

TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO, HORROR E FICÇÃO CIENTÍFICA: O CASO DE TRÊS FILMES BRASILEIROS

COMMUNICATION TECHNOLOGIES, HORROR AND SCIENCE FICTION: THE CASE OF THREE BRAZILIAN FILMS

Laura Loguercio Cánepa¹

RESUMO

Este artigo propõe uma análise de três longas-metragens brasileiros dos anos 1970 cujas tramas traziam a fantasia de um retorno violento do passado articuladas ao interesse pelas possibilidades de exploração de universos desconhecidos através de tecnologias de comunicação. O que se pretende investigar é como um universo cultural altamente vinculado ao misticismo em torno de vidas passadas e de maldições ancestrais encontrou espaço para ligar-se ao imaginário tecnológico, repetindo um fenômeno verificado em várias cinematografias nacionais, mas que ganhou, no Brasil, algumas características particulares.

PALAVRAS-CHAVE:

1. Cinema 2. Brasil 3. Horror. 4. Ficção Científica. 5. Tecnologias da comunicação.

ABSTRACT

This study is an analysis of three Brazilian films of the 1970's whose stories brought back the fantasy of a violent past with the articulated interest in the possibilities of exploring unknown worlds through communication technologies. The intention is to investigate how a cultural universe strongly bonded to the mysticism around past lives and ancestral curses is connected to the technological imagination, repeating a phenomenon seen in several national cinematographies, but gained in Brazil some particular characteristics.

KEYWORDS

1. Cinema 2. Brazil 3. Horror. 4. Science Fiction. 5. Communication technologies.

INTRODUÇÃO

No âmbito da discussão sobre os gêneros narrativos ficcionais, a ficção-científica e o horror são vistos como bastante próximos, tanto em suas origens no romance literário no final do século XVIII, quanto em seus sucedâneos teatrais, cinematográficos, radiofônicos, televisivos e literários ao longo dos mais de duzentos anos que se seguiram. O pesquisador estadunidense Steve Neale, por exemplo, em seu influente compêndio no qual identifica

1 Docente do Mestrado em Comunicação e do Curso de Comunicação Social - Cinema da Universidade Anhembi Morumbi. BRASIL. Email: laurapoa@hotmail.com

e classifica os gêneros narrativo-ficcionais cinematográficos hollywoodianos, *Genre and Hollywood* (2000), apresenta horror e ficção-científica como um gênero único, o qual denomina, nesta ordem, “*Horror & Science Fiction*” – que teria, por sua vez, ligações profundas com outros gêneros, como o criminal e a aventura. Segundo Neale:

Como tem sido frequentemente observado, por vezes é muito difícil distinguir entre horror e ficção científica. Não só isso. Às vezes, pode ser difícil também distinguir entre o horror e o filme de crime, a ficção científica, a aventura e a fantasia. Filmes como *Frankenstein* (1931), *Psicose* (1960), *Guerra nas Estrelas* (1977), *ET – O Extraterrestre* (1982), *A Coisa* (1982) e muitos outros têm suas próprias maneiras de testemunhar a propensão para a multiplicidade e sobreposição entre os gêneros em Hollywood. Não surpreende, portanto, que se torne difícil obter definições precisas que diferenciem a ficção científica do horror, ou mesmo da fantasia, da aventura e do crime. Também não é surpreendente que os artigos e livros sobre o cinema de ficção científica e de horror discutam muitas vezes os mesmos filmes. No entanto, se existem áreas e instâncias de hibridação e sobreposição, existem também áreas e instâncias de diferenciação: poucos descrevem *Drácula* (1931) como ficção científica, como poucos descrevem *Fuga no século 23* (1976) como um filme de terror. (NEALE, 2000, p. 92, trad. da autora)

A visão agregadora de Neale não é compartilhada necessariamente por todos os que teorizaram sobre esses gêneros, mas também não está isolada. Por exemplo, para o pesquisador e escritor brasileiro Roberto de Souza Causo, em *Ficção-Científica, Horror e Fantasia no Brasil* (2003), esses gêneros pertencem a uma tradição narrativa mais abrangente do que eles e muito mais antiga, a qual identifica como *literatura especulativa*, uma tradição antiquíssima derivada da capacidade humana de fantasiar a respeito de outros universos possíveis, de imaginar realidades diferentes daquela percebida na experiência concreta do mundo. Segundo o autor, no centro dessas narrativas está o desejo de criar realidades alternativas que vêm relativizar a nossa própria e, nesse sentido, são praticamente infinitas as variações e combinações de universos fantásticos possíveis, herdeiros de uma tradição mítica que acompanha a humanidade desde sempre. Em suas palavras:

É possível afirmar que o objeto deste estudo - a literatura especulativa - existe e sempre existiu sob a forma de narrativas orais: o que era contado em volta das fogueiras do paleolítico deviam ser narrativas de deuses e demônios, fantasmas e avatares, cujas ações podiam promover o desenvolvimento ou a destruição de uma comunidade. Em termos de crítica literária, eram narrativas próximas ao que se chamou de mito. (CAUSO, 2003, p. 25)

Entre muitas outras obras que se pode citar, também *Intersections: Fantasy and Science Fiction* (1987), obra organizada por George Slusser e Eric Rabkin, revela, em uma série de

artigos, a preocupação de diversos teóricos do cinema e da literatura a respeito das formas de sobreposição desses dois gêneros e de outros, apontando não apenas para a sua gênese comum a partir das narrativas míticas e fantásticas, mas para um tipo de consumo, por parte do público, que se compraz justamente na combinação de diferentes formas genéricas. Para os autores: "A ficção científica já um composto de dois tipos de discurso: a ciência e a ficção. E, como ela se conecta à fantasia, todo um grupo de formas potenciais se apresenta como possibilidade de variadas interações: o sobrenatural, o maravilhoso, o horror, o romance, o mistério". (p. vii, Trad. da autora)

Entendidos dessa forma, a ficção-científica e o horror podem ter, de fato, uma ligação profunda – e, não por acaso, escritores, roteiristas e encenadores trataram de reuni-los de diferentes maneiras desde, pelo menos, o século XIX¹. Ao longo do século XX, o cinema foi, literalmente, o aspecto mais visível desse processo, ainda que suas histórias se tenham originado, em grande parte das vezes, de experiências diversas na literatura popular e nas histórias em quadrinhos.

No Brasil, país que poucas vezes teve uma indústria cinematográfica com a continuidade e capacidade produtiva para realizar filmes em série que pudessem dar origem a gêneros próprios (salvo exceções como a chanchada e suas derivações, em particular a comédia erótica chamada de "porno-chanchada"), a presença da ficção-científica e do horror em filmes de longa-metragem foi sempre rarefeita e dispersa, estando ligada, na maioria das vezes, a tentativas de emulação de produtos estrangeiros em versões nacionais mais baratas ou em paródias satíricas. Mas isso não significa dizer que tais experiências não tenham sido legítimas, ainda que apenas recentemente tenham sido alvo de estudos acadêmicos de maior fôlego pelos pesquisadores do cinema brasileiro, dentre os quais se pode destacar Alfredo Suppia, autor da tese *Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood* (2007), Lúcio Reis, autor da dissertação *A cultura do lixo – Horror, sexo e exploração no cinema* (2002), Laura Cánepa, autora da tese *Medo de quê? – Uma história do horror nos filmes brasileiros* (2008).

Do levantamento realizado por esses pesquisadores, entre as raras obras cinematográficas brasileiras de longa-metragem que sobrepuseram o horror e a ficção-científica, encontram-se, por exemplo, as comédias *O Segredo da Múmia* (1982), *As Sete Vampiras* (1986) e *Um Lobisomem na Amazônia* (2005) - paródias ao estilo chanchadesco dirigidas por Ivan Cardoso e roteirizadas por Rubens Luchetti (escritor especializado em histórias fantásticas que conjugou clichês clássicos dos dois gêneros, como cientistas malucos, plantas carnívoras e diversos monstros milenares). Há também algumas obras vinculadas ao cinema infantil que se aproveitaram da reunião do repertório do horror e da ficção científica, mas de

forma ainda mais anárquica, como *O Incrível Monstro Trapalhão* (Adriano Stuart, 1982) e *Xuxinha e Guto contra os monstros do espaço* (Moacyr Góes e Clewerson Saremba, 2005).

Mas, neste artigo, interessam particularmente três filmes que têm algumas características comuns: o fato de não terem sido concebidos como comédias, o endereçamento exclusivo ao público adulto, a ligação clara que estabelecem com o cinema erótico de sua época e, mais especificamente, o fato de abordarem o potencial horrorífico da ficção científica (ou científico do horror) através das tecnologias de comunicação – tema que teve grande importância ao longo do século XX e que se acentuou em seus últimos 30 anos.

Realizados nos anos 1970, esses filmes exploraram a noção então muito em voga de *paranormalidade* (que se refere a fenômenos sensoriais e psicológicos humanos que parecem violar as leis naturais²) em histórias que traziam tanto a fantasia de um retorno violento do passado (típica das histórias de horror clássicas) como o interesse pelas possibilidades tecnológicas de exploração de universos desconhecidos (característico da ficção-científica). Tratam-se dos longas-metragens *O Signo de Escorpião* (1974), de Carlos Coimbra, sobre um astrólogo que reúne pessoas para testarem uma máquina capaz de prever o terrível futuro que as espera; *Excitação* (1976), de Jean Garret, sobre uma mulher com problemas psicológicos que começa a ser atacada misteriosamente pela televisão e por outros eletrodomésticos; *As Filhas do Fogo* (1978), de Walter Hugo Khouri, sobre duas jovens que se envolvem com uma mulher que usa gravadores e microfones para tentar captar vozes de espíritos desencarnados.

O que se pretende investigar, a partir desses filmes, é como um universo cultural altamente vinculado ao misticismo em torno de vidas passadas e maldições ancestrais encontra espaço, no cinema brasileiro, para ligar-se ao imaginário tecnológico que, supostamente, deveria se afastar deles – e, com isso, repetindo um fenômeno verificado em várias cinematografias do mundo (em especial a norte-americana e a japonesa, que contam, entre outros, com os trabalhos de cineastas como o canadense David Cronenberg e o nipônico Kyioshi Kurosawa), mas ganhando, no Brasil, algumas características particulares.

MÍDIA E MEDIUNIDADE

Como salienta o pesquisador brasileiro Erick Felinto, pensadores tão distintos como Walter Benjamin, Gastón Bachelard, Theodor Adorno e Hans Blumenberg já sugeriram que mito, imaginação, racionalidade, ciência e tecnologia são realidades muito mais próximas do que podem parecer à primeira vista (2005, p. 54). Segundo ele, especialmente as tecnologias eletrônicas, por serem, de certa maneira, “invisíveis”, circulando fora das experiências humanas do espaço e do tempo, aguçam facilmente a imaginação de quem as usa. E, à medida em que tanto teóricos quanto ficcionistas se debruçam sobre o imaginário tecnológico,

pode-se falar da existência de uma nova história das tecnologias que narra as aventuras da imaginação humana no confronto com o mistério aparentemente insondável de máquinas e técnicas. Assim:

... um grande número das representações correntes sobre as novas tecnologias consiste na retomada de antigos mitos, representações arcaicas e anseios primevos. Associadas ao absolutamente novo, essas fantasias ancestrais funcionam como muletas para a aceitação daquilo que aparentaria ser inteiramente incompreensível para nossas limitadas mentes, ao mesmo tempo em que ampliam o poder e o fascínio das novas tecnologias. (FELINTO, 2005, p. 55)

No caso específico das tecnologias de comunicação, Felinto descreve a curiosa e ao mesmo tempo evidente correspondência entre os novos meios e um dos mais antigos mitos da humanidade: o fantasma. Para o autor:

Moldado pelo material flexível e etéreo do ectoplasma, o fantasma é uma tecnologia de comunicação eficaz que conecta nossa realidade com o mundo do além. Por volta da primeira metade do século XIX, acreditava-se que o fantasma fazia uso do "magnetismo animal" para poder manifestar-se. Essa energia universal, explorada pelo médico Anton Mesmer em suas curas "milagrosas" na Europa do século XVIII, seria a chave para o mistério da comunicação espiritual. Como nossos aparelhos de som e imagem, a tecnologia do fantasma não poderá funcionar sem que esteja plugada, por assim dizer, em uma "tomada espiritual", em uma fonte de energia metafísica. Desde o século XIX, portanto, a questão do fantasma possuía uma tonalidade fundamentalmente científica e tecnológica. O magnetismo animal explicava o funcionamento da tecnologia fantasmagórica. No fim das contas, não havia nada de exatamente sobrenatural nisso tudo. O fantasma, a comunicação espiritual e o magnetismo eram então objetos de uma "ciência" das coisas invisíveis. (FELINTO, 2006, p. 11)

Tal correlação entre as possibilidades comunicativas do mundo imaterial (representadas pela ideia do fantasma) e as descobertas científicas que levaram ao desenvolvimento dos meios de comunicação teve desdobramentos ficcionais variados, como se percebe em uma infinidade de histórias que tratam do aparecimento de imagens e vozes espectrais que se comunicam com nosso mundo, intencionalmente ou não, através de fotografias, captações e de áudio e de vídeo, mensagens digitadas em computadores etc.

Por outro lado, principalmente os adeptos do espiritismo (religião que surgiu no século XIX, inspirada, em grande parte, no cientificismo imperante no pensamento da época³) fazem há muito tempo experiências de cunho relativamente científico explorando as possibilida-

des de comunicação do mundo dos espíritos com o nosso através do uso aparatos técnicos como o rádio e a TV, substituindo o dom comunicativo que estaria nos chamados *médiuns* humanos (pessoas com o dom de receber mensagens do além) pelos *media* técnicos – que, não por acaso, recebem seus nomes a partir do vocábulo latino *medium*, que significa *meio, veículo*.

Esse potencial de um imaginário ao mesmo tempo científico e religioso, apesar de paradoxal, ainda parece longe do esgotamento em pleno século XXI, sendo reforçado e diversificado a cada nova invenção tecnológica de comunicação. Tal fenômeno não poderia deixar de marcar as histórias fantásticas brasileiras, que se caracterizam tanto por um fascínio tecnológico específico (decorrente possivelmente de nosso processo tardio e dependente de industrialização) quanto pela permeabilidade nacional ao sincretismo religioso (caracterizada inclusive pela facilidade com que a própria doutrina espírita, por si só bastante híbrida entre ciência e religião, foi recebida em nosso país).

TRÊS FILMES BRASILEIROS

O período em que o cinema brasileiro mais pôde experimentar com os gêneros importados do cinema hollywoodiano (entre eles o horror e a ficção-científica) foi aquele marcado pela emergência do erotismo ligado ao consumo popular, ao longo dos anos 1970, num ciclo muito bem-sucedido comercialmente conhecido como *pornochanchada*, que legou centenas de filmes à cinematografia nacional. Num intervalo que começou no final dos anos 1960 e acabou no começo dos 1980, esse cinema erótico, produzido muitas vezes, de forma apressada, aproveitou-se com frequência de sucessos internacionais para fazer similares nacionais mais baratos, recorrendo a um uso bastante particular dos códigos dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos. Nesse contexto, foram realizados, principalmente na chamada Boca do Lixo paulistana⁴, inúmeros *westerns*, filmes de horror, filmes policiais, comédias, ficções-científicas e melodramas recheados de erotismo, o que garantia, ao mesmo tempo, o interesse constante do público (em função do apelo erótico) e seu fácil entendimento das histórias (em função da popularidade do cinema de gênero no mundo todo).

É precisamente nesse ambiente cinematográfico que surgem os três filmes examinados neste artigo, todos eles ligados à experiência da pornochanchada, mas, ao mesmo tempo, tributários de uma tradição de gênero fantástico e de um desejo inegável de contar histórias que reunissem atributos da ficção-científica e do horror, a despeito da quase inexistência desses gêneros em nossa cinematografia nacional.

O primeiro desses filmes foi *O signo de escorpião*, também conhecido como *A ilha dos devassos*, dirigido em 1974 por Carlos Coimbra (então um experiente cineasta popular ligado

ao ciclo do cinema de cangaço) e co-roteirizado por ele e Ody Fraga, um dos roteiristas mais prolíficos da emergente indústria da Boca do Lixo. Trata-se de uma comédia erótica com ares progressivamente sombrios que reúne magia, ciência e astrologia numa trama de assassinatos em série que remete ao clássico da literatura policial *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie.

Em *O signo de escorpião*, o astrólogo Alex (Rodolfo Mayer) dá uma festa em sua ilha particular para anunciar sua mais nova invenção: um computador criado para a leitura científica de horóscopos, capaz de prever o futuro imediato das pessoas e comunicá-lo através de textos impressos de maneira automática e sem qualquer interferência humana. Ele reúne nove convidados de signos diferentes, que, somados com ele próprio e com seus dois empregados, formam um zodíaco completo. Tudo começa bem, mas, ao longo das horas, em crescente desespero, os convidados vão sendo mortos um a um, tendo seus assassinatos sempre anunciados previamente pelo computador. As suspeitas, é claro, recaem sobre o próprio Alex, mas, quando este aparece morto, os sobreviventes descobrem que o segredo é muito mais terrível, porque incontrolável: os assassinatos são praticados pela dupla de empregados que pertencem a uma seita muito particular, na qual se comunicam telepaticamente com o misterioso espantalho Ezequiel, que protege a ilha e comanda o computador de Alex com seus poderes mágicos.

Para certa surpresa de seus realizadores (além de Coimbra e Ody, o filme teve produção da família Massaini, proprietária da Cinedistri, a mais poderosa produtora do cinema paulista na época), *O signo de escorpião* foi um fracasso de bilheteria, a despeito de elementos bastante atraentes ao grande público: o *plot* baseado em Agatha Christie, a referência à astrologia, a presença de belas mulheres com pouca roupa, a trilha sonora especialmente composta por Carlos Lyra (que também atua no filme ao lado de sua mulher, Kate Lyra), além de uma produção caprichada e das belas paisagens de Angra dos Reis e Parati, no Rio de Janeiro. O desinteresse dos espectadores, no entanto, talvez possa ser justificado por problemas de ritmo e estrutura do próprio filme: *Signo de escorpião* apresentava excesso de tramas paralelas e mostrava-se canhestro na construção da tensão, revelando a inexperiência de seus realizadores e também de seus atores, que pareciam não saber se estavam participando de uma farsa ou de um drama.

Mesmo sem atrair o público, o filme de Coimbra se tornou historicamente importante, pois marcou a estreia do tema dos assassinatos em série no cinema erótico paulista e conjugou, também pela primeira vez, três gêneros que seriam recorrentes naquele cinema a partir de então, mas nem sempre juntos: o horror sobrenatural, a ficção-científica e, ainda, o filme de crime. Nessa junção ainda desajeitada, que revelava inexperiência na lida com os códigos dos gêneros, destacava-se o caráter do mistério e de um certo horror gótico explicitado

na maldição ancestral de uma região isolada, enquanto o imaginário da ficção-científica parecia desempenhar um papel apenas inaugural e decorativo, ainda mais por ligar-se à astrologia (ela própria, também um bom exemplo de tentativa de reunir-se ciência e misticismo). Mas o primeiro passo estava dado.

Já *Excitação*, dirigido em 1976 por Jean Garret e co-roteirizado por ele e novamente por Ody Fraga, foi esteticamente mais ambicioso que *Signo de Escorpião*, e melhor sucedido em todos os sentidos: no uso dos códigos genéricos, na construção da tensão e no apelo de público – que, desta vez, se traduziu em quase um milhão de espectadores. Naquele momento, Garret, que despontava como dos mais competentes cineastas da Boca (tendo obtido enorme sucesso com o filme de *serial-killer Amadas e Violentadas*, que atraía mais de um milhão de espectadores no ano anterior) realizou *Excitação* explorando o potencial do horror sobrenatural e da ficção-científica de uma maneira ainda um pouco confusa, mas mais dramática e intimista do que fizera Coimbra, e alcançando um resultado mais próximo das experiências canônicas nos gêneros. Para isso, ele contou também com a colaboração do cineasta Carlos Reichembach, que atuou como diretor de fotografia e colocou em prática seu grande conhecimento do cinema de horror italiano (celebrado justamente pela qualidade das atmosferas aterrorizantes construídas a partir da fotografia) e o músico Beto Strada, que compôs a trilha-sonora do filme usando referências do cinema de horror e de ficção-científica, recorrendo a ruídos eletrônicos que davam impressionante atualidade à obra.

No filme, que foi produzido por Miguel Augusto Cervantes (até então mais conhecido por ter produzido filmes de José Mojica Marins nos anos 1960), Kate Hansen interpretava Helena, mulher perturbada mentalmente que é levada pelo marido, Renato (Flávio Galvão), para uma casa à beira-mar, onde é deixada sozinha e começa a ser atacada misteriosamente pelos eletrodomésticos, numa série de acontecimentos inexplicáveis que sugerem um fenômeno poltergeist (então um assunto muito em voga na ficção e na imprensa sensacionalista internacional, e que se tornaria tema e título de famoso filme hollywoodiano em 1982). Mas, enquanto Helena tenta se proteger dos ataques, ela também começa a ver, repetidamente, o espírito de um homem que se enforcara na casa algum tempo antes, e que parece tentar se comunicar com ela através da própria imagem fantasmagórica. Levada ao esgotamento nervoso, a mulher acaba sendo internada num sanatório, sem desconfiar de que tudo não passa de um plano maligno de Renato, engenheiro eletrônico que criara uma misteriosa máquina capaz de mover os aparelhos elétricos da casa à distância para enlouquecer sua mulher e roubar sua fortuna. O que Renato não desconfia, porém, é de que o fantasma visto por Helena é real, e a ajudará a fazer sua vingança.

Como o longa de Coimbra, *Excitação* era também um filme erótico (apesar das cenas de sexo pouco vinculadas à narrativa principal) que mesclava características do horror, da ficção-científica e do filme de crime, mas desta vez com elementos diferentes: a alma penada, a parafernália cibernética e o crime perfeito. Como observa Suppia (2006, p. 26), o filme dialogava com um imaginário de ficção científica que ganhava força no cinema internacional daquele período. Ele cita, por exemplo, que a imagem da mulher atacada por eletrodomésticos estaria presente em *A geração de Proteus* (*Demon seed*, Donald Camell), filme hollywoodiano do mesmo ano, no qual um supercomputador assume o comando de uma casa informatizada. Ele também chama a atenção para o próprio personagem de Renato, um engenheiro apaixonado por cibernética que, neste caso, funciona como uma derivação do tradicional “cientista louco”.

De fato, apesar de trazer o imaginário da ficção-científica em seu plot, pode-se dizer que *Excitação* segue, em sua narrativa, a estrutura clássica das histórias de fantasmas e de casas mal assombradas iniciadas com a literatura gótica inglesa no século XVIII, e que acabariam conformando o modelo canônico das histórias de horror do século XIX, no qual o passado (e não o futuro) vem acertar as contas com os personagens do presente. Mas, como também nota Suppia, mesmo essa “leitura” horrorífica de *Excitação* é problemática. Afinal, ao dar ao fantasma um caráter benigno, o que realmente sobressai no filme é a trama de crime e vingança resolvida pelo sobrenatural – o que nos leva ao melodrama religioso, gênero muito popular até os anos 1950, e que ainda sobrevivia nos anos 1970, especialmente em sua versão espiritualista – o que só reforça o caráter híbrido do cinema brasileiro que emulava os códigos genéricos.

Dois anos depois, seria a vez de Walter Hugo Khouri, influência confessa de Jean Garret, trazer sua contribuição ao processo iniciado em *O Signo de Escorpião*. Leitor confesso das histórias góticas e fantásticas, Khouri era, então, um cineasta sem igual no cinema brasileiro. Oriundo do cinema clássico dos estúdios paulistas e influenciado pelo cinema de arte europeu dos anos 1960, ele funcionava como um “mentor” dos cineastas da Boca por conseguir realizar filmes altamente reflexivos e, ao mesmo tempo, carregados de erotismo – e que, não raro, atraíam as imensas plateias da pornochanchada.

Khouri já flertara com o universo do horror em um de seus primeiros filmes, *Estranho Encontro*, em 1957, que trazia um psicopata no enalço de um casal de amantes. Também já fizera um filme propriamente de horror: *O Anjo da Noite* (1974), no qual uma babá responsável por cuidar de um casal de crianças numa mansão isolada começa a receber telefonemas estranhos durante a noite, feitos pelo menino e pelo vigia da casa, num processo sugerido de possessão que resulta numa grande tragédia. Mas, em *As Filhas do Fogo*, de 1978, fica mais evidente a intenção “horrorífica” e, ao mesmo tempo, o uso pseudo-científico das tecnologias de comunicação.

Do mesmo modo que *Excitação* e *O Signo de Escorpião*, *As Filhas do Fogo* era um filme erótico que tratava de crimes e de temas clássicos do horror derivados do imaginário gótico (a maldição ancestral de uma região, a casa isolada, o fantasma) misturados a um fenômeno inexplicável derivado do uso de tecnologias de comunicação – porém, esses elementos foram trabalhados pelo realizador numa chave cinematográfica mais moderna e ligada ao cinema de arte, o que torna o seu caso bastante particular entre os filmes aqui discutidos. Segundo Khouri explicaria, na época, em entrevista ao jornalista Jairo Ferreira, as múltiplas referências fantásticas do filme tinham como objetivo desorientar e encantar os espectadores:

O meu fascínio pelo clima fantástico, pelo irreal e pelo insólito vem desde as minhas leituras de infância (...). Desde muito cedo me familiarizei e me apaixonei por autores como Edgar Allan Poe, Henry James, ... Sheridan Le Fanú e Lovecraft. (...) Dentre as novas pesquisas surgidas e divulgadas em anos mais recentes (apesar de sua origem remontar há muito tempo) a que mais me fascinou foi a que se refere ao registro de vozes de pessoas aparentemente mortas em gravadores de fita magnética. A conjunção de um elemento de alta tecnologia eletrônica e de um fenômeno parapsicológico marcante e estranho me pareceu algo fascinante e aterrador (...). Foi sempre minha intenção captar o sentido poético e trágico que o fenômeno das vozes de pessoas mortas registradas em aparelhos eletrônicos sugere. E, a partir dessa posição concebi uma história de clima fantástico e atemporal, onde as épocas e os acontecimentos se misturam e se sucedem em sincronicidade, ampliando, assim, o espectro dos fenômenos parapsicológicos além do registro das vozes. Assim, também a premonição, os universos paralelos, os elementais, a percepção extra-sensorial e muitos outros fenômenos coexistentes no filme, num clima de fantasia poética e mórbida, envolvendo todos os personagens. (FERREIRA, Folha de São Paulo, 05/031979)

O longa teve produção da Editora Três e distribuição da Embrafilme, sendo lançado junto com uma curiosa promoção da Revista Planeta, que sorteava viagens ao exterior para quem enviasse uma crítica do filme junto com um relato sobrenatural verdadeiro. Sua história não era das mais simples: Ana (Rosina Maubouission), uma jovem estudante de São Paulo, vai ao Rio Grande do Sul, na cidade serrana de Gramado, visitar sua amiga e amante, Diana (Paola Morra), que mora numa mansão com uma governanta. A mãe de Diana, Sílvia (Selma Egrei), que morrera há alguns anos, paira como um fantasma sobre a casa, e o pai não aparece por lá. Então, um dia, passeando pelos bosques da região, Ana e Diana encontram a vizinha Dagmar (Karin Rodrigues), ex-amante de Sílvia e dedicada à parapsicologia, que realiza experiências para captar vozes de pessoas mortas. Após o encontro, as amigas passam a viver estranhas situações: um mendigo, que procurara a casa em busca de trabalho e comida, aparece morto no bosque; as estudantes vão a um suposto baile na

casa de Dagmar, no qual Ana garante ver o espírito de Sílvia; Ana morre misteriosamente, afetada pelo medo do espírito de Sílvia; Diana, desesperada, mata Dagmar e tenta fugir da casa, mas descobre que esta se encontra enterrada sob espessas folhagens que não a deixarão sair nunca mais, prendendo-a num terrível pesadelo.

A narrativa do filme, cheia de elipses e silêncios misteriosos, pode ter causado alguma dificuldade ao grande público, assim como o cuidadoso e enigmático trabalho de direção de arte. Conforme o próprio diretor afirmaria ao jornalista Rubens Ewald Filho: "O gênero fantástico é tradicionalmente simbólico. Mas acredito que *As filhas do fogo* realmente tenha uma carga inusual de cifras visuais, de símbolos, nem sempre desvendados, que não poderão ser percebidos por todos." (EWALD FILHO, 1979). Sem dúvida, tanto o trabalho de direção de fotografia (que Khouri assina) quanto o de direção de arte sugeriam o domínio vários preceitos visuais das histórias góticas e fantásticas (inclusive de seus componentes mais selvagens), além de demonstrar conhecimento específico, por parte do diretor, das clássicas histórias fantásticas de bruxaria e das que tematizaram a homossexualidade feminina, como o romance vampírico *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu.

Apesar do assumido hermetismo da narrativa e do declarado mistério em torno da simbologia dos objetos, e embora não haja dados seguros sobre a bilheteria, a quantidade de matérias publicadas pela imprensa no mês da estreia comercial do filme (março de 1979) sugere que *As filhas do fogo* teve uma repercussão significativa, chegando a receber críticas por sua relação supostamente sensacionalista com a promoção da Revista Planeta. Em matéria intitulada *O Vale-Tudo do Cinema Nacional*, por exemplo, a jornalista Miriam Camargo, d'A Última Hora, comparava a ação promocional do filme de Khouri às idéias desenvolvidas por José Mojica Marins nos bombásticos lançamentos de seus filmes, e afirmava que Khouri estaria desmoralizando seu próprio trabalho.

E ela não seria a única a comparar Khouri com Mojica. O crítico Jairo Ferreira, também procuraria contextualizar *As filhas do fogo* no espaço do cinema fantástico e de horror brasileiros, mostrando as semelhanças e diferenças que encontrava no trabalho dos dois cineastas, pelos quais tinha evidente admiração:

As filhas do fogo, de Walter Hugo Khouri, a mais inaudita e inquietante experiência na área do horror poético, desde que José Mojica Marins inventou o gênero no cinema nacional (...) estréia hoje nos cines Ipiranga 1, Astor, Center, Top Cine, Cinesparcial e Paissandu/Sala Independência. De saída, porém, é bom esclarecer que o único ponto comum entre um cineasta e outro é o horror poético, mas com uma diferença fundamental: Mojica faz horror grosso, Khouri fez um horror finíssimo. (FERREIRA, FSP, 05/03/1979)

Ligando-se tão evidentemente ao horror, e absorvendo aspectos do cinema de arte que já haviam sido apropriados pelo gênero há pelo menos duas décadas, o resultado geral do filme de Khouri foi mesmo eficaz na criação de um clima de intenso medo e mistério, conforme resumiu o crítico Orlando Fassoni, da Folha de São Paulo, no texto Um exercício de horror poético. Segundo o crítico, “pela primeira vez, me vi diante de uma obra brasileira de dar arrepios”. (FASSONI, 1979).

Mas, se o horror era facilmente reconhecível em *As Filhas do Fogo*, o mesmo não se pode dizer sobre a ficção-científica – como já acontecera com os filmes de Coimbra e Garret. Afinal, a investigação tecnológica empreendida por Dagmar para a captação de vozes de mortos serve apenas como pretexto para atrair o fantasma de Sílvia contra a jovem Ana, amante de sua filha. De qualquer forma, a própria entrevista já mencionada de Khouri atesta ter sido essa a sua atração inicial pelo tema. E, se a ficção-científica aparece apenas marginalmente, o mistério em torno do crime que vitima o mendigo, facilmente interpretado como sacrifício do único personagem masculino, transforma *As filhas do fogo* mais claramente em uma obra de horror.

O FANTASMA E A MÁQUINA

Como já se destacou anteriormente, *O signo de escorpião*, *Excitação* e *As filhas do fogo* fazem, cada um à sua maneira, uma mistura do horror, da ficção científica e também do mistério em torno de crimes insolúveis, variando tanto no clima construído quanto nas “dozes” de cada gênero, mas com pendor notável para as soluções sobrenaturais, reforçadas pelo apelo “gótico” de ambientação das histórias em locais distantes cercados por antigas lendas e rituais misteriosos. Num tom respectivamente mais cômico, aterrorizante e poético, os três filmes mostram que seus realizadores tinham a mesma percepção de Steve Neale já mencionada anteriormente: a de que, “às vezes, pode ser difícil também distinguir entre o horror e o filme de crime, a ficção científica, a aventura e a fantasia”. Assim, ainda que mostrem algum desajeito na sobreposição, eles trazem uma ligação evidente com as formas canônicas dos gêneros – embora apresentem argumentos que remetem, todos, ao irracionalismo e ao sobrenatural, mais do que ao poder da ciência ou da investigação racional.

Como observa Erick Felinto (2005, p. 86), a introdução de toda tecnologia em uma sociedade excita o imaginário coletivo, levando-o a produzir imagens de sonho ou de pesadelo em torno de objetos técnicos. Para o autor, quando confrontada com o algo cujo funcionamento não consegue apreender, a cultura “sonha” com a tecnologia e “explica” no plano do imaginário, remetendo-o a um passado já conhecido. Numa cultura como a brasileira, na qual a presença do misticismo sincrético e da industrialização tardia são características inegáveis, as representações que tentaram harmonizar esses dois universos a partir de

uma mistura por vezes canhestra é reveladora de uma curiosidade que poderia ter tido algum desenvolvimento se outros cineastas lhes tivessem dado continuidade. Isoladas em seus processos, e feitas pouco antes do espiritismo kardecista virar tema de filmes populares de produção paulista em 1980 (como o melodrama *O médium*, de Paulo Figueiredo, e o filme-catástrofe baseado em suposta psicografia de fatos reais, *Joelma – 23º andar*, de Clery Cunha), tais obras são mais próximas do fantástico e do místico, mas sua opção por recorrer à ficção-científica demonstra tanto o diálogo com as metamorfoses que o gênero sofreu ao longo do tempo quanto o interesse pelas formas místicas do imaginário tecnológico.

(ENDNOTES)

- 1 Para diversos autores, o marco inicial do processo de ligação entre o horror e a ficção científica estaria no romance *Frankenstein – O Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, publicado na Inglaterra pela primeira vez em 1918.
- 2 O conceito de “paranormalidade”, que já teve muitos nomes ao longo da história e passou a ser uma preocupação do pensamento ocidental desde o século XIX, pode ser definido como aquele que se refere a fenômenos sensoriais e psicológicos humanos que parecem violar as leis naturais (ZUZNE; JONES, 1989, p. ix). O assunto esteve muito em voga na década de 1970, quando a Guerra Fria gerou várias experiências científicas em torno de indivíduos com supostos poderes extra-sensoriais (como o soviético Uri Geller, que alegava ser capaz de entortar metais à distância, e viajou pelo mundo inteiro exibindo seus talentos). Nesse período, tanto o jornalismo quanto a ficção divulgaram centenas de relatos nas mais diversas mídias, causando grande comoção e legando uma grande variedade de histórias e lendas urbanas.
- 3 É praticamente um lugar-comum afirmar-se que a doutrina religioso-filosófica preconizada pelo francês Alan Kardec (1804-1869) no século XIX encontrou no Brasil a sua melhor acolhida. Surgida a partir de adaptações ao cristianismo de teorias evolucionistas e positivistas, o chamado “Kardecismo” encontrou em terras brasileiras um franco diálogo com as já sincréticas religiões afro-brasileiras como a Umbanda e o Candomblé. Ideias como as da reencarnação, da mediunidade, dos espíritos protetores e dos maus espíritos estão presentes tanto no kardecismo como nas religiões africanas, o que possivelmente permitiu a grande expansão das ideias de Kardec pelo Brasil. O espiritismo chegou por aqui no final do século XIX (sendo oficializado em 1895 pela Federação Espírita Brasileira, presidida por Adolfo Bezerra de Menezes), mas ganhou particular popularidade após o médium Chico Xavier (1910-2002) ganhar notoriedade no começo dos anos 1930. Segundo dados do IBGE, hoje, 2,3 milhões de brasileiros declaram-se espíritas. Mas, levando-se em consideração o número de pessoas que frequentam os dez mil centros espíritas do país, além da quantidade de programas de televisão e de lançamentos literários, teatrais e cinematográficos sobre o tema, sabe-se que, na prática, o número de praticantes (ocasionais ou não) dessa religião pode ser bem maior (CANEPA, 2008, p. 378).
- 4 Quadrilátero de ruas do bairro da Luz, no centro de São Paulo, região “sede” de mais de uma dezena de produtoras de filmes entre os anos 1960 e 1980, foram produzidas centenas de filmes eróticos, a maioria deles de grande sucesso popular.

REFERÊNCIAS

BIÁFORA, Rubem. "Excitação". O Estado de São Paulo, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 29 maio 1977.

CAMARGO, Miriam. "O vale tudo do cinema nacional". Última Hora, Rio de Janeiro, Cinemateca Brasileira, 6 mar., 1979.

CANEPA, Laura. Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2008.

CAUSO, Roberto de Sousa. Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950). Belo Horizonte: UFMG, 2003.

FASSONI, Orlando. "Um exercício de horror poético". Folha de São Paulo, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 24 abr. 1979.

FELINTO, Erick. A religião das máquinas: ensaios sobre o imaginário da cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. "Imagens que Matam: o Imaginário do Pânico Midiático no Novo Cinema Oriental". Revista Ícone (Recife), v. 9, p. 11-28, 2006.

FERREIRA, Jairo. "Os Mundos paralelos de Khouri". Folha de São Paulo, São Paulo, Cinemateca Brasileira, 5 mar. 1979.

KHOURI, Walter Hugo. "Filhas do fogo: uma visão poética do amor e da morte". Entrevistador: EWALD FILHO, Rubens. O Estado de São Paulo, São Paulo, p. 35, 4 mar. 1979.

NEALE, Steven. Genre and Hollywood. Londres: Routledge, 2000.

PIEIDADE, Lúcio Reis. A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

SLUSSER, George; RABKIN, Eric. Intersections: Fantasy and Science Fiction. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987

SUPPIA, Alfredo. "Ficção científica no Brasil: que bicho é esse?". In: LYRA, B.; SANTANA, G. Cinema de Bordas. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 16-41.

_____. Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: um a introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2007.

ZUZNE, Leonard; JONES, Warren H. *Anomalistic Psychology: A Study of Magical Thinking*. Hillsdale, New Jersey Hove and London: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.

Artigo recebido: 30 de janeiro de 2012

Artigo aceito: 31 de março de 2012