



Pavor em 1964: o cinema de horror no contexto rural luso-brasileiro¹

Leandro de Souza Santos Luz²
Tiago José Lemos Monteiro³
Instituto Federal do Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Cinema de horror, segundo narrativas hegemônicas, nunca foi uma tradição expressiva das cinematografias de Brasil e Portugal. Apoiado por um crescente interesse no âmbito dos *film studies* em investigar um tipo de cinema à margem do cânone internacional, na qual o cinema de gênero, e especificamente o cinema de horror, se insere, este artigo endossa a produção textual a respeito destes objetos audiovisuais historicamente considerados "menores" e revela-se uma análise dos filmes *À meia noite levarei sua alma*, dirigido por José Mojica Marins, obra inaugural do "folclórico" personagem Zé do Caixão, e *O crime de aldeia velha*, dirigido por Manuel Guimarães, ambos lançados no ano de 1964 e examinados a partir de uma perspectiva rural responsável por favorecer inúmeras reflexões.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de horror, 1964, ruralidade, cinema brasileiro, cinema português.

Considerações iniciais

Importante ressaltar, antes de tudo, que o presente artigo situa-se no contexto de uma investigação acerca das interseções entre o cinema de horror/terror⁴ brasileiro e português contemporâneo através de um projeto de pesquisa⁵ PIBIC desenvolvido no Instituto Federal do Rio de Janeiro.

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Estudante de Graduação em Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro e bolsista PIBIC, email: leandroluz23@gmail.com.

³ Professor do curso de Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro - Campus Nilópolis, onde é responsável pelo Núcleo de Criação Audiovisual e coordena a pesquisa *Cinco séculos de pavor - mapeamento analítico-comparativo do cinema de horror brasileiro e português contemporâneo*, com o suporte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica (PIBICT), e do Programa Institucional de Incentivo à Produção Científica, Tecnológica e Artístico-Cultural (PROCIÊNCIA) do IFRJ. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, email: tjlmonteiro@yahoo.com.br.

⁴ Ambas as palavras poderiam servir para nomear o gênero. Todavia, utilizarei o termo *horror* ao invés do *terror* por considerar o primeiro mais abrangente, sobretudo no que tange a discussão sobre o *horror artístico* na obra referencial de Carroll (1999).

⁵ *Cinco séculos de pavor: mapeamento analítico-comparativo do cinema de horror brasileiro e português contemporâneo*. Projeto desenvolvido pelo aluno Leandro de Souza Santos Luz, sob orientação do professor Tiago José Lemos Monteiro.



De modo geral, discutir cinema de horror significa considerar diferentes opiniões e debruçar-se em obras de autores como CARROLL (1999), DELUMEAU (2001) e OLNEY [2013], cuja missão exaustiva de enveredar-se pelos tortuosos territórios do medo e pelas teorias da linguagem cinematográfica fora devidamente empreendida. É também apresentar conjecturas diversas sobre o tema e apurar especulações e argumentos de como se classifica uma obra audiovisual e a partir de quais critérios podemos ser capazes de enquadrá-la efetivamente dentro de um determinado gênero. Discutir cinema de horror produzido em um determinado território – Brasil e Portugal, neste caso –, por sua vez, implica em estudarmos as suas origens, localizarmos suas matrizes e analisarmos com cuidado como cada obra se insere num determinado imaginário horrorífico. No Brasil, Laura Cánepa é uma referência no que tange a historiografia do horror no cinema brasileiro, enquanto que em terras lusas pouco já se falou, apesar da incontestável crescente curiosidade, facilmente constatada através de textos de MONTEIRO (2011), PALINHOS (2013), MONTEIRO (2014) e PISCO (2014), perspicazes ao analisar obras clássicas e contemporâneas e mapear, mesmo que de maneira fugaz, a "história do breve cinema de terror português".

Dizer que pouco se falou sobre cinema de horror no âmbito dos *film studies* pode ser uma verdade em comparação à gigantesca base de dados encontrada sobre os gêneros e filmografias legitimados. Ao mesmo tempo, não podemos negar o crescente interesse da academia por obras à margem do cânone internacional, na qual o cinema de gênero, e especificamente o cinema de horror, se insere. Na reflexão aqui proposta endosso a produção textual a respeito destes objetos audiovisuais historicamente considerados "menores" e realizo uma análise dos filmes *À meia noite levarei sua alma*, dirigido por José Mojica Marins, obra inaugural do "folclórico" personagem Zé do Caixão, e *O crime de aldeia velha*, dirigido por Manuel Guimarães, ambos lançados no ano de 1964 – o primeiro aqui no Brasil, em meio ao rebuliço de uma ditadura militar recém instaurada, e o segundo em Portugal, um Estado em tempos não menos autoritários. Ao tentar identificar uma gênese⁶ do cinema de horror brasileiro e português – que por coincidência ou não enxerguei em dois filmes do mesmo ano –, divido este artigo, portanto, em duas partes: na primeira, ilustro de que maneira a

⁶ É extremamente complicado falar em origens quando se trata de cinema de horror (ou qualquer outro gênero). O mais seguro e responsável seria discutir a aparição dos elementos narrativos e temáticos que, ao longo do tempo, compuseram o gênero e o fixaram no consciente coletivo do espectador e de seus realizadores. O que proponho, portanto, não é apontar o filme-marco-inaugural do gênero de horror no Brasil e em Portugal, mas sim localizar quando e onde um determinado conjunto de elementos se agruparam num determinado objeto, possibilitando uma investigação mais precisa.



imagem do gênero horror foi construída nos dois países e localizo suas interseções a partir de um processo histórico que se configura desde nosso passado colonial – uma aproximação lógica que deu conta de compartilhar os medos e as angústias de uma civilização. Na segunda parte, analiso e comparo os filmes *À meia noite levarei sua alma* e *O crime de aldeia velha*, levando em conta as afinidades históricas e socioculturais de dois países que hoje, paradoxalmente, são marcados por um desconhecimento mútuo, manifesto na permanência de certos estereótipos – levanto esta discussão dando destaque para o ambiente rural em que ambos os filmes são inseridos. Ao final, espero ter contribuído para uma maior compreensão do gênero e suas experimentações e aproximações dentro do território luso-brasileiro, a ponto de sermos capazes de identificar com mais clareza de que maneira nossos medos estão conectados e como nossos cineastas os incorporam na arte que fabricam.

"Descobrimo" o horror no cinema brasileiro e português – medo de quê?

Horror, o gênero, pode ser classificado e dimensionado de diversas formas. Dependendo de quem o classifica, pode-se dizer que a temática é o elemento capital. Para outros, a narrativa é imprescindível para se discernir o que pode ou não ser considerado do gênero. Ainda, há quem alimente a ideia de que os elementos gráficos, ou seja, o que se vê na tela é a ordem definitiva para a sua classificação. Horror, o sentimento, também não deve ser encarado superficialmente, mas não estaria sendo negligente ao dizer que poderia ser caracterizado basicamente por uma mistura de pavor e aversão. O primeiro, ligado diretamente ao medo extremo (individual ou coletivo), ao susto, ao psicológico. O segundo, mais afinado à ordem da repugnância física, do nojo, do escatológico, do impuro. O encontro desses dois sentimentos formam a combinação perfeita para justificar a existência de inúmeras figuras horríficas presentes ao longo da história do cinema (CARROLL, 1999; CÁNEPA, 2008). Minha proposta, portanto, é abraçar as diversas possibilidades e buscar, através das constantes interseções, a análise dos filmes a partir de um ponto de vista mais abrangente, sem jamais ter a veleidade de afirmar e/ou julgar a "autenticidade" de uma obra perante seu suposto gênero.

Laura Cánepa deixa bem claro logo no início de sua tese "Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros" que também segue por uma linha mais ampla ao dialogar com o gênero horror. Já pelo cuidadoso e inteligente título ela demonstra



que falar de "horror nos filmes brasileiros" é muito mais rico e interessante do que falar sobre "filmes de horror brasileiros". As perguntas “Existe cinema de horror no Brasil? Além do Zé do Caixão?” também são respondidas prontamente e evidenciam que o problema gerador de tantas incertezas se encontra na (falta de) informação, jamais na produção. A partir do levantamento de um numeroso *corpus* de filmes, ela identifica elementos, analisa temáticas e agrupa as obras com uma obsessão jornalística louvável. O que podemos constatar é que, apesar de não possuir uma tradição evidente em se produzir filmes de horror como em outras regiões (Itália, Espanha, Estados Unidos), nosso país há muito vem reunindo referências (explícitas ou não) ao gênero horror e as insere, de maneira tímida ou escrachada (às vezes paródica) em sua narrativa. O que me leva a fazer um estreito paralelo com a não-tradição do gênero em Portugal fundamentado por um artigo que apesar de seu caráter jornalístico é a principal fonte para uma breve porém representativa reflexão sobre o gênero horror/fantástico português. João Monteiro, autor do texto publicado na 10ª edição da Revista Bang!, periódico online luso dedicado à cultura pop e ao universo fantástico, é um dos produtores do MOTELx (Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa), atualmente em sua 9ª edição, agrupando diversos eventos como *workshops*, *master classes*, retrospectivas diversas, o especial Quarto Perdido (contemplando longas-metragens estrangeiros que se utilizaram de Portugal como cenário e filmes portugueses cujos elementos horroríficos podem ser percebidos de maneira muito mais sutil ou tangencial do que explícita – como é o caso do próprio *O Crime de Aldeia Velha*, exibido no ano de 2013) e a expressiva Competição Nacional de Curtas, que a cada ano recebe produções portuguesas de horror de até 15 minutos e se configura em sessões bastante disputadas pelo público. Monteiro realiza uma viagem através da história do cinema português para tentar identificar os títulos que de alguma forma flertaram com os códigos de horror, a começar por dois filmes da pré-história do cinema luso: *O Fauno das Montanhas* (Manuel Luís Vieira, 1926) e *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929), ambos imersos no imaginário fantástico. O primeiro sobre um britânico e sua filha que partem numa expedição e descobrem um universo sobrenatural povoado por ninfas e faunos, o segundo inspirado no poema *Les Elfes*, de Leconte de Lisle, por sua vez baseado numa lenda nórdica cuja história se resume a um cavaleiro em busca do Santo Graal que se deixa apaixonar por uma rainha mitológica. *O Louco* (Victor Manuel, 1946), *Três Dias Sem Deus* (Bárbara Virginia, 1946) – ambos perdidos num incêndio, restando apenas dois rolos sem som –, *O Cerro dos Enforcados*



(Fernando Garcia, 1954), *O Leproso* (Sinde Filipe, 1975), *O Construtor de Anjos* (Luís Noronha da Costa, 1978), *Os Canibais* (Manoel de Oliveira, 1988), *A Maldição de Marialva* (António de Macedo, 1991), *I'll See You in my Dreams* (Miguel Ángel Vivas, 2003), *Coisa Ruim* (Tiago Guedes e Frederico Serra, 2006) – este último considerado pela crítica como "o primeiro filme de terror português a sério", afirmação que se deve muito provavelmente ao fato de seus diretores terem escolhido uma roupagem de drama familiar na qual o sobrenatural desempenha importante papel catalisador, muito embora lide com elementos característicos da ficção de horror, como possessões demoníacas, casas assombradas e exorcismos (MONTEIRO, 2014). Todos estes são filmes que evidenciam as raras ocasiões em que os realizadores portugueses inseriram, conscientes ou não, elementos característicos do horror em suas narrativas. Importante ressaltar, ainda, que João Monteiro, em sua proposta de abrir caminhos, permitiu que outros pesquisadores se interessassem por esse *corpus* de filmes e fossem além, como é o caso de Cínara Paralta Pisco, que em 2014 dedicou-se a fazer um novo levantamento historiográfico avultando um cada vez menos “perdido” cinema de horror em Portugal.

Outra perspectiva fundamental que precisamos considerar ao observarmos o cinema português é a sua inserção no âmbito do *euro horror*. Determinou-se por *euro horror* a expressiva produção audiovisual proveniente de determinados países europeus, cujo esplendor deu-se entre os anos de 1960 e 1980. Tratavam-se de filmes populares em seus países de origem, cuja renda fomentava seus próprios sistemas de produção e tinham adesão do público estadunidense, que os consumia vorazmente, apesar (e muito provavelmente por conta) das inúmeras modificações que eram feitas, desde cortes na metragem e alteração do *aspect ratio* até a mudança dos *layouts* dos cartazes e das capas de *VHS*, onde a visão dos diretores e produtores originais eram descartadas, dando lugar a imagens apelativas e frases de efeito com o intuito óbvio e característico do *exploitation* de conquistar seu público através do que é proibido, perturbador, transgressor, tortuoso (GUINS, 2005; SYDER & TIERNEY, 2005; OLNEY, 2013).

A violência e o erotismo descomedidos encontrados no cinema de horror italiano, portanto, podem ser vistos como um produto da necessidade: o objetivo de agradar a audiência e garantir uma receita contínua [...] *Euro horror cinema* merece ser examinado no âmbito dos *film studies* porque permite ao espectador um determinado tipo de



comportamento ou performance (OLNEY, 2013).⁷

Logo, seria estranho imaginar a suposta ausência de um cinema de horror em Portugal, uma vez que a marca *euro horror* foi sempre tão cultuada comercialmente e, *a posteriori*, através de sessões especiais em cinemas e festivais ao redor do mundo. Há de se fazer uma distinção, pois, entre os países que participam desta tradição do gênero e os que não participam – podemos, assim, discernir quais países fazem parte de uma Europa do ponto de vista geográfico e quais os que usualmente permanecem alheios às condições hegemônicas e às relações de poder do continente, como parece ser o caso do Portugal. Agrava-se ainda mais esta constatação ao pensarmos nas possíveis interseções entre Portugal e Espanha, cuja tradição consoante ao gênero é incontestável, sem contar o vasto patrimônio de lendas e mitos a habitar, sobretudo, o universo das aldeias e da ruralidade lusa (MONTEIRO, 2014).

Trazendo a discussão para a contemporaneidade, podemos entender melhor como Brasil e Portugal se enxergam no âmbito do cinema de horror/fantástico internacional e, sobretudo, como ambos reverenciam seu passado e suas próprias características regionais para construir suas obras. No Brasil, o realizador Rodrigo Aragão é uma referência do gênero horror e do cinema B, fazendo eco à figura de José Mojica Marins, tanto pelo que fez nos anos 90, ao ter seu "*Coffin Joe*" devidamente reconhecido em seu próprio país apenas depois de ter sido legitimado internacionalmente, quanto pelas origens semelhantes de ambos. Aragão dirigiu, dentre outras coisas, uma trilogia de horror (*Mangue Negro/ Mud Zombies*, 2008; *A Noite do Chupacabras/ The Night of the Chupacabras*, 2011; *Mar Negro/ Black Sea*, 2013) filmada em Guarapari/ES, sua cidade natal, cujas referências internacionais e regionais se misturam a ponto de zumbis, o chupacabras e o velho do saco se reunirem num mesmo universo, tudo situado num contexto rural e de guerra entre famílias rivais. Outros diretores como Dennison Ramalho (*Amor só de mãe*, 2003) e a dupla Juliana Rojas e Marco Dutra (*Trabalhar Cansa*, 2011; *Quando eu era vivo*, 2014 – este último apenas de Marco) dialogaram intensamente com o gênero, tanto a partir de um ambiente rural, ligado aos mitos e ritos mais antigos, quanto num contexto mais urbano, conectado com as novas tecnologias e um estado de espírito contemporâneo,

⁷ The excessive violence and eroticism found in Italian horror cinema, then, can be seen as the product of necessity: in order to please their audiences and guarantee continued box-office receipts [...] Euro horror cinema is worthy of consideration in Film Studies because it affords viewers the opportunity to approach film spectatorship as a form of "play" or performance (OLNEY, 2013).



evidenciado pelas angústias e medos atuais. Em Portugal, poderia destacar, além da expressiva produção de curtas-metragens revelada pelo MOTELx (*Sangue frio*, Patrick Mendes, 2009; *Bats in the belfry*, de João Alves, 2010; *Pela boca morre o peixe*, João P. Nunes, 2014 – só para citar alguns dos vencedores da Competição), alguns longas-metragens como *Coisa Ruim*, já citado anteriormente, *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2005), um misto de documentário e ficção de horror sobre a lenda de uma moura encantada que dissemina medo e sofrimento entre a comunidade de pescadores da cidade de Olhão, em Portugal, e o mais recente *O Barão*, longa-metragem dirigido por Edgar Pêra em 2011 a partir de dois rolos do que havia restado das gravações de um filme rodado em Portugal na década de 1940 – adaptação do conto *O Barão* de Branquinho da Fonseca pela produtora Val Lewton da RKO. Nunca finalizado por questões políticas – as filmagens interrompidas, a equipe da RKO deportada e os membros portugueses da produção presos no Tarrafal, em Cabo Verde – seus fragmentos foram parar nas mãos de alguém que sabia muito bem juntar tradição e contemporaneidade, resultando numa obra singular: um amálgama de referências que evoca um imaginário singularmente horrífico – remetendo às clássicas produções da *Hammer* e da *Universal* –, ao mesmo tempo em que mergulha numa pesada alegoria política e metalinguística. Numa livre associação, poderíamos até mesmo comparar *O Barão* com um cinema de horror produzido na Tailândia, pelo menos no que tange às aproximações do passado com o presente, do ancestral com o estrangeiro: o dito *Thai cinema* parece estar em alta nos últimos anos. Dezenas de filmes de horror são produzidos por ano e muitos deles dialogam diretamente com o passado, buscando fazer um resgate das tradições tailandesas – sobretudo o folclore local, que reúne espíritos malignos como o *pii bporp*, uma cruel criatura devoradora de fígados e o *pii dtai tang krom*, o fantasma de uma mulher que morre durante o parto (KNEE, 2005).

Mesmo com algumas lacunas – é um mistério, para citar um exemplo, a ausência de representatividade do folclore brasileiro nos filmes de horror⁸ – percebe-se que o cinema brasileiro percorre por diversas representações horríficas, sejam elas mais próximas de uma herança ancestral ou de uma inquietação atual, e Portugal, mesmo que seja através de seus curtas-metragens, não parece estar muito atrás.

⁸ *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1951) é um dos poucos registros existentes em nossa filmografia de um folclore mais “nacionalizado”, ou seja, representado em larga escala pelo território de nosso país, e dialoga muito mais com a aventura e a fantasia do que propriamente com o gênero horror. Títulos como o terrível *Quem tem medo de lobisomem?* (Reginaldo Faria, 1975), o gaúcho *O Guri* (Zeca Brito, 2011) e o catarinense *A Antropóloga* (Zeca Nunes Pires, 2011) são outros exemplos, utilizando-se de uma abordagem folclórica mais local.



1964: um ano de pavor

Podemos dizer que em Portugal os códigos do cinema de horror foram utilizados de maneira muito mais sutil, ao longo da história, do que no Brasil. Pois é justamente em 1964 que essa diferença ficaria ainda mais evidente.

Por coincidência ou não, 1964 foi um período particularmente interessante para o cinema de horror ao redor do mundo. Neste mesmo ano, Roger Corman dirigiu dois filmes de horror, *A orgia da morte (The Masque of the Red Death)* e *Túmulo Sinistro (The Tomb of Ligeia)*, ambos protagonizados pelo icônico Vincent Price. Na Itália, Mario Bava lança seu violento *Seis Mulheres Para o Assassino (Sei donne per l'assassino)*. Numa co-produção italiana e estadunidense, Ubaldo Ragona e Sidney Salkow dirigem um misto de ficção científica e horror – muito antes de Ridley Scott, Sigourney Weaver, John Hurt e sua turma sonharem enfiar os cinemas com alienígenas atrozés – chamado *Mortos que Matam (The Last Man on Earth)*. Mas é do outro lado do mapa, no Japão, para ser mais preciso, que surgiram duas das películas mais aterrorizantes do ano. *As 4 Faces do Medo (Kaidan)*, dirigido por Masaki Kobayashi é composto por quatro segmentos que abordam a tradição folclórica japonesa a partir de uma perspectiva sobrenatural. *Kurokami/ Black Hair* é sobre um samurai que divorcia-se da mulher que ama para casar com outra; *Yuki-Onna/ The Woman in the Snow* é sobre um lenhador que encontra uma mulher congelada e seu espírito aparece para revelar detalhes de sua vida; *Miminashi Hôichi no hanashi/ Hoichi the Earless* conta a história de um jovem cego que vive num monastério e passa a cantar para fantasmas; *Chawan no naka/ In a Cup of Tea* trata de um escritor que vê uma misteriosa face refletida numa xícara de chá. O segundo e talvez mais representativo se chama *Onibaba, o sexo diabólico (Onibaba)*. Dirigido por Kaneto Shindô, o filme faz uma alusão à situação da sociedade japonesa 19 anos após os bombardeamentos atômicos das cidades de Hiroshima e Nagasaki; reflete, através de uma alegoria tradicional do século XIV, as maiores aflições vividas por essas pessoas claramente insatisfeitas e implacáveis ao lembrar com detalhes (as sequelas não deixaram esquecer) o imperdoável episódio; uma mulher e sua nora sobrevivem em uma aldeia através de tocaias que armam para alguns soldados, matando-os e vendendo seus pertences. Com a notícia da morte do filho, a mãe põe em prática um plano diabólico para manter a companhia de sua nora; o feitiço se volta contra o feiticeiro, e assim como os efeitos



posteriores às bombas, a mãe recebe sua dose maculada de efeito colateral (KAPUR, 2005).

Mas voltando às discussões lusófonas, existem dezenas de semelhanças e diferenças entre *À Meia Noite Levarei Sua Alma* e *O Crime de Aldeia Velha*. No entanto, o fator principal que os determina, por uma particular ausência ou afirmação, é a intenção. A razão máxima para José Mojica Marins figurar na arrasadora maioria dos livros, artigos e textos, acadêmicos ou não, como o pioneiro do cinema de horror brasileiro está na intenção. É evidente que, seja através de um discurso extra fílmico ou mesmo pelos próprios elementos presentes em tela, Mojica flexiona sua linguagem a buscar um resultado específico: provocar o espectador por intermédio de pavor e aversão.

À Meia Noite Levarei Sua Alma é o "marco fundamental" do cinema de horror no Brasil⁹, sendo considerado por críticos e historiadores como o primeiro longa-metragem a assumir-se como "de horror". Realizado pelo paulista José Mojica Marins no ano de 1963 e lançado em 1964, o filme foi composto por elementos horroríficos que deram o tom exato para que a gênese do horror brasileiro fosse constituída, a começar por um protagonista controverso e particularmente cativante (mesmo que pelos motivos "errados"). Zé do Caixão é um coveiro psicopata obcecado por gerar o "filho perfeito" e por desafiar os poderes "do outro mundo". Capa e cartola pretas, monocelhas grossas e uma barba aristocrata: o personagem agradou a gregos e troianos (foi um surpreendente sucesso de bilheteria) tanto por seu caráter inventivo e experimental quanto por seu contato iconoclasta com a cultura popular (CÁNEPA, 2008). Uma figura tão forte que em decorrência de inúmeras aparições no cinema e na televisão se fundiu com seu criador, a ponto de não existir uma separação, para o senso comum, entre Zé do Caixão e José Mojica Marins. Chamando atenção da crítica e de jovens cineastas como Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Carlos Reichembach, *À Meia Noite Levarei Sua Alma* reuniu elementos horroríficos diversos como caveiras, bruxas, almas penadas e sangue. A violência gráfica presente no filme rendeu à Mojica o título de precursor do gore, ao lado do japonês Nobuo Nakagawa. Apesar do modestíssimo orçamento, Mojica conseguiu reunir uma equipe técnica competente, incluindo Ozualdo Candeias como assistente de direção, Giorgio Attili como fotógrafo e Luiz Elias como montador. Fundamental perceber como Zé do Caixão se sente incomodado por fazer parte de uma

⁹ Não que o filme de Mojica tivesse aparecido do nada. Importante destacar alguns antecedentes: havia, desde a época do cinema mudo, um espaço ficcional em nosso cinema que já ensaiava, e, de alguma forma, abria os caminhos que seriam trilhados pelos filmes de horror nacionais surgidos depois.



sociedade rural, que para ele é sinônimo de ignorância. A religiosidade, os medos, as superstições... para ele tudo não passa de uma tolice. Obcecado por um herdeiro, o personagem acredita que a namorada de seu amigo seja a mulher ideal que procura (ele mata sua própria mulher no processo, por não poder engravidar). Após ser violentada por ele, a moça jura cometer suicídio para retornar dos mortos e levar a alma daquele que a desgraçou. Zé do Caixão não dá a mínima, claro, mas uma bruxa misteriosa o alerta para inúmeros sinais, que ao ignorar acaba sendo pêgo de surpresa. A figura da bruxa, aliás, é uma das provas concretas de que Mojica era consciente do gênero de seu próprio filme: logo no início da fita ela aparece como uma narradora aconselhando os espectadores a desistirem de assistir ao filme e enconrajando-os a sair da sala de cinema; aos que decidiram ficar, ela anuncia a sessão e realiza um movimento fulcral com as mãos, levando o crânio de um esqueleto à altura de seu próprio rosto, tampando-o e sendo sobreposto, logo em seguida, pelo título. Importante acrescentar, ademais, a curiosa presença de uma bruxa também em *O Crime de Aldeia Velha*, exercendo uma função não muito distante da figura maligna e premonitória de seu semalhante brasileiro.

Em *O Crime de Aldeia Velha*, por outro lado, o diretor Manuel Guimarães alcança alguns sentimentos semelhantes ao pavor e à aversão que sentimos ao assistirmos o filme de Mojica. Aqui, por sua vez, o espectador se apavora não pelo sobrenatural, mas pela realidade escancarada e sente aversão não por corpos fisicamente impuros e poluídos, mas por uma sociedade corrompida e pelas mentes obscenas e sujas de alguns seres humanos. A violência, aliás, exerce um protagonismo gráfico essencial no filme, que ao expor-se através de imagens tão fortes traz à tona um dos aspectos mais reconhecidos do cinema de horror, sobretudo no âmbito do *exploitation*. A obra de Guimarães é baseada numa peça teatral homônima de Bernardo Santareno – ambos os autores, a propósito, demonstraram uma série de afinidades ao nível da criação artística durante a sua atividade criativa, tiveram um notável interesse pela situação das camadas mais desfavorecidas da população portuguesa e uma aproximação às estéticas neorrealistas que dominavam a Europa do seu tempo, além de terem tido suas obras afetadas por uma censura ferrenha no Estado Novo. Santareno foi um importante dramaturgo: escreveu, dentre outras peças, *A Promessa*, que também foi adaptada para o cinema em 1973, desta vez por António de Macedo. Manuel Guimarães, que não por acaso imprime uma estética neo-realista em *O Crime...*, carrega uma vivência notável ao dirigir alguns documentários que falam sobre Portugal e o vínculo das pessoas com a



sua terra. Guimarães ainda dirige, em 1956, um filme chamado *Vidas Sem Rumo*, uma colaboração com Alves Redol, tendo suas cópias profundamente mutiladas e a sua estreia em sala um fiasco. *O Crime de Aldeia Velha* conta a história¹⁰ de uma mulher supostamente possuída pelo Diabo que é queimada na fogueira pelos moradores da aldeia. Sua produção, embora contando com recursos moderados, mas com alguma ambição, foi de António da Cunha Telles e contou com atores portugueses conhecidos, como Glicínia Quartín, Rogério Paulo e Miguel Franco, tendo sido protagonizada pela atriz francesa Barbara Laage, dublada por Maria Barroso. Diz-se que a produção foi uma iniciativa do próprio Telles, que passava por um momento difícil perante a falta de sucesso comercial dos filmes que havia produzido previamente, procurando, então, certa segurança e investindo numa adaptação literária de prestígio, apoiada pelo Fundo do Cinema e promovida por estrelas internacionais, como forma de tentar chegar a um público mais amplo (PALINHOS, 2013).

O que me surpreende em *O Crime...* é a intenção deliberada em que Guimarães orchestra uma sequência de movimentos de câmera, pontuados ao longo de toda a sua metragem, no intuito de concretizar a violência, exaltando-a a ponto de nos causar uma forte angústia. Numa determinada sequência, lá pelo meio do filme, observamos a chegada do novo padre à aldeia ao mesmo tempo em que os aldeões procedem à matança de um porco e se desencadeia a briga entre os dois pretendentes rejeitados pela protagonista. Aqui, a decupagem da direção e a montagem, sobretudo, é fundamental para que façamos as associações pretendidas, alternando entre planos de extrema violência (a matança do porco e o combate dos homens com enormes machados) com planos plácidos de rostos a sorrir. Na briga entre os dois homens, aliás, há um forte simbolismo criado quando, num determinado momento, os dois machados se cruzam, formando uma imagem poderosa que associa o cristianismo e a violência, como se ambos estivessem conectados.

São filmes onde a morte está presente, o sangue, o medo e a profanação do corpo ocorrem múltiplas vezes e a violência é usada sem barreiras moralistas. No entanto, na sua maioria, eles vêm servir

¹⁰ Escrita a partir de um caso real ocorrido na Freguesia de Soalhães em Marco de Canaveses, no ano de 1934. Um episódio de miséria e obscurantismo: uma mulher, Arminda de Jesus, teria sido queimada viva por familiares que lhe deviam dinheiro; estes afirmavam estar convictos de que a mulher estava possuída pelo demônio, e que uma “mulher sábia” os havia aconselhado a queimarem-na como forma de purificação da vítima, sendo que esta deveria renascer depois de queimada, livre já da possessão demoníaca; milagre que não acontece, claro.



de crítica a um regime ditatorial ou à própria sociedade portuguesa das épocas que representam (PISCO, 2014).

Se em *Onibaba...* os acontecimentos horroríficos refletem a sociedade japonesa e são frutos diretos de um passado político cheio de conflito, com *À meia noite...* e *O Crime...* não é diferente. Ambos estão circunscritos nos códigos rurais e conservadores de seus respectivos países, de modo que a violência acaba sendo fruto de uma sociedade pautada pela repressão. As matrizes históricas do cinema de horror em Portugal são, na maioria dos casos, muito mais próximas da ideia de ruralidade do que de ambientações urbanas, sendo o universo da aldeia, do interior e do campo mormente construídos como *locus* de ameaça e fonte de medo, sobretudo quando coopta ou incide sobre personagens citadinos (MONTEIRO, 2014). No longa português, recorre-se a técnicas maioritariamente expressionistas, como o uso dos contrastes de luz, ambientes fantasmagóricos ou metáforas visuais expressivas, enquanto no longa brasileiro a utilização de elementos clássicos do horror como insetos, bruxas, assassinatos e almas penadas compõem seu repertório imagético. *O Crime...*, ao contrário de *À Meia Noite...*, e talvez por não assumir como seu semelhante uma faceta horrorífica mais evidente, acabou por não cumprir os objetivos comerciais a que se havia proposto, e hoje é ainda pouco estudado, mas não deixa de constituir um testemunho relevante da forma como dois criadores singulares expuseram os limites do ato da criação sob o Estado Novo e a respetiva censura (PALINHOS, 2013).

Considerações finais

Não apenas poderia continuar a comparação entre filmes, como também percorrer por um infinito de possibilidades que se apresentam no âmbito do cinema de gênero e das características singulares encontradas nas filmografias de Brasil e Portugal. Seria capaz, ainda, de realizar um panorama muito mais amplo do cinema de horror contemporâneo, seja através dos curtas-metragens, no caso específico do cinema luso, seja em consoante com os diversos títulos lançados em circuito comercial no Brasil. Entretanto, acredito que por ora as relações abordadas neste artigo contemplem um painel no mínimo curioso do que foi o ano de 1964 para o horror no cinema brasileiro e português.



Desde que descobri a pluralidade do gênero no Brasil, num primeiro momento, pude fugir do aprisionamento que os clássicos do Mojica exerceram através dos anos. Sim, o cinema de horror brasileiro vai muito além das histórias contadas pela figura do Zé do Caixão. Foi assistindo aos diversos títulos de diversos períodos da nossa memória audiovisual que pude identificar elementos de aproximação com a aura do horror artístico, mesmo esses sendo condenados às limitações impostas pelo enquadramento nos gêneros drama e erótico, desconsiderando a sua imensa aproximação com o horror. Em consequência desse distanciamento que me vi numa posição de voltar ao lugar-comum e tentar extrair dele algo diferente do que já foi investigado. Seria muito ingênuo da minha parte, inclusive, achar que no Brasil – país de fortes tradições, assim como em Portugal, e com um folclore tão difundido –, os códigos do cinema de horror não seriam explorados em larga escala pelos cineastas e consumido vorazmente pelos seus espectadores. Apesar de encontrarmos pouquíssimos filmes rotulados dentro do gênero – geralmente esses filmes são classificados apenas como drama – pudemos perceber que, ao deixarmos de lado as convenções pré-estabelecidas dos seus elementos e características, conseguimos enxergar sua quantidade de maneira muito mais expressiva.

Falar sobre os nossos próprios medos não é fácil, e é por isso que os filmes de horror existem. Ao observarmos o medo do outro, sobretudo através do corpo turvo que é o cinema, ficamos livres para fazermos associações individuais ou coletivas a partir de um lugar seguro. À distância, somos capazes de enxergar com muito mais clareza as angústias a qual estamos acometidos. Paralelamente, o próprio cinema, após cerca de 120 anos de existência coletiva, pode se enxergar melhor. O cinema de horror contemporâneo, por sua vez, tem consciência de que seu público conhece seus códigos e sabe que ele sabe o que está para acontecer; por isso, as inúmeras possibilidades ao brincar com esses códigos é o que oferece uma riqueza sem tamanho para esse gênero tão esquecido, subjulgado e ao mesmo tempo cultuado durante tanto tempo.

REFERÊNCIAS

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CÁNEPA, Laura Loguécio. **Medo de quê?** - uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2008. Disponível



em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000446825>. Acesso em 17 mar. 2015.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUINS, Raiford. Blood and black gloves on shiny discs: new media, old tastes, and the remediation of Italian horror films in the United States. In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

KAPUR, Jyotsna. The Return of History as Horror: Onibaba and the Atomic Bomb. In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

KNEE, Adam. Thailand Haunted: The Power of the Past in the Contemporary Thai Horror Film. In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

LUZ, Leandro de Souza Santos; MONTEIRO, Tiago José Lemos. Delírio e loucura no cinema de terror brasileiro dos anos 1970-80. In: **XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom Nacional)**. Manaus/AM, 2013.

MONTEIRO, João. História do breve cinema de terror português. **Revista Bang!**, n. 10, Lisboa, 2011, pp. 24-28.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. O medo que vem do interior: confrontos entre o tradicional e o moderno no longa de terror português 'Coisa ruim'. In: **AVANCA | CINEMA 2014**. Avanca (Portugal): Edições Cine-clube de Avanca, 2014. v. 5. p. 847-854.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Floripes: um documentário de horror?. In: **Comunicação ibero-americana: os desafios da Internacionalização** - Livro de Atas do II Congresso Mundial de Comunicação ibero-americana. Braga: CECS-Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2014. v. 0. p. 1963-1971.

OLNEY, Ian. **Euro horror: classic european horror cinema in contemporary american culture**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

PALINHOS, Jorge. A violência rural em O Crime de Aldeia Velha. O poder e a repressão representados no texto de Bernardo Santareno e no filme de Manuel Guimarães. In: **Atas do II Encontro Anual da AIM**. Lisboa, 2013. p. 437-449.

PISCO, Cinara Paralta. O Cinema de Terror em Portugal. In: **AVANCA | CINEMA 2014**. Avanca (Portugal): Edições Cine-clube de Avanca, 2014. v. 5. p. 807-815.

SYDER, Andrew; TIERNEY, Dolores. Importation/Mexploitation, or, How a Crime-Fighting, Vampire-Slaying Mexican Wrestler Almost Found Himself in an Italian Sword-and-Sandals Epic. In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005.