



Guerra Fria, Sangue Frio:
As Conexões entre o Cinema de Terror e a Paz Armada
Cold War, Cold Blood:
The Connections between Horror Movies and the Armed Peace

Marcelo Eduardo Marchi*

Resumo:

Pretende-se analisar a forma como acontecimentos históricos da década de 1970, especialmente do contexto da Guerra Fria, foram retratados em três filmes de terror dessa época: O Exorcista, O Massacre da Serra Elétrica e Alien, o Oitavo Passageiro. Através destes filmes, uma série de temores e aflições da sociedade foi expressa nas telas por meio de alegorias e/ou referências, nem sempre intencionais.

Palavras-chave: cinema, contexto histórico, década de 1970, terror

Abstract:

It is intended to analyze how historical events of the 1970s, especially in the context of the Cold War, were portrayed in three horror movies of that time: The Exorcist, The Texas Chainsaw Massacre and Alien. Through these films, a series of fears and afflictions of society was expressed through the meshes of floats and / or references, not always intentional.

Keywords: cinema, historical context, the 1970s, horror

* Graduado em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e Tv Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”(UNESP) – Campus Bauru - Rua Padre Julião, 83 – Centro – CEP 13610230 - Leme – SP - E-mail: lesterluthor@hotmail.com - Orientação: Profª Dra. Letícia Passos Affini
Pesquisa desenvolvida com auxílio da bolsa PIBIC/CNPQ

APRESENTAÇÃO

Mesmo com mais de um século de história, o terror, em qualquer uma de suas encarnações artísticas, seja na literatura, nas histórias em quadrinhos ou no cinema, ocupa um lugar pouco prestigiado entre os gêneros ficcionais para parte da crítica e dos estudiosos das artes. Considerado por alguns como uma subdivisão menor, escapismo juvenil ou diversão perversa, o terror, deve-se dizer, muitas vezes conformou-se com sua maldição, contentando-se em provocar apenas arrepios nas pessoas que se aventuravam através dele. No entanto, um olhar apurado sobre esse filão há de revelar muito mais do que meras tentativas de apavorar através de sustos fáceis e chocar por meio de imagens nauseantes.

Com o correr das décadas e a gradual desvinculação entre as narrativas cinematográficas de terror e os cenários europeus medievais foi-se desenvolvendo uma profunda interação entre o que é abordado na tela e os momentos sociais. Com frequência, esse elo entre mundo real e ficcional é mostrado metafóricamente e alegoricamente. Os questionamentos, denúncias e protestos encontram-se incrustados nesse universo impossível de monstros, assombrações e alienígenas, e as paranóias do homem moderno assumem formas inexistentes no mundo natural a fim de refletir o que muitas vezes ganha força quando dito indiretamente. Cada geração, digamos assim, tem o monstro que merece, a assombração que mais alto fala ao seu sentido de alerta ancestral, e, até certo ponto, irracional.

Do temor da invasão comunista, quando se acreditava haver um “alienígena” (palavra que, nos EUA, assume também a conotação de estrangeiro) escondido dentro de cada armário da América, refletido exaustivamente nas ficções científicas dos anos 1950, passando pelo pânico da família tradicional (reconhecível em *O Exorcista*) diante da inversão de valores detonada pela contracultura dos anos 1960 e pelos abusos no Vietnã, cada fobia que carregamos encontra eco na tela gigante, e esse eco se assemelha ao uivo de um lobo raivoso, que podemos, não sem um fundo de razão, taxar como selvagem e primitivo. Os temores do homem moderno canalizam-se através dessas obras, consciente ou inconscientemente, e expõem-se, de forma metafórica ou não. Compõem, assim, um retrato do ser humano de acordo com as angústias do seu tempo. De certa forma, compreender os medos humanos é entrar em contato com a organização social de cada época. Como

disseram Vanoye e Goliot-Lété (1994: 55), “um filme sempre ‘fala’ do presente (ou sempre ‘diz’ algo do presente, do aqui e do agora de seu contexto de produção). O fato de ser um filme histórico ou de ficção científica nada muda no caso.”

Talvez a maior confluência dessa característica de representação cinematográfica das tensões do mundo real dentro do gênero terror seja encontrada nos anos 1970. Essa década promove um recorte aglutinador extremamente interessante, tanto da produção cinematográfica de terror quanto das nuances sociais desencadeadas pelo contexto da Guerra Fria. Como aponta Stephen King, pesquisador da área e autor de dezenas de livros no gênero:

Em muitos casos, particularmente nos anos 50 e novamente no início dos anos 70, os medos expressos são sociopolíticos por natureza, fato que dá a filmes tão diferentes quanto *Invasores de Corpos*, de Don Siegel, e *O Exorcista*, de William Friedkin, uma sensação de documentário estranhamente convincente. Quando os filmes de horror mostram suas várias facetas sociopolíticas – o filme B como editorial jornalístico –, eles estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade. (2003: 93)

É inegável o impacto que a Guerra Fria teve na cultura em geral. Nos anos 1960, o movimento *hippie*, abertamente contra o capitalismo, a intervenção americana no Vietnã e a mentalidade conservadora da época, procurava saídas para a situação vigente, dando origem a uma contracultura que se expandiu por todos os setores artísticos. O cinema, até então considerado o mais poderoso veículo midiático para divulgação dos ideais e do estilo de vida americanos, tornar-se-ia, nessa década e na posterior, uma faca de dois gumes. E não demorou para que essa tendência chegasse às produções de terror.

METODOLOGIA DE ANÁLISE

Ao entrar em contato com diversas correntes metodológicas da análise fílmica, houve duas que se destacaram quando confrontadas com a intenção inicial da pesquisa: desvendar as manifestações, simbólicas ou não, do contexto histórico da década de 1970, mais especificamente, da Guerra Fria, em três filmes do gênero terror (*O Exorcista*, *O*

Massacre da Serra Elétrica e *Alien, o Oitavo Passageiro*) produzidos nesse período de tempo. O método empregado na realização da pesquisa é o descritivo: parte da observação, para então analisar, estabelecendo a natureza e as características do fenômeno e relacionando-as.

A metodologia de Vanoye e Goliot-Lété e a de Felici e Tarín não procuram seccionar o filme, recortando cada plano e estudando-os separadamente. Estes autores vêem uma película como algo muito maior do que a soma de suas partes. Preocupam-se em analisar não apenas a coerência interna do texto, como também toda a “periferia” da produção: as condições de realização, distribuição e exibição, e os aspectos históricos, sociológicos e econômicos, ou seja, tudo o que cerca a criação de um filme e a conseqüente entrega do produto final ao público. Especialmente no cinema hollywoodiano, todas essas variáveis se refletem na obra de uma forma que afeta a própria geração de sentido, tornando-se, no mínimo, algo negligente desvencilhar o contexto geral do significado do texto.

No que se refere à geração de sentido, Vanoye e Goliot-Lété apontam como um dos campos de análise aquele onde o sentido vem do próprio texto. Este possui uma coerência interna que “foge” das intenções do autor, ou seja, o texto “fala por si”, e essa autonomia de sentido deve-se, em boa parte, ao momento vigente, que acaba por moldar a obra.

No caso da presente pesquisa, o foco estará na coerência interna dos filmes, frisando que, quando falamos de coerência interna, levamos em conta a já citada “periferia” das produções (contextos históricos, sociológicos e econômicos), a qual, segundo a metodologia de Felici e Tarín, afeta o produto final de maneira indissolúvel.

ANÁLISE DOS FILMES

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA (1974)

Pode-se dizer que *O Massacre da Serra Elétrica* é um filme atípico. Fruto da efervescência do gênero terror nos anos 1960 / 1970, quando o estilo se consagrava nas bilheterias como nunca até então (basta tomar como exemplo *O Exorcista* e *O Bebê de Rosemary*, para citar apenas dois sucessos), o filme não se encaixava no filão que marcara a década de 1960 e a seguinte: a exploração do oculto e do sobrenatural.

Em meio a possessões diabólicas, meninas levitando e bebês demoníacos, o filme de Tobe Hooper destacou-se de forma inesperada. A temática não entra em terrenos místicos. Os “demônios” do filme são pessoas sem poderes sobrenaturais. As mortes são perpetradas por ferramentas domésticas, como martelos e a serra elétrica do título (na verdade, uma motosserra).

Esta preocupação em ancorar-se à realidade (dentro do possível, em se tratando de uma película de terror) faz do filme representante de algo que poderia ser chamado de “terror-verdade”: não apenas no tema, como também na forma como as cenas foram registradas (a opção estética, os ângulos e planos), pode-se notar a escolha em trabalhar em um formato quase documental. Além disso, por ter sido rodado em 16 milímetros e depois ampliado, o resultado é uma estética característica de filme amador, intensificando, assim, os atributos documentais.

O filme estabelece este pacto de veracidade com o espectador desde a abertura, que, através de créditos acompanhados de uma narração sóbria, porém grave, como a de um apresentador de programa jornalístico, mostra um breve resumo do que será visto durante a projeção. Nomes, datas, lugares: está tudo ali, como em um documentário ou uma matéria da imprensa, ajudando a forjar a veracidade dos fatos. Afinal, a película é inspirada, em parte, pelos crimes reais do assassino serial americano Ed Gein, ainda que numa adaptação mais do que livre.

Não devemos esquecer que é uma produção independente, com um orçamento considerado muito baixo mesmo para os padrões da época. A falta de recursos financeiros que arcassem com grandes efeitos visuais e de maquiagem pode ter influenciado a opção por uma abordagem mais realista, menos “pirotécnica”, por assim dizer.

Outra característica marcante no filme é a ambientação. Desenrola-se em Travis, uma cidadezinha no interior do estado do Texas. A crueldade com que o cenário é retratado constitui outro fator que torna o filme atípico. Ele não faz concessões ao mostrar aquele ponto perdido no mapa americano como uma terra inóspita, atrasada e retrógrada, onde uma família consegue permanecer impune durante gerações mantendo hábitos como assassinato, canibalismo e violação de sepulturas. O grupo de jovens forasteiros que chega ao lugar destaca-se em meio à coleção de tipos com aparência rude e malcuidada, cujo ápice é encontrado no psicopata com problemas mentais que esconde o rosto

(aparentemente deformado) por trás de máscaras feitas com a pele de suas vítimas. Não vemos entre os habitantes uma única pessoa que possua aspecto similar ao dos visitantes. Mesmo outros jovens como eles são raros (e constataremos, mais adiante, que existe uma temática do “velho devorando o novo” a permear o filme).

Além da população, a própria cidade transmite uma sensação de abandono, com construções antigas e desgastadas. O bucolismo impera de forma opressora. Ao procurar por gasolina, os personagens se deparam com um lago seco e um cemitério de automóveis, uma paisagem decadente que parece estar morrendo aos poucos (o que não deixa de ser uma metáfora do destino deles mesmos).

Encontramos este retrato impiedoso da América também em *Sem Destino*, de 1969, e *Amargo Pesadelo*, de 1972. *Sem Destino* é um claro registro do clima de “fim de sonho” que começara a se tornar patente em 1968 e atingira em cheio 1969. O movimento *hippie* se esfacelava, a Guerra do Vietnã parecia cada vez mais longe de terminar, e o *American way of life* mostrava-se mais custoso de ser convertido em uma utopia comunitária do que os militantes da contracultura imaginavam. Restava à juventude o gosto amargo da impotência e o desalento diante da atroz realidade. Era como se tivessem chegado muito perto de uma grande revolução, como se tivessem dado às pessoas engolidas pelo sistema a oportunidade de uma sociedade mais igualitária, apenas para serem rechaçados, marginalizados e mortos. O estilo de vida americano continuaria como sempre fora.

Tanto *Sem Destino* quanto *O Massacre da Serra Elétrica* têm o olhar voltado para uma América tão distante das casas de subúrbio com carros do ano na garagem quanto da liberdade comportamental *hippie*. São produtos de uma era de desencanto, em que a quimera da “geração paz e amor” parecia tão vazia de sentido quanto a segurança e previsibilidade da sociedade de consumo. A essa altura da Guerra Fria já se tornara evidente para muitos que não apenas os povos por trás da Cortina de Ferro podiam ser retrógrados e anacrônicos. Os próprios americanos também eram capazes de ser.

E é nesse ponto que se torna visível um paralelo entre *O Massacre da Serra Elétrica* e a Guerra do Vietnã. Ambos são histórias de jovens que chegam a uma região sobre a qual pouco ou nada sabem, vindos de um lugar muito mais desenvolvido econômica e culturalmente, para uma estadia que, supõem, será breve. Bem como a terra da qual são oriundos, esses jovens são modernos e arrojados, e têm consciência disso, assim como

acreditam possuir todo o direito de ali estar. Aos seus olhos, os nativos possuem um comportamento bastante peculiar. No entanto, quando menos esperam, estão tombando feito moscas diante daquele povo quase primitivo, vitimados por armas rudimentares. A metralhadora / a motosserra, com sua ação ininterrupta, é um dos poucos utensílios industrializados, e o que possui o maior poder de destruição.

Ao debruçarmo-nos sobre o personagem Leatherface descobrimos nuances ainda mais sombrias. Basta lembrarmo-nos do episódio de My Lai em 1968, o massacre com requintes de crueldade levado a cabo não por vietnamitas (os nativos), mas pelos forasteiros, os soldados americanos. As mutilações, torturas e assassinatos perpetrados contra aldeões sem ligação com o exército *vietcongue* constituíram-se no mais impactante registro da brutalidade e decadência moral do exército dos EUA, embora estivessem longe de ser um caso isolado. Exemplo dessa coisificação do semelhante foram os infames colares de orelhas humanas ostentados por combatentes. Após passarem anos em guerra, pareciam ter desenvolvido uma incapacidade de enxergar os nativos como seres humanos.

Leatherface fabrica artefatos domésticos com ossos humanos, mutila as vítimas, guardando-as em um freezer como se fossem peças de carne bovina, e usa a pele de seus rostos para confeccionar as máscaras com que esconde sua própria face. Seria ele, então, uma representação dessa incapacidade, dessa coisificação do ser humano? Seria seu verdadeiro rosto, sempre oculto por máscaras, horrível demais, exatamente como a real face da América, a superpotência que invade outra nação e aniquila um número enorme de cidadãos, muitos deles civis? Parafraseando o cartunista americano Walt Kelly, “nós encontramos o inimigo, e ele somos nós”.

A Crise do Petróleo, iniciada em 1973, também é bastante evidenciada durante o filme. Basta dizer que o grupo de jovens apenas torna-se presa dos psicopatas quando alguns deles chegam à propriedade da família canibal em busca de combustível para a van, já que estava em falta no posto de gasolina da cidade.

A realidade de um mundo sem gasolina, do colapso do deslocamento humano, parece bem representada na situação dos jovens, que se encontram presos nessa cidade, primeiro por falta de combustível, e, depois, por estarem em poder dos maníacos, da mesma forma que o mundo ocidental viu-se “refém” dos países da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo), detentores do tão cobiçado ouro negro.

Prosseguindo com o tema da dependência, podemos percebê-lo desdobrando-se em nuances mais sutis. Como já citado anteriormente, a temática do “velho a devorar o novo” permeia a narrativa.

Como costuma ser natural em uma cidade interiorana de um estado conservador, a inovação e a vanguarda não são aceitas e cooptadas facilmente. É o que vemos na película. A chegada do grupo de garotas e rapazes “moderninhos” logo desencadeia um choque cultural entre forasteiros e habitantes da cidade. Bastante ilustrativa desta temática é a seqüência em que os canibais decidem que a “honra” do assassinato da sobrevivente do grupo de jovens deve ser concedida ao membro mais velho da família, o avô. O personagem já havia sido mostrado anteriormente como um cadáver decrépito e semimumificado guardado no sótão da casa. Porém, ao ser levado à sala de jantar e colocado diante da presa, ele se reanima, chegando mesmo a sugar avidamente o sangue do dedo cortado da garota.

Podemos relacionar esta característica, do “velho devorando o novo”, a ecos do fim do sonho *hippie*. Boa parte do engajamento e otimismo coletivo da juventude dos anos 1960 diluiu-se com as desilusões e tragédias da década e com a reação de esferas mais conservadoras da sociedade, esferas estas contra as quais os jovens tinham se revoltado justamente por representarem o “velho”, o “retrógrado”.

E é a cultura *hippie*, ou, mais especificamente, a reação a ela que dá a tônica de documentário sociopolítico a *O Exorcista*.

O Exorcista (1973)

Talvez o mais polêmico dentre os três filmes analisados, *O Exorcista* causou uma espantosa comoção na época de seu lançamento. As filas formadas diante dos cinemas era um fenômeno poucas vezes visto até então. Uma ampla discussão a respeito da classificação etária do filme precedeu seu lançamento, ao mesmo tempo em que líderes religiosos levantavam-se contra a exibição. Nos dias de hoje, permanece como a única produção de terror a ser indicada ao Oscar de melhor filme, bem como o filme de censura 18 anos de maior bilheteria de todos os tempos.

A audiência de *O Exorcista* era recém-egressa de uma época, na história recente, sem precedentes em termos de transformações sociais, bem como tecnológicas e científicas (apenas para citar algumas, a chegada do homem à Lua (a conquista e o domínio do espaço sideral) e o advento da pílula anticoncepcional (a conquista e o domínio do corpo humano), avanços que soam desproporcionais em seu alcance, mas que, ao contrário disso, mostraram-se complementares, o macro e o micro expandindo horizontes e limites, sejam eles geográficos, filosóficos ou comportamentais. O eco das mudanças deflagradas nos anos 1960 atravessaria toda a década de 1970, transformando a si mesmo e ao mundo, e 1973 era ainda cedo demais para compreender muito do que havia ocorrido menos de dez anos antes.

Foi assim com o movimento *hippie*, em franca decadência, e que vinha sendo rapidamente substituído por outras manifestações comportamentais jovens, como o *glam*, o qual reverberava os excessos da “década do ‘eu’” em uma frequência mais afinada. No entanto, as “crianças das flores” haviam há pouco retornado às convenções do mundo suburbano, e tinham muito que explicar aos pais, professores e futuros patrões.

Voltamos à citação de King reproduzida anteriormente, em que ele aponta para a “sensação de documentário estranhamente convincente” despertada por filmes de terror dos anos 1950 e 1970 – *O Exorcista* em especial – devido à constante atmosfera de medo sociopolítico vigente nesses períodos. Em ambas as épocas, um clima de guerra – iminente ou concreta – coincidiu (e, levando em conta o impacto social de conflitos do porte das guerras da Coreia e do Vietnã – as duas, embaladas no pacote constantemente prestes a explodir em um cogumelo atômico chamado Guerra Fria –, o termo “coincidência” não passa de um dispensável eufemismo) com um levante juvenil (mais inconsciente na década de 1950, e mais organizado nas duas seguintes) cuja importância não pode ser negada. King (2003: 41) associa alguns filmes de terror dos anos 1950, principalmente *I Was a Teenage Werewolf* e *I Was a Teenage Frankenstein*, ao medo que a sociedade de então nutria pelos “delinquentes juvenis”, representados por James Dean e pelos astros da primeira geração do rock. *O Exorcista* atualizou esse medo para os anos 1960/1970, com seus *hippies*, roqueiros “simpáticos ao diabo”¹, e massacres no Vietnã perpetrados pelos jovens soldados do Tio Sam.

¹Alusão à música de 1968, “Sympathy for the Devil”, dos Rolling Stones.

Para King (2003: 115), “*O Exorcista* [...] aposta na inquietude gerada por mudanças de costumes.” O autor desenvolve o tema, dizendo:

[...] esse filme, na realidade, trata essencialmente das explosivas mudanças sociais, um enfoque exaustivamente refinado por toda aquela explosão de juventude que aconteceu no final da década de 1960 e início de 1970. Foi um filme para todos aqueles pais que sentiram, numa espécie de terror e agonia, que estavam perdendo seus filhos e não conseguiam entender por que ou como isso estava acontecendo. (*Loc. cit.*)

O filme é uma grande parábola sobre o choque de gerações e o relacionamento conflituoso entre pais e filhos. Isso é refletido não somente pelo núcleo familiar dos MacNeil, com a mãe que cria a filha de doze anos a despeito do pai ausente, e que, repentinamente, depara-se com uma personalidade tão distinta daquela a quem deu à luz que mal consegue reconhecê-la, como também pelo relacionamento do padre Karras (Jason Miller) com sua mãe (Vasiliki Maliaros) e seu tio (Titos Vandis).

Karras não é apenas padre, mas também conselheiro psiquiátrico da diocese. Teve sua formação acadêmica, em conceituadas universidades americanas, paga pela Igreja. Seu “lado psiquiatra” poderia, segundo seu tio, ter-lhe proporcionado fama e riqueza, mas seu “lado padre” obriga-o a um voto de pobreza que o impossibilita de cuidar como deveria da mãe velha, doente e à beira da senilidade. A crise entre vocação e sucesso financeiro que atormenta Karras e ajuda a minar sua fé em seu papel como sacerdote e em Deus é intensificada pelo agravamento do edema de sua mãe, que a leva à internação em um sanatório, e, pouco depois, à morte. Mais tarde, durante o exorcismo, imagens, citações e a voz de sua mãe são evocadas pelo demônio na tentativa de desestabilizá-lo. No entanto, é justamente nesse ritual que Karras encontra a chance de um resgate de sua crença em si mesmo e na força superior pela qual trocou dinheiro e reconhecimento.

No lar dos MacNeil, no início do filme, a harmonia reina sem grandes abalos. O único fator de desagregação é o pai de Regan (Linda Blair), que se separou da família e encontra-se no exterior. No decorrer da história, vemos a tentativa frustrada por parte de Chris (Ellen Burstyn) de fazer contato com o ex-marido, que nem mesmo telefona para a filha no dia do aniversário dela. Não obstante tudo isso, Chris desempenha muito bem a

função de educar a pré-adolescente, ainda que com a ajuda de seus empregados. Ela não recorre ao ex-marido mesmo quando a possessão de Regan encontra-se em estágio avançado, ocultando dele a situação alarmante.

Por outro lado, Regan sente afeição por Burke Dennings (Jack MacGowran), o diretor do filme em que sua mãe está atuando. Sabe que eles se dão bem, e deixa claro para Chris que gostaria que os dois namorassem. Enquanto, saudável, a garota aceita, e mesmo apóia, a futura existência de um padrasto, quando possuída pelo demônio, ela irá matar Burke, obliterando do seio familiar uma potencial figura de autoridade.

A rebeldia juvenil de Regan, metaforizada pela possessão por uma força estranha, não se limita à contestação da autoridade dos mais velhos. Quase todos os sintomas da dominação de seu corpo pelo demônio encontram tradução no comportamento contestatório adotado pelos jovens no final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

Assim, vejamos: na fase inicial da possessão, quando está sendo consultada por um médico, Regan se mostra bastante dispersa. Em dado momento, ela começa a balbuciar algo para si mesma, enquanto exhibe gestos estranhos, como alisar a porta do consultório e rodar no mesmo lugar, até que, por fim, desmaia, como se estivesse em uma “viagem” desencadeada pelo uso de LSD.

A transformação da personalidade de Regan vai se intensificando. Ela responde aos mais velhos de forma rude e diz palavrões, inclusive com conotação sexual. Quando já está em uma fase avançada do mal, não se satisfaz com ofensas verbais, e cospe, ou, melhor, vomita nas pessoas, em uma famosa cena com Karras. Daí em diante, tudo somente piora: a garota fala em idiomas estranhos, mostra a vagina aos médicos que vão ao seu quarto examiná-la, agarra o pênis de um hipnólogo, masturba-se usando um crucifixo (há também o vandalismo provocado por ela na igreja, quando distorce a imagem de uma santa com adereços que lembram seios e um pênis).

Como Regan após a possessão, a juventude “*flower power*” forçou ao limite tabus sexuais e religiosos, figuras de autoridade e comportamentos estabelecidos pelas gerações anteriores. Utilizou uma nova linguagem, ignorada pelos mais velhos: não apenas as gírias características de sua época, ou a forma de exprimir suas idéias, mas o próprio ideário por eles expresso era algo completamente inédito, incompreensível, para imensa parte dos seus pais e avós. A reação não foi surpreendente, se lembrarmos dos anos 1950 e de todo o

alvoroço e polêmica provocados pelos garotos e garotas dançando *rock 'n roll* como os negros, vestindo jaquetas de couro e usando topetes, disputando rachas e buscando algo além do preestabelecido pela família e pela sociedade: a tão alardeada “delinquência juvenil” tornou-se caso de segurança pública. Em se tratando dos anos 1960 e de uma América com os nervos expostos, a resposta, em muitos casos, surgiu imbuída do mesmo espírito belicista que caracterizou o governo estadunidense de então: a polícia interveio agressivamente em protestos estudantis nas universidades de Columbia, em Nova York, e da Califórnia. Ao redor do mundo, a reação foi, algumas vezes, ainda mais violenta do que nos EUA, resultando na morte de dezenas de estudantes, ou em verdadeiras batalhas campais, como em Paris, no famigerado maio de 1968. É, inclusive, interessante notar que *Crash Course*, o longa-metragem cujas filmagens ocorrem nos arredores da casa dos MacNeil, e no qual Chris atua, é justamente a respeito de protestos estudantis contra a intervenção do Departamento de Defesa americano em um campus universitário.

Metaforicamente, *O Exorcista* conta a história desses milhões de jovens, adequados ao sistema familiar-comportamental-religioso vigente, que, nos anos 1960, transformaram-se em algo completamente distinto, estranho aos pais, e, devido ao despreparo destes, também terrivelmente assustador.

O revisionismo ideológico dessa época parece reverberar mesmo no dilema de fé do padre Karras, que questiona seu lugar na sociedade e seu sistema de crenças. Tanto que, durante o exorcismo, quando, mais do que nunca, ele precisa se agarrar a esse sistema, a força estranha que possuiu Regan tenta abalar seus alicerces definitivamente. Para essa força, como diz King, “dionisíaca”, avessa ao conjunto de regras vigente, atrair alguém como o padre, um indivíduo ainda tão arraigado a tal conjunto, representa uma vitória sem precedentes. No clímax do filme, Karras é voluntariamente possuído, e termina por se matar, expulsando a força dionisíaca e consolidando o dogma, que é um dos pilares da religião católica, do sofrimento e do sacrifício como expiação dos pecados e ascensão a um estágio superior. No final, o sistema vigente predomina, e vence. Fecha-se o ciclo, um ciclo que é descrito por King da seguinte maneira:

A primeira incursão dionisíaca em “*O Exorcista*” ocorre quando Chris MacNeil [...] escuta o rugido semelhante ao de um leão, no sótão. [...] o estado de tranqüilidade apolínea é restaurado quando

vemos a pálida Regan MacNeil sendo conduzida ao Mercedes-benz de sua mãe. (2003: 248)

Mãe e filha se religam, retomando a relação existente no início. Percebemos, nesta cena, que Regan se recorda de parte do que lhe aconteceu, porém, o beijo que ela dá no rosto do padre Dyer (William O'Malley) de certa forma sela seu compromisso de novamente viver de acordo com o conjunto de regras vigente – como na virada da década de 1960 para 1970, com o fim do sonho, quando os *hippies* perceberam que o sistema não havia sido transformado da maneira como almejavam, e tudo o que lhes restava era voltar para casa, para a comodidade do conjunto de regras que tinham combatido.

King complementa a hipótese através de uma análise do impacto diverso que o filme teve em diferentes países:

[...] “*O Exorcista*” (um filme de horror social por excelência) fez pouco sucesso quando foi lançado na Alemanha Ocidental, país que tinha uma série completamente diferente de temores sociais naquela época (estavam bem mais preocupados com terroristas radicais do que com jovens boca-suja) [...] (2003: 93)

É possível, contudo, ir ainda mais fundo, e reconhecer no filme o temor compartilhado pelas famílias dos jovens que, naquele momento, ou encontravam-se enfiados nas selvas do Vietnã, participando, talvez, do próximo My Lai, ou haviam retornado da guerra com a personalidade totalmente distorcida. Afinal, nestes casos, a transformação podia ser muito mais profunda e temível do que cabelos longos, roupas exóticas e ideologia política de esquerda – o sanatório em que a mãe de Karris é internada após o agravamento do edema traz à lembrança os asilos de veteranos de guerra, tema bastante explorado pelo cinema após o conflito do Vietnã.

Outro aspecto que remete ao militarismo que marcou os EUA na época é a presença de um astronauta na festa na casa dos MacNeil. Nesta cena, Regan surge na sala onde todos estão celebrando. Ela se dirige ao astronauta e, enfática, diz: “Você vai morrer lá no alto”. Em seguida, começa a urinar no tapete, até que sua mãe intervém.

Os americanos haviam colocado os primeiros homens na Lua há pouco tempo (20 de julho de 1969), tomando a dianteira na disputa pelo espaço sideral travada com os

soviéticos, que, por sua vez, eram responsáveis pelo primeiro satélite artificial a entrar em órbita, pelo primeiro ser vivo (a cadela Laika) e pelo primeiro homem (Iuri Gagarin) no espaço. Ou seja, a corrida espacial era um dos aspectos militares mais relevantes no âmbito da Guerra Fria. Como não podia deixar de ser, os EUA transformaram seus astronautas em figuras tão populares quanto estrelas de Hollywood ou astros do rock, só que, ao contrário destes, os *cowboys* espaciais eram militares, indiscutíveis representantes do sistema vigente e um alvo inegável para qualquer tipo de ação contestatória.

Fica claro no filme o embate entre Ocidente e Oriente, entre uma cultura dita avançada e outra antiga e supostamente primitiva, o que não deixa de ser um resumo histórico das crises internacionais protagonizadas pelos EUA, como a Guerra do Vietnã e a Crise do Petróleo, que tomou o mundo no ano do lançamento de *O Exorcista*.

O início da longa-metragem desenrola-se no Iraque, que vem a ser um dos países membros da OPEP. É lá que o padre Merrin (Max Von Sydow), conduzindo uma escavação arqueológica, depara-se com estranhos sinais que parecem prenunciar a ascensão de uma presença arcana. Tais sinais culminam com a descoberta da estátua de uma antiga divindade profana conhecida como Pazuzu.

Esta seqüência inicial dá a entender que a escavação é o acontecimento responsável pelo despertar e pela conseqüente liberação do demônio que, mais tarde, irá possuir Regan. A “curiosidade” ocidental, de uma cultura relativamente nova pelos mistérios e segredos de uma cultura antiqüíssima, somada a uma postura que ainda carrega traços da exploração colonial, encontra pela frente uma força que é incapaz de compreender em sua totalidade. Bem como no conflito do Vietnã, quando talvez o erro fatal do exército americano tenha consistido justamente de seu menosprezo pelos “primitivos” combatentes vietnamitas, com suas fardas que mais se assemelhavam a pijamas e seus túneis subterrâneos. O choque de gerações tão presente em *O Exorcista*, na realidade, tem início com um choque de culturas.

O primeiro contato de Regan com a força estranha que irá possuí-la dá-se através das brincadeiras da garota com uma tábua de ouija, que consiste em um tabuleiro com letras e números através do qual, com o uso de um indicador móvel, é possível comunicar-se com espíritos. Tornou-se popular no século IX, e acabou sendo lançada comercialmente como um jogo de tabuleiro em 1972, um ano antes da estréia de *O Exorcista*. A tábua age como uma espécie de catalisador para a invasão do corpo de Regan. Sem saber disso, a garota se

diverte em conversas com um certo “Capitão Howdy”, que nada mais é do que uma faceta usada pelo demônio para ludibriá-la.

Não podemos nos esquecer de que, no ideário da contracultura dos anos 1960, desempenhava papel importante a exploração de novas alternativas religiosas (que, na verdade, na maioria das vezes, tratava-se apenas da descoberta de religiões oriundas do Oriente, muito mais antigas do que as ocidentais), da astrologia, do misticismo e ocultismo. A obra do “bruxo” do século IX, Aleister Crowley, foi revisitada, e influenciou músicos como Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin e Black Sabbath, e o cineasta Kenneth Anger. Mesmo os assassinatos perpetrados pela Família Manson continham grande teor ritualístico, e, considerando que haviam chocado a opinião pública em 1969, poucos anos antes do surgimento de *O Exorcista*, não era incomum verificar certo temor social, diante de seitas e rituais que fugiam à liturgia judaico-cristã, tão intenso quanto aquele nutrido pela arrebatadora revolução de costumes. Uma revolução que se diluiu no conservadorismo dos anos 1980, ao mesmo tempo em que o revisionismo ideológico voltava seu foco para o militarismo da Guerra Fria, assuntos retratados em *Alien*.

ALIEN, O OITAVO PASSAGEIRO (1979)

Alien, o Oitavo Passageiro se tornou, em 1979, um *blockbuster*² imediato. Na verdade, ele foi feito para ser um. Com seu enredo típico de um filme B, acabou despertando o interesse de conceituados produtores e grandes estúdios, o que geralmente significa um alto orçamento. A trama remetia ao arquétipo da casa mal-assombrada, visto em filmes como *Desafio ao Além* e *A Casa da Noite Eterna*, ao colocar, em um cenário claustrofóbico (no caso, o cargueiro espacial *Nostromo*), uma força hostil e desconhecida ameaçando as vidas de pessoas normais.

Por motivos óbvios, é inegável também a presença, na árvore genealógica de *Alien*, dos filmes sobre monstros realizados na década de 1950, a era do terror nuclear e da hipotética “invasão vermelha” nos Estados Unidos, que lançou seus fantasmas sobre as telas dos cinemas e transformou lixo atômico em insetos gigantes e comunistas em extraterrestres hostis. Em 1979, porém, a Guerra Fria atravessava a *détente*, seu período de

²Arrasa-quarteirão, em inglês. Termo utilizado para definir os enormes sucessos de bilheteria do cinema.

relaxamento, quando a bipolaridade do poder mundial começava a ser reanalisada. Pouco mais de uma década depois, a Paz Armada chegaria ao seu fim.

Nesse clima de transformação política e social, a analogia com as películas da década de 1950 começava a perder-se, principalmente no momento em que levamos em consideração o fato de que o extraterrestre de *Alien* não chega a propriamente invadir o território dos humanos. São estes que, em seu cotidiano de exploração interplanetária (e aqui a ambigüidade do termo se encaixa com perfeição, pois a *Nostromo* tem como missão oficial a coleta de minérios em planetas distantes), pousam no planeta onde se localiza o ninho das criaturas a fim de atender a um sinal de S.O.S. (que, pelo desenrolar dos acontecimentos, mostrar-se-á um sinal de alerta). Depois que a criatura, ainda em uma espécie de estágio larval, salta de seu ovo e gruda-se ao rosto do tripulante Kane (John Hurt), ela é levada, junto com seu hospedeiro, à *Nostromo*, sob os protestos da futura heroína do filme, Ripley (Sigourney Weaver), que alega a necessidade de manter Kane em quarentena. A diferença de posicionamento entre Ripley e os demais tripulantes provoca uma acalorada discussão, que termina com o cientista militar Ash (Ian Holm) abrindo a escotilha da nave. Assim sendo, a criatura, diferentemente dos invasores espaciais das produções dos anos 1950, tem sua introdução na comunidade humana imposta por membros dessa comunidade. Mais tarde, no filme, será revelado que Ash tem ordens para conduzir a criatura à Terra e incorporá-la ao setor militar da companhia para a qual a tripulação trabalha, o que reforça ainda mais, no alienígena, a condição não de invasor, mas de presa dos humanos. Uma presa que, uma vez libertada, mostra-se incapaz de ser controlada ou detida, exceto pela aniquilação completa.

E, então, chegamos ao que parece ser outro “sinal de alerta”, implícito no filme, e que, dentro do contexto da ressaca *hippie*, dos últimos suspiros da liberalidade característica dos anos 1970 às portas do conservadorismo que se anunciava na vindoura década de 1980, apresenta-se como um agourento *zeitgeist*³: “cuidado com quem você leva para casa”.

Pois vejamos: o alienígena é conduzido à nave através de um ato negligente (o de não respeitar a quarentena), e como parte de um plano militar que não leva em consideração a integridade física, e mesmo a sobrevivência, dos envolvidos. Uma vez entre os

³*Zeitgeist*: termo alemão que significa “espírito da época”.

terrâqueos, a criatura exhibe seu potencial assassino, sua superioridade enquanto espécime predatório, e trucidada toda a tripulação, com exceção de Ripley. Este arco do enredo suscita um interessante paralelo com o comportamento sexual dos anos 1970, quando a experiência do sexo livre desenvolvida na década anterior já havia se despedido de sua conotação política e se convertido em uma cultura altamente hedonista (não à toa os anos 1970 ficaram conhecidos como a década do “eu”). Contudo, em mais um dos seus refluxos, a História acabou por opor o conservadorismo que caracterizou os anos 1980 (a era da AIDS) ao hedonismo da década de 1970. Mais do que nunca, era perigoso levar um desconhecido para casa, relacionar-se com um estranho, ainda que este fosse extremamente interessante (e, não raro, o interesse era despertado justamente pelo senso do desconhecido).

É interessante notar que a criatura do filme atravessa um ciclo de gestação (no caso, de incubação), nascimento e maturidade, no entanto, com fases mais breves do que as do ciclo humano. Em poucas horas, ela passa do estágio larval para a primeira infância, e, logo depois, para a fase adulta, quando está pronta para competir por espaço com os humanos. Como na corrida armamentista característica da Guerra Fria, aquele que evolui mais rápido enquanto máquina de matar tem mais chances de sobreviver.

Em meio à bipolaridade desse conflito entre EUA e URSS, podemos perceber uma tendência do enredo de *Alien* em abraçar uma ideologia que, se não chega a ser de esquerda, tampouco corrobora a utopia capitalista, como tantos outros filmes americanos haviam feito. O que se vê não é um mundo futurista bem ordenado, “asséptico”, como em *2001 – Uma Odisséia no Espaço*, mas uma transposição dos problemas e conflitos de classe, hierárquicos e trabalhistas tão presentes após a Revolução Industrial.

Os conflitos trabalhistas ficam bem ilustrados principalmente por meio dos personagens Parker (Yaphet Kotto) e Brett (Harry Dean Stanton), respectivamente, engenheiro-chefe e técnico de engenharia da nave, que discutem todo o tempo sobre bônus salariais. E é através deles também que fica mais nítida a divisão de classes, pois suas opiniões raramente são levadas em conta pelo restante da equipe.

Vale lembrar que, nessa tripulação multigênero e multirracial, ao mesmo tempo em que uma das mulheres é o terceiro em comando, o único negro da equipe, Parker, ocupa um dos cargos mais baixos, trabalhando boa parte do tempo na casa de máquinas, coberto de graxa e sofrendo com o calor dos instrumentos. Reflete a realidade americana da época,

quando a emancipação feminina era ainda um conceito mais concreto do que a igualdade racial.

É igualmente interessante o fato de a ação se passar em um cargueiro de coleta e refinamento de minerais, em um filme lançado em 1979, quando o Ocidente vivia a Crise do Petróleo e o colapso de abastecimento gerado por ela. A analogia é curiosa: são americanos dependentes de recursos minerais existentes em um país estrangeiro (ou, no caso do filme, um planeta alienígena), tendo que se submeter à outra cultura, com toda a animosidade decorrente disso.

DISCUSSÃO

Concluídos os exames das três obras, somos capazes de levantar uma série de similaridades entre elas, apontando fatores que corroboram outros, e que chegam, de certa forma, a se complementar.

A análise empreendida acerca de *O Massacre da Serra Elétrica* leva-nos, entre outras, à consideração de que se trata de um filme atípico, por ter surgido durante um período em que as películas de terror com assuntos sobrenaturais faziam grande sucesso. O tema e a abordagem mais realistas, a produção independente e o baixo orçamento não foram empecilhos para que se consagrasse nas bilheterias.

A análise de *O Exorcista*, por sua vez, esquadrinhou o panorama de lançamento do filme, que atingiu patamares até hoje inigualados em termos de produções de terror, não apenas pela consagração junto à crítica especializada, mas também pela sua dimensão de fenômeno social. As polêmicas e as opiniões conflitantes geradas em diversos setores da sociedade foram proporcionais às bilheterias e à quantidade de indicações e prêmios recebidos.

Já a análise de *Alien, o Oitavo Passageiro* teve início situando o filme em um cenário cultural bastante peculiar, quando os *blockbusters* começavam a ditar não apenas o gosto do grande público, como também, óbvia e conseqüentemente, os interesses dos produtores e estúdios.

Em meio a tantas relações que podemos destacar entre os três filmes, vamos começar pela forma como algumas características narrativas agem no intuito de imprimir a

O Massacre da Serra Elétrica” e *O Exorcista*” um tom de veracidade. No primeiro, certo direcionamento documental dá-se através de alguns recursos típicos de filmes deste gênero. O estilo de direção e mesmo o orçamento escasso ajudam a conferir à película certo tom de realismo.

O Exorcista opta por um estilo de cinema fantástico, porém King, como já citado, chama atenção para sua característica de documentário sociopolítico, que eclode por meio de uma metáfora que remete à insegurança e incompreensão dos pais da geração *hippie* diante da mudança de comportamento de seus filhos, fossem eles partidários da contracultura ou soldados no Vietnã.

O clima de desencanto instaurado entre a juventude *hippie* no final da década de 1960, com o esfacelamento do sonho do *flower power*, a reação dos setores mais conservadores da sociedade e a Guerra do Vietnã, resultou em um olhar crítico e sem concessões sobre o excludente *american way of life*, e é esse olhar que examina, com desalento, o cenário do interior do Texas e seus habitantes em *O Massacre da Serra Elétrica*. Vários elementos da Guerra do Vietnã e do filme, inclusive, relacionam-se entre si, criando um interessante paralelo.

Em *Alien, o Oitavo Passageiro*, a exclusão do *american way of life* é contemplada por meio de uma desesperançada visão de tendência esquerdista sobre o futuro da humanidade, que, a despeito de todo o desenvolvimento científico e tecnológico, continuaria a padecer de males tão característicos do século XX, entre os quais as crises de abastecimento, como a do petróleo, em pleno desenrolar quando da época do lançamento do filme.

A Crise do Petróleo, com seus reflexos na economia e na ordem social, é igualmente metaforizada, tanto em *O Massacre da Serra Elétrica* quanto em *O Exorcista*. Ela exerce um papel que influencia o enredo do primeiro, e, no segundo, surge através do cenário onde a trama tem início, o Iraque. Serve, ao mesmo tempo, como um retrato simbólico do choque da civilização oriental com a ocidental, estopim da trama do filme de Friedkin. É um conflito cultural presente também em *O Massacre da Serra Elétrica*, com os jovens arrojados chegando ao inóspito interior do Texas apenas para encontrar a morte nas mãos dos nativos. Em *Alien*, a Crise do Petróleo é evocada pela analogia dos ocidentais que enfrentam uma cultura diferente em sua busca por recursos minerais.

Retomando o tema do desencanto vigente no final dos anos 1960, vemos que ele se reflete fortemente por meio da temática do “velho devorando o novo”, presente em *O Massacre da Serra Elétrica*. Através dela, desenvolve-se a idéia de que o conservadorismo e o sistema vigente haviam derrotado a liberdade comportamental e a ideologia da juventude *flower power*.

Vemos algo parecido nas seqüências finais de *O Exorcista*, quando, com o sacrifício de sua vida, o padre Karras expulsa a força estranha que dominava Regan, possibilitando a vitória do sistema vigente. Regan, por meio de seu beijo no rosto do padre Dyer, estabelece o pacto de novamente abraçar o conjunto de regras e valores que ela havia contestado durante a possessão.

Já a contestação ao militarismo americano é um assunto que permeia as três produções analisadas, seja no clima de “fim de sonho”, provocado, entre outros fatores históricos, pela Guerra do Vietnã, que dá o tom de *O Massacre da Serra Elétrica*, seja no espanto dos pais diante da participação sangrenta e desumana de seus filhos nesse conflito, metaforizado em *O Exorcista*.

Em relação a *Alien*, lembramos que, a despeito da proposta contemporânea (em 1979), a produção deve muito de sua origem aos filmes sobre invasores espaciais que fizeram sucesso nos anos 1950, com suas constantes metáforas para a invasão comunista nos EUA. No entanto, a época de seu lançamento coincide com a *détente*, o relaxamento da Guerra Fria, e tal metáfora perde espaço para uma visão do alienígena não como invasor, mas como objeto dos interesses militaristas terráqueos.

A revolução de costumes promovida pelo movimento *hippie*, a Crise do Petróleo, o *american way of life*, o avanço do conservadorismo no limiar dos anos 1980. Acima destes e de tantos outros temas representados nos filmes escolhidos para esta análise, acreditamos, sobressai-se a força do cinema como um eterno instantâneo de uma era, e a pesquisa se dedica não apenas a prestar reverência ao gênero e a majorar a bibliografia sobre o assunto, mas também a encontrar, por trás da suposta alienação dos filmes de terror, engrenagens muito mais complexas – um mecanismo tão silencioso quanto o foi a Guerra Fria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- AUMONT, J. *A quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.
- BEYLIE, C. *As obras-primas do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BLATTY, W. P. *O exorcista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.
- BORDWELL, D. *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós, 1995..
- CREED, B. *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. Londres: Routledge.1993.
- DIAS Junior, J. A.; ROUBICEK, R. *Guerra Fria - A era do medo*. Rio de Janeiro: Ática, 1999.
- FARIA, R. M.; MIRANDA, M. L. *Da Guerra Fria à Nova Ordem Mundial*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FELICI, J. M.; TARÍN, F. J. G. (editores). *Metodologías de análisis del film*. Madri: Édipo, 2007.
- FIELD, S. *Quatro roteiros*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- GARDIES, A. *Le récit filmique*. Paris: Hachette, 1993.
- KING, S. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- LE FANU, J. S. *Carmilla – Morrer de prazer, seguido de Chá verde*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MAGNOLI, D. *Da Guerra Fria à détente: política internacional contemporânea*. Campinas: Papyrus, 1988..
- McINTEE, D. *Beautiful monsters: the unofficial and unauthorised guide to the Alien and Predator films*. Surrey: Telos, 2005.
- PETTA, N. L. DE. *História - Uma abordagem integrada*. São Paulo: Moderna, 1999.
- SARAIVA, L.; CANNITO, N. *Manual de roteiro*. São Paulo: Conrad, 2004..
- STOKER, B. *Drácula*. Porto Alegre: L&PM, 2008..
- UNDERWOOD, T.; MILLER, C. *Dissecando Stephen King*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990..
- VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas: Papyrus, 1994..

VIRILIO, P. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005..

WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005..

Filmes

2001: Uma Odisséia no Espaço (2001: A Space Odyssey). Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Inglaterra, EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, Polaris, Stanley Kubrick Productions, 1968. 1 DVD.

A Casa da Noite Eterna (The Legend of Hell House). Direção: John Hough. Produção: James H. Nicholson. Inglaterra: Academy Pictures Corporation, 1973.1 DVD.

A Noite dos Mortos-Vivos (Night of The Living Dead). Direção: George Romero. Produção: Karl Hardman, Russell Streiner. EUA: Image Ten, 1968. 1 DVD.

A Pequena Loja dos Horrores (The Little Shop of Horrors). Direção: Roger Corman. Produção: Roger Corman. EUA: Santa Clara Productions, 1960, 1 DVD.

A Profecia (The Omen). Direção: Richard Donner. Produção: Harvey Bernhard. EUA: Twentieth Century-Fox Productions, 1976. 1 DVD.

A Vida de Brian (Life of Brian). Direção: Terry Jones. Produção: John Goldstone. Reino Unido: HandMade Films, 1979. 1 DVD.

A Vingança de Jennifer (I Spit on Your Grave / Day of the Woman). Direção: Meir Zarchi. Produção: Meir Zarchi, Joseph Zbeda. EUA: Cinemagic Pictures, 1978. 1 DVD.

As Três Máscaras do Terror (I Tre Volti della Paura). Direção: Mario Bava. Produção: Salvatore Billitteri, Paolo Mercuri. Itália, França, EUA: Alta Vista Film Production, 1963. 1 DVD.

Alien, O Oitavo Passageiro (Alien). Direção: Ridley Scott. Produção: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. EUA: Brandywine Production LTD., 1979. 1 DVD.

Amargo Pesadelo (Deliverance). Direção: John Boorman. Produção: John Boorman. EUA: Warner Bros. Pictures, 1972. 1 DVD.

Banho de Sangue (Ecologia del Delitto / Reazione a Catena). Direção: Mario Bava. Produção: Giuseppe Zaccariello. Itália: Nuova Linea Cinematografica, 1971. 1 DVD.

Carrie, a Estranha (Carrie). Direção: Brian De Palma. Produção: Brian De Palma, Paul Monash. EUA: Redbank Films, 1976. 1 DVD.

Contatos Imediatos do Terceiro Grau (Close Encounters of The Third Kind). Direção: Steven Spielberg. Produção: Julia Phillips, Michael Phillips. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1977. 1 DVD.

Dementia 13. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Roger Corman. EUA: Filmgroup Productions, 1963. 1 DVD.

Desafio ao Além (The Haunting). Direção: Robert Wise. Produção: Robert Wise. EUA: Argyle Enterprises, 1963. 1 DVD.

Drácula (Dracula). Direção: Tod Browning. Produção: Tod Browning, Carl Laemmle, Jr. EUA: Universal Pictures, 1931. 1 DVD.

Frankenstein. Direção: James Whale. Produção: Carl Laemmle, Jr. EUA: Universal Pictures, 1931. 1 DVD.

Guerra dos Mundos (The War of the Worlds). Direção: Byron Haskin. EUA: Paramount Pictures, 1953. 1 DVD.

Guerra nas Estrelas (Star Wars). Direção: George Lucas. EUA: Lucasfilm, Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1977. 1 DVD.

Halloween – A Noite do Terror (Halloween). Direção: John Carpenter. Produção: Debra Hill. EUA: Compass International Pictures, 1978. 1 DVD.

I Was a Teenage Frankenstein. Direção: Herbert L. Strock. Produção: Herman Cohen. EUA: Santa Rosa Productions, 1957. 1 DVD.

I Was a Teenage Werewolf. Direção: Gene Fowler Jr. Produção: Herman Cohen. EUA: Sunset Productions, 1957. 1 DVD.

Invasores de Corpos (Invasion of the Body Snatchers). Direção: Don Siegel. Produção: Walter Wanger. EUA: Walter Wanger Productions, 1956. 1 DVD.

Nosferatu, Uma Sinfonia do Horror (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens). Direção: W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922. 1 DVD.

O Bebê de Rosemary (Rosemary's Baby). Direção: Roman Polansky. Produção: William Castle. EUA: William Castle Productions, 1968. 1 DVD.

O Castelo do Demônio (Le Manoir du Diable). Direção: George Méliès. Produção: George Méliès. França: George Méliès, 1896. 1 DVD.

O Começo do Fim (Beginning of the End). Direção: Bert I. Gordon. Produção: Bert I. Gordon. EUA: AB-PT Pictures Corp., 1957. 1 DVD.

O Corvo (The Raven). Direção: Roger Corman. Produção: Roger Corman. EUA: Alta Vista Productions, 1963. 1 DVD.

O Exorcista (The Exorcist). Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. EUA: Hoya Productions, 1973. 1 DVD.

O Gabinete do Dr. Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari). Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920. 1 DVD.

O Gato de Nove Caudas (Il Gatto a Nove Code). Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Itália, França, Alemanha Oriental: Labrador Films, Seda Spettacoli, Terra-Filmkunst, Transconta SA, 1971. 1 DVD.

O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre). Direção: Tobe Hooper. Produção: Tobe Hooper, Louis Peraino. EUA: Vortex, 1974. 1 DVD.

O Monstro da Lagoa Negra (Creature from the Black Lagoon). Direção: Jack Arnold. Produção: William Alland. EUA: UIP, 1954. 1 DVD.

O Pássaro com Plumas de Cristal (L'Uccello dalle Piume di Cristallo). Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Itália, Alemanha Ocidental: Central Cinema Company Film, Glazier, Seda Spettacoli. 1970. 1 DVD.

Acusados (The Accused). Direção: Jonathan Kaplan. Produção: Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing. EUA, Canadá: Paramount Pictures, 1988. 1 DVD.

Olhos Diabólicos (La Ragazza che Sapeva Troppo). Direção: Mario Bava. Produção: Massimo De Rita. Itália: Galatea Film, 1963. 1 DVD.

Pânico (Scream). Direção: Wes Craven. Produção: Cathy Konrad, Cary Woods. EUA: Dimension Films, 1996. 1 DVD.

Psicose (Psycho). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. EUA: Shamley Productions, 1960. 1 DVD.

Quatro Moscas no Veludo Cinza (4 Mosche di Velluto Grigio). Direção: Dario Argento. Produção: Salvatore Argento. Itália, França: Marianne Productions, Seda Spettacoli, Universal Productions France, 1971. 1 DVD.

Rambo – Programado para Matar (First Blood). Direção: Ted Kotcheff. Produção: Mario Kassar, Andrew Vajna, Buzz Feitshans. EUA: Anabasis N.V., 1982. 1 DVD.

Sem Destino (Easy Rider). Direção: Dennis Hopper. Produção: Peter Fonda. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1969. 1 DVD.

Sexta-Feira 13 (Friday the 13th). Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Sean S. Cunningham. EUA: Georgetown Productions Inc., 1980. 1 DVD.

Sob o Domínio do Medo (Straw Dogs). Direção: Sam Peckinpah. Produção: Daniel Melnick. Reino Unido, EUA: ABC Pictures Corp., Amerbroco Films, Ltd., Talent Associates Films, Ltd., 1971. 1 DVD.

Suspiria. Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento. Itália: Seda Spettacoli, 1977. 1 DVD.

Tarântula (Tarantula). Direção: Jack Arnold. Produção: William Alland. EUA: Universal International Pictures, 1955. 1 DVD.

Taxi Driver. Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips, Michael Phillips. EUA: Columbia Pictures, 1976. 1 DVD.

Terror em Amityville (The Amityville Horror). Direção: Stuart Rosenberg. Produção: Elliot Geisinger, Ronald Saland. EUA: AIP, 1979. 1 DVD.

Tubarão (Jaws). Direção: Steven Spielberg. Produção: David Brown, Richard D. Zanuck.
EUA: Zanuck/Brown Productions, 1975. 1 DVD.

Vampyr (Vampyr - Der Traum des Allan Grey). Direção: Carl Dreyer. Produção: Carl Dreyer, Julian West. França, Alemanha: Tobis Filmkunst, 1932. 1 DVD.

Programas de televisão

Monty Python's Flying Circus. Direção: Ian MacNaughton, John Howard Davies.
Produção: Ian MacNaughton, John Howard Davies. Reino Unido: BBC, 1969 a 1974.

Sites

www.bocadoinferno.com

www.cinepop.com.br

www.imdb.com

www.futuremovies.co.uk

www.salon.com

Data de Recebimento: 19/05/2010
Data de Aprovação: 15/06/2010

Para citar essa obra:

MARCHI, Marcelo Eduardo. Guerra Fria, Sangue Frio: As Conexões entre o Cinema de Terror e a Paz Armada. RUA [online]. 2010, no. 16. Volume 1 - ISSN 1413-2109

Consultada no Portal Labeurb – *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

Rua Caio Graco Prado, 70
Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo
13083-892 – Campinas-SP – Brasil

Telefone/Fax: (+55 19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>