

---

## Rugidos do Apocalipse: O Cosmicismo em *O Massacre da Serra Elétrica* (1974)<sup>1</sup>

Lúcio REIS FILHO<sup>2</sup>

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

### RESUMO

*O Massacre da Serra Elétrica* (1974) é um exemplar significativo do gótico sulista e um dos filmes de horror mais importantes de sua década. Além de explorar temas característicos do horror naquele período, como as famílias monstruosas e a sociedade em processo de degeneração, o diretor Tobe Hooper elaborou a noção perturbadora de que a existência do homem é insignificante na vastidão do cosmos. Através de recursos imagéticos e sonoros, foi capaz de mergulhar o público num universo árido e perturbador que não ousamos contemplar. Assim, evocou a postura metafísica e estética do cosmicismo, elaborada pelo escritor H. P. Lovecraft. Com base em pesquisas preliminares sobre o cinema de horror, faremos o exercício de identificar e analisar no filme em questão esse e outros elementos próprios da visão de mundo lovecraftiana.

**PALAVRAS-CHAVE:** O Massacre da Serra Elétrica; Cinema de Horror; Gótico Sulista; Tobe Hooper; H. P. Lovecraft.

### INTRODUÇÃO

*O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974) é considerado um dos filmes de horror mais importantes dos anos 1970 (HARDY, 1985; HUTCHINGS, 2008) e o primeiro “estrangulador” da geração do *baby boom*, “no qual crianças suburbanas mimadas, porém idealistas, desconfiadas de qualquer pessoa com mais de trinta anos, são aterrorizadas [por um] mundo adulto deformado (...)” (BRIGGS, 2003 pp. 188, 193). Se o próprio título passou a representar, dentro da cultura norte-americana, o declínio moral e a perversidade, isso se deve, em grande medida, à exploração de temas característicos do horror naquele período, como as famílias monstruosas e a percepção de que a sociedade se encontrava em estado disfuncional (HUTCHINGS, 2008, p. 312). O filme também evoca uma visão de mundo niilista e pessimista, nascida com o fim do idealismo e das utopias da contracultura. O calor e as condições miseráveis da área rural do Texas certamente amplificam a atmosfera de horror cósmico que o diretor Tobe Hooper buscava construir.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, no XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi, e-mail: [lucioreisfilho@gmail.com](mailto:lucioreisfilho@gmail.com).

No cinema, a suposta ‘hospitalidade’ do Sul foi mitigada pela tradição gótica de Edgar Allan Poe (1809-1849), Tennessee Williams (1911-1983) e Flannery O’Connor (1925-1964). Estes autores são nomes importantes do chamado ‘gótico sulista’, subgênero da ficção gótica norte-americana que toma como palco o Sul dos Estados Unidos e “surge da história amiúde violenta e traumática da região” (STREET; CROW, 2016, p. 2). Dentre seus principais temas estão os personagens perturbadores ou excêntricos, os cenários decadentes e abandonados, as situações grotescas e outros eventos sinistros relacionados à pobreza, à alienação, ao crime ou à violência.

O cinema representava o ‘Sul Profundo’<sup>3</sup> como uma estufa de loucura e assassinato desde meados dos anos 1960, quando uma “indústria de horror” sulista se formou a partir de *Maníacos (Two Thousand Maniacs!, 1964)*, de Herschell Gordon Lewis, história de uma cidade fantasma cujos moradores celebram o centenário de sua derrota na Guerra Civil torturando até a morte um grupo de turistas do Norte. Jones relaciona *O Massacre da Serra Elétrica* a uma série de filmes góticos regionais, produzidos nos anos 1970 e 1980, que dramatizam encontros entre pessoas da cidade e o povo do interior. Destacam-se *Amargo Pesadelo (Deliverance, dir. John Boorman, 1972)*, *Quadrilha de Sádicos (The Hills Have Eyes, dir. Wes Craven, 1977)* e *O Confronto Final (Southern Comfort, dir. Walter Hill, 1981)*. Narrativamente, muitos desses filmes subvertiam as restrições do *mainstream* hollywoodiano, a aptidão técnica e o bom gosto, com o objetivo de tocar na sensibilidade do Norte (NEWMAN, 2011 pp. 72, 73).

Embora nem todas as produções supracitadas sejam de canibais, tampouco de horror *per se*, partilham de uma mesma perspectiva: veem com maus olhos as pessoas da cidade grande. O modelo formal para essas narrativas é o *Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë (1818-1848). O trabalho de H. P. Lovecraft (1890-1937) também resultou em “poderosos góticos regionais” (JONES, 2002, pp. 44; 128). Lovecraft via com preconceito aqueles que vivem no campo e preocupava-se com a regressão ao barbarismo primitivo, premissa de muitos dos seus contos, nos quais tipos urbanos são postos em contato com o povo do interior, visto como estranho e atrasado.

O choque entre dois mundos é uma preocupação recorrente no imaginário literário norte-americano. É a premissa de grande parte dos contos de Lovecraft, por exemplo,

---

<sup>3</sup> Dá-se o nome *Deep South* (‘Sul Profundo’, em tradução literal) à região cultural e geográfica dos Estados Unidos composta por estados no sudeste do país. Dentre as várias definições, há aquela que reúne os sete estados que formaram os Estados Confederados da América, antes da eclosão da Guerra Civil Americana: Carolina do Sul, Mississippi, Flórida, Alabama, Geórgia, Louisiana e Texas.

---

embora sua terra natal fosse o Norte. O Sul dos Estados Unidos, por sua vez, é uma região “obcecada com encruzilhadas e fronteiras, sejam elas territoriais (...) ou relacionadas a gênero, classe social, sexualidade e raça, em particular”; o gótico, em sua forma, tem permitido aos escritores explorar “a presença inquietante e assustadora dos *outros* daquela nação” (STREET; CROW, 2016, p. 2, grifo meu).

A filosofia pessimista e o cosmicismo de Lovecraft, igualmente, permeiam muitas narrativas do gótico sulista, como *O Massacre da Serra Elétrica*. À primeira vista, poucos espectadores atribuiriam virtudes lovecraftianas a esse filme. No entanto, Black (1996) pede que levemos em consideração a remota paisagem rural do Texas, povoada de comunidades provincianas e religiões estranhas. Faremos esse exercício nas próximas páginas, a fim de identificar elementos da visão de mundo lovecraftiana. Observaremos também o legado desse marco do horror em produções derivadas.

## **REGRESSÃO AO BARBARISMO PRIMITIVO**

*O Massacre da Serra Elétrica* se passa por um registro ou uma autêntica recriação de “um dos mais bizarros crimes nos anais da história norte-americana”. A narração no prólogo nos informa que estamos prestes a ver um relato inteiramente factual da tragédia que assolou um grupo de cinco jovens, em especial Sally Hardesty e seu irmão cadeirante Franklin, em 18 de agosto de 1973. Esses personagens seguiam viagem pelo interior quando foram perseguidos e mortos por uma família de maníacos na área rural do Texas.

Conforme explica Hardy (1985, p. 298), a dualidade estabelecida pelo filme entre a família “de bem” e aquela que é “má” nos permite interpretar a segunda não apenas como a degeneração última dos pioneiros que sucumbiram às “forças das trevas” na região selvagem, mas como paralelo macabro da primeira, resultado da ação de “seguir em frente”. Esta, que traduzimos como produto da mentalidade progressista do século XIX, teria sido responsável pela destruição da fronteira americana.



**Figura 1:** A família canibal. Da esquerda para a direita: Hitch (Edwin Neal), o Velho (Jim Siedow), Vovô (John Dugan) e Cara-de-Couro (Gunnar Hansen).

Nessa chave interpretativa, ao invés do nobre “Leatherstocking” de James Fenimore Cooper (1789-1851) temos o insano “Cara-de-Couro” (*Leatherface*, no original), um psicopata corpulento cuja máscara é feita de pele humana. Ele não caça animais selvagens, mas pessoas com sua motosserra (HARDY, 1985, p. 298). Logo, a perseguição do caçador à presa com objetivo de obter comida perverteu-se na instituição da carnificina em massa, a casa de abate. A família “má” está nesse ramo e, segundo o diretor, o filme trata de “loucos retardados que atravessaram a linha que separa os humanos dos animais” (HOOPER *apud* HARDY, 1985, p. 298). Em outras palavras, mostra a regressão ao barbarismo primitivo e o confronto da ‘civilização’ com a natureza selvagem. Tony Williams explica esse processo:

(...) como o mundo escuro do subconsciente, os oprimidos emergem para se vingar de sua exploração (...) O caçador deixou de transpor a região selvagem, em nome de uma sociedade que o tornará obsoleto, para se vingar dos representantes da riqueza material que foram responsáveis pela destruição e repressão que o ideal americano alcançou ao longo de sua existência ideológica (WILLIAMS *apud* HARDY, 1985, p. 298).

Na óptica de Newman (2011 p. 75), os canibais são uma paródia da típica família de *sit-com*: o ganha-pão da família (Jim Siedow) é frentista do posto de gasolina; um envaidecido Cara-de-Couro, de peruca e avental, faz as vezes da Mãe; o rebelde e cabeludo Hitch (Edwin Neal) é o filho adolescente; o patriarca é o Vovô (John Dugan),

figura decadente que pensamos estar morta, até que ele finalmente desperta e se une à mesa com os demais. A família trabalhava num matadouro; mas, desde que a mecanização visando maior produtividade levou à sua demissão, seus membros degenerados passaram a oferecer suas habilidades profissionais no ramo do fornecimento de carne para churrasco, vendida na garagem e na loja do pai. Dessa maneira, o diretor Tobe Hooper oferece uma lógica materialista mais prosaica: a privação econômica. Após o lançamento de *O Massacre da Serra Elétrica*, não por acaso, as “famílias monstruosas” se tornaram convenção dos filmes de “horror rural”, nos quais costumam representar uma versão degradada da classe trabalhadora (HUTCHINGS, 2008, p. 113).



**Figura 2:** Cara-de-Couro (Gunnar Hansen) sai à caça.

A paisagem rural remota, povoada de comunidades provincianas e religiões estranhas, e “as cadeiras de ‘braços’ [humanos] e os troféus esqueléticos” da família canibal, traços marcantes de *O Massacre da Serra Elétrica*, “fazem ecoar a ‘história’ canibalesca de ‘Os Ratos nas Paredes’ [1923]” (BLACK, 1996, p. 113). Em outros contos de Lovecraft, tais como “A gravura da casa maldita” (1920) e “A sombra sobre Innsmouth” (1931), as regiões mais remotas da Nova Inglaterra são habitadas por gerações de pessoas estranhas e fisicamente grotescas, agarradas a crenças sombrias que as exilou de sua espécie. Recorrente nessas histórias, a prática do canibalismo é sempre relegada aos cultos atávicos e aos povos que existem apartados da civilização.

---

## ATAVISMOS NO MUNDO MODERNO

Como *Psicose* (*Psycho*, dir. Alfred Hitchcock, 1960) e *Confissões de um Necrófilo* (*Deranged*, dir. Jeff Gillen & Alan Ormsby, 1974), *O Massacre da Serra Elétrica* foi baseado, ainda que vagamente, no caso de Ed Gein (HARDY, 1985, p. 298), canibal, necrófilo e assassino em série do estado norte-americano do Wisconsin. Nos anos 1950, Gein matou mulheres de meia-idade e desenterrou cadáveres, usando seus ossos, partes do corpo desmembradas e a pele esfolada como ornamentos, móveis e roupas (JONES, 2002 p. 43). Na casa de fazenda sombria e decrépita de Gein, os policiais descobriram

Tigelas feitas com o topo cerrado de crânios humanos. Cadeiras acolchoadas com carne humana. Abajures feitos de pele humana. Uma caixa cheia de narizes. Um puxador de cortina decorado com dois lábios femininos. Um cinto feito de mamilos femininos. Uma caixa de sapatos contendo uma coleção de genitálias femininas. Os rostos de nove mulheres, cuidadosamente desidratados, recheados com papel e montados, como troféus de caça, em uma parede. Uma roupa de pele humana, com seios e tudo, feita a partir do torso curtido de uma mulher de meia-idade. Mais tarde, Eddie confessou que, à noite, vestia a roupa e andava de modo afetado pela fazenda, fingindo ser sua mãe (SCHECHTER, 2013, p. 377).

As narrativas inspiradas no caso Gein tomam este como um ‘crime familiar’ emblemático, embora muitos outros igualmente famosos tenham ocorrido nos Estados Unidos em diferentes épocas. Os “Estranguladores da Colina”,<sup>4</sup> por exemplo, eram primos. Tal qual a dupla de psicopatas sanguinários<sup>5</sup> que aterrorizou a fronteira norte-americana no fim do século XVIII. Ao observar estes casos, Schechter conclui que alguns assassinos em grupo estão ligados não apenas por um vínculo psicológico doentio, mas por laços de sangue (2013, p. 93). Além disso, haveria algo atávico em certos assassinos em série que, em sua selvageria desenfreada, assemelham-se a criaturas de uma era primitiva, quando o canibalismo, o sacrifício humano e outros atos hoje considerados imorais e repulsivos eram tidos como ‘normais’.

---

<sup>4</sup> Angelo Buono e Kenneth Bianchi formavam uma combinação monstruosa. Fazendo-se passar por policiais, no outono de 1977, os dois atraíam mulheres desavisadas até seu carro, raptavam-nas e as levavam para a casa de Buono no subúrbio. Depois, os corpos nus e violentados com crueldade eram descartados, com frequência nas colinas arborizadas ao redor da cidade (SCHECHTER, 2013, p. 82).

<sup>5</sup> William e Joshua Harpe eram filhos de dois irmãos escoceses que emigraram de sua terra natal para a Carolina do Norte por volta de 1760. Em 1798, depois de desertarem dos Casacas Vermelhas (pois lutaram ao lado dos britânicos na Guerra de Independência dos Estados Unidos), os Harpe embarcaram no que muitos historiadores criminais consideram a primeira onda de assassinatos relâmpago da história norte-americana. Em um período de nove meses, eles percorreram os estados do Tennessee, Virgínia, Kentucky e Illinois em uma campanha homicida que fez um número estimado de quarente vítimas em uma época que o país contava com uma população inferior a seis milhões de pessoas. Alguns de seus assassinatos foram especialmente atroz (SCHECHTER, 2013, p. 93).

---

O termo ‘atavismo’, definido anteriormente, refere-se a uma característica antiga, ancestral, que reaparece na vida moderna. Segundo Schechter, psicólogos argumentam que assassinos sádicos são indivíduos que sofreram um completo colapso do processo normal de socialização. O tipo de educação infantil que inculca valores morais, empatia e consciência teria falhado totalmente no caso deles. Por consequência, tornam-se suscetíveis a impulsos sombrios e bárbaros que brotam dos níveis mais primitivos da mente. É como se, sob determinadas circunstâncias, uma criatura selvagem e subumana assomasse à superfície do Eu atual e dele se apossasse temporariamente, tal como o bestial Sr. Hyde na clássica fábula de Robert Louis Stevenson, *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), também conhecido como *O Médico e o Monstro* (2013, p. 252).

Ainda de acordo com o autor, a visão atávica do assassinato em série é uma metáfora útil para o tipo de transformações monstruosas pelas quais os assassinos passam. O cientista Cesare Lombroso (1835-1909) levou essa ideia aos extremos. Se hoje em dia é considerado um tipo excêntrico, cujas teorias caíram totalmente em descrédito, no seu tempo era celebrado como o mais importante criminologista e o “pai” do que foi chamado de “antropologia criminal”. Em seu livro *O Homem Delinquente* (1876), Lombroso argumentou que os criminosos violentos não eram meramente bárbaros em seu comportamento. Seriam “atavismos literais” — selvagens, de aspecto neandertal, nascidos no mundo moderno devido a falhas evolutivas. Fortemente influenciado pelas teorias de Darwin, expressou as seguintes considerações:

Eu parecia compreender, de repente, iluminado como uma vasta planície sob um céu flamejante, o problema da natureza do criminoso: um ser atávico cuja pessoa reproduz os instintos ferozes da humanidade primitiva e dos animais inferiores. Assim se explicavam anatomicamente as enormes mandíbulas, os altos molares, as arcadas superciliares protuberantes, as linhas solitárias nas palmas das mãos, o inusitado tamanho das órbitas, as orelhas em forma de asa que se observam nos criminosos, nos selvagens e nos macacos, a insensibilidade à dor, a extrema agudeza da visão, o gosto pelas tatuagens, pela ociosidade excessiva e pelas orgias, a ânsia irresponsável pela maldade por si mesma, o desejo de não só extinguir a vida da vítima como também de mutilar o cadáver, rasgar sua carne e beber seu sangue (LOMBROSO *apud* SCHECHTER, 2013, p. 253).

Os atavismos, portanto, seriam verdadeiras “reversões ao passado pré-histórico”, identificadas por certas características físicas que os tornavam semelhantes aos seres de uma espécie inferior, mais simiesca (SCHECHTER, 2013, p. 252-3).

---

## UNIVERSO DESORDENADO, ANÁRQUICO E CRUEL

Em suas histórias, Lovecraft representou um universo infinito em tempo e espaço no qual a humanidade e toda a vida terrestre ocupam um lugar insignificante. Nas palavras do escritor, “é a relação do homem com o cosmos — com o desconhecido — que tão somente me desperta a centelha da imaginação criativa. A postura humanocêntrica me é impossível, pois não consigo adquirir a miopia primitiva que amplia a terra e ignora o pano de fundo” (*apud* JOSHI, 2013, p. 484). Esta seria a primeira expressão do cosmicismo, o pilar do pensamento filosófico e estético de Lovecraft. Na definição de Joshi, o cosmicismo se trata de uma postura a um só tempo metafísica (a consciência da insignificância dos seres humanos no cosmos) e estética (expressão literária dessa insignificância, efetuada pela minimização do personagem humano e pela exibição dos gigantescos abismos do espaço e do tempo). As bases dessa visão foram lançadas através do estudo da astronomia, ciência descoberta pelo escritor pouco antes dela se transformar em astrofísica e adentrar no campo da filosofia, com a formulação da teoria da relatividade<sup>6</sup> por Einstein, em 1905 (JOSHI, 2013, pp. 80, 81, 484). Atualmente, essa postura é classificada como um dos ramos literários do niilismo existencialista.

Interessa-nos observar como o cosmicismo se manifesta no filme em questão. Conforme Muir, *O Massacre da Serra Elétrica* é, na superfície, um exemplar representativo do “cinema selvagem” dos anos 1970 — sua potência crua e bruta é tamanha que o público acaba por recuar diante de tanta franqueza. Mas sugere haver, em um nível muito mais profundo, um método na “loucura” de Tobe Hooper. O diretor explora a linguagem cinematográfica de modo a fomentar a noção perturbadora de que a existência do homem e sua labuta exaustiva pouco significam na vastidão do cosmos, desordenado e cruel. Enquanto sobem os créditos de abertura, a câmera foca nos *close-ups* de manchas solares violentas. A imagem de um sol vermelho, em ebulição, sobrepõe-se no quadro. O orbe ardente, cuspidor fogo aleatoriamente no espaço, é o nosso primeiro vislumbre do universo de Hooper em larga escala. Não se trata de um cosmos de

---

<sup>6</sup> De acordo com Stephen Hawking (1998), até 1915 pensava-se que o espaço e o tempo eram um palco fixo onde os acontecimentos ocorriam, mas que não era afetado por eles. A teoria da relatividade acabou de vez com o tempo absoluto, obrigando-nos a modificar fundamentalmente as nossas concepções de espaço e tempo. Temos de aceitar que o tempo não está completamente separado nem é independente do espaço, mas sim combinado com ele, para formar um objeto chamado espaço-tempo. Na teoria da relatividade geral (1915), o espaço e o tempo não só afetam como são afetados por tudo o que acontece no Universo.



serenidade e paz, mas de caos e erupção. O tom escarlate do sol transmite raiva, tema recorrente no filme. O universo é desordenado, anárquico e cruel (MUIR, 2002, p. 335).

A trilha sonora de Hooper e Wayne Bell, em estilo *musique concrète*, dá um tom ainda mais inquietante à trama e parece reforçar a insignificância do homem no cosmos, pois carece de melodia. Nas palavras de Hardy, trata-se de “rugidos apocalípticos” que reverberam desordenados e dissonantes, uma confusão de sons feios que se entrecruzam (1985, p. 298). Muir destaca a falta de equilíbrio, sanidade, razão e ordem no cosmos, semelhante às erupções na superfície do sol. A primeira cena revela o quão confuso o universo se tornou. O cadáver de um tatu atropelado jaz de barriga para cima na estrada de asfalto escaldante. De acordo com o crítico, um animal não deveria estar morto na estrada (símbolo da indústria humana); mas ele *está* morto, pois o caos do universo sobrepôs o sentido de ordem que a estrada em si representa (MUIR, 2002, p. 336).



**Figura 2:** Universo caótico: o tatu atropelado no asfalto.

Quando os protagonistas aparecem pela primeira vez, cruzando uma rodovia texana desértica dentro de uma van, percebemos que o filme não será estrelado por astros, que em última análise representariam de certa “ordem cinematográfica”. Na leitura de Muir, aqueles personagens são *nós*, e habitam um universo onde coisas terríveis acontecem, como na vida real. Nos primeiros minutos, o cineasta rebaixa o sentido de decoro que existe desde os princípios do cinema e compreende tanto uma visão de mundo quanto

uma metodologia específica na composição da narrativa. O crítico explica que, por convenção, o público nunca espera ver coisas desagradáveis e nauseantes, mas heróis e vilões, resolução dos problemas, desfecho e a derrota do Mal (2002, p. 336).

Em outros momentos da narrativa, Hooper acentua a vastidão do universo como um todo. Aos olhos de Muir, isso parte de um posicionamento crítico do cineasta. Ele vê os jovens viajantes, tal como eles próprios se veem, como gado no matadouro. Pequenas criaturas sem o menor sentido correndo a esmo, incapazes de perceber que habitam um domínio muito maior e terrivelmente assustador. “Enquanto seres humanos impomos uma falsa sensação de ordem (e, portanto, de segurança) à nossa existência, mas Hooper irá despir tudo isso e revelar que nada nos separa das vacas ou das formigas. Somos vítimas de um universo que se desdobra aleatoriamente” (MUIR, 2002, p. 336).

À medida que os personagens se movem em algumas cenas, a câmera os acompanha; mas o importante é que o sol permanece estacionado em órbita, imóvel. As formigas são transitórias, até o nosso olho (a câmera) é transitório, mas o universo não se move para nenhum homem. É indiferente e despreocupado com as “formigas” que se aglomeram em um mundo minúsculo. Utilizando um novo ângulo baixo de câmera, Hooper não revela a força de seus protagonistas (aquilo que o ângulo baixo geralmente quer representar). Ao invés disso, ele revela a hierarquia inerente (ou a desordem) do universo. Bem acima dos personagens esquecidos ficam o espaço sideral, sóis, galáxias. E estas “entidades” cósmicas não se importam com o fato de cinco adolescentes estarem prestes a morrer. Como pequenas formigas de visão funicular, nossas ações, nossos erros, nossas escolhas, têm resultados imprevisíveis, especialmente em um universo de caos, erupções e raiva. Você pode acordar certa manhã, fazer uma viagem e não ter a menor ideia de que vai morrer nas mãos de um canibal maluco antes do sol se pôr (MUIR, 2002, p. 337).

Prosseguindo com sua argumentação, Muir observa que as cenas de morte, a forma como ocorrem e a estrutura do filme reforçam a sensação de uma existência aleatória e sem propósito em um universo existencial. Tomemos a morte de Kirk (William Vail) como exemplo. Não há ilusões Hollywoodianas, nenhum exemplo de heroísmo ou quase-fuga. Ela é apenas brutal. Kirk é golpeado com um martelo e desaba. Seu corpo sofre espasmos, o Cara-de-Couro desfere um segundo golpe, e então acabou. A cena da morte dura poucos segundos. Novamente, a equação é clara: Kirk é um animal abatido por um cozinheiro, nada mais. Não há sentido para a sua morte, em qualquer escala humana. Outros personagens perecem exatamente da mesma forma. Eles entram na fazenda, são surpreendidos e mortos. Nas cenas subsequentes, não apreendemos nenhuma

---

informação adicional sobre o assassino, nenhum progresso narrativo se faz, e não há avanço em direção ao clímax (MUIR, 2002, p. 337).

Em sua conclusão, Muir afirma que *O Massacre da Serra Elétrica* é um filme aterrorizante por envolver o público num universo que não ousamos contemplar. Ora, os céus não se importam conosco enquanto seres “pensantes”. Nas suas palavras, “Todos e cada um de nós morrerá um dia e, ainda assim, a Terra permanecerá em órbita. Podemos ser caçados, tratados como gado e expostos a todas as atrocidades imagináveis, mas o céu não protestará contra esse tratamento”. Em suma, “Hooper criou brilhantemente um universo sem ordem e sem esperança”, lembrando-nos que a “nossa perspectiva antropocêntrica não é precisa” (MUIR, 2002, p. 338). Lovecraft exprimiu um juízo semelhante acerca da “postura humanocêntrica”, desprezada por ele como sinal da “miopia primitiva que amplia a terra e ignora o pano de fundo” (*apud* JOSHI, 2013, p. 484). Assim como “A Sombra sobre Innsmouth”, o filme em questão é uma combinação do gótico sulista e do cosmicismo, posto que a insignificância cósmica e a minimização dos seres humanos conectam-no a essa postura metafísica e estética.

## O LEGADO DA SERRA ELÉTRICA

“O Lar” (*Home*, dir. Kim Manners, 1996),<sup>7</sup> segundo episódio da quarta temporada de *Arquivo X*, é tributário de *O Massacre da Serra Elétrica* ao mesmo tempo que extrapola os limites do horror televisivo.<sup>8</sup> Na trama, os agentes do FBI Fox Mulder e Dana Scully chegam a uma cidadezinha da Pensilvânia, onde a polícia encontrara o corpo de um bebê com graves deformidades físicas. O xerife Taylor (Tucker Smallwood) pede que não criem alardes sobre o ocorrido, pois a cidade é pequena, tranquila e pacífica, e não gostaria que as coisas mudassem por lá. O cadáver fora enterrado próximo às terras dos Peacocks, fazendeiros cujos pais supostamente estariam mortos há dez anos.

De início, Mulder suspeita que os três irmãos Peacock (Chris Nelson Norris, Adrian Hughes e John Trottier) tenham sequestrado e estuprado alguma mulher, de quem a criança seria filha, mas a investigação traz uma revelação assustadora: um longo

---

<sup>7</sup> Este foi episódio o primeiro da série a receber um aviso de discrição do espectador. Provocou não somente uma tempestade de controvérsias, como também foi o único proibido de ser reprisado na TV.

<sup>8</sup> De acordo com Muir, o que torna “O Lar” mais inovador do que derivativo é a maneira pela qual o episódio estabelece as “regras” não ditas da cidade. Os Peacocks fazem o que fazem, assim como a polícia, e cada facção deixa a outra em paz. No entanto, a chegada do FBI embaralha as “regras”, e os Peacocks respondem com força brutal.

histórico de incesto envolvendo a própria matriarca da família (Karin Konoval), impregnada periodicamente pelos filhos com o objetivo de proliferar sua espécie. Sabemos então que um dos filhos mais velhos é pai e irmão dos outros dois. Deformada e aleijada, sem braços nem pernas, a mãe vive escondida debaixo da cama. Seu maior desejo é manter a linhagem de sangue e dar continuidade à sua família até as últimas consequências. Os filhos, seres grotescos com traços de neandertal, representam uma regressão ao estado primitivo. “Se comportam como um bando de animais”, constata Scully. Mulder completa: “O que estamos testemunhando é puro comportamento animal. A raça humana alheia à própria civilização, tecnologia e informação em estado quase pré-histórico, obedecendo só às selvagens leis naturais” (O LAR, 1996). No clímax, os agentes confrontam os membros da família monstruosa.

O prólogo de “O Lar”, no qual vemos os Peacock enterrarem seu irmão / sobrinho recém-nascido que choraminga, revela-se uma “visão gráfica chocante da consanguinidade intergeracional” (HURWITZ; KNOWLES, 2008, p. 91), um tema notadamente lovecraftiano. Segundo Muir, “este episódio é um exercício de puro terror” do começo ao fim e evoca um tema recorrente em *Arquivo X*: “o horror sob a superfície da sociedade americana dita normal” — também lovecraftiano. Até a virada do milênio, “O Lar” foi considerado o episódio mais assustador já feito para a televisão (MUIR, 2001, pp. 358, 359). Conforme o coprodutor Frank Spotnitz, isso ocorre porque ele faz o espectador crer que realmente poderá encontrar uma família como os Peacock caso esteja de passagem por uma cidade pequena (HURWITZ; KNOWLES, 2008, p. 92).

## CONCLUSÃO

*O Massacre da Serra Elétrica* mudou a natureza do horror, abrindo espaço para diversas produções sobre famílias “loucas” (MUIR, 2002, p. 338) e degeneradas. A velha fazenda dos Peacock, em *Arquivo X*, foi construída durante a Guerra Civil. Repleta de moscas e camadas de poeira, é uma reminiscência do covil dos canibais. A dinâmica familiar selvagem, por sua vez, guarda semelhanças com aquela da *Quadrilha de Sádicos*. Tanto os Peacock quanto os humanos degenerados dos filmes precedentes são filhos do discurso racial construído ao longo do século XIX, calcado nas ideias darwinianas que desembocaram na eugenia. Seres grotescos, irracionais e de aspecto primitivo, representam o ‘revés da evolução’, preocupação que Lovecraft expressou em muitos de

seus contos. “Fatos acerca do falecido Arthur Jermyn e sua família” (1920), por exemplo, aborda a miscigenação inter-racial ou entre espécies; “O medo à espreita” (1922), a regressão ao estado primitivo. Neste, as criaturas disformes e monstruosas não passam dos membros de uma antiga família transformados em seres bestiais e simiescos graças a séculos de isolamento e endogamia. “A Sombra sobre Innsmouth” (1931), citado anteriormente, ocorre em numa cidade portuária da Nova Inglaterra cujos habitantes resultam do cruzamento de humanos com híbridos de sapo e peixe. Além disso, o filme em questão evoca o cosmicismo lovecraftiano ao reduzir o ser humano à sua insignificância no cosmos. A visão de mundo pessimista e niilista de Hooper é uma representação de meados dos anos 1970, contexto de fim do idealismo e das utopias da contracultura. Esses elementos fazem com que *O Massacre da Serra Elétrica* proporcione uma verdadeira experiência de terror rural ambientada no Sul dos Estados Unidos.

## REFERÊNCIAS

- BLACK, A. “Crawling celluloid chaos – H.P. Lovecraft in cinema”. **Necronomicon – The Journal of Horror and Erotic Cinema**, 1. London, UK: Creation Books, 1996.
- BRIGGS, J. B. **Profoundly disturbing**: shocking movies that changed history. New York, NY: Universe, 2003.
- HARDY, P. (ed.). **Horror – The Aurum Film Encyclopedia**, vol. 3. London: Aurum Press, 1985.
- HAWKING, Stephen. **A brief history of time**. 10 ed. New York: Bantam Books, 1998.
- HURWITZ, M.; KNOWLES, C. **The complete X-Files**: behind the series, the myths, and the movies. San Rafael, CA: Insight Editions, 2008.
- HUTCHINGS, P. **Historical dictionary of horror cinema**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2008. (Historical Dictionaries of Literature, n. 25)
- JONES, D. **Horror**: a thematic history in fiction and film. London: Hodder Arnold, 2002.
- JOSHI, S. T. **I am Providence**: The Life and Times of H. P. Lovecraft. New York, NY: Hippocampus Press, 2013.
- O LAR (*Home*). *Arquivo X – Temporada 4, Episódio 2*. Direção: Kim Manners. Roteiro: Glen Morgan e James Wong. Produção: Chris Carter. Intérpretes: David Duchovny; Gillian Anderson; Tucker Smallwood; Chris Nelson Norris *et al.* Música: Mark Snow. British Columbia, Canada: 20th Century Fox Television, 11 out. 1996. (44 min.), son., color.
- LOVECRAFT, H. P. A sombra sobre Innsmouth [1931]. **Grandes contos**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2018, pp. 879-946.

- 
- \_\_\_\_\_. Os ratos nas paredes [1923]. **Contos**. vol. 1. São Paulo: Martin Claret, 2017, pp. 95-127.
- \_\_\_\_\_. O medo à espreita [1922]. **Grandes contos**. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2018, pp. 209-232.
- \_\_\_\_\_. A gravura da casa maldita [1920]. **Contos**. vol. 1. São Paulo: Martin Claret, 2017, pp. 153-67.
- \_\_\_\_\_. Fatos acerca do falecido Arthur Jermyn e sua família [1920]. In: COSTA, Bruno (org.). **Contos reunidos do mestre do horror cósmico**. Trad. Francisco Innocêncio. São Paulo: Ex Machina, 2017, pp. 283-290.
- O MASSACRE da Serra Elétrica (*The Texas Chain Saw Massacre*). Direção: Tobe Hooper. Roteiro: Kim Henkel e Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper. Intérpretes: Marilyn Burns; Allen Danziger; Gunnar Hansen; Jim Siedow *et al.* Música: Wayne Bell e Tobe Hooper. Kingsland, Texas: Vortex, 1974. (83 min.), son., color., 35 mm.
- MUIR, John Kenneth. **Horror films of the 1970s**. Jefferson, NC: McFarland, 2002.
- NEWMAN, K.. **Nightmare movies: horror in the screen since the 1960s**. London: Bloomsbury, 2011.
- SCHECHTER, H. **Serial killers, anatomia do mal**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2013.
- STREET, S. C.; CROW, C. L. (eds.). **The Palgrave Handbook of the Southern Gothic**. London: Palgrave Macmillan, 2016.