

SHOCK!
Slasher movie “made in Brazil”¹

Laura Cánepa²

Resumo: *O presente artigo analisa o longa-metragem Shock! (São Paulo, 1984), de Jair Correia, filme juvenil brasileiro e principal representante nacional de um dos subgêneros do horror internacional mais populares no planeta desde o final dos anos 1970: o slasher movie. O que se pretende é comparar algumas estratégias narrativas usadas em Shock! com as formas canônicas desse subgênero, buscando caracterizar a composição específica do exemplar brasileiro e também sugerir como tal composição se relaciona com a cultura urbana jovem brasileira dos anos 1980.*

Palavras-chave: *Cinema juvenil. Cinema de horror. Slasher movie. Brasil. Anos 1980.*

Abstract: *This paper analyzes the horror film Shock! (Jair Correia, 1984), teenpic witch represents the unique brazilian experience in slasher movie - one of the most popular international subgenres of horror since the late 1970s. The aim is to compare some narrative strategies used in Shock! with canonical forms of this subgenre, seeking to characterize the specific composition of a brazilian slasher and also suggest how this composition is related with the young brazilian urban culture of the 1980s.*

Key-words: *Teenpics. Horros movies. Slasher movies. Brazil. 1980s.*

No mundo do cinema de exploração

Lado a lado com aqueles que construíram os grandes estúdios cinematográficos em vários países do mundo nas primeiras décadas do século XX, um número expressivo de produtores optou por desenvolver um mercado marginal ao das grandes e médias produções, engendrando uma vastíssima linhagem de filmes muito baratos cujo apelo residia na abordagem de temas-tabu e na exibição de imagens chocantes rejeitadas pelo cinema convencional. Esse tipo de filme, que sempre movimentou um mercado paralelo à grande indústria cinematográfica, ficou conhecido como “filme de exploração”, condenado pela crítica e pela maior parte do público por se dirigir de maneira deliberada e sem

¹ Trabalho apresentado no NP Comunicação e Culturas Urbanas, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Email: laurapoa@hotmail.com.

constrangimentos aos instintos mais básicos da platéia. A palavra, adotada do inglês *exploitation*, também deriva do tipo de publicidade geralmente feita desses filmes, que privilegia cenas supostamente sensacionais para compensar a falta de outros atributos.

Conforme descreve Piedade (2002: 17-18), a história do cinema de exploração pode ser dividida em quatro fases. A primeira, chamada de clássica, abrange filmes muito baratos, exibidos marginalmente entre os anos 1920 e 1950, cujos temas centrais eram assuntos proibidos como sexo, prostituição, uso de drogas, nudez e delinquência juvenil. A segunda, conhecida como a do *teenexploitation*, está mais centrada no cinema norte-americano e inglês, e envolve espetáculos feitos especificamente para jovens, tratando dos temas clássicos e somando a eles histórias de monstros, que se tornaram muito populares nos anos 1950. A terceira, tida como a da explosão, a partir de 1959, marca a maior popularização dos filmes e o surgimento de vertentes e ramificações, fazendo com que a palavra *exploitation* passasse a designar gêneros a partir de subdenominações, como *sexploitation* e *blaxploitation*. A quarta, que tem início na metade dos anos 1960 e é identificada como a da generalização, vê o modelo de cinema de exploração norte-americano espalhar-se de maneira mais intensa pelo mundo, ganhando suas próprias versões nacionais e vendo algumas de suas práticas serem apropriadas pelo *mainstream*.

Apesar de alijada dos estudos de cinema brasileiro, uma das mais numerosas vertentes do nosso cinema popular está ligada à exploração. Essa indústria teve seu apogeu, no Brasil, na década de 1970, tendo como face mais característica o cinema erótico da Boca do Lixo, em São Paulo, que usava diversas estratégias do cinema de exploração – e particularmente do *sexploitation* – para conceber e divulgar seus filmes: o baixo orçamento, as produções feitas a toque de caixa, os títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, a ligação das histórias aos clichês narrativos dos gêneros ficcionais mais calcados na ação, o *status* cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha etc.

Mas, além do *sexploitation*, outro filão do cinema de exploração que esteve presente no cinema brasileiro (ainda que em escala muito menor) foi o *teenexploitation*, abordando, de maneira igualmente sensacionalista, temas como a delinquência juvenil, a promiscuidade, o abuso de drogas, a vida urbana sem perspectivas e a preferência por estilos musicais transgressores influenciados pelo universo do rock'n'roll.

Entre os filmes brasileiros que podem ser relacionados ao *teenexploitation*, o longa-metragem paulista *Shock!* (1984), de Jair Correia, traz a figura de um assassino serial que persegue jovens isolados da civilização e expostos a riscos desnecessários, que pagam com a

vida pelas atitudes supostamente irresponsáveis ou libertárias – estrutura típica do chamado *slasher movie*, subgênero juvenil do horror que é um dos mais explorados desde o final dos anos 1970. Este artigo pretende fazer uma análise do filme de Jair Correia, levando em conta sua relação com esse gênero internacional derivado do *teenexploitation* e com a cultura urbana juvenil brasileira do começo dos anos 1980, que serve como pano de fundo à trama de assassinatos de *Shock!*.

O *teenexploitation* e o *slasher movie*

Desde a década de 1940, os filmes com temática “adolescente”, direcionados ou não a esse público específico, começaram a se popularizar. Um dos primeiros temas a ser explorado por essas fitas foi o da delinquência juvenil, geralmente mostrada em “filmes-denúncia” que abordavam questões como a violência, a promiscuidade e o abuso de drogas entre os jovens. Um dos mais famosos exemplares desses filmes foi *Youth guns wild* (1944), produzido por Val Lewton, e dirigido por Mark Robson para a RKO, nos EUA. O objetivo da produção era chamar a atenção do público para o “perigo” representado pela juventude urbana cada vez mais numerosa, supostamente descontrolada e criadora de um universo próprio ao qual os adultos dificilmente tinham acesso. Na esteira de Lewton, também na década de 1940, o produtor Sam Katzman, que liderava o estúdio Monogram (especializado em filmes B bem menos sofisticados que os da RKO), também lançou uma série de “*quickies*”, filmes de baixo orçamento e grande velocidade de produção voltados para os adolescentes, como *Junior Prom* (1946), *Freddie Steps Out* (1946), *High School Hero* (1946) e *Betty Co-ed* (1946). Esses filmes, que começariam a levar para as telas seqüências repletas de lugares exóticos, criaturas monstruosas e belas mulheres, acabariam por tornar-se muito populares entre os adolescentes, principalmente a partir dos anos 1950 (BUENO, 2006: 27).

Como descreve a pesquisadora brasileira Zuleika Bueno, essa tendência evoluiria rapidamente, tomando variados contornos:

Em meados do século XX já se sabia que o público juvenil era o principal freqüentador das salas de cinema em diversas partes do globo. Nesse momento, (...) eles formavam um grupo social impossível de não ser notado nas ruas, nas escolas, nos clubes, nas lanchonetes e em diversos outros estabelecimentos e instituições do meio urbano. A juventude se assumia, então, como um agente social independente (Hobesbawm: 1995). Tal independência decorria de um processo da revolução cultural iniciado no pós-guerra e sentido nas várias partes do globo como uma conseqüência de uma transformação social ampla e derivada do avanço mundial do

capitalismo. Tal processo, sentido e discutido com mais força nos Estados Unidos, definiu os contornos de uma cultura juvenil-adolescente que não ficou restrita a um único centro, avançando num sentido global de integração e diferenciação, revelando-se extremamente dinâmico e heterogêneo. (...) A sensibilidade adolescente se infiltra na produção cultural massificada (BUENO, 2006: 177-178).

Dominante desde os anos 1940 na exploração do fenômeno, Hollywood ofereceu à cultura adolescente a figura mais representativa dessa nova condição dos jovens urbanos, James Dean, que aplicou seus próprios dilemas na construção de sua expressão artística, incorporando, em *Juventude Transviada* (*Rebel without a cause*, 1955), de Nicholas Ray, a transitoriedade, a contestação e a marginalidade que a condição juvenil assumiu em suas origens como um movimento social tipicamente moderno (Ibid: 178). Porém, o fato de Ray ter levado esse tipo de filme à categoria de melodrama clássico não intimidou os produtores de *exploitation*, que criaram um sem-número de filmes menos pretensiosos que exploravam o comportamento dos jovens urbanos e o surgimento do rock'n'roll, logo dando origem aos *teen pictures*, ou *teenpics*, muitos deles estrelados por astros do rock como Bill Halley e Elvis Presley.

Como lembra Mattos (2003: 43), o cinema da década de 1950 via o declínio do modelo clássico e, nesse sentido, o cinema juvenil foi tomado por realizadores B como uma oportunidade de negócio. Afinal, se até aquele momento as produções de segunda linha tinham tido a função de manter as salas de periferia e a indústria cinematográfica ativos entre a realização de superproduções, era agora necessário radicalizar seus princípios por causa da apropriação que a TV fizera de seus principais requisitos: a serialização, o baixo orçamento, a produção barata. Para Thomas Doherty (Apud BUENO, 2006: 26), essa radicalização da “tradição B” representou uma verdadeira revolução cultural no interior do cinema norte-americano, pois os B's passaram então a explorar as “brechas” do cinema de primeiro escalão, associando-se definitivamente ao *exploitation*.

Segundo Thomas Doherty, os *teenpics* podem ser considerados filmes *exploitation* em todos os sentidos: eles eram intensamente explorados pelos esquemas publicitários, exploravam diretamente o segmento juvenil do público cinematográfico e abordavam exaustivamente o sexo, atrocidades, monstruosidades, bem como assuntos oportunos e controversos envolvendo a juventude dos anos 50 e 60. Embora se promovessem a partir de elementos que os caracterizavam como novidade e atualidade, os filmes juvenis causaram grande impacto no mercado norte-americano combinando formas e conteúdos já largamente experimentados pela indústria de cinema, transitando entre

os mais variados formatos, de musicais de *big bands* a filmes de horror, sempre articulados em torno de personagens adolescentes e jovens. Afinal, como afirma Doherty, “(...) realizadores *exploitation* são cuidadosos homens de negócio, geralmente muito cuidadosos para arriscar uma radical fórmula nova”. (BUENO, 2006: 26-27)

Na seqüência desse fenômeno, surgia, nos anos 1960, um novo mercado marginal de exibição, que ocupava os *drive-ins* e as *grind houses*, atraindo sobretudo os jovens. Esse circuito é que daria o maior impulso a vários subgêneros de exploração, em particular o *sexploitation* e o horror – não raro, reunidos. Foi nessa época que começaram a surgir nomes como Hershel Gordon Lewis e Joe Sarno, realizadores de filmes baratíssimos, estrelados por adolescentes e a eles endereçados, nos quais assassinatos espetaculares e sangrentos vinham reunidos a altas doses erotismo e, às vezes, de “denúncias” pouco nobres sobre a liberalização dos costumes. Nesse contexto, uma figura ficcional inspirada em crimes espetaculares da vida real ganhava enorme popularidade cinematográfica: o assassino em série. Esse tipo de personagem, que já povoava as histórias de horror pelo menos desde Jack, O Estripador, seria alçado a figura central no gênero depois do impacto de *Psicose (Psycho)*, de Alfred Hitchcock, em 1960.

E foi na interseção de todas essas tendências, somadas à influência dos sucessos italianos de horror dos anos 1970 (filmes de crimes misteriosos conhecidos como *giallos*, dirigidos por cineastas como Mario Bava e Dario Argento), que surgiram os elementos que depois comporiam o *slasher movie* – subgênero dos filmes juvenis de horror que traz a figura do assassino serial de adolescentes. Esse subgênero se eternizaria em clássicos do horror de exploração como *O Massacre da Serra Elétrica (The Texas Chainsaw Massacre)*, Tobe Hopper, 1972) e seria consagrado comercialmente com o mega-sucesso do cinema independente *Halloween* (1978), de John Carpenter, que se tornaria decisivo para despertar o ciclo dos *slasher movies* das décadas de 1980 e 1990.

O teenexploitation no Brasil e os serial killers

O fenômeno hollywoodiano dos filmes para adolescentes se fez notar relativamente cedo no cinema brasileiro, ainda que não nas produções principais. Curiosamente, inclusive, aquele que talvez seja o primeiro exemplar brasileiro de um filme juvenil, o longa-metragem *Noivas do mal* (1952), dirigido pelo cinegrafista checo George Dusek e estrelado por sua esposa, Ângela Fernandes, seria também o primeiro filme brasileiro a trazer a figura central

de um assassino serial. O filme, narrado em tom melodramático, trazia as agruras de jovens moças de classe média baixa urbana numa trama de morte e perversão sexual. Sua história tinha duas linhas de ação paralelas que se encontravam no desfecho: duas jovens solteiras que trabalham numa loja de departamentos, no setor de lingerie, precisam lidar com o assédio de seus namorados e com um perigoso assassino que mata suas colegas, estrangulando-as com meias de nylon. Uma dessas moças vive com o namorado *bad boy* sem ser casada, fuma, passa noites fora de casa, acompanha o amado à jogatina etc. A outra procura manter-se dentro dos padrões morais da época, cuidando da mãe pobre e não dando muito espaço às investidas sexuais do namorado. A primeira morre após cometer um aborto clandestino. A segunda é atacada pelo assassino, mas é salva pelo namorado, que desvenda a verdadeira identidade do bandido: ele é o gerente da loja onde as moças trabalham.

Noivas do mal foi feito de maneira independente e, segundo se sabe, teve pouquíssima circulação. Evidentemente, o drama urbano dirigido por Dusek estava mais preocupado em discutir a nova posição da mulher e dos jovens nas cidades grandes e no mercado de trabalho, num mundo que dava início à liberalização dos costumes. Para isso, mostrava, de um lado, jovens independentes e irresponsáveis e, de outro, adultos sem caráter ou maníacos. Neste sentido, trata-se de uma obra interessante para a discussão sobre a representação do jovem e da mulher trabalhadora urbana no cinema brasileiro. Mas trata-se também de um filme de gênero, inspirado nas muitas histórias de assassinos seriais que povoaram o imaginário do século XX.

O filme de Dusek não encontraria seguidores, e seria superado, alguns anos depois, pelos próprios jovens, que tomariam conta do cinema brasileiro dos anos 1960, dando suas versões da experiência da juventude urbana em filmes esteticamente diferenciados (sob influência da *nouvelle vague* francesa), como *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, e *Todas as mulheres do mundo* (1968), de Domingos de Oliveira, entre muitos outros.

Mas, vinte anos depois do longa de Dusek, outro filme produzido no Rio de Janeiro, mas filmado no Piauí, colocaria os adolescentes urbanos no caminho (e, no caso, a serviço) de um *serial killer*. *O Guru das Sete Cidades* (1972), de Carlos Bini, tematizava os perigos da alta exposição dos adolescentes a um mundo sem regras e baseado na diversão e na identificação com a cultura massiva, representada, no caso, pela música pop (através da banda de rock psicodélico Spectrum), pela moda (com um figurino *hippie* variadíssimo) e por alguns comportamentos ligados a hábitos de consumo (como as gangues de motociclistas).

A narrativa do filme parecia basear-se na história real do psicopata Charles Manson, que liderara uma seita religiosa hippie no final dos anos 1960 nos EUA, comandando uma

série de assassinatos, entre eles o massacre na casa do cineasta Roman Polanski, no qual sua esposa, Sharon Tate, grávida de oito meses, fora esfaqueada até a morte, em 1969.

Em *Guru*, um grupo de jovens marginalizados e entregues à prática da magia negra na localidade piauiense de Sete Cidades (um grande parque cercado de pedras gigantes e cavernas com pinturas rupestres) é chefiado por um guru hippie (Otavio Terceiro) que considera o local sagrado. Na cidade vizinha, um casal milionário vive às turras por causa da diferença de idade e dos hábitos pouco fiéis da jovem esposa, Solange (Rejane Medeiros). Ela acaba se envolvendo com Beto Pilantra (Paulo Ramos), motoqueiro que a leva à comunidade do Guru, e, lá, sugere que seu marido seja escolhido como a próxima vítima do sacrifício. Então, o homem é morto pelos jovens numa simulação de assalto e, dias depois, a mulher volta ao culto e acaba sendo – ela mesma – a vítima do sacrifício.

A importância de *Guru* no contexto do *teenexploitation* brasileiro se deve à sua relação aparentemente direta com a história de Manson e à mistura que faz da seita satânica com os filmes juvenis sobre motoqueiros, em voga desde *Sem Destino* (*Easy Rider*, Denis Hopper, 1969). O filme não teve grande repercussão, sendo bastante difícil encontrar informações sobre ele. Mesmo no elenco, o nome mais conhecido é o de Wilson Grey, que, já cinquentão, faz uma ponta como um dos “jovens” hippies.

Em termos de proposta estética, pode-se identificar, em *Guru*, algum diálogo com o cinema marginal, em função de suas alusões ao mundo das drogas, da juventude sem rumo e da contracultura. Mas o aspecto moralizante da história, assim como sua estrutura totalmente linear, impedem que o filme seja vinculado ao ciclo. A relação de Carlos Bini com a contracultura ficaria mais evidente no ano seguinte, quando ele realizaria o cultuado *Geração bendita* (também conhecido como *É isso aí, bixo!*), rodado em Nova Friburgo, primeiro longa nacional a retratar especificamente a geração hippie, contando com uma cultuada trilha-sonora da mesma banda Spectrum.

Da mesma forma que *Noivas do mal*, *O guru das sete cidades* não teve seguidores diretos, mas alguns filmes realizados depois dele colocariam jovens rebeldes em situações de violência, provocadas pelo abuso de drogas e/ou pelo senso de aventura que os levava a situações de perigo. Entre esses filmes estão *Alucinação*, de Walter Roncourt, feito em 1972, e *Belinda dos orixás na praia dos desejos* (1979), de Antonio B. Thomé. No primeiro caso, trata-se de um drama sobre dois jovens drogados que cometem um crime violento. No segundo, um grupo de jovens que se reúne numa praia é atacado por fugitivos da prisão que promovem um massacre à beira-mar.

Em nenhum dos casos, porém, pode-se falar em termos de *slasher movies*. Mas, em *Fantasia sexual* (1981), longa em episódios de Juan Bajón, há, no segmento *Os caronistas*, uma aproximação mais intensa entre o filme juvenil e o horror baseado em assassinatos seriais. No filme, três jovens dão carona a um homem e o levam com eles para uma praia deserta, onde são dominados sadicamente e mortos por ele. Então, no começo dos anos 1980, após o “ensaio” de Bajón, o *teenexplotation* brasileiro finalmente exploraria uma história de horror de maneira autoconsciente e deliberada, na forma de um legítimo *slasher movie* – justamente o gênero mais comumente associado ao *teenexploitation* desde o final dos anos 1970.

***Shock!:* um *slasher movie* brasileiro**

Como já foi dito anteriormente, os chamados *slasher movies* têm sua origem remota por volta da década de 1960, nos EUA, influenciados em grande parte pelo sucesso de *Psicose* e pelo trabalho de realizadores de *exploitation*. Mas, como observa Carol Clover (1992: 12), os *slashers* definiriam sua conhecida fórmula de maneira mais completa a partir dos anos 1970, quando o independente *O Massacre da Serra Elétrica*, utilizando-se da mesma história real que dera origem ao longa de Hitchcock³, popularizou entre os adolescentes a história do grupo de jovens que cai nas garras da família disfuncional do terrível assassino Leatherface, conhecido por recobrir o próprio rosto com o couro de suas vítimas. O ciclo de popularização seria completado em 1977, quando *Halloween*, de John Carpenter, também produzido de maneira independente, acabou se transformando numa das maiores bilheterias daquele ano, dando origem “oficial” ao subgênero e a um sem-número de séries cinematográficas sobre *serial killers* de adolescentes que dominariam o cinema de horror juvenil na década de 1980.

O *slasher*, provavelmente um dos mais repetitivos e “formulescos” subgêneros do horror, envolve, tipicamente, um psicopata do sexo masculino, quase sempre disfarçado ou terrivelmente deformado, que literalmente “caça” e mata suas vítimas usando métodos extremamente violentos, e empunhando armas pouco convencionais como foices, motosserras, martelos etc. Além disso, esse assassino costuma ser particularmente resistente, sobrevivendo a todo tipo de agressão e, eventualmente, possuindo poderes sobrenaturais. Já suas vítimas, como observa *Haunted* (2007), são jovens que estão, por alguma razão, isolados

³ Ambas as histórias foram inspiradas no assassino real Ed Gein, preso nos EUA em 1957 e descoberto pelo hábito de fazer souvenirs com partes dos corpos de suas vítimas.

da civilização: perdidos no mato, acampados em locais ermos, cruzando estradas pouco movimentadas etc. Também é comum que eles comecem a ser atacados numa festa regada a abusos de drogas, sexo, maledicências e conversas inúteis. Além desses traços comuns, os *slasher movies* também trazem quase sempre, entre as vítimas, a figura de uma heroína tão típica quanto o psicopata: ela começa a história parecendo frágil, demonstrando pouco interesse por sexo (na maioria das vezes, faz questão de dizer que é virgem) e agindo com delicadeza em relação aos amigos e aos personagens mais velhos. Depois de sobreviver a uma série de investidas do assassino, porém, essa personagem desenvolve forças e tranqüilidade surpreendentes para vencê-lo – pelo menos momentaneamente, pois quase todas as histórias têm uma infinidade de continuações (Ibid: 2007).

Muitos textos já foram escritos sobre os *slasher movies*, mas o mais conhecido é o da crítica feminista Carol Clover, que criou a expressão *final girl* em seu livro *Men, Women and Chain Saws* (1992). Segundo ela, esses filmes, por serem considerados (e considerarem-se) o que há de mais “baixo” no universo de um gênero já freqüentemente desprezado como o horror, acabam exibindo de maneira muito “transparente” um determinado tipo de reação de seus espectadores (que, segundo ela, são majoritariamente do sexo masculino) às tensões que se desenvolvem socialmente entre homens e mulheres (CLOVER, 1992: 22).

Nesse sentido, como observa Haunted (2007) comentando o trabalho de Clover, a autora parte da premissa básica de que o psicopata dos *slasher movies* é, em geral, um homem “feminilizado”, fraco e/ou incompleto (“castrado”) em algum aspecto específico. Enquanto isso, a garota sobrevivente tende a se masculinizar, tornando-se mais corajosa e agressiva, e, eventualmente, assumindo características físicas do sexo oposto. Além disso, ela se armará de uma arma fállica (como um bastão, um machado), devendo fazer no assassino algum tipo de corte, interpretado como uma “ferida vaginal”. Nesse contexto, a figura ideal para representar o herói num *slasher movie* seria a mulher, porque apenas ela é capaz de passar de um estágio de pânico ao de heroísmo sem parecer fraca em nenhum momento. Isso a diferenciaria de um herói masculino, pois este, ao apavorar-se ou vacilar diante do assassino, estaria se “feminilizando” e, por isso, sendo menos respeitado pelo tipo de público que, supostamente, assiste a esses filmes.

Ainda que muitas das idéias apresentadas por Clover possam ser vistas como reducionistas, suas observações são bastante argutas no sentido de apresentar a estrutura básica da narrativa dos *slasher movies* mais famosos. No Brasil, o único filme que seguiu mais ou menos o modelo descrito por ela foi *Shock! - Diversão diabólica* (1984), roteirizado e dirigido por Jair Correia, então um jovem cineasta de 27 anos que já trabalhara como

publicitário, roteirista de quadrinhos, cenógrafo de teatro e diretor de dois longas-metragens eróticos: o *softcore* sobrenatural em episódios *Duas estranhas mulheres* (1981) e o policial *Retrato falado de uma mulher sem pudor* (1982), ambos voltados para o público adulto e realizados com atores e produtores da Boca do Lixo.

Shock!, terceiro longa de Correia, foi realizado de maneira independente, estrelado por atores de novelas em começo de carreira (Cláudia Alencar, Mayara Magri, Taumaturgo Ferreira) e por uma estrela da pornochanchada (Aldine Müller), contando a história de um grupo de músicos adolescentes e de suas namoradas, obrigados a passar a noite num sítio para cuidar dos instrumentos após um show. Durante a madrugada, enquanto eles namoram, consomem drogas, brigam e falam sobre a vida, um indivíduo misterioso de quem só vemos os pés (calçados em brilhantes coturnos) começa a matá-los um a um, deixando apenas uma das moças (Cláudia Alencar) como sobrevivente. Depois de conseguir escapar da casa, ela é levada pela polícia para fazer o reconhecimento do assassino. Então, ao ver que os sapatos do suspeito não são os inesquecíveis coturnos, ela dá um grito desesperado que antecede a palavra “Shock!” em letras garrafais. Fim.

O filme é um interessante registro da juventude urbana brasileira do começo dos anos 1980, tanto no que diz respeito à moda quanto aos estilos musicais e ao tipo de experiência amorosa. Até aí, as semelhanças com os filmes americanos são evidentes, inclusive pela presença da indefectível moça virgem (interpretada por Mayara Magri) e da moça sexualmente mais ousada (Aldine Muller). Porém, o diretor-roteirista introduziu variações na fórmula. Em seu filme, por exemplo, a virgem não é poupada. Ao contrário, é ridicularizada por sua dificuldade de perceber a presença do assassino em diversas cenas. Ela chega a falar longamente com o psicopata enquanto ele toca bateria, julgando que o “músico” que a ouve em silêncio é um de seus amigos. O psicopata também parece mais sofisticado do que assassinos seriais cinematográficos como Jason Vorhees (de *Sexta-Feira 13*), pois, apesar de tão implacável quanto o vilão *yankee*, ele parece mais irônico, criando situações em que os jovens começam a desconfiar uns dos outros, e esperando bastante tempo para matá-los, divertindo-se com sua ingenuidade.

Mas, sobretudo, a diferença desse filme em relação à fórmula descrita por Clover se encontra na garota sobrevivente (Cláudia Alencar), pois ela não é a virgem, e sim a mais bem resolvida sexualmente das meninas: tem uma boa relação com o namorado, fala abertamente sobre sexo etc. Além disso, ela não ataca o assassino, apenas se esconde dele, conseguindo ser retirada, pela polícia, da casa onde aconteceram as mortes. Sua posição é, inclusive, suficientemente ambígua para que desconfiemos de que ela própria é a assassina. Nesse

sentido, pode-se sugerir que o filme de Correia tem um aspecto menos moralista que seus supostos inspiradores hollywoodianos, e indica que a idéia do assassino serial de adolescentes como representante da “repressão sexual” (conforme defende Carol Clover) não precisa estar necessariamente presente para a fórmula funcionar.

O filme faturou alguns prêmios em seu lançamento, como os prêmios Governador do Estado de Melhor Montagem e de Melhor Trilha Sonora, em 1984, e o de Melhor Atriz Coadjuvante (para Mayara Magri) no 1º Festival de Cinema de Caxambú, também em 1984. No Festival do Cinema Brasileiro de Gramado daquele ano, chegou a ser inscrito como filme independente, mas foi preterido em função de outra produção paulista, *Extremos do prazer*, de Carlos Reichembach.

Shock! foi exibido em vários cinemas do país com sucesso mediano, e lançado em VHS pela CIC Vídeo no final da década de 1980, tornando-se logo uma raridade. A crítica da época lhe deu alguma atenção, geralmente em tom bastante simpático. Segundo o jornalista Felipe Guerra (2007), em fortuna crítica recolhida para a revista digital *Boca do Inferno*, o crítico Graça Petti, da *Revista Manchete*, até exagerou, afirmando tratar-se de um filme que “Hitchcock assinaria” (PETTIT, Apud GUERRA, 2007). Já José Júlio Spiewak, do *Jornal da Manhã*, elogiou o diretor: “Um dos melhores novos cineastas da nova geração do cinema nacional, um dos poucos que conseguem empreender carreira sem conceder aos baixos mercantilismos que estão em deplorável voga” (SPIEWAK, Apud GUERRA, 2007). Na *Folha da Tarde*, o crítico Jairo Arco e Flexa também gostou: “Um filme produzido com dignidade, competência e talento. Que sirva de exemplo” (FLEXA, Apud GUERRA, 2007).

O “exemplo” sugerido pelo crítico da *Folha da Tarde* não foi seguido, mas, recentemente, *Shock!* foi redescoberto por colecionadores, gerando alguma curiosidade entre os jovens fãs do horror: afinal, trata-se do único exemplar nacional de um subgênero bastante popular.

O próprio diretor foi entrevistado pelo jornalista Felipe Guerra para a revista eletrônica *Boca do Inferno*. Na época da entrevista, ele trabalhava como diretor teatral em Ribeirão Preto, em São Paulo. Afastado do cinema há muitos anos, surpreende, em sua entrevista, por recusar-se a admitir qualquer semelhança entre os *slashers* e o seu filme de 1984. Para ele:

Shock! não é um filme de terror. É um *thriller*. Na época, eu não havia assistido a nenhum dos filmes citados [*Halloween*, *Sexta-feira 13* etc]; porém, quando eu os assisti alguns anos mais tarde, vi algumas coincidências do ponto de vista de alguns enquadramentos, apenas isso. Não gosto do cinema americano. Aliás, acho um dos piores cinemas do mundo. Nada pode ser tão ruim como o cinema americano. O que me levou a fazer *Shock!* foi a

falta de sentido na vida que havia nos jovens daquele período, a escassez intelectual e, metaforicamente, o assassino é o próprio sistema (a polícia, a política, o Exército) (...) Odeio Jason e essas coisas feitas pelo terror cinematográfico americano. Lido com um personagem real, sem nenhum problema mental. (...) Filmes de terror não são meu gênero predileto. Meu filme tem uma estética que tem a ver com meu conhecimento cinematográfico, que passa pelos filmes tchecos, húngaros, espanhóis, japoneses, italianos e uma pitada do cinema francês. (...) Acho difícil esse gênero no Brasil, pois não temos a mesma mentalidade “fantasiosa-baboseira” que os americanos têm. Eu não acredito nem em Saci-Pererê no cinema nacional. (CORREIA, Apud GUERRA, 2007)

Apesar das manifestações de Jair Correia soarem pouco críveis em virtude da enorme semelhança de seu filme com os *slashers* norte-americanos (e de sua pouco reconhecível relação com o cinema japonês, húngaro ou francês), seu filme continua sendo um exemplar único de *slasher movie* no Brasil – curiosamente, renegado como tal pelo próprio autor. E, apesar do aspecto inegavelmente “datado” do filme, pode-se dizer que ele guarda algumas surpresas sob o ponto de vista da qualidade da decupagem e da edição de som. Tomando-se como exemplo outros filmes da época, são admiráveis os trabalhos de sonorização, montagem e direção de algumas cenas de suspense, como aquela em que o assassino dos coturnos toca bateria na companhia da desatenta personagem interpretada por Mayara Magri.

***Serial-killers* como figuras “globalizadas”**

A figura do assassino serial é possivelmente a mais recorrente no cinema de horror contemporâneo. Isso pode ser devido ao fato de ele encarnar, como aponta Phillip Simpson no prefácio de *Psycho Paths* (2000), uma enorme variedade de representações, tanto ancestrais quanto bastante atuais.

Do ponto de vista das preocupações contemporâneas, segundo Simpson (2000: 18-21), o assassino serial pode ser visto como representante do ódio patriarcal contra a liberação feminina no espaço urbano (já que a maioria das vítimas costuma ser de mulheres saídas de grandes cidades); como arauto do conservadorismo que ataca oportunamente os comportamentos desviantes da juventude; como símbolo de uma resistência à intelectualização (pois, em princípio, seus motivos não podem ser compreendidos por nenhum critério racional); como representante de traumas infantis causados pela suposta decadência de estrutura familiar; como reflexo de uma sociedade de massa fordiana; como representante de uma tendência à “despersonalização” típica do universo urbano.

Já do ponto de vista das tradições culturais mais antigas, ainda segundo Simpson (2000: 03-05), o assassino serial mantém uma simbologia bastante forte em termos de representação da inevitabilidade do destino e da ligação com mitos como o do bicho-papão. O autor também observa que há uma notável correspondência entre as histórias tradicionais e os crimes selvagens. Segundo ele, as narrativas de crimes incontáveis se aproximam das formas mais simples de narração, dadas pela seqüência de fatos chocantes e repetitivos.

Visto por esse prisma tão generalizante, o assassino serial é, sem dúvida, uma figura que pode estar presente em todas as cinematografias contemporâneas. Então, o que o assassino de *Shock!* teria de específico? Creio que, além dele produzir a inserção da juventude urbana brasileira em um espírito “internacional” dominante, tanto pela moda quanto pela música e pelo comportamento típico da rebeldia representada desde os anos 1960, esses jovens também são vítimas de um assassino que não traz características especificamente nacionais – exceto, talvez, pelos coturnos, que podem lembrar o exército, mas mostrados justamente no momento da derrocada do regime militar.

Nesse sentido, apesar das palavras do diretor em sentido diverso, é possível afirmar que seu filme está inserido numa tendência genérica de cinema de horror juvenil (e, no caso, do *slasher movie* em particular) que marca justamente o momento de inflexão dos movimentos culturais brasileiros, então cada vez mais identificados com a cultura midiática globalizada. O fato de *Shock!* não ter tido continuidade (ao contrário de seus principais correspondentes estrangeiros), e nem de ter dado origem a um movimento de horror juvenil no cinema brasileiro, não é suficiente para tirar dele essas características.

Referências bibliográficas

BUENO, Zuleika. *Leia o livro, compre o disco, veja o filme: o cinema juvenil no Brasil*. 2006. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BUENO, Zuleika. Quando os mocinhos se rebelam: notas sobre um possível cinema juvenil brasileiro. In: LYRA; B; SANTANA, G. *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006, p. 176 a 187.

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

CLOVER, Carol. *Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

CORREIA, Jair. Jair Correia: ele fez um *slasher* movie no Brasil! *Boca do Inferno*. Entrevistador: Felipe M. Guerra. Disponível: <http://bocadoinferno.com/romepeige/entrevistas/jair.html>. Acesso em: 20 ago. 2007.

DOHERTY, Thomas. *Teenagers and Teenpics: the juvenilization of American Movies in the 1950's*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

GUERRA, Felipe. Jair Correia: ele fez um *slasher movie* no Brasil. *Boca do Inferno*. Entrevistador: Felipe M. Guerra. Disponível em: <http://bocadoinferno.com/romepeige/entrevistas/jair.html>. Acesso em: 20 ago. 2007.

HAUNTED, B. Slasher movies, Parte 1. *Lugares escuros*. 25 ago. 2007. Disponível em: <http://lugaresescuros.wordpress.com/2007/08/08/slasher-movies-parte-i>. Acesso em 20 mar. 2009.

HUMPHRIES, Reinhold. *The american horror film, na introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

MATTOS, A.C. Gomes de. *A outra face de Hollywood: o filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

PIEIDADE, Lúcio F. dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. 150 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

SIMPSON, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the serial killer through contemporary american film and fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000