inteiro (foram largamente distribuídos) mais de uma centena de produções contando as aventuras de heróis mitológicos ou bíblicos como Hércules, Sansão, Ulisses, Golias, Maciste, Ursus e congêneres. A maior parte estrelada por parrudos halterofilistas, que combatiam em cenários de isopor e papelão as forças do mal, representadas por um variado cardápio que incluía desde tiranos até monstros de todos os tipos. Um bom exemplo é a produção de Achille Piazi, *Ercole al Centro Della Terra* (1961), dirigida por Mario Bava e a prova de que nem todos os *peplum* eram iguais, já que além do tratamento cromático exuberante (as cores vivas parecem saídas de uma história em quadrinhos) e roteiro imaginativo, foram bem inseridos os elementos de horror e pesadelo na narrativa. Hércules (o ex-Mr. Universo Reg Park) enfrenta o diabólico Lichas (interpretado pelo rei dos vampiros da Hammer, Christopher Lee) e vai até o Hades para salvar a sua amada Deianira. *Ercole al Centro Della Terra* também exemplifica outro ponto de destaque desse segmento da indústria cinematográfica italiana e que vai ser recorrente: a sobreposição de gêneros.

O que mais nos chama atenção, em relação ao *exploitation* italiano, é a forma como suas produções, cuja forma foi “tomada emprestada” e re-adaptada, ganhou uma cor local, revestida pelo próprio contexto sócio-cultural italiano, apresentando características bastante singulares, chegando até mesmo, em alguns casos – como a trilogia *western* de Sergio Leone ou mesmo *Black Sunday* ou *A Mansão da Morte*, de Bava –, a representar uma etapa na evolução de um gênero. Podemos concordar com Kim Newman, portanto, quando sugere que o cinema italiano pode reivindicar ter produzido as melhores, mais vigorosas e audaciosas imitações.¹

É o caso da leva de filmes em que a temática é a possessão demoníaca ou diabolismo,

como *O Anticristo* (*Anticristo*, 1974), de Alberto De Martino (a que já nos referimos no capítulo 2), um das melhores apropriações da idéia de *O Exorcista*, repleta de referências ao universo religioso e a um passado pontuado pela inquisição e lendas medievais que compõem o imaginário católico romano bastante distintos da prevalente visão anglo-saxônica. Dentro dessa perspectiva religiosa, pode-se dizer que foi na Itália onde melhor floresceu outra vertente do cinema de exploração, de perto relacionada à linha *women-in-prison: o nunsplotation*, ou seja, uma visão bastante ousada do cotidiano das ordens religiosas femininas, em que os desejos reprimidos e a tensão sexual presentes fornecem o pretexto para a exibição de cenas de lesbianismo, sadomasoquismo e, freqüentemente, satanismo. Em geral tratam de uma jovem noviça que foi, por algum motivo, encarcerada em um convento (como nos *w.i.p.*, em que a protagonista é sempre uma mulher que cai inocente ou por algum delito justificável no presídio) e lá é submetida à todas as formas de abuso sexual e torturas, em geral conduzidas por uma Madre Superiora perversa e sexualmente frustrada. São representativos dessa vertente filmes como *A Monja de Monza* (*La Monaca di Monza*, 1968), de Eritando Visconti; *Flavia, a Herética* (*Flavia, La Monaca Musulmana*, 1974), de Gianfranco Mingozzi, que inclui cenas bastante explícitas de sexo e violência, com orgias de freiras, estupros e o esfolamento em vida de Flávia; o sugestivo *Le Scornicate di S. Valentino* (1974), de Sergio Grieco; *Por Trás dos Muros do Convento* (*Interno di um Convento*, 1977), onde Walerian Borowczyk exercita o seu estilo habitual de estímulo voyeurístico, com exibição das atividades sexuais das irmãs, com ênfase no lesbianismo e masturbações; *A Freira Assassina* (*Suor Omicidi*, 1978), de Giulio Berruti, em que a personagem-título, Irmã Gertrude (interpretada por Anita Ekberg) é a Madre Superiora de um sanatório, cujas transgressões vão desde uso de drogas - a irmã é viciada em morfina - até sexo lésbico e assassinato; e *Monjas Pecadoras* (*La Monaca Del Peccato*, 1986), de Aristide Massaccesi (mais conhecido como Joe D'Amato, atualmente devotado diretor de filmes de sexo explícito italianos).

O *exploitation* italiano, entretanto, não se resumiu a *peplums*, horror ou *nunsplotation*. Durante as décadas de 60, 70, até meados dos anos 80, proliferaram inúmeros títulos, decalcados dos mais variados gêneros, como filmes de época, ficção científica, espionagem ao estilo James Bond, comédias eróticas ou mesmo produções baseadas em personagens dos quadrinhos. Muitas vezes - procedimento bastante comum - se aproveitando da expectativa em torno do lançamento de um determinado filme, ou mesmo do sucesso deste em bilheteria, eram colocados no mercado vários títulos com o óbvio intuito de receber uma fatia dos lucros. Isso ficou mais evidente durante a década de 70, em que o formato da indústria italiana começou a se modificar, enfrentando o afastamento do público das salas e a concorrência da tv. Foi o caso de filmes como *The Sexbury Tales* (1971); *I Racconti di Canterbury N. 2* (1972), de Lucio Dandolo; *Canterbury Proibito*, de Italo Alfaro (1972); e *Canterbury nº 2 - Nuove Storie D'Amore Del' 300*, de Aristide Massaccesi, todos tentativas de capitalizar o sucesso de

Decameron (*Il Decameron*, 1970) e do mais recente *Os Contos de Canterbury* (*I Racconti di Canterbury*, 1971), de Pier Paolo Pasolini.

Essa conduta característica desse segmento da indústria cinematográfica italiana foi responsável por outra vertente significativa do período: o *nazi-exploitation* italiano, na verdade uma versão ainda mais ultrajante, pode-se dizer, do que seus similares americanos já comentados como os notórios *Love Camp 7*, de Robert Lee Frost, ou mesmo *Ilsa, a Guardiã perversa da SS* (*Ilsa, She-Wolf of SS*), de Don Edmonds, ambos de marcante influência. Do mesmo modo como ocorreu com os filmes de Pasolini, cujo sucesso acabou gerando uma infinidade de “seqüências” ou imitações, a pedra fundamental para essa versão do *nazi-exploitation* foram três filmes. Um deles foi a produção dirigida por Liliana Cavani, *O Porteiro da Noite* (*Il Portieri di Notte*, 1974), relatando os jogos de dominação-submissão entre uma sobrevivente de um campo de concentração e seu antigo algoz, um ex-oficial nazista (agora porteiro noturno em um hotel vienense), alguns anos após o fim da guerra. O filme de Cavani – devemos ressaltar – deixou como legado, além de uma leva de produções de baixo orçamento em que o lema “sexo, sangue e suástica” foi levado aos seus maiores extremos, à imagem que melhor representa o fetichismo ligado aos jogos de poder fascistas e seus objetos de prazer: a atriz Charlotte Rampling, intérprete da protagonista, com um quepe da SS, vestindo apenas as calças do uniforme alemão, e um par de suspensórios sobre o torso nu.

Outro foi o polêmico *Saló – Os 120 Dias de Sodoma* (*Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, 1975), de Pasolini, na verdade seu libelo anti-fascista que, de forma crua e chocante, transpõe para o cenário da decadente Itália de Mussolini o universo de Donatien Alphonse François, o Marquês de Sade. *Saló* relata as degradações sofridas por um grupo misto de jovens nas mãos de representantes da autoridade - um aristocrata, um bispo, um magistrado e um representante do poder civil - em um castelo. Lá são confinados e submetidos à toda sorte de humilhações e torturas físicas, sendo estuprados, cortados, queimados, obrigados a ingerir excrementos e mortos para satisfazer os seus algozes.

Salon Kitty (1976), de Tinto Brass, co-produção italiana, alemã e francesa, se utilizava dos míticos bordéis destinados aos oficiais e soldados da Alemanha nazista, como palco para tramas conspiratórias e perversões sexuais é o terceiro, este já com intensiva exploração das cenas de nudez. Tinto Brass têm no currículo vários filmes *sexploitation*, entre eles *Caligula*, de 1982, produzido pelo editor da revista *Penthouse*, Bob Guccione, responsável pela inclusão de cenas de sexo explícito na película.

Certamente, o *nazi-exploitation* não estava preocupado em evidenciar o quão baixo o ser humano poderia descer ao infligir sofrimentos aos seus semelhantes – questão sobre a qual *Saló* é bastante honesto -, mas pelo contrário, explorar as suas imagens, confiantes em seu poder de despertar ou estimular as emoções do espectador. E se esses filmes não eram

muito originais em termos de roteiros, promovendo um canibalismo mútuo constante, em alguns momentos eram bastante criativos ao explorar o triângulo nudez-sexo-violência. Todos buscando evidenciar a idéia do terceiro *reich* como um grande bordel, regido por devassos e sádicos da pior espécie. Para os diretores do cinema *exploitation* italiano, que passavam de gênero para gênero sem o menor pudor, de acordo com as tendências do mercado, os estigmas do nazismo, com evidente destaque para o holocausto nos campos de concentração e as tristemente famosas experiências médicas, eram temas mais do que adequados aos seus objetivos. Podemos passar rapidamente por alguns de seus títulos mais significativos como exemplo.

SS Experiment Camp (1976), de Sergio Garrone, apresenta todos os clichês desse tipo de filme (a carcereira lésbica, os guardas sádicos, os trabalhos forçados), além de uma inusitada tentativa do transplante dos testículos removidos de um prisioneiro para o comandante do campo. *As Condenadas (L'Ultima Orgia Del III Reich*, também conhecido como *Caligula Reincarnated as Hitler* ou *Gestapo's Last Orgy*, 1976), de Cesare Canevari, descreve as humilhações por que passam as prisioneiras judias com requintes de sadomasoquismo, em cenas inspiradas por *O Porteiro da Noite*. Destaque para a seqüência do jantar em que os convidados são brindados com o cadáver assado de uma jovem grávida. Em *Le Deportate della Sezione Speciale SS* (1976), de Rino Di Silvestro, repetem-se as seqüências de lesbianismo e estupro. A mais evidente apropriação de Saló pode ser vista em *Le Lunghe notti della Gestapo* (1977), de Fabio De Agostini, em que doze personalidades do *reich* são entretidos em um castelo por doze garotas treinadas para satisfazê-los sexualmente, terminando em uma violenta orgia. *As Garotas da SS (Casa privata per le SS*, 1977), de Bruno Mattei, é uma cópia de *Salon Kitty*; e *La Svastica nel Ventre* (1977) de Mario Caiano, um dos momentos menos inspirados, no que diz respeito a um filme *exploitation*, novamente tratando de jovens judias sendo prostituídas pelos nazistas. *La Bestia in Calore*, do mesmo ano, dirigido por Luigi Batzella, representa bem a característica híbrida dos filmes de exploração italianos de que falamos, misturando *w.i.p.* com filme de monstro, ao contar as atrocidades cometidas pela dirigente de um campo de concentração (no mesmo estilo de Ilsa, a Guardiã Perversa da SS) que faz das prisioneiras cobaias de suas experiências. Ela desenvolveu um tipo de homem-besta que, sob o efeito de uma droga potencializadora da libido, brutaliza as jovens que lhes são entregues.

Como fica evidente, a fórmula básica não difere muito da aplicada nos filmes de presídios ou mesmo dos *nunsplotation* que vimos anteriormente. Apenas se trocavam a localização espaço-temporal em que os eventos se desenvolviam (prisão – convento – campo de concentração), o algoz (diretor(a) do presídio, guardas e chefes de celas – Madre Superiora ou Oficiais do Santo Ofício – comandante do campo, oficiais da SS, guardas) e as vítimas, em geral peões nos jogos de dominação e submissão que configuram a espinha dorsal desse tipo de produção.

Uma das grandes contribuições da Itália foi o surgimento, no mesmo período em que explodia o gótico italiano, do gênero talvez mais mal-afamado e bem sucedido do universo do cinema de exploração. Com *Mundo Cão* (*Mondo Cane*), produção italiana de 1963, de Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi se estabeleceu o marco fundamental do que viria a se tornar uma das mais prolíferas vertentes do *exploitation* e a base formal e técnica que viria a ser copiada por todos os produtores e diretores que buscariam lucrar com esse filão nas décadas posteriores. A palavra “*Mondo*”, do título (*mondo* em italiano) passou a representar o gênero, habilmente explorado por seus propagadores de olho na reputação que essa palavra ganhara em termos de bilheteria, como por exemplo, *Mondo Freud*, *Mondo Bizarro*, *Mondo Mod*, *Mondo Topless*, *Mondo Infame*, etc.

As inevitáveis imitações e continuações que se seguiram, a começar pelo inevitável *Mundo Cão 2*, são uma prova incontestável de que, além do nome, forneceu um formato e uma base narrativa para os realizadores que continuaram nessa linha de produção. Sua fórmula é simples: misturar o “exótico” com incidentes chocantes, alardeados como eventos genuínos e espontâneos filmados ao redor do mundo, criando uma espécie de relato de viagem sensacionalista, no qual o motivo principal é chocar o público enfatizando um comportamento cultural bizarro, cruzando as fronteiras do exótico e do erótico ao incontestavelmente repelente.

Entretanto, podemos afirmar que não foi a extensa prole ou mesmo os mais recentes sucessores – os chamados *Death Movies*, na linha inaugurada com *Faces da Morte* (*Faces of Death*) - que melhor aproveitaram o legado de *Mundo Cão*. A partir do início da década de setenta desenvolveu-se na Itália um novo e importante ciclo que buscou na fórmula *mondo* a principal inspiração: os filmes de canibais.

Essa produção, como geralmente ocorre com outras da linha *exploitation*, segue uma fórmula básica, que vai se repetir durante todo o ciclo. No caso, invariavelmente, essa fórmula gira em torno de alguma expedição “civilizada” que se depara com alguma tribo perdida, adpta do canibalismo, em algum ponto inóspito do planeta. Buscando uma verossimilhança, se aproximam dos filmes *mondo* tanto em seu tom por vezes, semidocumental, como ao evidenciar aspectos exóticos e bárbaros de outras culturas, com ênfase no sensacionalismo de cenas bizarras e violentas, muitas vezes deixando no ar a dúvida sobre sua autenticidade. É fato que, assim como nos filmes da série *Mundo Cão* e assemelhados, nos filmes de canibais, animais eram realmente mortos - mesmo que esse fato tendo sido negado algumas vezes pelos seus diretores. Afinal, seus parcos orçamentos jamais permitiriam a simulação, por meio de efeitos especiais, de matanças tão reais.

O filme que abriu caminho para essa vertente foi realizado em 1972 pelo diretor, já veterano em vários filmes *exploitation* de outras linhas, Umberto Lenzi. Sugestivamente denominado *Mundo Cannibale*, se passava nas selvas da Tailândia onde um fotógrafo europeu, após

testemunhar os ritos nativos de sexo, tortura e canibalismo, é obrigado a casar com a filha do chefe da tribo e termina como líder da aldeia. *Mondo Cannibale* seria o primeiro passo do que se faria durante toda a década nos filmes de canibais.

Poucos anos depois, em 1976, Ruggero Deodato acrescentaria, logo na abertura de *Ultimo Mondo Cannibale*, outro recurso que remeteria, não só aos filmes *mondo*, como aos mais antigos documentários que eram exibidos pelos *exploiteers* americanos nas décadas de 30 e 40: um aviso, logo no início, de que o filme se baseava em uma história real. Uma maneira de conferir autenticidade à produção.

Em *Ultimo Mondo Cannibale*, um grupo composto por três homens e uma mulher parte em busca de dois exploradores perdidos. Após um pouso forçado em ponto isolado da selva filipina acabam sendo vítimas de uma comunidade em estágio primitivo, a mesma tribo responsável pelo desaparecimento dos exploradores. Após ficar aprisionado, sofrer torturas e comer carne humana, o único sobrevivente consegue fugir.

Nem a famosa personagem do cinema erótico, Emmanuelle, escapou de ser associada a essa leva de filmes canibais. Em *Emmanuelle e gli Ultimi Cannibali* (1977), do incansável Aristide Massaccesi, a mistura sexo e canibalismo é explorada através da, segundo os créditos, “verdadeira história” de uma repórter (Laura Gemser, a “Black Emmanuelle”). Esta participa de uma expedição em busca de uma tribo de índios canibais na Amazônia tornando-se a única sobrevivente da fúria nativa.

Outros filmes que seguiram o filão e merecem ser citados: *Montagna Del Dio Cannibale* (1978), de Sergio Martino); *Mangiati Vivi Daí Cannibali* (1980), de Umberto Lenzi; e *Inferno in Diretta* (1986), de Ruggero Deodato.

Foram das câmeras de Umberto Lenzi e Ruggero Deodato que saíram as obras mais representativas dessa linha que hoje ostentam o status de clássicos: *Canibal Holocausto* (*Cannibal Holocaust*/1976) e *Canibal Ferox*/1980 (lançado nos EUA com o significativo título *Make Them Die Slowly*).

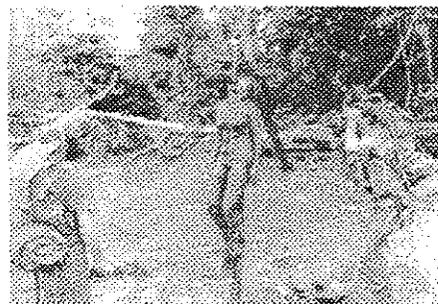
Consideramos *Canibal Holocausto* um marco, pois é tão convincente e habilidoso ao manipular os “cânones” dessa vertente do cinema *exploitation*, quanto desonesto por tentar fazer acreditarmos que condena exatamente o que mostra. Afinal, *Canibal Holocausto* é um filme sobre a própria indústria, pois gira em torno da realização de um filme *mondo* e de como ele é explorado. Vende a idéia de que se tratam das verdadeiras filmagens, na selva amazônica, de reais atrocidades registradas por uma equipe de documentaristas mal intencionados. O grupo tinha sido dado como desaparecido durante o trabalho de registrar um local na selva amazônica, conhecido como “inferno verde”, habitado por canibais primitivos. O filme teria sido encontrado por um antropólogo de renome da NYU, contratados pelos executivos de uma rede de tv, revelando que a equipe tinha sido chacinada pelos nativos, os yanomomo. *Canibal*



Cartaz original de
Canibal Holocausto

Holocausto apresenta animais sendo realmente mortos e ainda não foi superado até hoje em suas cenas brutais e repugnantes, repletas de amputações, empalamentos e pessoas sendo evisceradas e devoradas. Causou polêmica na época de seu lançamento, sendo considerado pela revista francesa *Photo* um filme *snuff* genuíno. *Canibal Holocausto* chegou a ser confiscado pelas autoridades italianas, demorando um par de anos para ser liberado na íntegra.

Cannibal Ferox segue a mesma linha ao tratar de um grupo de antropólogos que se embrenha na selva colombiana. Um deles, a jovem Gloria, pretende realizar uma pesquisa de campo para a sua tese de doutoramento na NYU tentando provar que o canibalismo nunca existiu, sendo um mito criado pelo homem branco para justificar a opressão. Segundo ela, o canibalismo é uma invenção do racismo e colonialismo, como justificativa do extermínio dos pretensos selvagens ferozes e sub-humanos. Um alibi para justificar a crueldade dos conquistadores. Logo encontram pela frente uma tribo perdida enfurecida, buscando vingança pelo massacre de alguns companheiros nas mãos de uma dupla de traficantes que se juntaram aos antropólogos. Alardeado como "proibido em 31 países" inclui, além da já tradicional e real matança de animais, falsas cenas de canibalismo, uma detalhada castração (o chefe da tribo corta o pênis de um dos bandidos e o devora), violência sexual, rituais e torturas.



Canibal Holocausto

A combinação desses filmes canibais com o sucesso nas bilheterias do filme de George Romero (parcialmente financiado pelo italiano Dario Argento) *Zumbi, o Despertar dos Mortos* (*Dawn of the Dead*, 1979) resultou em uma mutação do sub-gênero, inaugurando o ciclo dos filmes de zumbis canibais que dominou o cinema de horror italiano na década de 80, iniciado com a produção dirigida por Lucio Fulci, *Zombie* (1979) (também entitulado *Zombi 2* para sugerir uma continuação do filme de Romero, que na Itália se chamou *Zombi*). Um espetáculo de sangue-e-tripas que remete aos filmes que abordaram o tema nos anos 40, se passa em uma ilha do Caribe infestada por zumbis onde um médico faz pesquisas com os mortos. São famosas as seqüências em que uma mulher têm a órbita ocular perfurada por um grande fragmento de madeira, a luta subaquática entre um zumbi e um tubarão e a tomada da ponte do Brooklyn, repleta de mortos-vivos, prenúncio do fim da civilização, nos moldes de Romero.

Fulci, que se tornaria um expoente do horror *spaghetti*, retornaria aos zumbis em diversas ocasiões, incluindo *Pânico na Cidade dos Zumbis* (*Paura nella Citta dei Morti-Viventi*, 1980); *Quella Villa Accanto nel Cimitero* (1981) e sua obra-prima, *Terror nas Trevas* (*L'Aldilà*, 1981) em que um casal enfrenta mortos-vivos em um antigo hotel da Louisiana, situado sobre uma

das entradas do inferno.



Anthropophagus, The Beast

Um dos mais notórios filmes produzidos dentro dessa linha, provavelmente é *Anthropophagus, The Beast* (1980) - também conhecido como *The Grim Reaper* -, de Joe D'Amato (Massaccesi). Rodado nas ilhas gregas, mostra o resultado do encontro de um grupo de turistas com um psicopata canibal, ou seja, um sangrento massacre com requintes de selvageria que tem o seu clímax quando o antropófago do título termina comendo os próprios intestinos. D'Amato, não muito convincente, justifica seu filme:

“(...) estes filmes existem porque as pessoas querem ver esse tipo de violência. Não é verdade que eu gosto dessas coisas...estes filmes são apenas trabalhos que faço”.²

Também podemos destacar: *Apocalisse Domani* (1980), de Antonio Margheriti; *Incubo Sulla Città Contaminata* (1980), de Umberto Lenzi; *La Regina Dei Cannibali* (1980), de Marino Girolami; *Predadores da Noite (Virus, L'Inferno dei Morti Viventi*, 1981), de Bruno Mattei; *Le Notti Del Terrore* (1981), de Andrea Bianchi; *A Terceira Porta do Inferno (Afterdeath/Zombi 4*, 1988), de Claudio Fragasso e a produção de 1994 *Dellamore Dellamorte*, obra-prima de Michele Soavi, diretor de *A Catedral (La Chiesa*, 1991). No filme, Francesco Dellamorte é o zelador de um cemitério, que vive com seu assistente, incumbido de mandar de volta para a tumba os mortos que, à noite, se levantam. É considerado o grande momento do horror italiano dos anos 90.

França: médicos loucos, pervertidos e vampiros

Mas não foi só na Itália que prosperaram o horror e o *exploitation*, apesar deste país, sem dúvida, ter sido no continente onde melhor germinaram e se desenvolveram enquanto produção. Na França, por exemplo, apesar do cinema local não ter se aventurado tanto no horror quanto na terra do *giallo*, foi onde surgiu um dos pontos altos do gênero: *Les Yeaux Sans Visage* (1959), obra referencial de Georges Franju.

Também conhecido como *The Horror Chamber of Dr. Faustus* (versão dublada e cortada lançada nos EUA), conta a história de um cirurgião que remove as faces de jovens que aprisiona em sua clínica para restaurar, sem sucesso, a beleza de sua filha, desfigurada em um acidente e condenada a usar uma máscara de porcelana em que apenas os olhos, se desta-

cam com vivacidade. *Les Yeaux Sans Visage* contém uma das primeiras seqüências explícitas de sangue-e-tripas, quando o cirurgião retira a pele do rosto de uma de suas vítimas.



*Les Yeaux
Sans Visage*

Mas se a França não é famosa por seus filmes de horror ou *exploitation*, devemos creditar a uma empresa francesa uma boa parcela da culpa, como diriam os críticos daquele país, pela proliferação de parte da produção de filmes baratos e abrigo a cineastas malditos (como o espanhol Jesus Franco): a Eurociné, fundada em 1937. Vamos destacar um dos seus mais atuantes cineastas que também, sem sombra de dúvida, é um dos mais depreciados e ignorados: Jean Rollin. Podemos considerá-lo talvez o único diretor de cinema da França com uma produção consistente no gênero horror. Na verdade seu incompreendido trabalho é único e característico. Ele mais é um tecelão de imagens do que um construtor de narrativa linear. Sua preocupação é a de um artífice: construir seqüências de imagens estilizadas, com grande carga erótica e impressionante impacto visual - isso muitas vezes às custas da coêrência narrativa a que estamos acostumados pelo cinema americano, mas que de modo algum é estranha dentro do cinema europeu.

Desprezado em seu próprio país - onde faz filmes desde o final dos anos 50 e até hoje não é muito aceito - ele continuou realizando seus delírios eróticos no cinema, apesar de tudo. Mesmo massacrado pela crítica e pelo público - em seu filme *Le Viol du vampire* (1968), a platéia literalmente jogou lixo na tela - Rollin foi com os anos conquistando mundo a fora o status de *cult* e ganhando apreciadores. Se, porém, obteve algum reconhecimento, financeiramente seus filmes de vampiros e horror-erótico não rendiam o suficiente para bancar a sua carreira, o que o forçou freqüentemente a dirigir produções *hardcore* como meio de conseguir o dinheiro necessário para continuar realizando seus devaneios cinemáticos.

Nascido em novembro de 1938 em Paris, desde a infância se viu cercado pelo ambiente artístico. Seu pai era ator e diretor teatral, seu irmão ator e depois pintor. Sua mãe era amiga do escritor surrealista George Bataille, que contava ao jovem Rollin histórias sobre *Monsieur Le Curé*, um lobo vestido com roupas de padre.

Rollin fez seu primeiro filme em 1958, quando tinha vinte anos, *Les Amours Jaunes*, um curta preto e branco rodado com uma velha câmera 35mm. Durante a primeira metade dos anos 60 dedicou-se a uma carreira cinematográfica, tentando entrar para a indústria. Trabalhou como editor em documentários, assistente de direção, roteirista, fazendo-se conhecido. Vale lembrar que, naquela época, um novo cinema francês despontava com a *Nouvelle Vague*. A revista *Cahiers du Cinéma* era o foco dessa renovação, em torno da qual orbitavam nomes como de Claude Chabrol, Jean Luc Goddard, François Truffaut. Entretanto, Rollin acabou por não se afinar com o movimento. Suas diferenças se tornaram mais marcantes no final da déca-



*Les Deux Orphelines
Vampires*

da, quando começou a trabalhar com elementos de *exploitation*, como sexo, horror e violência explícita. A partir de *Le Viol du Vampire*, ele não mais se livrou de seus vampiros em uma obra repleta de símbolos e imagens oníricas e sensuais. Seguiram-se *La Vampire Nue* (1969), *Le Frisson des Vampires* (1970), *Requiem pour um Vampire* (1971), *Les Demoníacos* (1973), *Levres de Sang* (1975), em uma produção irregular que ganhou, em 1995, um novo exemplar: *Les Deux Orphelines Vampires*. Todos repletos de sangue, muita nudez e sexo simulado, com ênfase no lesbianismo. Ninguém definiu tão bem o caráter do vampiro como criatura *essencialmente sexual* como Rollin. Seus vampiros são, antes de tudo, personificações de desejos e obsessões sexuais.

Horror e exploitation à espanhola

A Espanha, graças à rígida censura imposta pelo governo franquista, ficou de fora das transformações que ocorriam no cinema mundial até meados dos anos 50. A partir de então, com uma maior interação do país no cenário internacional e o crescente aumento do turismo, algumas mudanças começaram a se fazer notar, sendo que durante a década seguinte, com um abrandamento da censura e novas leis que davam apoio à produção local, um novo alento fez com que as coisas caminhassem mais rápido para o cinema espanhol. Durante a década de 60, portanto, consolidou-se uma indústria, apoiada nos filmes de gênero e nas co-produções com os estúdios americanos e de outros países do continente. Uma leva de filmes baratos, grande parte em co-produção, começou a ser produzida, de modo semelhante ao que se fazia na Itália, o que fez com que as autoridades, sem muito efeito, tentassem coibir impondo um piso orçamentário para as produções.

A censura só terminou na Espanha, oficialmente, em 1984, após uma longa transição iniciada com a morte do “generalíssimo” Franco em 1975. Neste período, sugestivamente denominado “destape”, muita nudez e sexo povoaram as telas e tornou-se comum, entre diretores e produtores que contavam com a provável liberação do sexo explícito, a filmagem de duas versões do mesmo filme, uma com cenas de sexo simuladas, para o mercado local, e outra com seqüências explícitas adicionadas para exportação ou mesmo para exibição no país, caso suas expectativas se realizassem.

O cinema de horror espanhol, inserido nesse contexto, também floresceu a partir do final da década de 60 e início dos anos 70. Antes



Gritos en la Noche

disso, pouca coisa tinha sido produzida dentro do gênero. Em geral, eram produções inspiradas no que se fazia na Itália, aproveitando a explosão do horror naquele país, ou com elementos de paródia ou comédia. A grande exceção à regra foi *Gritos en la Noche* (1962), de Jess Franco que, apesar de ter sido uma cópia de *Les Yeaux Sans Visage*, de Franju, pode ser considerado como a primeira real investida do horror no cinema espanhol. Retornaremos mais adiante com *Gritos en la Noche* e seu realizador, dono de um filmografia ímpar no *exploitation* europeu.



O lobisomem de Paul Naschy

La Marca Del Hombre Lobo (1968), dirigido por Enrique López Eguiluz, escrito e interpretado pelo ex-artista de circo, lutador de luta livre e futuro “rei” do horror espanhol Jacinto Molina (que se tornaria conhecido como Paul Naschy), viria modificar esse cenário. Rodado em 3-D e 70mm, a primeira aventura do lobisomem Waldemar Daninsky (interpretado por Molina) teve algum êxito na Espanha e foi distribuído internacionalmente. O sucesso veio em 1971 com *La Noche de Walpurgis* (mais conhecido como *Werewolf Vs. The Vampire Woman*), com direção a cargo de Léon Klimovsky e história de Molina (assinando como James Molin). Aqui, Daninsky ganha ares de herói romântico, tendo melhor defi-

nidas as suas características. O lobisomem é o herói da história, amargurado pela sua condição, lutando para conter a sua natureza, ao mesmo tempo em que enfrenta a ressurreta condessa Wandesa de Nadasdy.

Devemos considerar que as medidas adotadas pelas autoridades espanholas, das quais falamos acima, visando coibir a proliferação de filmes de baixo orçamento são, em parte, responsáveis por esse direcionamento para o horror. Como sugerem Tohill e Tombs:

O horror espanhol é fruto da necessidade comercial. O governo estava dando um aperto nas produções de baixo orçamento. Para compensar os custos, os realizadores espanhóis estavam sendo obrigados a encontrar uma fórmula que atraísse o mercado internacional. Leon Klimovsky, cujo *Werewolf vs. the Vampire Woman* foi um dos primeiros grandes sucessos da leva, recorda que os distribuidores estrangeiros não estavam interessados em filmes espanhóis – mas tinham interesse em filmes de horror, não importando de onde viessem.³

O que explica terem essas produções como fórmula básica as adotadas com sucesso nos Estados Unidos, Inglaterra e Itália. Naschy, que a partir de 1976 (com *Inquisición*, em que também aparece caracterizado como o próprio Satanás) se lançaria também como diretor, construiu toda a sua carreira em cima dos personagens e temas tradicionais do horror, ou seja, vampiros (*El Gran Amor Del Conde Dracula*, 1972), múmias (*La Venganza de la Momia*, 1973), e uma legião de mortos-vivos e psicopatas, realizando, sem a menor cerimônia, os mais inusi-

tados cruzamentos entre o seu personagem mais recorrente (o lobisomem), como em *Dr. Jekyll Y el Hombre Lobo* (1972).

Nos anos seguintes a produção espanhola de horror ganhou impulso, a maioria produções conjuntas com a Itália, França ou Alemanha, repletas de elementos *exploitation*. Nudez gratuita e violência explícita passaram a fazer parte da fórmula adotada em filmes como, por exemplo, *La Novia Ensangrentada* (1972), de Vicente Aranda.

Desse ciclo devemos destacar a série de quatro filmes dirigidos por Amando de Ossorio, sobre os cavaleiros templários cegos (os "mortos-sem-olhos") que voltam como zumbis, dispostos a continuar o banho de sangue que iniciaram séculos atrás. Ossorio, que já dirigira o paródico filme *Malenka* (1968), claramente inspirado no filme de Roman Polanski *A Dança dos Vampiros* (*Fearless Vampire Killers*, 1967), retornou ao terror com *La Noche Del Terror Ciego*, produção hispano-portuguesa de 1971, trazendo os elementos mais sublimados pelos euro-horroses - sexo e religião -, além de dar uma interpretação bastante original para o conceito de mortos-vivos. A idéia teria surgido quando, aos ser procurado por um produtor para fazer uma imitação de *A Noite dos Mortos Vivos*, de Romero, Ossorio teve a idéia de adaptar uma história que a mãe lhe contava quando criança, inspirada no mito dos "templários negros", espalhado pelos inquisidores na época em que os "cavaleiros do Templo de Salomão" foram aniquilados⁴.

A história se passa em tempos atuais (neste caso, início dos anos 70), quando um homem e duas mulheres (amigas que tiveram um envolvimento lésbico no passado) fazem uma viagem de trem pelo interior da Espanha. Em uma crise de ciúmes - fica evidente que o objeto do ciúme é a amiga, e não o homem - uma das jovens abandona o trem e, vagando pelo campo, encontra um antigo monastério em ruínas, onde se abriga para passar a noite.

Ela não sabia que essas ruínas eram o local de repouso de antigos cavaleiros templários que, durante a Idade Média, após anos de tirania e práticas satânicas foram supliciados, tendo antes seus olhos queimados (em sequência reconstituída com mais detalhes no segundo filme da série, *El Ataque de los Muertos Sin Ojos* - 1973).



La Noche del Terror Ciego

A sequência em que os *Mortos-sem-Olhos* se levantam das sepulturas merece atenção pela atmosfera conseguida com os evidentes poucos recursos, assim como a caracterização dos *monstros*, na verdade um bando de cadáveres mumificados, vestindo mantos maltrapilhos que parecem saídos diretamente de um pesadelo. Efeito reforçado pela movimentação lenta dos cadáveres ambulantes que, cegos, se guiavam pelos gritos e pela respiração de suas vítimas. Isso se faz presente no ponto alto do filme quando a jovem se dá conta da presença dos mortos-vivos e tenta escapar por entre as ruínas, enquanto eles surgem de todas as partes.



Vampiras de "oncinha":
La Noche de los Brujos

Os *muertos sin ojos* voltariam, além dos dois primeiros da série, em *El Buqué Maldito* (1974) e em *La Noche de las Gaviotas* (1975), realizados após Ossorio dirigir o inacreditável *La Noche de los Brujos* (1974), *exploitation* que muito lembra algumas produções americanas do final dos anos 60, especialmente *Orgy of the Dead*, de A.C. Stephen. No filme, uma expedição composta por dois sujeitos não muito inteligentes e três jovens atraentes acampa na selva africana, próximo ao local em que, no passado, funcionava um terreiro onde se praticavam cerimônias satânicas e sacrifícios humanos. O local fora destruído por soldados coloniais que dizimaram todos os envolvidos. Estes, retornando à vida, transformam as garotas em vampiras, vestidas com impagáveis "roupas de oncinha".

O grande expoente do *exploitation* espanhol não foi outro, porém, senão o cultuado Jesus Franco (Jess Franco), que dirigiu, desde o final dos anos 50 até hoje, cerca de cento e oitenta filmes dos mais variados gêneros, transitando da comédia musical ao horror, passando pelo drama, selva, ação, pornô, etc. Na verdade, é difícil estabelecer a prodigiosa quantidade de filmes dirigidos por Franco (existem estimativas que inclusive superam esse número), já que boa parte deles foi assinada com pseudônimos, ou mesmo vários com mais de uma versão (em geral uma com sexo explícito) e títulos diferentes, de acordo com o mercado-alvo. Soma-se a isso o fato de a maior parte da produção deste cineasta não ter sido rodada em seu país de origem, inclusive por causa da censura do regime do "generalíssimo" de mesmo sobrenome, o que fez com que ele se radicasse na França e seus filmes tenham várias nacionalidades, muitos em co-produção com a Alemanha.

Gritos em la Noche (também conhecido pelo título norte-americano *The Awful Dr. Orlof*), de que falamos, é um dos trabalhos mais conhecidos de Franco e foi o momento insuperável em sua filmografia. Nele conseguiu lidar com naturalidade elementos de perversão sexual, morbidez e horror, equilibrando-os na construção de uma atmosfera que poderia remeter aos filmes da Hammer que lhe serviram de inspiração, indo até mais longe ao mesclar elementos do gótico com o *noir*.

A trama é a mesma de *Les Yeux Sans Visage*, com a diferença de que com Franco a poesia do filme de Franju é substituída, sem rodeios, por elementos de violência, suspense e terror em uma estrutura narrativa mais própria dos filmes de horror. No filme, Dr. Orlof tenta recuperar a face destruída de sua filha através de enxertos da pele que arrancava dos rostos das mulheres raptadas por seu fiel Morpho, um cego zumbificado de tendências necrófilas. Porém, os ideais do médico vão além do amor paterno, se perdendo em desvios de conduta que deixam entrever o seu lado sádico, de tendências psicopatas.

Gritos em la Noche, que passou cortado na Espanha, é o trabalho mais convencional de Franco, gerando uma seqüência, *El Secreto Del Dr. Orloff* (1964) e uma refilmagem, *Los Depredadores de la Noche* (mais conhecido como *Faceless*, 1988), trazendo a história para a Paris dos anos 80 com mais sangue e violência.

A partir de 1965, com *Miss Muerte*, Jess Franco começa a estabelecer o seu estilo exagerado, que pode ser definido como um arremedo surrealista, utilizando as histórias e personagens como veículos para as suas obsessões sexuais. Como sugere César Souza:

Mantendo sempre uma liberdade criativa delirante digna de artistas de vanguarda e uma incompetência técnica comparável aos diretores "z", que o levaram a ser conhecido como o "Ed Wood ibérico".⁵

A isso soma-se a sua falta de cerimônia em se apropriar de elementos das mais variadas origens e colocá-los juntos, em situações que em outras mãos jamais funcionariam. É o caso de filmes como *Fu-Manchu Y El Beso de la Muerte* (1970), em que o vilão oriental (interpretado por Christopher Lee), auxiliado por um bandido "estilo" Pancho Villa usando chapéu de cangaceiro⁶, envia dez mulheres nativas (da suposta Amazônia, na verdade o Rio de Janeiro) nas quais injetou um veneno derivado de uma fórmula secreta inca contra os seus inimigos, que delas receberiam o "beijo da morte"; ou mesmo *Drácula contra Frankenstein* (1972), onde o Dr. Frankenstein utiliza o sangue de uma cantora de cabaré, raptada por seu monstro, para reviver o Conde Drácula.

O sexo e a nudez são recorrentes em seus filmes, em geral associados ao sadismo erótico, fazendo com que seu senso de oportunismo os associasse à obra do Marquês de Sade. Em *Santuário Mortal (Justine)*, 1968, magia negra, sexo e sadismo dão o tom, com Klaus Kinski como o Marquês e Jack Palance sacrificando mulheres nuas em um altar. É interessante como Franco conseguia associar a seus filmes atores famosos como, além dos dois acima citados, Herbert Lom, Helmut Berger, Telly Savallas e Christopher Lee, sendo que alguns, como Lee e Kinski, estrelaram em mais de uma de suas produções. Ambos atuaram juntos na versão do diretor para o clássico do horror *El Conde Drácula* (1970), respectivamente como o personagem título e o louco Renfield.

A onda de filmes envolvendo vampirismo e lesbianismo que invadiu as telas na década de 70 serviu com perfeição aos propósitos de Franco, que a explorou com o seu grande senso de oportunismo em três títulos iniciados por *Las Vampiras* (1970), que sugestivamente ganhou também o título com que ficou mais conhecido, *Vampyros Lesbos*, e é, na verdade, uma versão lésbica da história de Stoker, contando o envolvimento de uma advogada americana com uma vampira ninfomaníaca (a atriz hispano-portuguesa Soledad Miranda, morta em um acidente pouco antes do filme ser lançado). Outro foi *La Fille de Dracula* (1972), em que Franco altera a

mitologia dos vampiros. Nesse filme, ele elege a cabeça como alvo da tradicional estaca, em lugar do coração.

Porém, foi com *Les Avaleuses* (1973), - também intitulado *Bare Breasted Countess*, *Erotikill* ou *Female Vampire*, estes mais populares – que realizou a sua grande contribuição ao sexo-horror e, em particular, ao ciclo de filmes versando sobre vampiras e lesbianismo. Lina Romay (Rosa Maria Almirall), que foi casada com o diretor e *performer* em inúmeros de seus filmes pornô (como *Les Possédées du Diable*/1974; *Lady Pornol*/1975; *Das Bildnis der Dorigana Gray*/1976), interpreta a Condessa Irina, uma vampira bissexual que suga os fluidos sexuais de suas parceiras para preservar a sua imortalidade, matando-as via sexo oral. O que é motivo para as inúmeras seqüências de *fellatio*, *cunnilingus* e banhos de sangue. O filme tem várias versões: uma totalmente cortada de seu conteúdo sexual, enfatizando mais o terror; outra sem as ousadas seqüências de sexo explícito.



Lina Romay em ação em *Les Avaleuses*.

Em *Exorcisme et Messes Noires* (1974), Franco também se aventurou na pele do personagem principal em um papel feito sob medida para ele: Mathias Vogel, um fanático religioso que tortura e assassina jovens mulheres. Essa notório exemplar de misoginia cinematográfica foi relançado em 1975 com a inserção de trechos *hardcore*, como *Sexorcisme*, e novamente em 1979, com novas seqüências, como *The Sadist of Notre Dame*.

Incansável, Franco continuou a sua jornada pelo *exploitation*, produzindo obras de qualidade irregular, sempre sintonizado com o que estava fazendo sucesso nas bilheterias. Em *Greta*, *Haus Ohne Manner* (1977), w.i.p. passado em prisão na América do Sul onde, entre outras coisas, as prisioneiras têm as línguas usadas como papel higiênico, Franco aproveitasse da presença de Dyanne Thorne, protagonista do *nazi-exploitation* *Ilsa, Guardiã Perversa da SS*, e rebatiza o filme como *Ilsa, the Wicked Warden*. Já com *Die Säge des Todes* (ou *Bloody Moon*, 1980), capitalizou em cima dos filmes *slasher* americanos e italianos. Nem os zumbis escaparam das lentes de Franco em *Il Cacciatore di Uomini* (1980), *Sexo Canibal* (também lançado como *Mondo Cannibale 3*, não confundir com *Sexo Cannibal*, título que *Il Cacciatore di Uomini* recebeu nos EUA), 1981, e *La Tumba de los Muertos Videntes* (1983), mais conhecido como *El Desierto de los Zombies* ou *Oasis of the Zombies* que, semelhante ao *Le Lac des Morts Vivants*/*El Lago de los Muertos Videntes* (1980), de Jean Rollin, trabalha com a

idéia de soldados nazistas redivivos como zumbis.

Atualmente, com mais de setenta anos, continua na ativa, escrevendo e dirigindo filmes dentro do mesmo estilo que o consagrou, provando que as suas obsessões não o abandonaram. Como não poderia deixar de ser, sangue, sexo e horror continuam sendo os ingredientes principais, não exatamente nessa ordem, em títulos bastante estimulantes para o seu público, como: *Killer Barbys* (1996) – realizado após uma série de filmes pornô-*softcore*, *Tender Flesh* (1997), *Mari-Cookie and the Killer Tarantula* (1998), *Lust for Frankenstein* (1998), *Vampire Blues* (1999), entre outros. Recentemente, ao que tudo indica, retomou o personagem que fez a sua fama, com a co-produção França/EUA *Cries in the Night: Orlof 2001*, outra refilmagem do original contando com a participação ainda recorrente em seus filmes de Lina Romay.

Outras considerações

Podemos ver através dessa pequena amostra que o cinema de *horror/exploitation* europeu, por si, merece todo um trabalho só a ele direcionado. Pelas dimensões do assunto e diversidade de realizadores e obras, das quais pinçamos o que consideramos mais significativo para os objetivos de nossa pesquisa, fica evidente que o os *euroshockers* tiveram importante papel na renovação do até então estabelecido reinado das produtoras americanas e inglesas, com seu horror calcado em longa tradição.

Acreditamos que a grande contribuição dos europeus foi a mistura desses elementos tradicionais do gênero, já tão explorados, com uma carga de erotismo e perversão que praticamente reinou o gênero. Essa bem sucedida e explosiva combinação logo mostrou a que veio, deslançando em uma onda de estranheza e bizarraria como nunca antes se viu no cinema, se espalhando por países como Itália, França e Espanha, principalmente.

Com recursos infinitamente bem menores do que os estúdios americanos e ingleses, muita criatividade e oportunismo, revigoraram o horror cinematográfico, formando um público próprio com seu ritmo diferente- invariavelmente mais lento, suas imagens fortes, intrigantes e quase oníricas, e uma linguagem visual única.

É importante destacarmos que o filme de Horror europeu bebeu em várias fontes: a literatura popular, os movimentos artísticos - principalmente o surrealismo -, as histórias em quadrinhos e a cultura pop dos anos 60. Antes dos movimentos de liberação sexual e o consequente aumento de filmes com temáticas ligadas ao sexo e nudez, a base desse cinema *fantastique* era o surrealismo. Sendo assim, não é de estranhar que a mistura desses elementos à grande carga erótica posterior explica, até certo ponto, o porque desses filmes causarem, em parte, desconforto e estranheza. Esse erotismo, somado às obsessões de seus realizado-

res e a própria liberdade – tão diferente do que ocorreu na Inglaterra e Estados Unidos - em expressá-lo em imagens foram em um crescendo que acabaram por formar todo um compêndio de fetichismo que talvez só venha a ter como rival o que se produziria dentro do cinema de horror e *exploitation* japonês, este, provavelmente, ainda imbatível em suas representações dos excessos do sadismo sexual. O trabalho desses diretores, alguns, como Jess Franco, ativos até hoje e fiéis aos seus estilos (como Dario Argento, que dá mostras de esgotamento em seus filmes mais recentes), somados às experiências dos *outsiders* americanos dos anos 80 e 90 (Sam Raimi, Brian Yuzna, Stuart Gordon), foram as sementes do que uma nova geração de realizadores europeus têm feito, tomando novas direções e mostrando caminhos ainda inexplorados na representação dos extremos do horror, cada um deles de modo bastante singular.

Novas tendências



Acción Mutante

O espanhol Alex De La Iglesia, por exemplo, em 1993 surpreendeu os fãs do horror com *Acción Mutante*, um science-fiction debochado, repleto de humor negro e violência, produzido pelo compatriota Pedro Almodóvar. Tratava de um grupo de terroristas mutantes que, após seqüestrar a filha de um rico negociante, acabam fugindo em sua espaçonave para o planeta Axturias enquanto se matam uns aos outros. Seu filme seguinte, o superior *El Dia de La Bestia* (1995), segundo o próprio diretor, consiste em uma “comédia de ação satânica”. Mesclando seqüências de extrema violência com humor negro, ele subverte os cânones de filmes na linha *A Profecia* (*The Omen*/1976) e realiza uma versão *heavy metal* dos mesmos. Conta a história do padre Angel Berriartúa que descobre, através de interpretações cabalísticas da Bíblia, que o Anticristo nasceria na noite de natal deflagrando o Apocalipse. O filme e passa nas horas que precedem o dia 25 de dezembro de 1995, com o padre tentando descobrir o local do nascimento da Besta, auxiliado



La Lengua Asesina

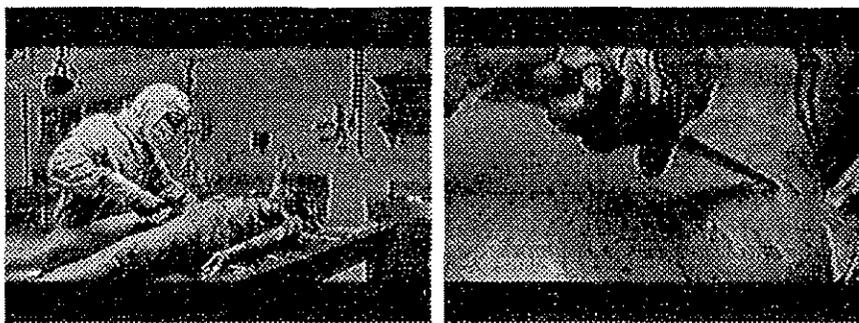
por um fã de rock *heavy metal* e um vidente, apresentador de um programa sensacionalista da tv.

Esse espírito de deboche está presente também em outra produção (na verdade uma co-produção Inglaterra-Espanha) que faz os delírios de Ed Wood se assemelharem a produções da Disney: *A Língua Assassina* (*La Lengua Asesina*, 1996), de Alberto Sciamma, sobre uma mulher que acidentalmente in-

gere um organismo alienígena e sua língua toma proporções gigantescas, ganhando vida própria e matando para saciar a sua sede de sangue. Essa trama bizarra, como é de se esperar, ganha tempero com a exploração grosseira de cenas de sexo e violência.

Com outro direcionamento estão os trabalhos do também espanhol Ignacio “Nacho” Cerdá, a trilogia de curtas *The Awakening* (1990), *Aftermath* (1993) e *Génesis* (1998). Os dois primeiros são reflexões sobre o pós-morte. *The Awakening* trata do assunto de um ponto de vista espiritual, ou seja, em seus poucos minutos relata a experiência de um rapaz após abandonar o corpo físico na sala de aula. *Aftermath*, por sua vez, não trata da alma, mas sim, como o próprio diretor sugere, tem como intenção mostrar a morte do ponto de vista do cadáver. Vale a pena conhecermos mais um pouco sobre a concepção deste filme, através de Ricardo Spencer, que escreveu sobre o assunto com base no *making of* de *Aftermath*:

Antes de escrever o roteiro, Nacho Cerda realizou uma entrevista com um médico legista sobre o tenebroso mundo dos tórax abertos e se ofereceu para assistir uma dissecação no Instituto Anatômico Forense do Hospital Clínico. Acabou presenciando autópsias consecutivas, encontrando o que seria a linha do seu roteiro, feito de detalhes sórdidos e reais, como toalhas introduzidas nos crânios dos cadáveres ou órgãos metidos de forma desordenada nas bacias. Cerda reciclou toda essa informação e pôs-se a escrever o roteiro definitivo.⁷



Aftermath

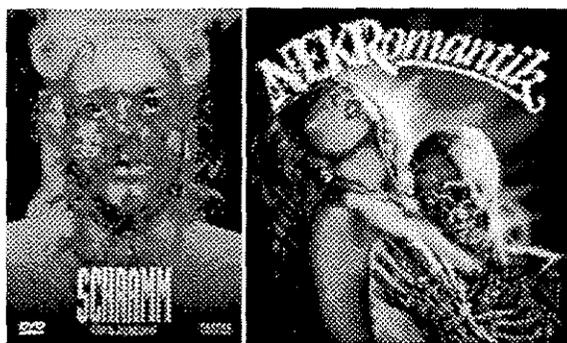
Rodado em 16mm, o filme se passa em um necrotério onde os médicos realizam as suas autópsias, mostradas de maneira bastante versossímil, contando para isso com cadáveres construídos com *skin-flex*. Na história, um dos legistas revela suas tendências necrófilas, excitando-se sexualmente e chegando às vias de fato com os restos de uma mulher. O filme não poupa cenas de sangue-e-tripras, com órgãos e vísceras sendo retirados dos defuntos e manipulados durante quase todo o tempo. O filme deixa no ar a pergunta: “Já se perguntou o que acontece nos necrotérios, após o expediente?”

Cerdá admite a tendência recente dos jovens diretores espanhóis aos filmes de horror

com um toque de humor, sem, entretanto, concordar com ela. Prefere a abordagem mais séria, áspera, até desagradável dos temas que configuram o gênero, como nos trabalhos do conterrâneo Alejandro Amenábar, que recentemente dirigiu *Os Outros* (*The Others*, 2001), dentro da tradição das histórias clássicas de terror, e teve o seu *Abre los Ojos* (1997) refilmado em Hollywood como *Vanilla Sky* (2001).

Entre os trabalhos de Amenábar destacamos o filme *Thesis* (1996), sobre Angela, estudante universitária que tem como objetivo da tese a violência audiovisual e acaba tendo como aliado em suas pesquisas Chema, um cabeludo – estereótipo metaleiro dos apreciadores desses filmes - que possui farta coleção em vídeo de *shockumentaries* no estilo os *Faces da Morte* (*Faces of Death*). Acaba caindo nas mãos de Angela um vídeo *snuff* em que uma jovem - conhecida de Chema e desaparecida - é torturada até a morte. Decididos a encontrar os autores do crime, Angela e Chema elegem como principal provável assassino outro estudante, o boa-pinta Bosco. Angela acaba se sentindo atraída por Bosco, enquanto sua paranóia aumenta e nos coloca em xeque sobre quem realmente estaria envolvido no crime do qual até Chema acaba sendo suspeito. Em *Thesis*, o diretor trabalha, principalmente, revestido como filme de suspense, o mórbido fascínio que exercem as imagens da morte, coloca em discussão se é moralmente correto veiculá-las em filme e questiona os limites dessa exposição.

Exposição que é potencializada nas obras dos cineastas alemães Olaf Ittenbach e Jörg Buttgerit. O primeiro nos filmes *Lua Sangrenta* (*The Burning Moon*, 1992) e *Premutos – Der gefallene Engel* (1997). *Lua Sangrenta* é um filme extremamente sangrento em que um jovem delinqüente, obrigado a tomar conta da irmã mais nova, passa o tempo contando as duas histórias que são apresentadas no filme. *Premutos* é mais ambicioso, e tem como tema um “anjo caído” que, em uma sequência de mortes e renascimentos, atravessa os séculos semeando dor e morte, preparando a vinda do Anticristo.



Capas das versões em vídeo e DVD de *Shramm* e *Nekromantik*.

Com o controverso *Nekromantik* (1987), Buttgerit rompe as barreiras do que é permissível mostrar. Rodado em super-8 (e depois transferido para 16mm), é um gráfico exercício de necrofilia, em que um casal (a mulher interpretada por Monika M., prostituta na vida real) de jovens testa os seus limites de perversão sexual adotando um estilo de vida necrófilo. Eles acabam levando para a cama o cadáver horrivelmente mutilado de um acidentado que o rapaz rouba do necrotério em que trabalha) e com

o qual realizam o mais repulsivo e insólito *ménage-a-trois* do cinema. Não é de estranhar que tão audacioso material tenha sido banido mundo afora e permanecido em relativa obscuridade, algumas vezes escondido em prateleiras destinadas aos vídeos bizarros de *sex shops*, ao

invés de freqüentar a seção de filmes de horror das locadoras de vídeo.

Buttgereit rodou uma seqüência, *Nekromantik 2*, em 1991, seguindo a linha do primeiro (Monika se apodera do cadáver decomposto de seu amante, morto no fim do primeiro filme, o que dá margem a vários atos de necrofilia e sadismo), tendo realizado também o sugestivo *Der Todesking* (1989), novamente tendo como tema a sua obsessão com a morte. Dividido em sete episódios, cada um relacionado a um dia da semana, apresenta várias formas de morte violenta, com ênfase no suicídio. Entre eles assistimos a decomposição de um cadáver. Já *Schramm* (1993), também com gráficas cenas de sangue-e-tripras (menos perturbadoras devido aos efeitos de baixo orçamento), versa sobre o universo dos *serial killers*, através do personagem principal, o assassino Lothar Schramm.



Monika M em *Nekromantik*, de Jorg Buttgereit.

Notas:

¹ Newman, Kim. *Nightmare Movies*, London, Bloomsbury Publishing, 1988, p. 187.

² Brotzman, Mikita. *Meat is Murder*, London, Creation Books, 1997, p. 154.

³ Tohill, Cathal e Tombs, Pete. *Immoral Tales – european sex and horror movies 1956 – 1984*, New York, St. Martin's Griffin, 1998, p.66.

⁴ Albornoz, Thomaz. *Os Cavaleiros do Terror* (<http://cineclick.virgula.terra.com.br/index2.html>).

⁵ Souza, César. *Os Gênios do Lixo*, parte 4, in *Suspíria 5*, Porto Alegre, 1997, p. 27.

⁶ *Ibid*, p.28.

⁷ Spencer, Ricardo. *Aftermath, a origem*, in *Arghhh 21*, Palmitos (SC), 1997.

6. SEXO E HORROR NO CINEMA BRASILEIRO

“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. Por que 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 que 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!”

Zé do Caixão

Podem parecer estranho, mas o cinema brasileiro nunca teve uma tradição em filmes de horror. Isso se levarmos em conta a riqueza do país em superstições, credences e tradições populares de cunho religioso e espiritual. Boa parte dessas credences e tradições presentes em nosso caldeirão cultural versa sobre os mistérios que envolvem a vida e morte, os embates entre as forças do bem e do mal, e a interferência de elementos sobrenaturais – notadamente maléficis – como fatores determinantes no mundo ordinário. Essa interferência poderia se dar por intermédio de criaturas fantásticas e, predominantemente, pela ação direta de indivíduos mortos ou entes diabólicos. Isso fica bem claro em nosso vasto manancial de lendas, contos populares e canção popular. A maior parte das referências que encontramos em determinadas manifestações da cultura de massas brasileira até os anos setenta que de algum modo atuaram na área do horror, está vinculada a essas fontes. Fruto ainda da influência das mesmas sobre 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; sendo documentos vivos, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos¹.

Podemos destacar, dentro dessas manifestações da cultura de massas que exploravam esses elementos de nossas tradições populares, as revistas em quadrinhos de horror que proliferaram no Brasil e que tiveram o seu período mais fértil entre o início dos anos 50 até o final dos 70², chegando a trinta títulos diferentes.

Também o rádio aproveitou-se desses elementos em 1947, no programa da Rádio Tupi (RJ) “Incrível! Fantástico! Extraordinário!”, criado e ancorado pelo radialista Almirante (Henrique Foreis Domingues), assim como o seu maior sucesso. O programa tinha como premissa relatar todo tipo de experiências inexplicáveis ocorridas com pessoas das mais diversas partes do Brasil, contadas de forma simples, transportando para o rádio a mística dos “contadores de causos”.

Almirante, a seu modo, incorporou vários elementos de exploração ao seu programa, tanto por defender a idéia do “cunho verdadeiro” do programa (dizia ter uma equipe responsá-

vel em verificar a veracidade dos relatos) quanto à ambigüidade com que tratava o tema “sobrenatural”, por um lado afirmando não querer convencer ninguém da existência ou não desses fenômenos, por outro afirmando relatar sem sensacionalismo episódios cada vez mais comuns na vida das pessoas. Vale reproduzir aqui as palavras do próprio Almirante sobre o significado de sua série:

“Boa noite, ouvintes do meu Brasil! Aqui estamos nós, agora, nos estúdios da simpática Rádio São Paulo, uma das Emissoras Unidas, para dar início a uma nova série do *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* (...) Estes programas foram imaginados e levados ao ar no intuito de divulgar alguns dos milhares de fatos estranhos, de fenômenos curiosos, inexplicáveis, passados com quase toda a gente. Na verdade, raríssimos (sic) são aqueles que pelo menos uma vez na vida não tenham presenciado algum fato impossível de ser explicado sem o auxílio do sobrenatural. Casos de aparições, de sonhos, de avisos, de manifestações telepáticas existem desde que o mundo é mundo. Grandes organizações se têm dedicado a tais fenômenos, tentando explicá-los à luz da ciência mas, diariamente, novas modalidades se sucedem, destruindo as conclusões materialistas chegadas até a véspera e tudo recai, novamente, no mais impenetrável mistério.

Os jornais, as revistas, o teatro, o cinema, a literatura, etc., de todos os países têm-se ocupado das manifestações do além. Por que razão também o rádio não poderia dedicar audições especializadas? Foi o que nós fizemos, ouvintes, criando o *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* (...) Mantivemo-nos rigorosamente imparciais até hoje, acatando, com a mesma seriedade, os fatos mais extravagantes (...). Para nós basta que qualquer fato seja *Incrível! Fantástico! Extraordinário!* para que o divulguemos.³

Tanto nas revistas em quadrinhos quanto nos programas de Almirante são recorrentes diversas variações de motivos retirados do repertório das tradições populares, como a missa dos mortos, o lobisomem, a moça e a vela, a procissão dos mortos, etc.

No que se refere ao cinema, comparando com outros países, poucos filmes foram realizados tendo o horror como tema. Mesmo assim, apesar de pouco explorado, foi representativo e expressivo, com um caráter bastante singular, se desenvolvendo graças a iniciativas isoladas e à margem do que vamos chamar linha de frente do cinema brasileiro. Isso de certo modo se explica, em parte, por preconceito – já que o sobrenatural está ligado intimamente ao popular e arcaico - e também por motivos políticos e ideológicos, já que o filme de horror era considerado sub-produto da cultura de massas e se distanciava das aspirações de transformações sociais e revolucionárias de uma casta de cineastas vinda da classe média e vinculados ao pensamento erudito.

O Despertar da Besta: Zé do Caixão



José Mojica Marins,
o Zé do Caixão.

José Mojica Marins é, sem dúvida, o maior expoente do horror cinematográfico brasileiro, principalmente com seus filmes *À Meia Noite Levarei Sua Alma*/1964 e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*/1966. Com poucos recursos ele tornou seu personagem Zé do Caixão o símbolo máximo (e único) do filme de horror nacional. Em seu primitivismo, confere uma autenticidade aos seus trabalhos que a erudição certamente desfiguraria. Ele recria os elementos tradicionais do gênero de acordo com a realidade brasileira e os temas tradicionais de nossa cultura popular, dos quais já falamos anteriormente, sempre evidenciando, através de atos de violência explícita, a crueldade de seu personagem. É cinema de “pobre para pobre”, como é bem colocado no documentário *Universo de Mojica Marins* (1978), de Ivan Cardoso. Nesse curta, José Mojica fala sobre seu personagem, lembrando a lendária origem:

“Zé do Caixão é uma criação vinda de um pesadelo. Pode ser considerado um pesadelo até doentio. Isto aconteceu há tempos atrás, estando eu como sonâmbulo, dormindo e acordado ao mesmo tempo. Vi a imagem de Mojica sendo arrastado para uma caverna onde um homem sem rosto, de preto, puxava, me levava e mostrava aquilo que eu não queria ver: o túmulo, a data da minha morte. Neste momento eu voltava Amim e já tinha na cabeça o personagem que viria a ser chamado de Zé do Caixão. Agora, Zé do Caixão por que? Porque Zé do Caixão é brasileiro. Zé do Caixão é Zé, não é “mister”. É Zé, é nosso, é caboclo(...) é uma criação brasileira”.

À Meia Noite Levarei Sua Alma traz ao espectador, do mesmo modo como já faziam as histórias em quadrinhos e os programas de rádio, um vínculo com a linguagem do povo, dos contadores de histórias do interior rural. Não é à toa que a apresentação do filme é feita por uma bruxa velha, que alerta os espectadores:



“Péssima noite para vocês, meus amiguinhos corajosos...Guardem bem estas palavras...A todos vocês que já viram um velório, o rosto pálido de um cadáver, a todos vocês que não acreditam em almas penadas...Se, ao saírem desse cinema, tiverem que passar por ruas escuras, sozinhos, ainda há tempo...Não assistam a esse filme! Vão embora!”

Aqui Mojica já se apropria de um clichê do horror, com uma entidade apresentando a história. Esse recurso era bastante utilizado nos quadrinhos de terror, tanto americanos, na linha da E.C.⁴, quanto nos nacionais. É nítida a influência da linguagem dos *comics* na narrativa

do filme. *À Meia Noite Levarei Sua Alma* é quadrinho puro, como sugere André Barcinski:

O visual de *À Meia Noite* parece ter saído direto das páginas dos quadrinhos para a tela. As cenas são escuras, altamente contrastadas, com uma iluminação reminescente dos filmes expressionistas alemães e que lembra muito os quadrinhos de horror, geralmente desenhados em preto-e-branco e sem meios-tons.

Mojica usa e abusa de outro clichê dos quadrinhos, os closes. Nas revistinhas de terror, a narrativa é muitas vezes fragmentada, passando de um plano geral do cenário para um close qualquer (...)

O que dizer então da narração em *off*, que Mojica adora? Existe algum recurso mais insistentemente utilizado pelos quadrinhos de horror?⁵

O diretor, aliás, sempre foi um entusiasta dessa arte, tanto que um futuro colaborador seu, o escritor *pulp* e roteirista Rubens Francisco Luchetti era um dos mais prolíficos roteiristas de quadrinhos, que em parceria com outro ícone das hqs nacionais, o desenhista Nico Rosso, produziu a melhor safra de revistas de horror nos anos 60 e 70. A dupla, inclusive, produziu a partir de 1969, uma série de histórias e fotonovelas para diversas editoras com Zé do Caixão.

Além dessa relação com os quadrinhos, a bruxa de Mojica era uma transposição da bruxa idealizada das tradições européias tão comum ao universo do cinema de horror ou dos contos infantis para a realidade brasileira, com seu sincretismo. Em concordância com a figura que nos chegou via Portugal⁶, ela mais se assemelha a uma velha camponesa cigana, em seu barraco isolado, fazendo as suas conjurações em meio a esqueletos, figuras e símbolos do panteão afro-brasileiro e diabos de gesso. Esse é outro ponto que merece ser levantado: enquanto na Itália, México e outros países fora do eixo Estados Unidos-Inglaterra praticamente se reproduziam as características do horror anglo-saxão⁷, Mojica os re-interpretava para o universo de nossa cultura popular de pombas-giras, livros de São Cipriano, encruzilhadas, macumba, caipiras, coronéis e literatura de cordel. O próprio Zé do Caixão é uma representação desse sincretismo, uma mistura de Exu – a quem certamente remete com a sua postura desafiadora e anárquica - com conde Drácula, com sua barba cerrada, capa preta, cartola e unhas compridas. Poderíamos até afirmar que se o Diabo existisse, no Brasil se vestiria daquele modo. Instintivamente Mojica – em parte devido a suas raízes de classe média baixa do Brás – recriou uma figura já latente no imaginário popular, assustadora, maligna e instigadora. Afronta, com a sua personalidade forte e dominadora, os poderes constituídos, representados tanto pela religião que ridiculariza e abomina, quanto pelo coronel, que desmoraliza. E mostra às massas subdesenvolvidas, representadas pela população rural que despreza, o quanto estão presas à ignorância e subserviência. É interessante nos remetermos à observação de Gustavo Dahl sobre o personagem:

Zé do Caixão é um personagem que veio para ficar, tanto assim que parece ter existido desde sempre. Visão interiorana do demônio, cartola, barba, longas unhas, lúbrico, perverso, estamos diante de um diabo brasileiro, circense. Seu individualismo exacerbado, anárquico, é justa e compreensível reação ao processo de achatamento a que são submetidas as massas do continente latino-americano. Com suas componentes megalômanas e messiânicas, Zé do Caixão atende seguramente a um sentimento revanchista do lumpesinato contra a ordem estabelecida. É por meio da manipulação de poderes sobrenaturais que ele se opõe a valores estabelecidos.⁸

Apesar de procedente, existe um equívoco nessa observação. Zé do Caixão, na verdade, não manipula poderes sobrenaturais. Seus poderes, na verdade, se devem à sua personalidade forte, dominadora e cruel. Ele incorpora o inesperado, o que intimida os que o cercam e faz com que a ele se submetam. Para isso contribui justamente o fato do personagem não ter nenhuma crença. Na verdade, Zé do Caixão despreza como superstições qualquer manifestação de religiosidade, fato que acaba sugerindo, aos olhos do povo, uma manifestação de personalidade satânica. No filme, esse seu caráter desafiador ao sobrenatural é bem exemplificado em dois trechos memoráveis.

Um se situa logo no início do filme quando Zé, faminto, questiona a mulher sobre a falta de carne à mesa. Humilde, ela responde que é sexta-feira santa, ocasião em que não se come carne por motivos religiosos. O que dá margem ao seguinte diálogo:

- Que me importa que seja sexta feira dos santos ou do demônio? Eu vou buscar o que eu quero e nenhum carola vai impedir!

E saindo, diz à mulher assustada:

- Hoje eu como carne, nem que seja de gente!
- Cuidado, Zé! O Diabo tenta!
- Se eu o encontrar, vou convidá-lo para jantar!

Logo em seguida assistimos ao personagem, sentado em primeiro plano com um grande pedaço de carneiro nas mãos, enquanto na janela ao fundo passa uma procissão. Ele devora avidamente e gargalha, mostrando ao padre, que se benze, o osso do carneiro.

Em outra seqüência, tendo como alvo as religiões de cunho afro-brasileiras, em especial a umbanda, Zé do Caixão destrói um despacho que encontra em uma encruzilhada. Ele pisa



Zé do Caixão come carne enquanto a procissão passa.

nas imagens, apaga as velas e bebe a “bebida do santo”.

Zé do Caixão, interpretado por Mojica (na falta do ator escalado, que desistira pouco antes do início das filmagens) em *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, é na verdade o apelido do cozeiro e agente funerário Josefel Zanatas, que oprime e aterroriza os moradores de uma pequena vila do interior. Sua grande obsessão é poder gerar um filho perfeito, através do qual perpetuaria sua superioridade. Para isso também precisava encontrar a mulher ideal,

destemida, que teria condições de conceber o fruto de sua semente.



Olhar fulminante: Zé do Caixão prepara o seu ataque.

Com tal intento, passa a cometer uma série de desatinos e barbaridades, representadas gráficamente em sequências de violência explícita, algo ainda não visto no cinema brasileiro e raramente encontrado nas produções estrangeiras. Afinal, Herschell Gordon Lewis ainda dava seus primeiros passos no que viria a ser chamado de *splatter* com *Banquete de Sádicos* (*Blood Feast*) e só cinco anos mais tarde George Romero estaria lançando *A Noite dos Mortos Vivos*.

Zé do Caixão não se importa em tirar a vida dos que o cercam para atingir os seus objetivos. Para ele, são todos peças inferiores de um jogo que controla. Sua primeira vítima é Lenita, sua própria esposa. Incapaz de conceber, ela é rejeitada de maneira cruel pelo sádico papa-defuntos (“A mulher que não consegue ter filhos não precisa de cuidados”). Amarrada à cama, Lenita é vítima de uma repulsiva aranha, que o marido solta sobre ela. Outro que perece em função dos caprichos do cruel personagem é Antônio. Zé, interessado em conquistar a noiva do amigo, assassina Antônio, que é golpeado com brutalidade e afogado na banheira. Com o caminho livre, vai ao encontro de Terezinha, a noiva do morto, que rejeita os seus avanços. Contrariado, espanca e estupra a jovem, que acaba se suicidando após ameaçá-lo com a frase que dá título ao filme.

O sobrenatural, que despreza como fruto da ignorância e superstição, vai se manifestar no final do filme, quando encontra o fantasma de Antônio (com algodão no nariz e marcas da decomposição no rosto) e a procissão dos mortos, que o persegue até o cemitério.



Vingança do além: O fantasma de Antônio oferece fogo para acender o cigarro de Zé do caixão em *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (esquerda e centro). Aparição de uma vítima (direita).

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver começa onde *À Meia Noite...* termina. Zé do Caixão está de volta ao vilarejo, absolvido por falta de provas de seus crimes anteriores. Sua chegada mostra que os incidentes do filme anterior só serviram para torná-lo pior e mais cruel. Em emblemática seqüência, vemos as pessoas da cidade fugirem assustadas para as suas casas com a aproximação do agente funerário, vestido de modo habitual, a capa preta e a cartola enfatizando o seu caráter ameaçador. Seu ódio e desprezo pelo homem comum ficam evidentes:

- O povo continua o mesmo! Ignorante! Supersticioso! Inferior! Mas a verdade será aceita, ainda que para isso seja necessário fazer de seus olhos verterem lágrimas de sangue!

Zé do Caixão continua obstinado pela idéia do filho perfeito, raptando várias moças para escolher quem seria a mulher ideal. O processo de seleção da futura “noiva do monstro” é o habitual desfile de torturas e perversões, com aranhas, cobras e até ácido no rosto de uma das beldades. O diretor explora bastante, nessas seqüências, a nudez feminina, em geral vilipendiada pelos atos de sadismo do personagem principal.

Em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, Mojica se rende mais aos chavões e repertório do cinema de horror, que usa como verniz para a construção de seu horror brasileiro por excelência. Como é bem colocado por Gustavo Dahl:

Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver era um filme francamente fantástico. Paupérrimo, feito em estúdio, inteiramente artificial, o filme misturava uma população rural ao arsenal gótico do romance e do filme de terror. Tempestades em cemitérios, blasfêmias, mutilações, monstros, corcundas, candelabros, sortilégios, Mojica evoluía no terreno movediço do terror sem nenhum medo do ridículo e por aí atingia o sublime. A figuração, altamente subdesenvolvida, subnutrida e de má pele, estava por trás, criando o quadro de uma cidadezinha do interior paulista, devolvendo, pela familiaridade com a pobreza, o real ao fantástico.⁹



Mojica transformou seu personagem em figura circense.

Essas duas produções seriam seguidas por outras que completariam a saga do personagem Zé do Caixão, filmes que ficaram apenas no papel devido aos inúmeros problemas e infortúnios que sempre acompanharam a trajetória de José Mojica Marins, desde o péssimo faro para negócios até sua propensão ao alcoolismo. Não nos deteremos na biografia de Mojica ou em detalhes sobre sua obra, já exaustivamente relatados na citada biografia escrita por André Barcinski.

O importante, no que concerne ao nosso trabalho, é a grande capacidade de Mojica em autopromoção – fato que não o deixa atrás de nenhum William Castle – e causar polêmica com a exploração do sexo, do bizarro e da violência, fatores que permeiam toda a sua obra, desde os filmes de horror até suas incursões no sexo explícito nos anos oitenta. O criador tornou-se indissociável da criatura, esta saindo do universo diegético e tomando a vez em entrevistas e programas de auditório, sempre com uma personalidade única. Outro ponto de exploração eram os testes que realizava em frente às câmeras de tv ou como eventos públicos, em que as candidatas enfrentavam cobras, aranhas e escorpiões, tinham dentes arrancados sem anestesia, cabelos raspados, entre outras coisas mais ultrajantes.



Vítimas da violência do agente funerário em *À Meia Noite Levarei Sua Alma*.

Dentro do universo filmico as coisas iam a extremos a que os espectadores (e a censura) não estavam acostumados. Mojica sempre ultrapassava os limites, tanto na violência e sadismo – Zé do Caixão cortando os dedos de um rapaz que o enfrenta no carteadado com uma garrafa, furando os olhos e incendiando o médico que desejava denunciar as suas atrocidades ou mutilando a face de um homem com a coroa de espinhos que retirou de uma imagem de Cristo (*À Meia Noite Levarei Sua Alma*); as torturas do inferno, em que pessoas seminuas são supliciadas de diversas formas ou as aranhas subindo pelos corpos das moças raptadas (*Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*) – quanto na exploração ilimitada do bizarro, com sequências de canibalismo – o episódio final de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968); a sequência inicial de *Perversão* (1978), em que o comendador Vitório Palestrina (interpretado pelo pró-

prio Mojica) arranca o mamilo de uma jovem a dentadas -, estupro e bestialismo – considerado o precursor nessa modalidade no cinema pornô brasileiro, com a sequência em que a atriz Vânia Burnier mantém relações com o pastor alemão Jack em *24 Horas de Sexo Explícito* (1985).

Ivan Cardoso e o “terror”



Cartaz original de
O Segredo da Múmia

Além de Mojica, Ivan Cardoso foi quem mais desenvolveu um trabalho ligado ao horror. Com a diferença de que, enquanto os filmes do primeiro fugiam do padrão das produções estrangeiras e eram um reflexo da cultura popular e de nosso subdesenvolvimento, Cardoso se apropriava dos elementos e clichês dos filmes B ingleses da Hammer Films e americanos da Universal e RKO e os misturava à nossa tradição do teatro de revista, das chanchadas (o tom de paródia e a participação de remanescentes do período como Zezé Macedo, Wilson Grey, Colé, Ivon Cury), pornochanchadas e ao universo da cultura pop dos anos 50 e 60 principalmente. Isso fica evidente nos filmes *O Segredo da Múmia* e *As Sete Vampiras*.

O Segredo da Múmia levou cinco anos para ser realizado, entre 1977 e 1981 e rendeu mais de 300 mil espectadores e vários prêmios. Na verdade, quando as filmagens se iniciaram, o filme ainda não tinha um roteiro, apenas o argumento de Ivan Cardoso e Eduardo Ribeiro. As primeiras cenas foram filmadas em 16mm, preto e branco, com Wilson Grey e Felipe Falcão, bem no estilo de produção utilizado nos Super-8 aos quais Cardoso estava acostumado com sua série denominada “Quotidianas Kodak” (1971-74).

Ivan Cardoso lança mão de estruturas já bastante internalizadas pelo espectador, codificadas ao longo de décadas por um gênero específico de cinema¹⁰. Totalmente intertextual, ele mistura Mojica (que aparece na sequência inicial como o arqueólogo moribundo), Murnau, cinejornais da Atlântida e o principal chavão dos filmes de múmia: egípcio mumificado vivo por algum crime volta à vida milhares de anos depois para reencontrar a sua amada. Esse chavão recorrente iniciou-se com Karloff no filme da Universal *A Múmia* (1932), dirigido por Karl Freund, em que Im-ho-tep, revivido após 3.700 anos descobre sua amada Ankh-sen-amon reencarnada em uma jovem. Anos depois foi a vez de Christopher Lee reviver o personagem (denominado Kharis) para *A Múmia* da Hammer Films (1959), que descobre na mulher do arqueólogo a reencarnação de sua amada Ananka. É interessante que em 2000, ou seja, quase setenta anos depois do filme da Universal, um novo *A Múmia* volta às telas calcado na matriz de 32, recheado



Capa da fita de vídeo de *As Sete Vampiras* lançada nos EUA.

de efeitos e visual de video game para agradar ao que seria a estética da nova geração, com o mesmo Im-ho-tep em busca do amor de sua vida, Ankh-sen-amon.

Em *O Segredo da Múmia*, é a vez de Runamb, um rico mercador (Anselmo Vasconcelos) apaixonado pela bela dançarina, Nadja (Tânia Bôscoli). Sua obsessão pela moça faz com que mate todas as mulheres que tenta possuir. Condenado por seus crimes, é sentenciado a ser mumificado vivo. Voltando à vida, graças ao “elixir da vida” do professor Expedito Vitus (Wilson Grey), descobre na repórter Miriam a reencarnação de Nadja.

Ivan Cardoso constrói sua narrativa através de colagens de segmentos, na verdade um bem construído mosaico de referências ao próprio gênero. Ele intercala fotografias, velhos postais e trechos de documentários de época, com cenas imitando cinejornais, recriando assim o universo brasileiro dos anos cinquenta. Além de incluir sequências mostrando o passado de Runamb no Egito (em recriação que, não fossem a nudez e alguma violência lembraria os cenários carnavalescos de época das chanchadas) e os acontecimentos envolvendo o professor Vitus, os raptos das moças, etc. Tudo de forma bastante fragmentada, lembrando o estilo dos velhos seriados e também a narrativa dos quadrinhos. Não é coincidência que o autor do roteiro é o mesmo Rubens Luchetti, colaborador de Mojica.

Semelhante em forma, no longa seguinte, *As Sete Vampiras* (1984-86) Cardoso volta a nos remeter ao universo dos quadrinhos, da literatura pulp, do rádio e do teatro de revista. Ele re-trabalha os clichês tradicionais unindo-os a material de arquivo referente aos “anos dourados”. Rico em referências, faz alusão a Hitchcock, tanto na abertura do filme, em que o diretor inglês, em cena de arquivo, faz a apresentação do filme, quanto na sequência em que Sílvia – interpretada por Nicole Puzzi – dirige em meio à chuva, ao som de Bernard Herrmann e remete a Janet Leigh em *Psicose*. Também remete a *O Fantasma da Ópera*, com a figura mascarada

nos bastidores da *boîte*; e às mulheres vampiras do cinema, ponto comum em todos os filmes de vampiros, desde *Drácula* até o filme mexicano com o lutador Santo, *Santo e a mulher vampiro*. Fica evidente na personagem de Nicole Puzzi, envelhecendo quando não toma o providencial antídoto, a ligação com a Condessa Nadasdy de Ingrid Pitt em *Condessa Drácula*, da Hammer. É marcante a apropriação do clássico *A Pequena Loja dos Horrores* (1960), com a presença de uma planta carnívora nos mesmos moldes da utilizada no filme de Roger Corman.



Simone Carvalho em *As Sete Vampiras*. Influência da Hammer e das chanchadas.

Sexo e violência no cinema de Mojica e Cardoso



À Meia Noite Levarei Sua Alma.

Se compararmos o modo como a violência e o sexo aparecem nos filmes de Mojica e Cardoso vamos ver que se distinguem claramente. Mojica usa a violência de modo cru e bárbaro, direto, sem estilizações – em ligação direta com o popular e com a violência cotidiana das periferias. As situações apresentadas poderiam ser manchetes de jornais sensacionalistas, como o *Notícias Populares*¹¹, com seus crimes bárbaros, personalidades trágicas e situações inusitadas que invariavelmente

envolviam sexualidade e sangue. A tortura e a morte dos personagens de seus primeiros filmes, em sua pobreza enquanto representação, chocam por sua simplicidade. São apresentadas de maneira direta, criando um vínculo com um público tão acostumado e inserido na violência. Zé do Caixão suplicia indiscriminadamente homens e mulheres, sendo essas últimas suas vítimas principais. Enquanto os homens são surrados, torturados e boa parte das vezes mortos – impassíveis e temerosas vítimas do cruel personagem, as vítimas femininas são dominadas e abusadas sexualmente, inferiorizadas e tragadas para o inferno particular, carnal e sangrento do algoz Zé do Caixão.

Em Ivan Cardoso a violência é puramente gráfica, absolutamente falsa, como tudo o que vemos em seus filmes. É cinema se mostrando enquanto tal, rompendo o ilusionismo a cada sequência, brincando com o referencial do espectador. É como a cabeça arrancada de Igor (Felipe Falcão) em *O Segredo da Múmia*, com seu sangue vermelho vivo, propositalmente artificial. A múmia, ao defender a repórter interpretada por Tânia Bôscoli, enfrenta o criado do professor Vitus, decepando sua cabeça calva com uma pá.

A nudez e o sexo estão presentes em toda a obra de Mojica, sempre acompanhados pela perversão e violência. É o sexo abjeto, sem permissão para paixões ou poesia. As mulheres de seus filmes são desconhecidas, mulheres comuns que vemos nas calçadas no dia-a-dia. Seus padrões de beleza diferem do que nos acostumamos a ver nos cinemas. Está mais próximo das pessoas das classes populares que encontramos nas filas de ônibus e nos supermercados. Muitas são amadoras ou aspirantes a atrizes saídas diretamente do curso de atores de Mojica. Ele explora essa sexualidade da mulher comum, expõe seus corpos nus, muitos desprovidos de qualquer ligação com padrões de beleza estabelecidos, outros mais lascivos – pequenas imperfeições acentuando essa voluptuosidade tão comum à mulher do povo. Ele não permite a realização sexual ou felicidade afetiva de seus personagens. Em *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, Zé do Caixão mata seu melhor amigo, Antônio, que sonhava com uma vida

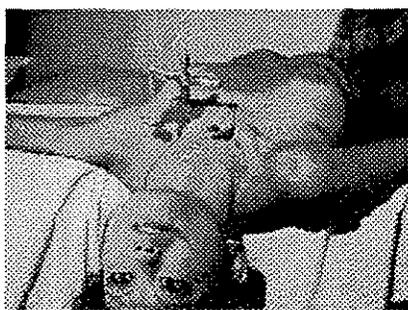
comum, tranquila, ao lado da futura esposa Terezinha, para logo em seguida espancar e esturpar a jovem, que termina por suicidar-se. Em seus filmes o sexo sempre leva à perdição.

Já os filmes de Ivan Cardoso estão repletos de mulheres bonitas, a maior parte atrizes conhecidas das telenovelas e programas de tv, como Clarice Piovesan, Tânia Bôscoli e Nina de Pádua em *O Segredo da Múmia*, ou Nicole Puzzi, Andréa Beltrão, Simone Carvalho e Lucélia Santos em *As Sete Vampiras*. Ele explora a nudez e o sexo de modo leve e divertido, uma mistura da estética das revistas masculinas com pornochanchada, isso mesmo nos momentos mais densos e menos convencionais dos filmes. Mesmo o bizarro tem seu sabor de chanchada: a transa entre Regina Casé e Felipe Falcão e a selvageria das mulheres-fera em *O Segredo da Múmia*, por exemplo.

Tara, horror e sacanagem: *exploitation* à brasileira

À partir do final da década de 60, o horror e o *trash* também foram encontrando outros caminhos, associados por um lado ao cinema marginal – com sua representação do abjeto e grotesco - e, por outro, à crescente exploração do erotismo. Era a época da pornochanchada (termo bastante abrangente), um cinema calcado na exploração do erotismo e nossa vertente do *sexploitation*. A onda teve seu início no Rio de Janeiro com os filmes *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969), *Memórias de um Gigolô* (Alberto Pieralisi, 1970) e *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1981). Como narra Nuno Cesar Abreu¹²:

Comprovada a eficácia do produto, começam a se cristalizar produtores e novos diretores nascidos no gênero, com a maioria da produção já centralizada em São Paulo, mais especificamente num quadrilátero do bairro da Luz apelidado Boca do lixo, ponto de referência da indústria cinematográfica nacional em São Paulo. A partir do boom da pornochanchada, esse perímetro que na época era considerado a “Hollywood brasileira”, produziu um número considerável de títulos(...) A Boca do Lixo era responsável por cerca de 60 dos 90 filmes brasileiros produzidos, em média, na década de 70.



O Signo de Escorpião.

O horror e o sobrenatural passaram a ser incorporados em vários filmes produzidos no período, alguns bastante representativos, como *O Signo de Escorpião* (1974), suspense *trash* produzido e dirigido por Carlos Coimbra baseado em história do astrólogo Omar Cardoso (que faz uma ponta no filme), uma espécie de *Caso dos Dez Negrinhos* tupiniquim. No filme, um grupo é convidado por astrólogo endinheirado para passar o fim de semana em sua ilha particu-

lar. Lá os convidados vão sendo abatidos um a um, destacando a sequência em que Wanda Kosmo (a bruxa oficial do horror nacional, segundo o videasta e articulista César Souza) realiza um ritual de macumba, com círculo de pólvora, imagens de nosso sincretismo religioso com seus santos e pombas-giras e invocação de Satã. Destacamos também a produção na cola do

Exorcismo Negro.



sucesso *O Exorcista, Exorcismo Negro* (1974), produzido por Osvaldo Massaini e dirigido por José Mojica Marins. Seu filme menos ousado – talvez por interferência do produtor que investiu, na época 150 mil dólares na produção – em que interpreta a si mesmo (como um bem sucedido e intelectualizado cineasta – auto-paródia ou realização no *écran* de uma aspiração nunca realizada?) enfrentando uma bruxa (novamente Wanda Kosmo), um filho do Diabo e seu próprio alter-ego, Zé do Caixão.

Outros filmes que representam bem o período são: *Enigma para Demônios* (1975) – em que a personagem de Monique Lafond é aterrorizada por telefonemas vindos do além - e *A Mulher do Desejo* (1976) – contando a história de um homem recém-casado que é possuído pelo espírito de seu falecido tio em mansão assombrada - ambos de Carlos Hugo Christensen e *Excitação* (1976), de Jean Garrett, ex assistente de José Mojica Marins, onde uma mulher interpretada por Kate Hansen, isolada em sua casa de praia, tem visões de um suicida em meio a manifestações de fenômenos *poltergeist*.

Se esses filmes ainda eram discretos em relação à violência e ao horror, todos exploram a nudez feminina, com ênfase nos seios e nádegas – na época era proibido o nu frontal - e sexo simulado. Com a entrada dos anos 80 e o abrandamento da censura, com a liberação do nu frontal e, posteriormente, 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, o que acabou - do mesmo modo que o sexo explícito fez com a pornochanchada – decretando o declínio da Boca do Lixo.



Shock

A partir dos anos 80 podemos citar *Seduzidas pelo Demônio* (Raffaella Rossi, 1980), outra história envolvendo possessão e satanismo; *A Reencarnação do Sexo*, produzido por Cláudio Cunha e com direção de Luiz Castellini, em que uma jovem (Patrícia Scalvi) é um instrumento de vingança do além, tendo a vontade dominada pela cabeça decapada de seu amante e *Shock* (1982), de Jair Correia, uma resposta nacional ao estilo contagem-de-cadáveres de Halloween e Sexta-Feira 13, em que um maníaco homicida

abate sem piedade os remanescentes de uma festa.

A brasilidade está presente na ambientação suburbana ou – em grande parte - rural desses filmes e, do mesmo modo como apareciam nos filmes de Mojica, no vínculo do horror nacional às crenças populares, principalmente o espiritismo e a macumba, com suas possessões por espíritos e entidades. Em *Força Estranha* (1983), Aldine Müller interpreta uma mulher casada que, repentinamente, vê sua vida transformar-se em uma perigosa e alucinante jornada regada a sexo, na qual fica perdida entre delírios e realidade. À medida que sua personalidade se modifica, começa a ficar evidente a presença de algo estranho e diabólico, que acaba arrastando a fita para o terreno do sobrenatural. Esse filme, que poderia caracterizar o que vamos denominar *umbanda-exploitation*, além das cenas tórridas de nudez e sexo, apresenta em detalhes cerimônias e rituais desse culto popular nascido no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século passado, com Aldine encarnando uma sensual (e nua) pomba-gira, entidade que representa a luxúria, a sexualidade e a mulher da vida.

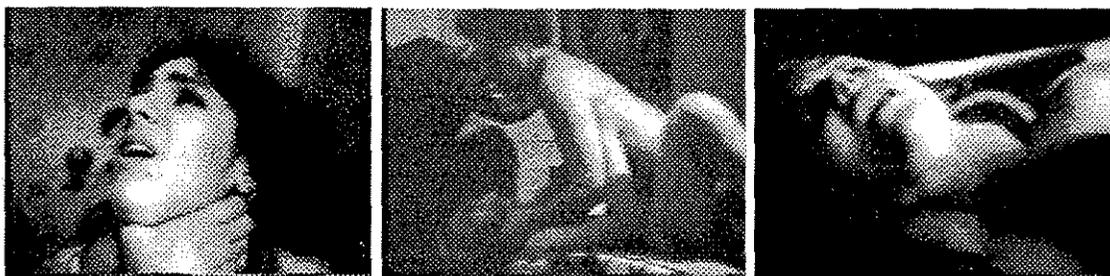


Força Estranha:
umbanda-exploitation.

Aproveitamos a oportunidade para evidenciar a figura da prostituta nessas produções. Personagem recorrente, certamente devido ao seu lugar no imaginário masculino, sempre teve papel de destaque no *sexploitation* nacional. Tanto como objetos de prazer descompromissados em produções mais leves e humorísticas (*O Segredo das Massagistas*), quanto como ser social em meio às mazelas da vida na periferia (o atípicamente denso *A Dama da Zona*) ou mesmo vinculadas à perversão, alvo em potencial de tarados e maníacos. O que de certo modo vai refletir o caráter ambíguo desses filmes: se por um lado dependem da exploração da nudez e do sexo, por outro condenam sua prática através da punição de seus agentes. Como já vimos, esse é, aliás, um clichê bastante comum no filme de horror: a expiação pela violência ou morte de uma conduta sexualmente permissiva, refletindo um conservadorismo latente naqueles realizadores.

São prostitutas as vítimas do perturbado personagem de Enio Gonçalves no episódio *Solo de Violino*, do filme *A Noite das Taras 2* (1982), produzido por Ody Fraga e David Cardoso. Neste segmento, creditado ao fotógrafo Cláudio Portioli, um jovem recalcado e psicótico, submisso à mãe dominadora (Wanda Kosmo), têm na paixão pelo violino a única fuga à sua existência atribulada. Extravasa o ódio que sente da velha personificando-a nas prostitutas que

pega na rua e depois mata, estrangulando-as na consumação do ato. O sexo sendo aqui, como dissemos, o instrumento de punição.



A Noite das Taras 2

Merecem destaque, também, os filmes do emigrante chinês John Doo (Chien Tien Tu) feitos em São Paulo, como *Ninfas Diabólicas* (1977) e *Excitação Diabólica* (1981). O talentoso Doo tinha uma propensão para misturar em seus filmes eróticos temas como paranormalidade e feitiçaria. Coube a ele dirigir o episódio *A Carta de Érico* no primeiro *Noites das Taras* (1980), produzido pela Dacar, de David Cardoso. No melhor estilo das histórias de assombração, o sobrenatural se revela no final surpresa. Na trama, um marujo de passagem por São Paulo impede o suicídio de uma mulher solitária (Patrícia Scalvi). Ele chega em seu apartamento no exato momento em que ela preparava a própria morte, com o intuito de entregar uma carta a pedido de um tal Érico – personagem que aparece somente em *flash backs* – que ele encontrara por acaso nas vésperas de viajar, em Porto Alegre. Acabam se envolvendo e protagonizando uma longa cena de sexo, terminando com o marinheiro apaixonado decidido a ficar ao lado da moça. Quando abrem a carta ela continha apenas uma folha em branco, um pretexto para que o marujo impedisse o suicídio. A ação das forças sobrenaturais interferindo no destino se consuma com a última sequência, mostrando um túmulo no cemitério com o nome “Érico” gravado na lápide.

No interessante *O Gafanhoto* (1981), o terceiro episódio de *Pornô*, também produzido pela Dacar, John Doo apresenta a história de uma bela mulher cega que tinha o dom de enxergar através dos espelhos espalhados na mansão isolada onde vivia. Ela mantinha como escravo sexual um homem que sonhava em libertar-se de seu jugo. Este, procurando causar-lhe asco durante uma relação, coloca sobre seu corpo um gafanhoto que ela, sem enxergar, sente passear sobre seus seios e vulva, em detalhes revelados pela câmera. Seria uma prévia da zoofilia que seria inaugurada mais tarde com cavalos, cães, antas e outros animais que a criatividade e sensacionalismo de nossos diretores iriam encontrar. Para o desafortunado protagonista, o efeito causado não é o esperado, já que o contato do animal a excita mais ainda, levando-a ao orgasmo, fazendo com que ela adote o animal. O filme termina em um banho de sangue, com o rapaz quebrando os espelhos, a destruição de cada um refletindo fisicamente na jovem cega com a mutilação de seus olhos e cortes no rosto. Ele acaba morto à punhaladas pela mulher

ferida.

Um dos filmes em que nos deteremos e que melhor representa o tema deste estudo é um pequeno filme de cerca de 40 minutos, *O Pasteleiro*, um dos segmentos – possivelmente inspirado no Herschell Gordon Lewis de *Banquete de Sádicos e Maníacos!* - incluídos no filme *Aqui, Tarados!*(1980), no qual o próprio John Doo atua, dirigido por David Cardoso, como o personagem título.

O Pasteleiro é uma pequena obra-prima, um autêntico *splatter* nacional, com uma estrutura narrativa bastante convincente, dentro dos recursos limitados que são evidentes. Suas primeiras sequências mostram planos da vida noturna em São Paulo, com seus letreiros luminosos de casas de shows e hotéis. Termina por destacar o letreiro do bar e pastelaria onde têm início a história. Uma prostituta faz ponto na entrada enquanto é observada por um distinto chinês. Ao abordar a prostituta, é estabelecido o contraste entre o polido personagem e a desinibida e irreverente prostituta, profissional e sem muita paciência para conversa. Ela deixa isso claro::

- Eu dou, você come, depois você paga o que comeu.



John Doo em *O Pasteleiro*.

Ele quer levá-la para casa, o que ela recusa inicialmente. Acaba cedendo à oferta de pagamento extra, mas antes pede um pastel. Entra em cena o terceiro – e peça fundamental – elemento da história: o pastel. Também ficamos sabendo que o chinês é pasteleiro e é ele quem fornece os pastéis “especiais” que a pastelaria vende a preço bem mais alto. Ele diz que seu segredo é a carne, muito especial. O jogo começa a ser entregue, portanto, ao espectador nesse momento, complementado pela pergunta do funcionário do balcão sobre a entrega da próxima remessa, ao que o chinês responde olhando para a moça, que seria no dia seguinte.

A conversa que se segue entre os dois no automóvel, a caminho da casa do chinês também marca mais um pouco a atitude irreverente e despojada da prostituta em relação à própria profissão, ao mesmo tempo denunciando seu conformismo e menosprezo por si mesma, além de dar mais dicas de que o filme se aproximaria de algo mais sinistro pela referência ao tema “história policial”.

- Sabe que você parece chinês de história policial?

“Chinês de história policial” também é bem colocado como pista no jogo com o espectador, já que os chineses sempre tiveram, na literatura policial e nos quadrinhos uma posição sinistra e maquiavélica

- Ah, você gosta de ler?
- Só história policial.
- Ah...
- Ah, o quê?
- Você parece ser diferente...
- Que diferente? Puta é puta em qualquer lugar. Depois que deitou e abriu as pernas, a única diferença é que em umas, o buraco é mais aberto e em outras, o buraco mais fechado.

Na casa do chinês ele oferece chá e inicia uma conversa. Ela começa a revelar alguma fragilidade deslocada de seu universo, sentindo-se desconfiada e desconfortável com a atenção e gentileza do anfitrião. Ela demonstra sua amargura com a vida que leva no diálogo que destacamos a seguir:

- Por que você se machuca? Qual o seu nome?
 - Pra quê você quer saber? Qual a diferença se vai foder com Maria, Joana, Aurélia?
- Perereca não tem nome.

Ela vai sendo seduzida pela conversa do chinês, discutindo sobre a vida, a prostituição. Outro ponto revelador se dá nessa sequência, quando o chinês diz ser um agente enviado pelo destino para mudar a sua vida, prometendo libertá-la de seu sofrimento. Progressivamente somos levados a desvendar a verdadeira face do pasteleiro, podendo ler nas entrelinhas de cada frase ou detalhe os sinais de uma realidade sinistra e, por trás daquela fachada, a promessa de um desfecho trágico.

Logo em seguida, a moça vê as fotos de várias jovens, em um canto, cercadas de velas e incensos. Ela pergunta quem são e diz parecer um altar, o que ele confirma, pedindo para tirar uma foto sua:

- Vou virar santa no seu altar, também?
- A idéia é essa.

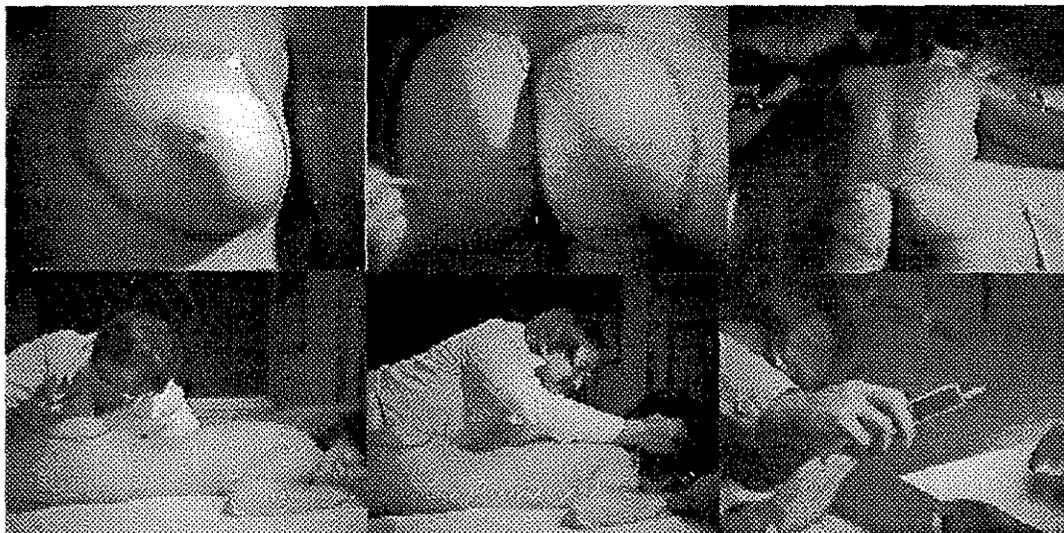


Novamente o jogo com as referências do espectador. Em geral, sabe-se que maníacos sexuais e *serial killers* guardam lembranças de suas vítimas, muitas vezes como objetos de culto. Tanto que o chinês, ao tirar o retrato, compõe a roupa da mulher, para não profanar essa imagem com os seios desnudos. O “altar” com as fotos estaria denunciando isso, complementado pela idéia da moça de “virar santa”, o que denota sacrifício.

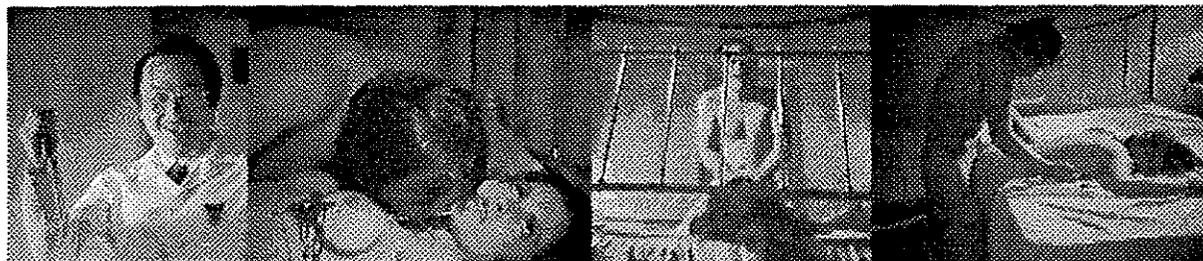
No quarto o comportamento contido do chinês começa a mudar. Ele pede primeiro para pintar o corpo da prostituta, demarcando com pincel e tinta várias partes: seios, nádegas, púbis, coxas e abdome. Vestido ainda, ele pede à mulher que se vire de bruços. Suando e excitado, acaricia suas nádegas e deita-se sobre ela. Enquanto isso, pega na gaveta do criado-mudo uma grande seringa, cheia de um líquido escuro, que injeta à força na vítima. Sedada pela substância, ela não tem forças para impedir que seu algoz enterre um facão em seu peito, atravessando o corpo e o colchão, recurso semelhante ao utilizado anteriormente por Mario Bava em *Mansão da Morte* (*Bay of Blood*/1976) e pouco depois no filme *Sexta-feira 13 – Parte 2* (1981). Ele assiste ao último espasmo da mulher, com o detalhe do seio ferido onde entrou o facão.

A exploração pelo doentio se inicia, com ousadia, ao tocar em dois assuntos tabu: a necrofilia e o canibalismo.

A necrofilia já tinha sido abordada no cinema brasileiro José Mojica no episódio *Tara*, de *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), em que um vendedor de balões corcunda e asqueroso, se apaixona por uma moça (a vedete Íris Bruzzi). Quando esta é morta por uma rival na porta da igreja, o corcunda acompanha pesaroso o enterro para, mais tarde, violar a sepultura e fazer sexo com o cadáver.



O Pasteleiro, porém, supera com sua crueza e barbarismo o filme de Mojica, sendo, possivelmente, a sequência de necrofilia mais perversa da história do cinema. O personagem de John Doo começa, já despido, a lamber todo o corpo da moça, com atenção para o ferimento da facada, que suga com sofreguidão. Em seguida, copula com o cadáver, dedicando o ato final a uma cena de sodomia com direito, inclusive, a fartas doses de vaselina. Detalhe: não há sexo explícito no filme, mas por muito pouco.



O *splatter* e o canibalismo – esse sim, explícito – vêm logo em seguida, no que poderia ser uma reverência aos já citados e comentados filmes de Herschell Gordon Lewis, respectivamente *Banquete de Sádicos* (*Blood Feast*) e *Maníacos!* (*2000 Maniacs!*). Não temos informações se John Doo conhecia essas obras do pai do *gore* americano.

O canibalismo já freqüentara as telas nacionais em meio às alegorias de *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Como era Gostoso o Meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos). Mas vinculado ao horror e à tara, somente José Mojica Marins, em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), o fizera, de modo inclusive bastante distinto da maneira como George Romero abordou o tema em *A Noite dos Mortos Vivos*, do mesmo ano. Mojica, em *Ideologia* – terceiro episódio da fita – brinda o espectador com asquerosas e explícitas cenas de canibalismo, relacionando-as com as taras e perversões inerentes à natureza humana. Romero é menos perverso, se associarmos seus zumbis ao processo pelo qual a sociedade passava na-

quele período de profundas transformações que foi o final dos anos 60. O canibalismo dos personagens de Mojica são obra de um ente maléfico – o professor Oaxiac Odez (Zé do Caixão ao contrário) – enquanto o dos zumbis de Romero é uma ato coletivo.



Necrofilia e canibalismo em O Estranho Mundo de Zé do Caixão

Em *O Padeleiro*, o chinês, saciado, leva o cadáver da prostituta para o porão, na verdade a cozinha onde preparava seus quitutes. Começa então a retalhar o cadáver, que deita sobre uma bancada. Primeiro serra a cabeça, em meio a muito sangue cenográfico que espirra para todos os lados. A câmera pega o corpo decapitado em primeiro plano, enquanto vemos ao fundo o padeleiro levar a cabeça para dentro de um forno. A seguir, ele volta ao seu trabalho, durante todo o qual, são intercaladas fotos das moças do “altar”, suas vítimas anteriores. Ele corta, amputa, retalha, e vai moendo os pedaços em um moedor. A carne moída, ele recolhe em uma tigela – sem deixar de provar um bocado cru – e leva ao fogo. Nesse ponto é apresentado ao espectador, de forma quase didática, como fazer pastéis. O chinês abre a massa, enfarinha, recheia e frita, finalmente provando com satisfação o primeiro.



Sangue-e-tripas: o padeleiro prepara o seu pastel “especial”.

O filme termina com o pasteleiro entregando os pastéis na mesma pastelaria do início do filme, onde seus “pastéis especiais” já eram aguardados. Tão logo chegam, já vão para a frigideira. Um dos clientes, enquanto espera, comenta com os amigos – e com a platéia, que, cúmplice do chinês, sabe a verdade:

- Eu não sou de comer essas porcarias baratas de pastelaria, mas depois que descobri o especial daqui, você nem imagina! Pago o preço que for. É a coisa mais requintada que conheço, e olha que eu vivo de restaurante em restaurante provando tudo o que há de melhor, hein?

Esses filmes acabaram fazendo a transição para o sexo explícito, cedendo lugar às produções com elementos eróticos cada vez mais fortes para competir com os filmes pornográficos americanos que começavam a dominar o mercado no início dos anos 80. Como sugere Nuno César Abreu;

O frágil equilíbrio do cinema da Boca do Lixo foi rompido com a potente entrada em cena do pornô explícito estrangeiro. Melancolicamente, percebe-se uma rápida deterioração da produção que anteriormente a sustentava. O mercado que absorvia seus filmes agora volta o seu interesse para o *hard core*. Para responder às novas exigências, a Boca se orienta para a realização de filmes de sexo explícito, procurando disputar o mercado nacional com os *hard core* americanos.¹³

Dessa disputa pelo mercado, o *hard core* brasileiro acabou recorrendo aos limites da perversão e da violência, com aberrações, escatologia, sexo bizarro, e estupro, sendo que vários diretores acabaram enxertando entre uma cópula e outra, algumas cenas de horror sobrenatural. O que não salvou a indústria nativa do sexo explícito, que terminou derrotada por seus concorrentes ianques. Porém, vistos hoje com distanciamento, esses filmes mal acabados e repletos de grosseria e mau gosto são um retrato do país, descendentes bastardos da chanchada e da pornochanchada, representantes da cultura do esculacho e da “sacanagem”. Concordamos com a conclusão de Nuno César Abreu:

Por fatores econômicos ou de “forma e conteúdo”, os produtos estrangeiros, americanos principalmente, acabaram dominando o mercado e soterrando a frágil estrutura que sustentava o similar nacional. Talvez por que apresentassem a característica, ao menos aparente, de serem feitos “a sério”. O pornô nacional, indigente de berço, elevando a estado patológico os cacoetes adquiridos da chanchada e da pornochanchada – a paródia, o escracho, o deboche, a caricatura excessiva (talvez, traços essenciais à nossa cultura) - , acabou por se desqualificar.¹⁴

Não é para menos que, portanto, uma dos astros mais requisitados do período tenha sido o anão Chumbinho, protagonista de títulos sugestivos como *As Taras do Mini-Vampiro* (1984) e *Fuk-Fuk à Brasileira* (1986).

Dessa mistura de sexo explícito com horror podemos dar como exemplo *A Casa dos Prazeres Proibidos*, de Raffaele Rossi, que explora o sadomasoquismo, com submissão, espancamentos e o sobrenatural para dar o tom na sequência final.

A Curra, de Mário Lima, é outro exemplo e um caso interessante, por ser um filme que não decide que rumo tomar. É a história de uma jovem que vive na cidade grande e conhece um primo do interior (Walter Gabarron, o Wilson Grey dos pornôs brasileiros, provavelmente um dos atores mais presentes nos filmes daquele período), com quem se envolve após viajar para a fazenda onde o rapaz vivia com os pais e três irmãos. Os três irmãos violentam e matam a moça em uma sequência bastante brutal e convincente.

Até esse ponto, *A Curra* passara de filme pornô convencional, com as tradicionais cenas de sexo grupal e lesbianismo, para um porno-drama rural, representado pelo sexo entre a protagonista e o primo e a curra que dá título ao filme. Entra em cena, na última sequência, o elemento sobrenatural: a jovem estuprada e morta – vemos seu rosto espectral em *flashes* – possui o primo em busca da vingança que se desenrola no melhor estilo faroeste-caboclo, com muitos tiros e um desfecho em que ninguém escapa.

Entre os títulos produzidos vamos chamar a atenção para a produção de 1986, *Os Anos Dourados da Sacanagem*, de Paulo Antonione. Surpreendente e bem cuidada adaptação das revistinhas eróticas (os “catecismos”) desenhadas grosseiramente pelo lendário Carlos Zéfiro, é dividida em dois episódios, amarrados pelo avô que mostra ao neto as famosas revistas. O segundo segmento é o que nos interessa, por sua mistura de sexo com religião, tão comum no *sexploitation* europeu: *Com o Diabo no Corpo*. A história, inclusive, remete a um conto de Boccaccio, já adaptado por Pier Paolo Pasolini em seu *Decameron*. Sandra Morelli (famosa na época por suas cenas de sexo com cavalos) é a moça desorientada que vai à Igreja – a trama se passa no interior – se confessar, acreditando estar possuída pelo Diabo. Ela conta ao padre (que quer saber de todos os detalhes e se masturba durante o relato) ter sido forçada ao sexo pelo namorado, e através da cópula, permitido a entrada do Diabo em seu corpo. O padre, lúbrico, se propõe a fazer um exorcismo um tanto quanto peculiar, já que nas suas palavras, o único meio de tirar o diabo do corpo da jovem seria “pelo mesmo buraco por onde ele entrou”. O filme parte para a blasfêmia explícita, com o padre de estola roxa, recitando suas orações, enquanto faz sexo com a “endemoniada”. O problema é que a garota estava realmente possuída, e o demônio se revela, com todos os lugares-comuns do gênero desde *O Exorcista*: fala com voz grossa, dá gargalhadas pavorosas, tem a fisionomia modificada – com ênfase

nos olhos vermelhos - e fala impróprios, inclusive paródias pornográficas das orações tradicionais da Igreja. Ele vira o jogo e dá um banho de sexo que quase acaba com o padre.

Na nova produção do pornô brasileiro, alavancada a partir dos anos 90 e feita diretamente para o mercado do vídeo, quase nada restou daquele período. O *hardcore* brasileiro entrou no estilo linha de montagem – filmes sem nenhum conteúdo além da repetição de cenas de sexo padronizadas -, seguindo a fórmula atual norte-americana e se rendendo ao *gonzo* – tipo de filme pornô bastante marcado pelo produtor e diretor americano John Stagliano – mais conhecido como “Buttman” -, em que a linha narrativa preconiza uma pretensa espontaneidade. Por outro lado, para o horror e o *exploitation*, novos caminhos começaram a ser traçados por uma nova geração, que rende seu tributo à geração dos anos 60 e 70.

Podemos considerar o início dos anos 90, em contrapartida ao cinema nacional que minguava sob os auspícios de Fernando Collor, o período em que algumas importantes mudanças iriam mudar o cenário da realização de filmes no Brasil, principalmente no que diz respeito ao assunto-tema de nosso trabalho.. Devemos lembrar que o horror estava cada vez mais afastado das telas brasileiras, com o desbaratamento da Boca do Lixo. Fauzi Mansur, ex-diretor de pornochanchadas e filmes pornôs, ainda em finais da década anterior, realiza *Atração Satânica* (1988) e *Ritual Macabro* (1989), filmes que acabaram sendo lançados no exterior e comercializados no mercado doméstico de vídeo norte-americano. José Mojica, desde *48 Horas de Sexo Alucinante* (1986), sem perspectiva de realizar algum filme, afunda na bebida, coroando uma decadência que já o perseguia há anos, resultado de uma vida quase só de maus momentos, recomeços e péssimas escolhas. Várias vezes perdeu tudo, sempre vendo financeiramente o fundo do poço e sem ter, em algum momento, a sua obra reconhecida no Brasil. A falta de critério e super-exposição de seu personagem, com certeza também contribuíram para o seu declínio. Zé do Caixão passou de monstro perverso a figura decorativa, ridicularizada em programas de auditório. Como nos conta Barcinski:

Depois de quase vinte anos de decadência, Mojica começou também a perder sua popularidade. As gerações mais novas não sabiam quem era Zé do Caixão. Ele havia se tomado uma piada, mais uma a engrossar a longuíssima lista de artistas superados pelo tempo e pelos modismos. Como tantos outros velhos astros à beira do esquecimento, Mojica tentou a todo custo agarrar-se à fama que ainda lhe restava, com aparições em programas bregas na TV e notinhas em jornalecos do interior.¹⁵

Nova geração, novos rumos

A luz no fim do túnel surgiu por intermédio de uma nova geração, que entrava em ação utilizando a ainda recentemente popularizada tecnologia do vídeo. Acreditamos que a escolha

do horror como um dos motivos principais dessa nascente produção se deve, em parte, ao próprio caráter transgressor e possibilidades em se fazer algo diferente e radical, chocando o espectador. Um meio de se expressar uma rebeldia e inconformismo contra às convenções que regem a sociedade, principalmente em se tratando de *videomakers* bastante jovens. Isso explica o direcionamento a um horror debochado e gráfico, exagerado em suas representações de escatologia e violência. Também influenciou nesse sentido o referencial dessa geração, à qual se refere César Souza, como:

(...) viciada em tv, filmes vagabundos, quadrinhos, pipocas, refrigerantes...e muita cerveja. Se os realizadores brasileiros até então se dividiam entre os que não tinham nenhuma cultura cinematográfica e os formados/influenciados pelo cinema clássico hollywoodiano ou europeu, agora a regurgitação de centenas de informações da cultura pop com um grosso caldo de transgressão era a tônica.¹⁶

Também serviu de incentivo ao direcionamento de que falamos, o modismo do *trash*, naquele período, que beneficiou inclusive Mojica, colocando-o novamente em evidência ao mesmo tempo em que seus filmes eram lançados nos Estados Unidos pela *Something Weird*, a maior distribuidora de vídeo especializada em *exploitation*.

O *boom* desse segmento amador resultou em uma numerosa produção rodada em VHS e editada sem grandes recursos. Para isso, o conceito de *trash* caiu como uma luva, já que podia justificar a pobreza orçamentária e técnica, e garantir a abordagem de temas que, caso fossem produzidos no esquema convencional, exigiria muito dinheiro, principalmente em relação a efeitos especiais, um fator que talvez seja um dos motivos para a praticamente nula produção de filmes de horror e ficção-científica no Brasil por cineastas da casta superior.

Em meio às inúmeras iniciativas – grande parte durou tanto quanto a moda –, com certeza a mais duradoura foi a de Petter Baiestorf, que tem o mérito de ter conseguido estabelecer a mais duradoura e prolífera produtora-distribuidora de filmes independentes do Brasil. A Canibal Produções, sediada em Palmitos, Santa Catarina, que teve o seu embrião em 1993 com *Criaturas Hediondas*, indo contra a tradição desse tipo de empreendimento, dura até hoje. Direcionada ao mercado *underground*, acabou se tornando um referencial para quem se interessa ou quer realizar filmes independentes e transgressores no país.

Criaturas Hediondas, realizado em VHS, remete às produções de baixo orçamento americanas dos anos 50, ao contar a história do Dr. Rottenberg, um cientista marciano que vem à Terra com a intenção de dominá-la. Nitidamente “fundo-de-quintal”, a produção, ao mesmo tempo em que percorria o circuito alternativo de exibição (como faculdades e festivais de cultura alternativa), ganhava uma continuação, *Criaturas Hediondas 2*, de 1994.

O Monstro Legume do Espaço (1995), sobre uma criatura vegetal alienígena que en-

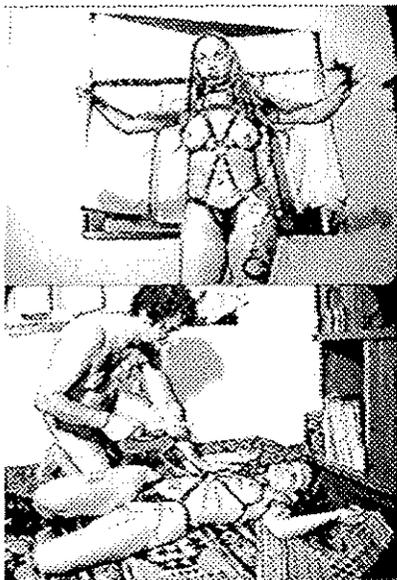


Petter Baiestorf e César Souza em *Gore-Gore Gays*.

frenta o cientista louco que a aprisiona, representa um novo passo para a carreira de Petter, que começava a deixar para trás o amadorismo de suas primeiras produções e rumava em direção a um aprimoramento técnico. Nesse período, juntou esforços com César Souza, um aficionado por filmes de horror e veterano do movimento super-oitista dos anos 80 que conheceu durante a primeira edição da Horrorcon – convenção que aconteceu em 1995, em São Paulo –, iniciando uma parceria que resultaria em um salto qualitativo para os projetos da Canibal Produções, a partir de então rebatizada como Canibal/Mabuse Produções.

Tendo Souza como co-produtor, Petter dirigiu em 1996 o longa *Eles Comem a sua Carne*, definido como um “romance ultra-gore”, em que uma “família” de canibais, que tem como prato principal os fiscais da prefeitura que vão cobrar os “iptus” atrasados, se preparam para o casamento entre dois de seus integrantes. O canibalismo é mostrado em detalhes, em seqüências repletas de eviscerações, tripas e muito sangue. Uma celebração de estilos que marcaram o gore no cinema – de Herschell Gordon Lewis aos canibais italianos –, evidenciando o canibalismo e a necrofilia, temas que se tornariam constantes na produção da Canibal/Mabuse.

Seguiram-se *Satânikus*, dirigido por Souza, em que retoma projeto de seus tempos de super-8 evocando o terror clássico e seus clichês, contando uma história envolvendo satanistas e um demônio enfurecido; e *Caquinha Superstar A-Go-Go: The Gore Horror Picture Show* (1996-1997), segundo definição dos próprios idealizadores, uma “comédia musical - erótico – escatológica” onde o personagem título, uma espécie de Carlitos às avessas, cujo cardápio alimentar varia entre restos de corpos em decomposição e dejetos, lembrando em alguns momentos o *Nekromantik*, de Buttgereit.



Gore-Gore Gays

Os filmes da Canibal/Mabuse contavam agora com um número maior e fixo de colaboradores, entre técnicos e elenco. Podiam contar, inclusive, com um grupo desinibido de mulheres – as intituladas “canibal girls” –, presença constante e determinante nas produções que viriam, como não podia deixar de ser em se tratando de horror e *exploitation*, a explorar cada vez mais o sexo e a nudez. Esses fatores em muito favoreceram a evolução dos filmes, cada vez mais debochados e transgressores exercícios para os seus autores atirarem em todas as direções, glorificando o “políticamente incorreto”.

Em *Blerghhh!* (1997), podemos considerar a consolidação do estilo que vinham desenvolvendo nos filmes anteriores,

uma apoteose de referências ao universo dos filmes B de horror e ao cinema de exploração, pontuadas por humor negro e deboche. *Blerghhh!*, que começa como aventura policial, mistura Tarantino e Romero na história de um grupo terrorista que seqüestra o filho viciado de um rico. O líder do grupo é um sádico que aprisiona uma jovem no porão, com a intenção de torturá-la até a morte na frente de uma câmera e fazer um filme *snuff*. Após o assassinato do jovem viciado, o mesmo volta como um zumbi, sedento por cocaína. O filme causou polêmica ao ter a sua exibição pública proibida na terceira e última edição da Horrocon por suas cenas de sexo e violência, carregadas de sangue-e-tripas.



Sacanagens Bestias dos Arcanjos Fálcos

O ponto culminante da Canibal-Mabuse foram duas produções (ou “longas voltados à transgressão e sexualidade exacerbada”, segundo César Souza) lançadas em 1998, com apenas seis meses de diferença entre elas: os polêmicos *Gore-Gore Gays* e *Sacanagens Bestias dos Arcanjos Fálcos*. O primeiro, sobre dois companheiros homossexuais (interpretados pelos próprios Baiestorf e Souza, na falta de conseguirem atores para os papéis principais), Tirano e Adolfo. Estes, após uma crise no relacionamento que leva à auto-castração do primeiro, resolvem buscar a libertação, dando vazão às suas perversões através de uma série de crimes sexuais, cometidos com requintes de crueldade. Durante o filme, contracenam com vários personagens inusitados, como a evangélica sadomasoquista, um jovem coprófago, entre outros que acabam sendo massacrados pela dupla.

O segundo, também conhecido como *S.B.A.F.* (provável referência à Sociedade Brasileira de Arte Fantástica, organizadora da terceira Horrocon e responsável pela proibição da exibição de *Blerghhh!*), é na realidade um pornô bizarro, em que as cenas de sexo explícito, ao contrário dos filmes pornográficos tradicionais, de modo algum tem a intenção de excitar sexualmente. Muito pelo contrário, elas são deliberadamente repulsivas, em alguns momentos beirando o escatológico. Sobre esses filmes, Petter nos declarou, em entrevista:

Sobre o *Gore Gore* e o *Sacanagens Bestias*, foram dois filmes que precisamos fazer porque tanto eu quanto Souza (...), queríamos chocar todo mundo e gozar na cara de todo mundo. *Gore Gore Gays* não ficou como eu queria, até o seu título era outro, iria se chamar *A Ninfeta Gore*, e era mais porrada. Mas

ficamos sem atores, sem técnicos, sem grana pra fazer como era pra ter sido. Mas o *Sacanagens Bestiais* eu tenho orgulho de ter feito. Ficou ótimo e bem como havíamos imaginado. Pena que foi totalmente recusado por todo mundo e o prejuízo financeiro que tivemos com ele (e o *Gore Gore*) até hoje chega a doer. Abalou as nossas estruturas. Praticamente falimos com esses dois filmes, que fizemos simultaneamente e lançamos com uns seis meses de diferença. Mas foi válido. E o pior foi a pirataria. Esses dois filmes viraram *cult movies* dos moderninhos de Porto Alegre, mas não vendemos nenhuma cópia por lá. Foi tudo pirataria.¹⁷

Com *Zombio* (1999), uma clara homenagem ao cineasta italiano Lucio Fulci, a dupla encerrou a parceria. Retornaram ao horror através da debochada história de um casal que enfrenta, em uma ilha do rio Uruguai, um bando de zumbis canibais, além de encontrar pelo caminho um psicopata e um alienígena. Somente em 2001 ficou pronto o mais recente e maduro filme de Baiestorf, *Raiva*, um violento *road movie*, que tem como ponto de partida o roubo de uma coleção de revistas “Spekro” (famosa publicação dos anos 70 contendo histórias em quadrinhos de horror) e uma alucinada perseguição, pontuada por carnificinas, para reavê-la.

Sobre a política de cinema no Brasil, Baiestorf, que recentemente lançou o “Manifesto Canibal – uma declaração de guerra dos que nada tem e tudo fazem contra os que tudo tem e nada fazem”, em que prega o uso do VHS como forma de guerrilha na produção de vídeos independentes contra o *establishment* cinematográfico nacional declarou:

Uma vez eu me importava com isso e até brigava, mas agora já não dou mais bola pra esse assunto. Meu estilo, minha técnica, meu público não é o mesmo e não tem nada a ver com isso tudo. Meu público habitual nem assiste a filme nacional...Aliás, a maior parte do meu público acha que sou um gringo fazendo filmes aqui no Brasil. Sou totalmente contra dar dinheiro para o cinema brasileiro. Sou é a favor de fazer filmes com grana do próprio bolso, aí o retorno financeiro se torna obrigatório, senão o cara não faz mais nada. O pessoal da minha geração que faz filmes em vídeo tá explorando um público novo, que é o público heavy metal/psychobilly/hardcore...Nosso lugar é lá atrás, pelas portas dos fundos. Nunca seremos reconhecidos como artistas pela mídia oficial e acho isso ótimo, pois assim sempre seremos atuais/originais. E não dependeremos de padrinhos ou políticos.¹⁸

César Souza é mais incisivo:

Não tem que mudar política nenhuma para o cinema. Tem é que sair a política do cinema. Cinema é arte, diversão e negócios. O cineasta quer a arte, o público a diversão. Falta quem invista no negócio. Na saudosa boca-do-lixo até dono de loja de sapato e tintureiros investiam em filmes baratos. Tinha público e dava dinheiro. Sem o apoio do governo. Talvez hoje em dia, se os traficantes e políticos corruptos apenas lavassem o seu dinheiro no cinema, teríamos uma indústria nacional! E os diretores tinham que redescobrir o público. Cadê os filmes de gênero? Comédias satíricas, policiais, infantis (...), eróticos, filmes de aven-

tura (cangaço, gaúchos, Amazônia, etc.) e, é claro, terror? Chega de novela global e caso especial no cinema. Só falta inventarem um *Você Decide* em celulóide.¹⁹

Não foram somente os filmes da Canibal, entretanto, que exploraram o horror em produções rodadas diretamente para o vídeo. Outros se aventuraram por esse caminho, como o paulista Toninho do Diabo (Antônio Firmino), que realizou *O Caçador de Almas* e *O Caçador de Falso Profetas*; e o catarinense Boni Coveiro, diretor de vários curtas na linha “contagem-de-cadáveres”, como *Carpindo nos Corpos* e *Rebocando os Corpos*. Ambos atuaram juntos em *O Mensageiro das Trevas* (2000), em que Toninho do Diabo participa como apresentador da história, que conta a origem de Boni Coveiro através de um grupo de escoteiros que encontra a morte nas mãos do diabólico personagem. Um filme que, na verdade, não fornece nada de novo e impressiona mais pela sua falta de qualidade técnica e amadorismo do que pelo enredo em si.



Aspirantes a Zé do Caixão : Boni Coveiro (esquerda) e Toninho do Diabo (direita).

Seguindo em uma direção diretamente oposta aos filmes da Canibal, o curta *Nocturnu* (1998), do gaúcho Dennison Ramalho, investe pelo tema vampirismo com uma abordagem soturna do mito. Rodado em 16 mm com verba arrecadada pelo diretor com a família, ganhou o prêmio de melhor fotografia em 16 mm no XXXI Festival de Brasília, tendo sido também premiado no 27º Festival de Gramado, na categoria de melhor curta e direção no formato. Nota-se a inclinação de Dennison pela cena neo-gótica, tanto pela abordagem do tema, quanto pelo tratamento visual em preto e branco granulado, que reforça a narrativa de pesadelo e a atmosfera sinistra, desolada de *Nocturnu*. Sem diálogos, cria um vínculo com as produções mudas do início do cinema, como *Nosferatu* (1922), de Murnau e *Häxan* (1921), do diretor dinamarquês Benjamin Christensen, que tem, inclusive, algumas cenas inseridas.

O curta mostra um grupo de caça-vampiros vasculhando um navio abandonado (referência ao *Démeter*, o navio do romance de Bram Stoker, que traz Drácula para a Inglaterra, encontrado à deriva com toda a tripulação morta). A sua missão é tentar conter as criaturas antes que elas cumpram o seu papel de proliferar o mal sobre a Terra. Encontram, porém, só os cadáveres mutilados dos tripulantes, enquanto assistimos, em *flash-back*, os vampiros em ação. A



Nocturnu

única sobrevivente é uma freira, que se revela sob o poder do Mal, deixando evidente aos caçadores que a batalha estava perdida e os vampiros já espalhavam a sua maldição pelo mundo.

Participam do filme os “canibais” Petter Baiestorf, como o câmera do grupo de caça-vampiros, Carli

Bortolanza, responsável pelos efeitos especiais, em que se especializou de forma bastante convincente, durante seu trabalho na Gore G.G.FX, criada para dar apoio às produções do grupo de Palmitos, César Souza, dando apoio também aos efeitos, e Denise V., uma das “canibal girls”, como uma vampira.

É difícil dizer se existe luz no fim do túnel para a produção de horror e *exploitation* brasileira, apesar dos esforços dessa geração de *videomakers*. Afinal, ainda não existe espaço para as suas produções, que continuam circulando através do boca-a-boca dos aficionados. Podemos considerar o período compreendido pelas décadas de 60, 70 e parte de 80 a época áurea, que permitiu o estabelecimento de uma produção que não mais se enquadrou nos anos posteriores. O horror continua e, ao que tudo indica, continuará à margem do cinema *mainstream* brasileiro.

Quase quarenta anos depois, Zé do Caixão continua como o grande representante do horror brasileiro. Quanto ao seu criador, ainda enfrenta os seus reveses. Mojica, recentemente, saiu-se mal em um negócio com a Continental Vídeo, que lançou alguns de seus filmes no mercado. Pode ser visto também como astro convidado em filmes pouco significativos como *Contos de Horror – A Filha do Pavor*, produção de 1997 dirigida por Andréa Pasquini, que seria o primeiro de uma série para a tv que não vingou, sendo lançado em vídeo e DVD. Além disso, tornou-se figura freqüente da indústria pornô, participando dos filmes *Tesão 3: Fetiches e Fantasias* (2000), de Carla Braga e a série iniciada com *Dr. Bartolomeu e a Clínica do Sexo* (2001), dirigido por Mário Lima e Tom Camps, hoje na terceira continuação. Vale como compensação o fato de Mojica ser o primeiro cineasta nacional a ter a sua obra relançada em DVD, em uma luxuosa caixa contendo seis de seus filmes.

Notas:

¹ Cascudo, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro, Ediouro, p. 7

² Álvaro de Moya em *Shazam* (3ª Edição, Ed. Perspectiva, 1977) relata que revista em quadrinhos “completa” do gênero horror apareceu em 1951, mas muito antes dessa data já eram publicadas histórias avulsas em diversas publicações.

³ Almirante, *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, RJ, Livraria Francisco Alves, 1989, p. 9

⁴ A.E.C. Comics foi um marco do quadrinho de terror americano, com revistas como *Tales from the Crypt*, *Vault of Horror*, etc., apresentando em cada número várias histórias amarradas por algum personagem que se fazia de mestre-de-cerimônias.

⁵ Barcinski, André e Finotti, Ivan. *Maldito*, São Paulo, Ed. 34, 1998, pp. 122-123.

⁶ Câmara Cascudo define a figura da bruxa, no Brasil, como “(...) a bruxa européia, via Portugal, velha, magra, enrugada, horrorosa de feiúra e hedionda de sujeira, coberta de trapos, com um saco cheio de coisas misturadas e confusas, andando de noite, misteriosa, sinistra, silenciosa”. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Ediouro, p.191.

⁷ É bem verdade que nesses países, como foi visto no capítulo anterior, os filmes ganhavam algumas cores locais relacionadas com aspectos culturais específicos, que se inseriam no universo do horror anglo-saxão. A grande diferença é que nos filmes de Mojica, predominam valores e tradições populares explicitamente nativas, e é em função de sua brasilidade que orbitam os clichês do filme de horror.

⁸ Ferreira, Jairo. *Cinema de Invenção*, São Paulo, Limiar, 2000, p. 87.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Vieira, João Luiz. *Transilvania Follies*, in: *IVampirismo, o Cinema em Pânico*, Rio de Janeiro, EBAL, 1990, p. 191

¹¹ Ligação que inclusive se concretizou com a reportagem que o jornal popular fez com o pastor alemão Jack, astro de *24 Horas de Sexo Explícito*, de Mojica.

¹² Abreu, Nuno César. *O Olhar Pornô*, Campinas, Mercado das Letras, 1996, pp.77-78

¹³ *Ibid.*, p.84

¹⁴ *Ibid.*, p.88

¹⁵ Barcinski, André e Finotti, Ivan. *Maldito*, São Paulo, Rd. 34, 1998, p. 373.

¹⁶ Souza, César. *Horror à Brasileira*, in: *Brazilian Trash Cinema 2*, Palmitos (SC), 2000, p. 12.

¹⁷ *Lucio Reis entrevista Petter Baiestorfe e César Souza*, edição de abril/maio (2002) do fanzine eletrônico *B Zine*.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

CONCLUSÃO

Gostaríamos de ter encerrado esse trabalho de dissertação simplesmente afirmando ter esgotado o tema ao qual nos dedicamos em quase três anos de pesquisas e muitas horas passadas em frente ao receptor de tv, com os dedos nervosamente alternando entre as teclas *play*, *rewind* e *fast forward* do controle remoto do videocassete.

Poderíamos, inclusive, dizer termos compilado a mais completa obra de referência sobre o cinema de horror e o universo dos filmes *exploitation* (ou *sinema*, como algumas vezes é chamado).

Existem verdades e mentiras em ambos os casos. Em primeiro lugar, uma das conclusões que tiramos, é que o tema sobre o qual nos debruçamos é inesgotável. Em segundo lugar, mesmo tendo passado esses três anos sistematizando e nos aprofundando em tópicos que já cativam a nossa atenção há muito mais tempo, estamos longe de elaborar – o que talvez só fosse possível durante toda uma vida – um trabalho completo explorando todos os aspectos que envolvem o cinema de horror e *exploitation*, nas mais diversas partes do mundo durante mais de um século de cinema.

Mesmo assim, através do recorte que estabelecemos, confiamos ter contribuído com uma obra de referência bastante ampla que outros pesquisadores podem, sem dúvida, utilizar como base para posteriores investigações em campo tão vasto e inexplorado.

Alguns pontos interessantes merecem ser aqui relacionados.

Primeiramente, o modo como se deu a relação entre o cinema de horror e o *exploitation*, intrinsecamente ligados. Afinal, dificilmente um filme de horror, por suas características de buscar causar determinado tipo de emoção nos espectadores, não utiliza algum elemento de exploração. Seja ele a violência (explícita ou não) ou a nudez e o sexo. Este último, elemento bastante utilizado no gênero, tanto nas produções mais canhestras e baratas, quanto nos filmes produzidos pelos grandes estúdios. Nos filmes da Hammer, por exemplo, belas vampiras de seios fartos em idílios lésbicos. Rosemary, nua, têm relações com o demônio em *O Bebê de Rosemary*. Regan se masturba com o crucifixo, em *O Exorcista*. Os mesmos filmes apresentam variadas seqüências bastante violentas ou escatológicas. Pode ser o sangue *technicolor* das vampiras, o cadáver estatelado na calçada em *O Bebê...* ou mesmo as deformações e o vômito esverdeado de Regan. Todos eles elementos claros de exploração, inseridos na trama com o intuito de causar algum tipo de resposta do espectador. É o gosto pelo pecado, pelo proibido e pelo asqueroso, que causa repulsa e atração ao mesmo tempo.

Para os filmes *exploitation*, o horror, por legitimar a inclusão de violência e bizarria, se encaixou com perfeição. O que justifica as levadas de filmes que exploram as situações-limite que

seus protagonistas enfrentam, seja em um castelo medieval, seja em um campo de concentração nazista. Sempre evidenciando os aspectos mais pérfidos e sórdidos da natureza humana para o estímulo do voyeurismo do espectador e até, quem sabe, a sublimação de seus desejos e prazeres secretos.

É interessante constatar que essa relação rendeu frutos. Tanto no sentido de uma influência mútua que os impulsionou, quanto pelos talentos para os quais a indústria *exploitation* serviu de escola. Possivelmente, sem os *roughies*, *kinkies* e *ghoulies* dos anos 60, o próprio “pesadelo americano” tomaria outros rumos. É bem difícil pensar em *O Massacre da Serra Elétrica* sem lembrar de *2000 Maniacs!*, de Herschell Gordon Lewis. Ou mesmo em *Halloween* ou *Sexta-Feira 13* sem recorrermos ao filme de Mario Bava, *A Mansão da Morte*.

Do mesmo modo, não podemos imaginar o que seria a própria indústria hoje em dia, se Roger Corman não tivesse iniciado Francis Ford Coppola (em *The Terror!*/1963 e com o contagem-de-cadáveres *Dementia 13*, do mesmo ano), Jonathan Demme (com o filme sobre prisão de mulheres *Caged Heat!*/1974) e Peter Bogdanovich (como assistente de direção em *The Wild Angels!*/1966), entre outros. Os grandes nomes do cinema, desde os anos 60, vêm fazendo escola em produções de baixo orçamento e caráter apelativo. Isso remete para outro ponto que destacamos: a predominância de jovens diretores, iniciando a carreira, em produções de horror ou *exploitation* com poucos recursos. E o fato de, nessas produções baratas, surgirem tanto os filmes que seriam alçados pelos aficionados à condição de *cult* -pela soma de precariedade e criatividade, entre outros fatores -, quanto os marcos determinantes do gênero. É ponto pacífico que não foram, no caso do horror, dos grandes estúdios que saiu a maioria dos filmes que renovaram e até revolucionaram o cinema de horror, como *A Noite dos Mortos Vivos*, de Romero, *Aniversário Sangrento*, de Wes Craven, *Re-Animator*, de Stuart Gordon ou *A Morte do Demônio*, de Sam Raimi.

Também importante, e que evidenciamos pelo próprio recorte que efetuamos, é o estabelecimento de uma “era de ouro” para os temas de que tratamos, situada principalmente entre os anos 50 e 70 simultaneamente em vários pontos do planeta, sendo marcante nos *seventies*, o predomínio do *sexploitation*. Período que antecedeu seu declínio nos anos 80 e o resgate pelo mercado do vídeo a partir da década de 90, quando essas produções, produzidas em muito menor quantidade, dificilmente encontravam espaço nas salas de exibição dominadas pelos padrões impostos pelos grandes estúdios. Acreditamos que a surpreendente energia dos anos 60 e 70, responsável pelo otimismo que rendeu tantas emoções baratas se perdeu. Nos últimos vinte anos, o *exploitation* tornou-se cada vez mais um elemento presente nas diversas linhas de produção da indústria. Perdeu o caráter predominante que apresentava no tempo de *exploiteers* como David Friedman e Harry Novak, quando era o motivo principal de todo um segmento que minguou com a quebra dos códigos de conduta que regiam a indústria *mainstream* e a conseqüente assimilação por Hollywood dos temas que eram explorados,

além da liberação e o estabelecimento do sexo explícito.

É interessante pensarmos que hoje em dia Hollywood domina o mercado mundial de cinema fazendo exatamente o mesmo tipo de filme que era da alçada de produções tipicamente exploitation, ou de estúdios europeus e terceiro mundistas décadas atrás. Com a diferença dos grandes orçamentos, menos imaginação e doses de ousadia em nada comparáveis aos seus antecessores. No recente *Infidelidade* (*Unfaithful*, 2000), por exemplo, insignificante produção dirigida pelo publicitário Adrian Lyne (o mesmo que tentou se apropriar da fórmula *pornochic* nos anos 80 com *9 ½ Semanas de Amor*), o marido de uma dona-de-casa adúltera resolve o problema da maneira tradicional: mata o jovem amante da esposa. O tema, sem dúvida, remete aos *roughies* de que falamos, de quem Russ Meyer foi o maior expoente. Essa mistura explosiva (mulheres frustradas - maridos traídos - amantes ardorosos), explorada pelo veterano diretor em *Lorna* ou *Mudhoney* é evidência de como essas produções *mainstream* se apropriam e se afastam, em termos de adrenalina e excitação dos temas dos antigos *exploitation*, diluindo-os em situações previsíveis e bem comportadas. No filme de Lyne temos uma vitória do “bem”, dos valores da família, com a redenção tão prezada pelo *status-quo*, através da culpa, arrependimento e entrega. Com Meyer, tudo terminaria em sangue, sexo e sêmen, de modo cru e bem mais honesto.

Esse moralismo da produção atual refletido nessa releitura bem comportada pode ser justificado. Atualmente, os grandes estúdios sucumbiram à “maldição do politicamente correto”, uma forma velada de censura e cerceamento ao direito de expressão mais perigosa do que o Código Hays por não ser institucionalizada. Mas com o benefício de instigar tanto as novas gerações de realizadores que, pelo mundo afora e de modo parecido aos seus antecessores, procuram romper através da exposição do bizarro e do polêmico esse marasmo criativo, quanto o público. Este sedento das velhas emoções que lhe serviam de válvula de escape ou meio de irem ao encontro de seus desejos velados. O que de certo modo vai explicar a grande popularidade, hoje em dia, daquelas produções da “era de ouro”, que voltam com força ao mercado através do VHS e do DVD. E também o crescente número de realizadores de “fundo-de-quintal”, que produzem seus filmes e os veiculam diretamente em vídeo ou através da Internet, em postura parecida com a dos “quarenta ladrões” da primeira metade do século passado: produzindo, dirigindo e distribuindo, à margem dos esquemas tradicionais, os seus trabalhos.

Podemos ver claras semelhanças entre os antigos *exploiteers* e os novos realizadores que surgiram a partir dos anos 90. Principalmente pelo caráter de pioneirismo com que se lançam, com poucos recursos, em suas empreitadas; como também pelo ensejo de ultrapassar os limites e propiciar choque. Com uma diferença fundamental: enquanto os primeiros visavam principalmente o lucro, explorando as situações que poderiam causar comoção ou polêmica, a nova geração apresenta uma postura de “quem se importa?”, marcada pela banalização

da violência e pelo niilismo dominante do final do século vinte. O que pode ser claramente exemplificado através das produções dos alemães Buttgereit e Ittenbach, do espanhol Cerdá e do brasileiro Petter Baiestorf.

Acreditamos que os caminhos, mais do que nunca, estão abertos e que a história do *exploitation* não acaba aqui. Muito pelo contrário, a exploração do horror, da sexualidade e da violência continuarão presentes, pois são elementos ligados diretamente aos grandes tabus que perseguem a humanidade, apavorando e seduzindo ao mesmo tempo: o sexo e a morte.

BIBLIOGRAFIA



ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô – A representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas (SP), Mercado de Letras, 1996.

AZEVEDO, Wilma. *Sadomasoquismo sem medo*. São Paulo, Iglu, 1998.

BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan. *Maldito – A Vida e Obra de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*. São Paulo, Ed.34, 1998.

BLACK, Andy. *Necronomicon – The Journal of Horror and Erotic Cinema – Book One*. London, Creation Books, 1998.

BLACK, Andy. *Necronomicon – The Journal of Horror and Erotic Cinema – Book Two*. London, Creation Books, 1998.

BOOT, Andy. *Fragments of Fear – An Illustrated History of British Horror Films*. London, Creation Books, 1996.

BOULWARE, Jack. *Sex – American Style..* Venice, Feral House, 1997.

BROTTMAN, Mikita. *Meat is Murder – An Illustrated Guide to Cannibal Culture*. London, Creation Books, 1997.

BROTTMAN, Mikita. *Hollywood Hex – An Illustrated History of Cursed Movies*. London, Creation Books, 1999.

CARDOSO, Ivan e LUCCHETTI, R.F. *Ivampirismo – O Cinema em Pânico*. Rio de Janeiro, Ebal, 1990.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Ediouro.

CASOY, Ilana. *Serial Killer, Louco ou Cruel?* São Paulo, WVC Editora, 2002.

- CURRY, Christopher Wayne. *A taste of blood – The films of Herschell Gordon Lewis*. London, Creation Books, 1999.
- CORMAN, Roger. *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime*. New York, Da Capo Press, 1998.
- EVERMAN, Welch. *Cult Horror Films*. New York, Citadel Press, 1993.
- EVERSON, William K. *More Classics of The Horror Film*. New York, Citadel Press, 1986.
- EYLES, Alan e Fry, Nicholas (Org.) *House of Horror – The Complete History of Hammer Films*. London, Lorrimer Publishing, 1984.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo, Limiar, 2000.
- FUNT, David. *Babylon Blue – An Illustrated History of Adult Cinema*. London, Creation Books, 1999.
- FRANK, Alan G. *Horror Movies*. London, Octopus Books, 1974.
- FRIEDMAN, David. *A Youth in Babylon – Confessions of a Trash-Film King*. New York, Prometheus Book, 1990.
- GIFFORD, Dennis. *A Pictorial History of Horror Movies*. London, Hamlyn Publishing, 1976.
- HUNTER, Jack. *Eros in Hell – Sex, Blood and Madness in Japanese Cinema*. London, Creation Books, 1998.
- JONES, Stephen (Org.) *Clive Barker's A-Z of Horror*. New York, Harper Collins, 1997.
- KEESEY, Pam. *Vamps – An Illustrated History of the Femme Fatale*. San Francisco, Cleiss Press, 1997.
- KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. São Paulo, Edusc, 2001.
- KEREKES, David e SLATER, David. *Killing for Culture*. London, Creation Books, 1996.
- KING, Stephen. *Dança Macabra*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1989.
- LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987.
- MATTOS, A.C. Gomes de. *Os Filmes de Val Lewton in: Cinemin nº 16 – 5ª série – Rio de Janeiro*, EBAL, Julho de 1985.
- MAXFORD, Howard. *Hammer, House of Horror – Behind the Screams*. Woodstock – New York, Overlook Press, 1996.
- MAXFORD, Howard. *The A-Z of Horror Films*. New York, Indiana University Press, 1997.
- MAYO, Mike. *VideoHound's Horror Show*. Visible Ink Press, 1998.

- MARTINGALE, Moira. *Cannibal killers - The History of Impossible Murderers*. Carrol e Graf, 1999.
- McCARTY, John. *The Official Splatter Movie Guide*. New York, St.Martin's Press, 1989.
- McCARTY, John. *The Sleaze Merchants – Adventures in Exploitation Filmmaking*. New York, St.Martins's Griffin, 1995.
- McDONAGH, Maitland. *Broken Mirrors/Broken Minds – The Dark Dreams of Dario Argento*. New York, Citadel Press, 1994.
- McDONAGH, Maitland. *Filmmaking on the Fringe – The Good, The Bad, and the Deviant Directors*. New York, Citadel Press, 1995.
- MELTON, J.Gordon. *VideoHound's Vampires on Video*. Detroit, Visible Ink Press, 1997.
- MOYA, Alvaro de. *Shazam*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.
- MULLER, Eddie e FARIS, Daniel. *Grindhouse – The Forbidden World of "Adults Only" Cinema*. New York, St.Martins's Griffin, 1996.
- NEWMAN, Kim. *Nightmare Movies*. London, Bloomsbury Publishing, 1988.
- NICHOLLS, Peter. *Fantastic Cinema*. London, Ebury Press, 1984.
- O'NEILL, James. *Terror on Tape*. New York, Billboard Books, 1994.
- PALMERINI, Luca M. e MISTRETTA, Gaetano. *Spaghetti Nightmares – Italian Fantasy Horrors*. Florida, Fantasma Books, 1996.
- PASCALL, Jeremy e JEAUVONS, Clyde. *A Pictorial History of Sex in the Movies*. London, Hamlyn Publishing, 1976.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe (org.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. Editora Senac, Sp, 2000.
- SCAPEROTTI, Dan. "50's Legend Russ Meyer" in: *Femme Fatales* vol 6, nº 10/11
- SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1910 – 1959*. Dunham, Duke University Press, 1999.
- SCHRECK, Nikolas. *The satanic Screen*. London, Creation Books, 2001.
- SINGER, James Elliot. *Bizarre Sinema! – Sexploitation Filmmakers*. Firenze, Glittering Images - Edizione d'essai, 1995.
- STOLLER, Robert J. *Porn – Myths for the Twentieth Century*. New Haven, University Press, 1991.
- SONTAG, Susan. *Fascinante Fascismo in: Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre, L&PM, 1986.

- SOUZA, César. *She Demons zine vol. 1, Porto Alegre, 1995.*
- SOUZA, Cezar. *Horror à Brasileira in: Brazilian Trash Cinema nº 2, Palmitos(SC): 2000*
- SVEHLA, Susan e Gary J. (ORG) *Bitches, Bimbos and Virgins – Women in the Horror Film Midnight.* Washington, Marquee Press, 1996.
- TIMPONE, Anthony. *Fangoria's Best Horror Films.* New Jersey, Crescent Books, 1994.
- TJERSLAND, Todd. *Sex, Shocks and Sadism – An A-Z Guide to Erotic and Unusual Horror Films.* Washington, Threat Theatre International, 1996.
- TOHILL, Cathal e TOMBS, Pete. *Immoral Tales – European Sex and Horror Movies 1956 – 1984.* New York, St. Martins's Griffin, 1995.
- TOMBS, Pete. *Mondo Macabro – Weird and Wonderful Cinema Around the World.* New York, St. Martins's Griffin, 1998.
- TURNER, Graeme. *Cinema como prática social.* São Paulo, Summus Editorial, 1997.
- VIDEOHOUND'S *Cult Flicks and Trash Pics.* Detroit, Visible Ink Press, 1996.
- WEISSER, Thomas e WEISSER, Yuko Mihara. *Japanese Cinema Encyclopedia – Horror, Fantasy, Science-Fiction.* Miami, Vital Books, 1997.
- WELDON, Michael. *Psychotronic, Encyclopedia of Film, The.* New York, Ballantine Books, 1983.
- WELDON, Michael. *The Psychotronic Video Guide.* New York, St. Martins's Griffin, 1995.
- WORTLEY, Richard. *Erotic Movies.* London, Roxby Press, 1975.
- WRIGHT, Bruce Lanier. *Nightwalkers – Gothic Horror Movies – The Modern Era.* Dallas, Taylor Publishing Company, 1995.

NOTA SOBRE AS ILUSTRAÇÕES

Todas as ilustrações presentes no trabalho são reproduções que pertencem ao arquivo pessoal do autor. Foram colecionadas durante todos os anos de nosso envolvimento com o tema, sendo em grande parte precedentes ao período da pesquisa, o que inviabiliza a especificação das fontes.

Para melhor ilustrar, várias figuras foram capturadas diretamente das fitas de vídeo. Foi utilizada a placa de captura Pixel View PV-BT878P e seu *software* Pixel View Station V5.20-9x TV.