

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

**GABRIELA MÜLLER LAROCCA**

**REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL NO CINEMA DE HORROR: O  
CAPITALISMO E A FAMÍLIA NORTE-AMERICANA EM *O MASSACRE DA  
SERRA ELÉTRICA* (1973 – 1979)**

**CURITIBA**

**2013**

**GABRIELA MÜLLER LAROCCA**

**REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL NO CINEMA DE HORROR: O  
CAPITALISMO E A FAMÍLIA NORTE-AMERICANA EM *O MASSACRE DA  
SERRA ELÉTRICA* (1973 – 1979)**

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica como requisito para a conclusão do Curso de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador responsável: Prof. Dr. Dennison de Oliveira.

**CURITIBA**

**2013**

À minha bisavó, Fany, que sempre cuidou de mim e me deixou as melhores memórias que tenho.

Ao meu avô, Alceu, meu herói e jogador de futebol preferido.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador, Dennison de Oliveira, pela ajuda e paciência ao longo destes três anos de pesquisa e por ter aceitado e ajudado a desenvolver esta proposta um pouco diferente e fora do convencional. Meu muito obrigada por ter acreditado em minha ideia, pelas sugestões, opiniões e pelo aprendizado.

Aos meus pais, Maurício e Liliana, pelo carinho, amor, dedicação e companheirismo ao longo destes 21 anos de convivência. Por terem apoiado minhas decisões acadêmicas e mostrado que sempre existe uma luz no fim do túnel. Meu eterno agradecimento por ter vocês como família, me dando os melhores exemplos de que trabalho duro sempre recompensa e por desde cedo me permitirem alugar filmes de horror sem achar que eu tivesse algum problema. Sem vocês realmente nada disso seria possível.

Ao grupo PET-História e a tutora, professora Renata Senna Garraffoni, que me acompanharam ao longo destes quatro anos de graduação, me ajudando a crescer como estudante, historiadora e pessoa. Obrigada pelas reuniões de sexta de manhã e por me ensinarem as vantagens de se trabalhar em grupo.

Aos amigos que conheci na Reitoria, especialmente Stella, Karlla, Fran, Carla, Flávia, Beruski, Pedro, Felipe, Carol, Alexandre e Davi, que entraram em minha vida durante as mais diferentes circunstâncias, mas que ocupam um lugar mais do que especial em meu coração. Obrigada por estarem sempre presente, pelas risadas e choros, pelas alegrias e tristezas e por alguns dos momentos mais memoráveis da minha existência. Espero levar vocês para a vida toda.

Aos amigos que já vieram de outros lugares, Helô, Camila, Giovanna, Bia, Priscila e Juliana, que apesar das faculdades diferentes nunca me abandonaram, incentivando meu trabalho e contribuindo para minha formação como uma pessoa melhor. Obrigada pela compreensão e pela amizade que prezo mais do que tudo no mundo. Um muito obrigada muito carinhoso para a Duda, primeira pessoa que se aventurou a assistir comigo O Massacre da Serra Elétrica quando ainda tínhamos 14 anos e não tínhamos ideia de que poderia resultar em uma monografia.

Ao Andersson e todos os amigos da Oxy, pela paciência e bom humor durante as manhãs, por mais difíceis e chuvosas que algumas fossem. Obrigada pelas risadas e piadas sem graça, pelo carinho, preocupação e por me fazerem esquecer brevemente de alguns problemas.

Por último gostaria de agradecer também ao professor Maurício dos Santos, meu professor de História do Ensino Médio, que me passou sua paixão e entusiasmo por esta profissão, sempre me incentivando a correr atrás dos meus sonhos.

A glimpse into the world proves that  
horror is nothing other than reality.

Alfred Hitchcock

## RESUMO

Partindo da relação de estudo estabelecida entre os campos do cinema e da História esta monografia procura estudar a representação da instituição familiar e do sistema capitalista e sua posterior crítica feita pelo filme de horror *O Massacre da Serra Elétrica*. A década de 1970 se mostrou, para os Estados Unidos, marcada pela Guerra do Vietnã, pelo escândalo de Watergate envolvendo o presidente Richard Nixon, o primeiro choque do petróleo em 1973 e outras questões que despertaram e aguçaram angústias, medo e indignação por parte da sociedade, inclusive de cineastas. Ao se perceber a complexidade do período estudado se mostra indispensável pensar em suas produções cinematográficas e no diálogo estabelecido com o ambiente em que se encontravam, evidenciando pensamentos, necessidades e receios. Desse modo, metodologicamente esta pesquisa foi dividida em três momentos: uma revisão bibliográfica acerca da relação entre audiovisual e história, além das especificidades do cinema de horror; uma revisão historiográfica sobre a situação estadunidense durante as décadas de 1960 e 1970, e por última, a análise da fonte escolhida focando nos eixos temáticos da representação da família e do capitalismo.

**Palavras-chave:** História e Cinema; Indústria Cultural; Representação.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: 00:00:39.....	41
Imagem 2: 00:00:39.....	41
Imagem 3: 00:02:31.....	46
Imagem 4: 00:10:20.....	47
Imagem 5: 00:05:32.....	48
Imagem 6: 00:08:38.....	49
Imagem 7: 00:10:14.....	50
Imagem 8: 00:18:52.....	51
Imagem 9: 00:33:09.....	52
Imagem 10: 00:36:52.....	52
Imagem 11: 00:39:03.....	53
Imagem 12: 00:39:18.....	53
Imagem 13: 00:39:44.....	54
Imagem 14: 00:41:07.....	55
Imagem 15: 00:43:09.....	56
Imagem 16: 00:43:50.....	56
Imagem 17: 00:48:21.....	57
Imagem 18: 00:54:52.....	58
Imagem 19: 00:55:01.....	58
Imagem 20: 00:57:08.....	59
Imagem 21: 00:59:44.....	60
Imagem 22: 1:10:58.....	61
Imagem 23: 1:11:02.....	62
Imagem 24: 1:18:52.....	64
Imagem 25: 1:20:56.....	65
Imagem 26: 1:21:01.....	65
Imagem 27: 1:21:09.....	66
Imagem 28: 1:21:15.....	66
Imagem 29: Anexo 1.....	77
Imagem 30: Anexo 2.....	77



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2. O CINEMA E A NARRATIVA HISTÓRICA</b> .....	14
2.1 O QUE É CINEMA.....	14
2.2 O CINEMA DE HORROR.....	17
2.3 O AUDIOVISUAL E A HISTÓRIA.....	24
<b>3. O CONTEXTO ESTADUNIDENSE ATRAVÉS DA HISTORIOGRAFIA</b> .....	29
3.1 OS ANOS 1960.....	29
3.2 A GUERRA NO VIETNÃ.....	31
3.3 UM BREVE PANORAMA DOS ANOS 1970.....	34
<b>4. REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL NO CINEMA DE HORROR</b> .....	40
4.1 O FILME.....	40
4.2 AS CRÍTICAS.....	42
4.3 FAMÍLIA E CAPITALISMO EM O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA.....	45
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	69
<b>6. FONTE</b> .....	72
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	73
<b>8. ANEXOS</b> .....	77

## 1. INTRODUÇÃO

Durante a década de 1970 os Estados Unidos enfrentavam problemas e situações que abalaram os ideais de esperança e expansão que o país compartilhava e propagava pelo mundo. Encontrava-se abalado pela experiência e consequente derrota no Vietnã, pelas sucessivas crises do petróleo, a recessão mundial que se seguiu e pela concorrência japonesa que despontava mundialmente com suas indústrias e comércio. Nacionalmente era marcado por tensões, escândalos políticos, como a crise de Watergate, econômicos, como a falência técnica de cidades importantes como Nova York e reivindicações sociais de grupos até então minoritários e excluídos como os negros, mulheres e homossexuais.

Ao perceber a conjuntura do período escolhido, surge a importância de pensarmos em suas produções audiovisuais, que diretamente ou indiretamente estabelecem um diálogo com o ambiente em que se encontravam, expressando interesses econômicos, políticos e culturais. De acordo com o historiador Lucien Febvre é necessária a utilização de todos os tipos de textos, não somente de documentos de arquivos, já que poemas, quadros e literatura, e aqui inserimos o audiovisual, testemunham uma história viva e humana, repleta de pensamentos e ações. Febvre argumenta que devemos utilizar fontes escritas, mas não nos atendo somente a elas.<sup>1</sup>

Desta forma, este trabalho visa compreender e perceber as representações e considerações acerca da sociedade norte-americana por meio da contribuição e relevância do cinema de horror, utilizando a produção *O Massacre da Serra Elétrica* dirigida pelo cineasta Tobe Hooper em 1974. Ao analisar a fonte esta pesquisa objetiva reconhecer e ponderar a construção de uma imagem decadente e apocalíptica dos Estados Unidos e de suas instituições políticas, econômicas, culturais e sociais. Pretende-se investigar como vivências contemporâneas à produção interferiram e foram interpretadas na construção do projeto ideal norte-americano: o *American Way Of Life*. Como a fonte cinematográfica escolhida, valendo-se de uma família de assassinos, estabelece uma imagem distorcida dos valores tradicionais ocidentais, além da consequente crítica com abordagem irônica ao sistema capitalista, à família nuclear e ao

---

<sup>1</sup> ROJAS, José Luis de. La Documentación. In: **La etnohistoria de América: lós indígenas, protagonistas de sua historia**. Buenos Aires: Editorial SB, 2008. P. 53.

trabalho assalariado. Procura-se tecer uma análise delineando-se um comparativo entre a visão tradicional de tais instituições, contemplada e questionada pela historiografia e a disseminada na época por entidades como o governo e os meios de comunicação, e a imagem produzida pelo cinema de horror e da fonte escolhida.

Sendo assim, o foco desta monografia é contrapor essas duas construções, mostrando como ambas se aproximam em alguns aspectos, mas que também se distanciam, já que a produção cinematográfica escolhida tende a atuar como uma paródia aos valores norte-americanos, oferecendo um modelo de horror que mesmo estando ligado a ideologias e tabus predominantes, produz uma versão transgressora e tida como repulsiva de certas unidades sociais.

É importante ressaltar que esta pesquisa teve duração de três anos, se iniciando em 2011 e sendo desenvolvida como pesquisa individual enquanto bolsista para o grupo PET-História. Pensou-se no audiovisual de horror por este ser pouco utilizado e abordado, sendo raro encontrar historiadores que se debrucem diante de tal material e que o vejam como uma fonte interessante e pertinente. O uso de tais fontes se situa mais no domínio da Psicologia, Filosofia e Comunicação Social. Muitas vezes o horror é interpretado apenas como puro entretenimento ou até mesmo como cinema de mau gosto, sem um objetivo cultural ou político bem definido. O crescimento e expansão do gênero ao longo de um século, sua quantidade de filmes, fãs e as evidentes semelhanças de certas produções em determinados períodos corroboram com a necessidade em entender de forma mais aprofundada sua origem e estrutura, para posteriormente compreender sua formulação e validade para o estudo historiográfico.

O primeiro capítulo realiza uma discussão e revisão bibliográfica acerca da relação entre cinema e História, além de aprofundar a metodologia de como trabalhá-lo como fonte histórica a partir das indagações de autores clássicos como Marc Ferro e também trabalhos contemporâneos como do historiador brasileiro Marcos Napolitano e do canadense Robert Rosenstone. Procurou-se também trabalhar com uma definição de cinema e de suas especificidades, levantando a importância da análise de aspectos internos e técnicos que estruturam a narrativa: enquadramento, cenarização, dramatização, roteiro e influência de agentes como o produtor, roteirista e diretor. Para tais comentários foram utilizados, principalmente, os escritos teóricos desenvolvidos por Jacques Aumont, Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier.

Ainda no primeiro capítulo, em relação ao gênero cinematográfico escolhido, buscou-se compreender por meio de estudos que teorizam a filosofia do horror e suas principais características, como durante as décadas de 1960 e 1970 este se consagra como gênero e ganha reputação diante de seus espectadores. Foram utilizados autores especializados no gênero como o filósofo da arte Noël Carroll, o crítico e jornalista Kim Newman, Kendall Phillips, estudioso da teoria da retórica contemporânea e Christopher Sharret, teórico da comunicação. Todos os autores têm em comum seu interesse pelo horror como gênero. No caso de Carroll, sua obra abrange diversas manifestações, a partir da literatura oitocentista até o cinema do século XX. Já Newman, Phillips e Sharret abordam exclusivamente sua manifestação por meio do cinema, procurando compreender questões acerca de sua popularidade, impacto cultural e social, além de características próprias e especificidades.

No segundo capítulo, por meio de um debate historiográfico, discutimos como os Estados Unidos enfrentaram os acontecimentos e mudanças durante as décadas de 1960 e 1970, discorrendo assuntos como a passagem para a pós-modernidade na cultura contemporânea, a transformação e consolidação do capitalismo e a formação de um modelo de família ideal a ser seguido. Aprofundou-se na simultaneidade de acontecimentos, como a crise de autoridade decorrida da dificuldade de promover um crescimento econômico; o envolvimento na guerra do Vietnã; uma inflação e estagnação econômica e um declínio na produtividade. Para trabalhar estas incertezas econômicas, políticas e culturais foram utilizados os escritos dos historiadores Leandro Karnal; Charles Sellers; Henry May; Neil McMillen e Eric Hobsbawm, do geógrafo David Harvey e do sociólogo Manuel Castells.

Por fim, no último capítulo procedeu-se a análise do audiovisual escolhido tendo como base sua relevância social, cultural, econômica e política. Primeiramente descreveremos questões técnicas acerca do filme: sua execução e produção, além de críticas contemporâneas e posteriores. Aponta-se a necessidade de um estudo e problematização da recepção da obra por parte do público e de autores especializados no assunto que já se voltaram para tal produção, escolhendo assim textos da filósofa e teórica australiana Naomi Merritt; Carol Clover, professora norte-americana de estudos fílmicos e linguagem retórica; o crítico de cinema Robin Wood e o jornalista Stefan Jaworzyn. Em seguida optou-se uma descrição detalhada acerca de seu enredo, como os

eventos são problematizados e também de sua relação com a conjuntura histórica no qual foi produzido.

Sendo assim, este trabalho pretende colaborar para a reflexão acerca do cinema de horror como interessado nas práticas culturais de sua época, além de contribuir para a área de estudos de História Contemporânea e sua relação com o audiovisual.

## 2. O AUDIOVISUAL E A NARRATIVA HISTÓRICA

*"Desprezam-se os filmes ruins e elogiam-se os bons, mas só os filmes realmente especiais provocam discussão".<sup>2</sup>*

### 2.1 O QUE É CINEMA.

Segundo o teórico Jean-Claude Bernardet<sup>3</sup> o cinema sempre estabeleceu uma relação muito próxima com a ilusão, sendo que a impressão de realidade foi a base do seu grande sucesso. Contudo, alega que é impossível afirmar que o reproduzido na tela seja uma visão natural, pois ao se eliminar a pessoa que fala ou faz o cinema, também se elimina a possibilidade de dizer que tal argumento representa um ponto de vista. De tal forma, fica claro que o cinema não nasce pronto nem possui uma significação em si, sendo construído aos poucos e dependendo do significado que o atribuem. Bernardet expõe que filmar é um ato de recortar um espaço em imagens com determinado ângulo, tendo uma finalidade expressiva e analítica. A existência de tomadas e planos, ou seja, de imagens capturadas pela câmera entre duas interrupções e imagens entre dois cortes, indica que o cinema é uma manipulação, uma sucessão de escolhas e seleções.<sup>4</sup>

Apesar de tudo não se destinava a se tornar maciçamente narrativo, sendo concebido inicialmente como um meio de registro. De acordo com o teórico francês Jacques Aumont<sup>5</sup> narrar é relatar um evento seja ele real ou imaginário. Narrar implica que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta, sendo possível usar recursos para organizar seus efeitos e seguir um desenvolvimento organizado pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta. Isto seria válido para qualquer produção cinematográfica, sendo que não se trata de apenas um conteúdo político, mas do próprio dispositivo cinematográfico. A narrativa ou o texto narrativo se encarrega da história a ser contada, podendo utilizar imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música. É um discurso, enunciado para um leitor ou espectador, logo, segundo Aumont deve ser estabelecida uma coerência interna em seu conjunto, agregando fatores diversos como o estilo do diretor, as leis do gênero do filme e sua

---

<sup>2</sup> BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito: a vida e o cinema** de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998. P.117.

<sup>3</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 37

<sup>5</sup> AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995.

própria época de produção. A ordem da narrativa e seu ritmo são estabelecidos em função de um encaminhamento de leitura imposto ao espectador, não se tratando de uma organização natural ou aleatória.

É necessário ressaltar que a representação cinematográfica sofre uma série de exigências, necessidades técnicas e estéticas subordinadas ao tipo de filme produzido, sejam elas iluminação disponível, definição da objetiva, seleção necessária, hierarquização dos sons, além da determinação do tipo de montagem, encadeamento de sequências e direção.<sup>6</sup> Ou seja, o audiovisual requer um vasto conjunto de códigos assimilados pelo público e o realismo não passa de um enorme número de convenções e regras que variam de acordo com determinadas épocas e culturas.

A impressão de realidade transmitida pelos filmes - pela imagem e pelo som - acaba criando uma coerência entre os dois mundos vivenciados pelo espectador: o universo construído pela ficção e projetado na tela é um mundo possível com uma naturalidade aparente. O importante é justamente refletir sobre a impressão de realidade, permitindo desmontar a ideia de transparência e neutralidade, captando o funcionamento e as regulagens da indústria cinematográfica como máquina social de representação.<sup>7</sup>

É importante então analisar o cinema como veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. Atuando assim como uma indústria do sonho, atingindo sentimentos, aspirações, medos, angústias e inseguranças. O espectador nunca é um agente passivo, pois o cinema entra em sua vida como um dos elementos que compõe sua relação com o mundo, transformando e interpretando aquilo que é visto na tela em função de suas memórias, vivências, aspirações e temores.

Segundo Aumont, a relação de identificação do espectador com o filme passa por uma rede de relações intersubjetivas, não sendo um fenômeno monolítico, estável ou permanente ao longo do filme. Existem diversos fatores que intervêm no processo de identificação: multiplicidade dos pontos de vista, variação do tamanho dos atores na tela e proximidade maior ou menor do olho da câmera. Tais elementos são determinantes quanto ao grau de atenção, emoção compartilhada ou identificação com algum personagem ou acontecimento. Sendo assim, o cinema aparece como uma arte que ao mesmo tempo é narrativa e visual. No processo de identificação, os trabalhos da

---

<sup>6</sup> AUMONT, Jacques (Et al). **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995. P. 135

<sup>7</sup> *Ibid.* P. 152

narração e da enunciação modulam o saber do espectador sobre os acontecimentos, induzindo a identificação, projeção e regulando o jogo do avanço e do atraso entre o saber do público e o saber do personagem.

Para Ismail Xavier<sup>8</sup> a projeção é um processo universal e multiforme, ou seja, nossas necessidades, aspirações, desejos e receios projetam-se também sobre coisas e seres, não apenas nos sonhos e na imaginação. De tal forma, a força de participação do cinema deve ser interpretada como um ponto de mediação com estrutura própria, porém permeada com tudo que lhe é externo. Sendo assim Xavier aponta que a técnica de reprodução que marcou o século XX é hoje um tipo de experiência constitutiva na formação da própria subjetividade, possuindo impacto evidente na vida social, em debates políticos, documentação e trama de história.<sup>9</sup> Constitui um paradigma central, ponto focal das ficções, mitologias e fetiches que dão tônica na sociedade de massas.

Portanto, o audiovisual nunca pode ser abstraído de seu contexto social, econômico e político, já que a prática teórica do cinema é desenvolvida e adquire significado social se inserida em uma situação específica, sendo impossível compreender seu impacto sem levar em conta seu contexto específico.<sup>10</sup> Para Peter Wollen, aspirações artísticas, intelectuais e políticas não podem ser divorciadas do contexto de produção, distribuição e exibição. A tarefa política do cineasta seria o de propor mais perguntas do que distribuir respostas:

“Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos.”<sup>11</sup>

Logo, é necessário inserir o cinema e a significação em um longo ciclo de produção e recepção, de elementos de criação, interpretação e consumo de ideias. Ao se estudar o audiovisual é preciso ter em mente a ligação que este faz com significados que estão sendo produzidos paralelamente em outros campos da vida do espectador,

---

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2008.

<sup>9</sup> XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 12

<sup>10</sup> WOLLEN, Peter. Cinema e Política In: XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Pp. 71 – 72

<sup>11</sup> *Ibid.* P. 85



abordando-o como um processo de produção de conteúdos sociais, históricos e culturais.

Ao longo de mais de uma década de existência, a crescente expansão do cinema como mercadoria acabou por homogeneizar seus produtos e públicos, tendo em vista a necessidade de um lucro cada vez maior. A indústria cinematográfica foi se implantando e impondo maior rigor e planejamento, o que acabou por dificultar a renovação e a inserção de novidades. É justamente em tal contexto, visando assegurar um sucesso comercial que a indústria cria diversas estratégias, sendo um delas a classificação dos filmes em gêneros, ou seja, em sistemas que se realimentam constantemente, repetindo fórmulas de sucesso e se consolidando nos gostos de determinados públicos.<sup>12</sup> Para Aumont, o gênero seria a permanência de um referencial e a recorrência de cenas “típicas”, ou seja, a existência de elementos fixos, ritualmente repetidos e reconduzidos que devem ser respeitados e mantidos. Além disso, gêneros também são constituídos de acordo com as respostas dadas por seu público: se um grupo de espectadores marca, responde e interpreta determinado filme como pertencente a tal categoria.

Logo, as firmas menores ou produtoras independentes acabam sendo menos condicionadas pelas exigências imediatas de mercado, se tornando mais propícias à novidades e riscos, sendo uma espécie de “laboratório de testes”, trabalhando com elementos de atualização e renovação, tanto na temática quanto na estética.<sup>13</sup> É justamente neste ambiente que um determinado gênero cinematográfico - o horror - receberá muita atenção, seja por sua habilidade de ser produzido a partir de baixos orçamentos ou por ser uma fonte de inovação e choque para o público em geral.

## 2.2 O CINEMA DE HORROR

O horror como gênero começa a se formar entre a segunda metade do século XVII e o primeiro quartel do século XIX, possuindo raízes no folclore, mitologia, tragédia clássica e na literatura, encontrando espaço no crescente ambiente do cinema. O marco escolhido por grande parte dos críticos e estudiosos do gênero é o estilo conhecido como Expressionismo Alemão que inovou com clássicos como *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) e *Nosferatu*

---

<sup>12</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. P. 75

<sup>13</sup> *Ibid* PP. 67 – 68.

(*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922). O Expressionismo Alemão teve seu auge durante as décadas de 1920 e 1930, sendo muito influenciado pela literatura e pelas artes plásticas, por histórias fantásticas e realidades deformadas. Por se tratarem de filmes mudos favoreciam o irrealismo da narração e da expressão, dando grande atenção a temáticas relacionadas ao sonho, fantástico, imaginário e dimensão cósmica, além de apresentarem uma estética sombria.

O gênero começa a se consolidar a partir da década de 1930, quando a *Universal Studios* investe em monstros famosos como *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), adaptados dos romances homônimos de Bram Stoker e Mary Shelley, respectivamente. Durante as décadas de 1930 e 1940, a *Universal* se estabelece na indústria, trabalhando com atores famosos como Boris Karloff em projetos como *A Múmia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), *A noiva de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) e *O filho de Frankenstein* (*The Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939).

Entretanto, é na década de 1960 que o gênero alcança um patamar visível, através de produções norte-americanas como *A Noite dos Mortos Vivos* (1968) dirigida por George Romero e *O bebê de Rosemary* dirigida por Roman Polanski, ambas consideradas inovadoras no ramo. Na década de 1970, as películas de horror se consagram no mundo todo com grandes sucessos como *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), *Carrie, a Estranha* (*Carrie*, Brian De Palma, 1978) e *Halloween* (*Halloween*, John Carpenter, 1978). Já nos anos 1980, o gênero toma um novo rumo, direcionando-se para o público adolescente e munindo-se do chamado horror explícito, sem cortes e com muita violência, como: *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980), *A Morte do Demônio* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1983) e *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984).

Por meio de um breve apanhado da história do horror, percebe-se como as culturas do século XX e XXI incorporaram uma forma de narrativa tão singular, manifestando-a em livros, histórias em quadrinho, videogames, música e principalmente, no cinema, despertando a atenção de críticos e estudiosos do mundo inteiro.

Noël Carroll<sup>14</sup>, um dos maiores estudiosos do assunto, divide o sentimento de horror em dois: o horror natural e o horror artístico. Como o próprio Carroll coloca, o horror natural seria algo expressado através de “estou horrorizado com a perspectiva de um desastre ecológico” ou “o que os nazistas fizeram foi horrível”<sup>15</sup>. O horror artístico é o horror que atravessa as diversas formas artísticas e midiáticas. Tal sentimento tem o poder de causar em seu público o medo de um elemento ou monstro, ameaçador, impuro e repugnante, que acaba por se tornar o motor de todo o gênero narrativo. O objeto do medo é considerado impuro se for intersticial, contraditório, incompleto ou informe, ou seja, criaturas ausentes de forma, incompletas, intersticiais ou contraditórias: vivas e mortas, animadas e inanimadas ou que reúnem em si diferentes espécies. Os monstros, categoria que engloba diversos tipos de antagonistas, são antinaturais, ou seja, assustam porque não se encaixam ou violam um esquema de ordem cultural e natural, sendo ameaças ao saber comum, conseqüentemente excluídos da hierarquia social. O questionamento lançado é então como que o gênero do horror atrai e agrada tantos consumidores se o faz por meio de algo repulsivo que causa inquietação, medo e aflição. Características intrínsecas ao gênero – interesse, fascinação e curiosidade – quando aplicadas nas principais formações narrativas, explicam por que as ficções de horror continuam a ser produzidas e consumidas.

Os filmes de horror ganham cada vez mais poder atrativo tendo em vista que podem desenvolver e expressar tematicamente preocupações apropriadas e ligadas ao período em que foram produzidos. A curiosa união dos sentimentos de atração e repulsão é respondida pelo crítico Robin Wood<sup>16</sup> que defende e caracteriza os monstros como heróis, pois representam o que a sociedade em nome de uma normalidade reprime.

No campo das interpretações temáticas não é possível delimitar explicações ideológicas que abarquem o gênero todo, existindo estudiosos que defendem a ideia de que o gênero levanta temas politicamente repressivos, como xenofobia e submissão de determinados papéis sociais. Os monstros, por exemplo, podem representar um Outro predatório que ameaça uma ordem social estabelecida no plano de nação, classe, raça ou

---

<sup>14</sup> CARROLL, Noël. **Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

<sup>15</sup> *Ibid.* P. 27.

<sup>16</sup> WOOD, Robin. **The American Nightmare: Essays on the Horror Film**. Toronto: Festival Of Festivals, 1979.

gênero.<sup>17</sup> A definição de normalidade no filme de horror, segundo Wood, geralmente é constante e representada pelo casal heterossexual e monogâmico; pela família nuclear ou por instituições sociais como a polícia, a Igreja e as forças armadas, que as suportam e defendem. O monstro seria o personagem mais diverso, mudando de tempos em tempos de acordo com as modificações dos medos mais básicos da sociedade, ou seja, a relação entre normalidade e monstruoso está sempre em constante transformação.

Porém, a explicação de que o horror levanta somente temas repressivos não é suficientemente abrangente para abarcar o gênero todo. Existe um grande número de obras e teses que defendem que as ficções de horror trabalham com temáticas progressistas: antirracistas, críticas a um consumismo desenfreado, ao caráter vicioso da sociedade, antiguerra e contra forças de repressão políticas ou sociais. É inevitável negar que o horror pode e foi usado a serviço de temas ideológicos, sejam eles de *status quo* ou não, em determinados contextos sociais, entretanto é preciso atentar que nem sempre desempenha tal função, não podendo ser dissociado de uma lógica de mercado e entretenimento.

Em sua trajetória como gênero, o horror é marcado pela existência de ciclos, ou seja, em determinados períodos teve um grande público, dando ênfase a uma determinada temática ou enredo, enquanto em outros seu público foi mais seletivo. É possível identificar ciclos como os filmes clássicos da *Universal Studios* nos anos 1930, durante a Grande Depressão com seus enredos sobre *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931) e *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) e o ciclo de ficção científica/horror dos anos 1950 que coincide com a primeira fase da Guerra Fria e com o medo da ameaça comunista internacional. Segundo Carroll:

Observa-se com frequência que os ciclos de horror surgem em épocas de tensão social e que o gênero é um meio pelo qual as angústias de uma era podem se expressar. Não é de surpreender que o gênero de horror seja útil nesse aspecto, pois sua especialidade é o medo e a angústia. O que provavelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero é capaz de incorporar ou assimilar angústias sociais genéricas em sua iconografia de medo e aflição.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> CARROLL, Noël **Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999. P. 277.

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 290.

Em tal contexto, surge também o chamado “horror de família”, definido por Ann Douglas como:

[...] registra as estranhas formas e transformações que a família de classe média hoje atravessa: seu assunto é a cisão do átomo da família nuclear... Nesses thrillers, os personagens parentais, como muitos dos autores que os criaram, nasceram depois da Segunda Guerra Mundial, eram criaturas dos anos 60: em outras palavras, eram protagonistas, de contradições prementes, intrincadas e culturalmente poderosas.<sup>19</sup>

Douglas trabalha com o surgimento de crianças demoníacas e seres deformados no seio de famílias formadas por uma geração pós-guerra marcada por uma sociedade capitalista cada vez mais exigente e precária, sem recursos para o sustento de uma família extensa.

O atual ciclo de horror teria se iniciado na década de 1970 com filmes como *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night Of The Living Dead*, George Romero, 1968) e *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) e segundo Carroll está intrinsecamente relacionado com o movimento do pós-modernismo, pois ambos exaltam uma ansiedade e problematização em relação às categorias culturais, olham para o passado de forma nostálgica e reduzem o homem a uma “pessoa-como-carne”. O atual ciclo nasce justamente com o colapso da ordem e paz internacionais supostamente estabelecidos após a Segunda Guerra Mundial. Podemos argumentar então que a ficção de horror se compromete com a fragilidade e instabilidade das regras culturais vigentes, simbolizando a sensação de vulnerabilidade pessoal e impotência. O aumento considerado de sua popularidade e das ideias sobre o pós-modernismo podem ser interpretados como uma resposta aos sentimentos de inconstância causados pela ideia de que a ordem e cultura estabelecidas após a Segunda Guerra Mundial não são mais hegemônicas e o tão conhecido *American Dream* acabou virando, nas palavras de Carroll, o *American Nightmare*.

Bruce Kawin<sup>20</sup> aponta que o bom filme de horror tem como efeito mostrar algo com o qual não estamos confortáveis, mas que precisamos ver mesmo assim, ou seja,

<sup>19</sup> DOUGLAS, Ann. The dream of the wise child: Freud's family romance revisited in contemporary narratives of horror. **Cambridge Prospects: An Annual of American Cultural Studies**, 1984. P. 293.

<sup>20</sup> KAWIN, Bruce. Children of the Light. In: **Film Genre Reader III**. Austin, Texas: University of Texas Press, 2003.

sua intenção é justamente mostrar algo que estamos confortavelmente ignorando. Suas mensagens e imagens desagradáveis não têm por objetivo nos destruir ou incomodar, mas sim mostrar algo que é preciso ser visto.

Para Kendall Phillips<sup>21</sup> os filmes de horror, talvez mais do que qualquer outro gênero, parecem exercer grande impacto na vida das pessoas, sendo que alguns se tornam causa ou critério de medo de uma geração inteira, principalmente por conseguir capturar ansiedades e temores culturais de forma que os medos coletivos pareçam projetados na tela do cinema. Para o autor, poucos filmes atingem tal objetivo e os que conseguem, se tornam reconhecíveis e redefinem a noção do que é um filme de horror, como é o caso do *O Massacre da Serra Elétrica* (1974). Tornam-se “momentos culturais”, atingindo certo nível de imortalidade, alcançando mais do que apenas os fãs do estilo, mas sendo também conhecidos por pessoas que não gostam e até condenam o gênero, já que até mesmo uma reação negativa ou condenação são evidências de impacto cultural. Fica importante salientar, segundo Philips, que estes filmes não fizeram a cultura estadunidense ir para uma direção ou outra, mas sim se conectaram a movimentos e direções culturais já existentes. Um filme de horror influente não cria necessariamente determinado padrão de ansiedade ou medo, mas seus elementos ressoam, ou seja, se conectam de maneira simpática, a tendências da cultura em geral. O autor aponta que o horror pode balancear ressonância com violação, o que chama de “violação ressonante”, combinação de familiaridade com choque. Ao atrair nossas ansiedades coletivas, projetando-as mesmo que indiretamente na tela, os filmes de horror se mostram vitalmente interessados na cultura política de seus dias e sua violação sistemática de nossas expectativas narrativas praticamente nos força a pensar em um ponto de vista diferente sobre nossas ansiedades. Ao ressonar, explícita ou implicitamente, com sentimentos e angústias, o horror dá um espaço para sua reflexão em um processo dinâmico em que projetamos nossos medos coletivos na tela e esses medos são projetados de volta para nós. Phillips afirma que a história do filme de horror está essencialmente ligada à história da ansiedade no século XX, sendo que por meio da retrospectiva e da distância crítica é possível examinar a complexa relação entre filme e cultura, medo ficcional e ansiedade cultural, familiaridade e choque. São justamente suas relações com determinados momentos culturais que tem potencializado suas

---

<sup>21</sup> PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA: Praeger, 2005

recepções, ou seja, certos filmes de horror podem ser considerados como medidores de um humor nacional e também como um importante espaço cultural onde os cidadãos podem se engajar num escape e examinar tendências, assim como fazer escolhas de como interpretá-las e de como reagir.

É importante considerar que o filme de horror, assim como qualquer outro, não aparece como um produto pronto, mas sim como um processo de produção. O significado não aparece sozinho no filme, sendo o resultado de um empreendimento coletivo entre produtores, diretores, exibidores e aqueles que o recebem. Depende em grande parte de uma evocação da participação do espectador, de um convencimento de que as ameaças projetadas têm um grau de realidade, já que a película existe dentro do contexto de sua própria produção e como parte de determinado ambiente. Em muitos casos, o espectador investiga também as consequências para si mesmo, ao perceber que é tão vulnerável quanto a vítima do filme ou de como facilmente o mundo de aparências “normais” pode ser destruído pela invasão de uma nova e dura realidade.

O atual ciclo de horror, teoricamente iniciado ao fim da década de 1960 e início de 1970, com sua explosão de popularidade nos Estados Unidos, sugere correntes de perturbação que não eram sempre visíveis na superfície da vida nacional.<sup>22</sup> De acordo com Robin Wood, desde a década de 1960 tem predominado no filme de horror cinco temas recorrentes: o monstro como humano psicótico ou esquizofrênico; a vingança da natureza; satanismo, possessão diabólica ou anticristo; a criança terrível e o canibalismo, todos sendo produtos da instituição familiar.<sup>23</sup> Logo, a real importância do gênero e de seu significado surge em um período de extrema crise cultural e desintegração da ideologia dominante, oferecendo uma possibilidade de mudança e reconstrução a partir de um novo viés.

Nesse sentido, tal gênero cinematográfico sugere que, na grande maioria das vezes, o horror não é algo de outro mundo, mas sim algo causado pela própria sociedade, sendo uma parte inerente de todos nós. Pode servir então como uma crítica às justificativas ideológicas que a sociedade contemporânea baseada em contradições, usa para se sustentar, mostrando assim seus inevitáveis problemas. De tal forma, é possível

---

<sup>22</sup> DICKSTEIN, Morris. The Aesthetics of Fright. In: GRANT, Barry K; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press, Inc, 2004.

<sup>23</sup> WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. In: GRANT, Barry K; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press, Inc, 2004.

utilizar a afirmação de Kendall Phillips, ao se referir aos filmes de horror estadunidenses:

A lição que a história dos filmes de horror americano nos ensina é clara: as coisas que mais tememos e o modo como expressamos tal medo contam muita coisa sobre nós.<sup>24</sup>

### 2.3 O AUDIOVISUAL E A HISTÓRIA.

A relação de estudo estabelecida entre os campos do cinema e da História tem se tornado desde a década de 1980 um tema muito conhecido e abordado, se mostrando cada vez mais presente nos níveis acadêmicos como uma maneira nova e diferente de se estudar o passado. Sua capacidade de reproduzir uma realidade histórica, de um passado distante, conferiu ao audiovisual o poder de representar a memória coletiva das sociedades atuais e moldar suas noções de História, por meio de filmes destinados ao cinema ou a televisão.

A habilidade do cinema de criar uma impressão de realidade destinada ao seu espectador, elemento já presente em sua origem com os irmãos Lumière em 1895, foi gradualmente intensificada com o surgimento de novos recursos técnicos como as técnicas de montagem, a sonorização e o próprio filme colorido. De tal maneira estes elementos contribuíram para a ideia de que o cinema apresentaria ao seu espectador a realidade em sua totalidade.

Um questionamento muito comum em análises cinematográficas é o desafio encontrado pelo pesquisador de entender a qual realidade se está referindo. É preciso entender que o processo de construção cinematográfica envolve um conjunto enorme de opções, envolvendo seleções e exclusões, como o enquadramento escolhido pelo diretor, a cenarização e dramatização, efeitos especiais, assim como elementos externos às filmagens como interesses econômicos, culturais e políticos. Sendo assim, mostra-se evidente a íntima relação que a produção estabelece com o contexto e a época em qual está sendo filmada, demonstrando e explicitando pensamentos e necessidades de uma determinada sociedade.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA: Praeger, 2005. P. 198 (Tradução nossa)

<sup>25</sup> OLIVEIRA, Dennison de. **O Cinema como fonte para a História**. Disponível em: <http://www.poshistoria.ufpr.br/fonteshist/Dennison.pdf>



Segundo o historiador Robert Rosenstone<sup>26</sup>, tanto fontes escritas quanto audiovisuais referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado, sendo compostas por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde viemos. No século XX, tanto o cinema quanto a televisão se transformaram no principal meio de transmissão das histórias que nossa cultura conta para si mesma, tornando-se importantes para delimitar nossa relação com o passado e para o entendimento da História. É importante ressaltar que não existe apenas uma maneira de se abordar o passado, ou seja, o audiovisual não elimina as antigas formas de história, mas sim atua como uma linguagem complementar. Algumas das características que o distingue da história impressa é a capacidade de suscitar emoções; ênfase no visual e auditivo e a qualidade materializada da experiência fílmica. É justamente o uso de uma linguagem visual e auditiva própria – imagem, interpretação, cor, edição, som, locação, design, figurinos - que o torna uma fonte tão poderosa e alternativa.

De acordo com Rosenstone o cinema nos fornece verdades metafóricas que funcionam ao mesmo tempo como comentário e como desafio em relação ao discurso histórico tradicional. Logo, é impossível negar o papel que as mídias visuais possuem atualmente como transmissoras de história para nossa cultura. Como afirma Rosenstone:

[...] parece mais sensato admitir que vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico.<sup>27</sup>

Devemos então analisar o filme como consequência direta das principais interpretações da época em que foi produzido, levando em conta que cada produção faz uma dedução diferente acerca da realidade histórica. Concomitantemente é importante sempre analisar quem teve a ideia para tal produção, quais as intenções de seus produtores e roteiristas, além da sinopse e de por que tal filme é relevante. O historiador deve tratar o audiovisual como um produto direto das principais interpretações da época em que é produzido, analisando-o como complemento que estabelece interseções, tece comentários e acrescenta algo ao discurso histórico mais amplo, do qual se origina e ao

---

<sup>26</sup> ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 29

qual se dirige.<sup>28</sup> É importante compreendê-lo como construção, ou seja, não se trata de uma realidade literal, mas de uma metáfora que cria uma representação do passado ou do presente de quando foi produzido.

Muitas obras filmicas abordam importantes questões históricas do passado dos Estados Unidos da América, surgindo assim uma forma de interpretação da história americana contemporânea que se utiliza de ferramentas e estruturas narrativas diferentes. Sendo assim, em uma análise do audiovisual como fonte válida para o conhecimento histórico, mostra-se indispensável entendê-lo inserido em um discurso mais amplo, contextualizando-o com a sociedade e período em que foi idealizado, roteirizado e produzido, assim como suas necessidades políticas, econômicas e culturais. Quanto ao seu conteúdo externo deve-se observar o período cronológico de produção da obra, suas diferentes versões, alterações realizadas posteriormente, profissionais envolvidos na produção do filme e da forma como foi divulgado. Além da consideração a elementos internos e técnicos às filmagens - enquadramentos, exclusões, dramatização e influência de agentes como os produtores e os diretores - a problematização da recepção por parte do público e de uma crítica especializada manifestada principalmente pela imprensa escrita é de fundamental importância para se compreender o contexto de quando o audiovisual foi lançado, além de seu impacto e repercussão. Ou seja, devemos analisá-lo simultaneamente como texto e mercadoria, intertexto e linha de produto, levando em conta os projetos ideológicos com os quais dialoga e trava contato, além de sua singularidade dentro de determinado contexto ou época.

O audiovisual é sempre mais do que apenas uma coleção de fatos, reunindo em si drama, interpretação e uma construção do passado ou do presente em imagens e sons. O diferencial da história que emana da tela é justamente sua capacidade de comunicar algo não apenas de maneira literal e realista. Isso já vem se refletindo no campo acadêmico, quando os historiadores Hayden White e Frank Ankersmith há muito tempo argumentaram e defenderam o poder da dimensão metafórica na historiografia. Logo, não podemos analisar o audiovisual como um espelho fiel do que está sendo retratado, mas sim como uma construção que possui regras de interação com o passado e com o presente e que, muitas vezes, possui por objetivo tecer comentários, intervenções,

---

<sup>28</sup> ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 54

interpretações e críticas que assumem uma apresentação diferente das palavras impressas.

De acordo com Rosenstone precisamos aceitar a ideia de que a História não é mais do que uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas e períodos. Portanto, é um produto ideológico e cultural de um momento específico, moldado a partir de uma série de convenções para se pensar o passado.

Segundo Marc Ferro<sup>29</sup> como todo produto cultural, ação política e indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios, hierarquias e honras encontram-se regulamentados. O historiador também argumenta que o audiovisual diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar - algo que muitos teóricos afirmam acerca do gênero de horror – desvendando segredos e apresentando o avesso da sociedade, seus lapsos e atingindo suas estruturas. Para Ferro não existe documento politicamente neutro, mesmo quando este não é necessariamente consciente. Sendo assim, a ficção pode sim dar conta das situações e das características de um dado tempo, contribuindo de modo criativo e inovador para tornar fenômenos históricos inteligíveis.

Ao propor uma análise fílmica, o historiador francês se pauta nos seguintes elementos: narrativa, cenário, discurso, equipe de produção, público, crítica, período de produção e etc. Argumentando que de tal forma, além de se compreender o objeto é também possível entender a realidade histórica que ele apresenta, já que o filme deve ser considerado um agente da história.

Mônica Kornis<sup>30</sup>, ao citar os historiadores ingleses Anthony Aldgate e Jeffrey Richards, expõe algumas de suas prerrogativas para a o trabalho com o audiovisual enquanto fonte histórica. Segundo os historiadores os seguintes elementos deveriam ser levados em conta: elementos que compõem o conteúdo (roteiro, direção, fotografia, música e atuação); contexto social e político da produção, além da própria indústria cinematográfica; recepção do filme, considerando influência da crítica e reação do público. De tal forma, mostra-se que os historiadores ainda estão conectados com a metodologia de análise de fontes históricas, ou seja, levantam a importância da problematização do conteúdo e de seus elementos constituintes.

---

<sup>29</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995.

<sup>30</sup> KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

É possível concluir que o produto audiovisual é sempre um documento de sua época, veiculando valores, projetos e ideologias, sendo importante não apenas na representação de um passado, mas também para a própria pesquisa histórica. É necessário pensar o filme como documento de discussão de uma época e levar em conta seu estatuto como objeto de cultura que encena o passado e expressa o presente.<sup>31</sup>

De acordo o historiador Marcos Napolitano<sup>32</sup> todo filme pode ser tomado como documento histórico de uma época: da época que o produziu, sendo que todo filme é representação, não importando se definido enquanto documentário ou ficção. Como escreveu Rosenstone:

[...] se o filme dramático é capaz de meditar a respeito do passado, interrogá-lo e analisá-lo ou explorar o que foi reprimido por histórias oficiais [...] então, ele certamente desempenha um papel na tarefa que atribuímos à História tradicional.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup>CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição.

<sup>32</sup>NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição.

<sup>33</sup>ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes. Os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. P. 238

### 3. O CONTEXTO ESTADUNIDENSE ATRAVÉS DA HISTORIOGRAFIA.

#### 3.1 OS ANOS 1960

Para os Estados Unidos os primeiros anos da década de 1960 foram de um notável otimismo marcados por uma onda de prosperidade e pela espera da realização do *American Dream* ou sonho americano. Muitos historiadores consideram o ano de 1968 como chave para se entender as múltiplas crises internas e externas que afetaram o país, afirmando que este perdera sua coesão e estava se fragmentando. Mudanças demográficas e econômicas, políticas sociais e militares temerárias e o fracasso em resolver antigos problemas sociais ocasionaram na explosão de diversos movimentos sociais que lutavam por direitos civis, paz, liberdade sexual e cultural, contestando as definições estabelecidas de progresso, cultura e cidadania. Segundo Henry May, Neil McMillen e Charles Sellers<sup>34</sup> o movimento negro conquistou muitos avanços, aumentando oportunidades, principalmente para aqueles que possuíssem qualificações e educação superior. Entretanto, as diferenças econômicas entre brancos e negros ainda era abismal.

No plano de políticas internacionais, o governo de John F. Kennedy (1960 – 1963) foi marcado pela deterioração dos pactos formados pelos EUA e URSS. Tornava-se claro o aumento do poderio estadunidense – principalmente no que tangia testes militares e nucleares – mas também ficava visível sua incapacidade de solucionar todos os problemas internacionais. Além disso, o país enfrentava os problemas e as repercussões de sua entrada no conflito no Vietnã.

Após o assassinato do presidente Kennedy, seu vice Lyndon Johnson (1963 – 1969) assumiu o governo concentrando-se em assuntos internos, encontrando uma sociedade dividida, confusa e marcada por problemas ainda sem solução e equilíbrios mutáveis no plano internacional, como a desintegração de diversas alianças. Além dos problemas no Vietnã, o descontentamento do movimento negro aumentava, assim como dos direitos civis no geral, se tornando mais jovem ávido por mudanças. Nesse contexto, surgem diversos movimentos de orientação marxista, como o paramilitar Partido dos Panteras Negras e o nacionalista República da Nova África, que mesclavam um nacionalismo cultural com a luta militante, levando medidas ao extremo devido à

---

<sup>34</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos:** de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

brutalidade policial, habitações precárias, pobreza, dependência de assistência social do governo e falta de oportunidades.<sup>35</sup> De outro lado, a tensão aumentava com a comunidade branca de muitas cidades aumentando seu armamento. Além disso, o movimento negro influenciou outros grupos a se organizarem, como foi o caso do Movimento do Índio Americano e as comunidades latino-americanas na Califórnia e Nova York.

Muitos estudiosos consideram a década de 1960 marcada por um despertar de uma consciência nacional, principalmente de um feminismo que se mantivera enfraquecido por praticamente quatro décadas, sendo motivado novamente pelos protestos estudantis e pelos movimentos dos direitos civis e contra guerra. Tais feministas eram ridicularizadas e hostilizadas pela mentalidade tradicional, que argumentava que a função feminina era definida por sua biologia e que a igualdade entre homens e mulheres acabaria por ruir as instituições da família e do matrimônio. Mesmo com um movimento contrário e reacionário, as mulheres se destacavam cada vez mais na cultura pop, nas mídias, universidades e políticas públicas.

Os protestos da cultura jovem, que se tornara consciente de si mesma, aumentavam, combatendo assim uma ordem acadêmica e universitária, além de pregar a valorização da juventude, de ideias antielitistas, da luta de classes e um combate à alienação da sociedade. A guerra no Vietnã acabou por se torna motivo de debate entre os estudantes, que a analisavam como um prolongamento de uma nação racista, imperialista e militarizada. Nesse ambiente surgem novos estilos de vida, como os *hippies* ou *flower children*, formados principalmente por jovens que se valeram da experiência de boêmios após a Primeira Guerra Mundial e da Geração Beat da década de 1950, rejeitando os valores burgueses e as tradições do pensamento ocidental. O espírito da rebeldia perpassava inclusive a música popular, que se engajava em compromissos políticos e sociais contra a alienação, o militarismo e o racismo, possuindo representantes como Bob Dylan. Sendo assim, aponta-se para um distanciamento cada vez maior entre as gerações jovens e as mais velhas.<sup>36</sup>

É impossível negar o impacto que a contracultura produziu nas atitudes estadunidenses, principalmente em relação a assuntos como sexo, casamento, trabalho, lazer, carreira e guerra. Tudo isso marca uma crescente inquietação do povo e das

---

<sup>35</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**: de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

<sup>36</sup> *Idem.*

atitudes conservadoras, seja pela perda de popularidade do governo Johnson ou pelo crescente medo de uma classe média branca em relação a uma possível subelevação social e moral. Sendo assim, aponta-se uma reação a essa nova era de protestos e permissividades, com exigências de mudanças na política, na lei e ordem. A prosperidade da era Johnson fica ameaçada por uma repentina instabilidade econômica – alta de preços e declínio de crescimento – o que acentua uma crescente polarização da sociedade: aqueles que apoiavam as novas atitudes e mudanças sociais e outros que defendiam a repressão policial e a manutenção de uma ordem já estabelecida.

### 3.2 A GUERRA NO VIETNÃ

Eric Hobsbawm argumenta que acontecimentos econômicos à parte, um dos episódios que alteraram o equilíbrio interno dos Estados Unidos foi sua participação na intervenção feita no Vietnã, que “desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisadas de motins e manifestações contra a guerra; destruiu um presidente norte-americano; levou a uma derrota e retirada universalmente previstas após dez anos (1965 – 75)”.<sup>37</sup> Para Henry May, Neil McMillen e Charles Sellers se tratou da mais longa e impopular guerra da história dos Estados Unidos.<sup>38</sup>

O Vietnã ou Vietname é um país asiático localizado na Indochina, limitado ao norte pela China, a leste e sul pelo Mar da China Meridional e a oeste pelo Golfo da Tailândia, Camboja e Laos. Geograficamente a Indochina ou Península da Indochina é uma região que fica entre o leste da Índia e o sul da China, incluindo Vietnã, Laos, Camboja, Tailândia, Singapura e outros países.

Historicamente se tratava de uma colônia francesa que buscou sua libertação na Guerra Vietnamita de Libertação Nacional ou Guerra da Indochina entre os anos de 1945 e 1954, sendo que o que estava em jogo era o direito do povo à soberania nacional. Demétrio Magnoli<sup>39</sup> considera o evento um elo na cadeia de lutas de libertação nacional que estavam ocorrendo desde o final da Segunda Guerra Mundial e desafiavam as potências imperiais europeias. Na luta armada os franceses contaram com o apoio norte-americano, que buscava reforçar laços com a Europa, além de possuir uma relutância em fazer causa comum com Ho Chi Minh, fundador do Partido Comunista vietnamita.

<sup>37</sup> HOBBSAWM, Eric. Guerra Fria. In: **A Era dos Extremos: o breve século XX (1914 – 1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. P. 241.

<sup>38</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

<sup>39</sup> MAGNOLI, Demétrio (Org.) **História das Guerras**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

O conflito acabou com a derrota francesa e na independência do país, que passou a ser dividido em Vietnã do Norte, comandado por Ho Chi Minh e com orientação comunista pró-URSS, e Vietnã do Sul, uma ditadura anticomunista de Ngo Dinh Diem que contava com ajuda econômica e militar dos EUA. No Sul formaram-se grupos denominados Vietcongs, opositores ao regime de Diem, com orientação comunista e que contaram com o apoio de Ho Chi Minh ao organizar a Frente de Libertação Nacional. Sendo assim, lançam uma luta armada para libertar o Sul e anexá-lo ao regime comunista. Podemos afirmar então que a Guerra do Vietnã colocou em jogo a unidade do Estado Vietnamita e a natureza do seu regime político e econômico. Para os Estados Unidos tal conflito caracterizava uma disputa do futuro geopolítico da Ásia e da configuração geral da influência soviética no continente.

O presidente John F. Kennedy, tendo em vista tais preocupações, aumentou a presença militar norte-americana no conflito, com a intensificação da guerra no Sul, enviando aviões em missões de reconhecimento e apoio às tropas de Diem. O Vietnã do Sul foi visto como um aliado regional do Ocidente na estratégia de contenção do expansionismo soviético. A primeira fase do conflito desenrola-se até 1963, quando se encerram os governos de Diem no Vietnã do Sul e Kennedy nos EUA. Nesse momento existia a convicção de que o Norte poderia ser coagido a negociar, por meio de uma disposição norte-americana em sustentar seu apoio ao Sul. A administração de Lyndon Johnson sustentou essa afirmação até 1964, quando os EUA entraram oficialmente na guerra enviando tropas regulares com a resolução de “americanizar” o conflito contra o “comunismo internacional” na Indochina. Muitos estudiosos apontam o Incidente do Golfo de Tonquim como pretexto norte-americano para engajamento direto, quando um destróier de espionagem foi atacado enquanto estava nas águas do Norte.

A segunda fase compreende-se entre 1964 e 1968, caracterizada pelo auge do envolvimento norte-americano. Em fevereiro de 1965 um ataque a quartéis dos EUA em Pleiku tornou-se motivação para ataques sistemáticos ao Norte, com a denominada Operação Trovão Rolante, atingindo zonas militares e de infraestrutura, forças inimigas na Zona Desmilitarizada e depósitos de petróleo. Em 1968 mais de meio milhão de soldados norte-americanos estavam envolvidos na busca de guerrilheiros, nas chamadas missões de “busca e destruição” e esforços de “pacificação”, baseando-se no conceito de guerra ofensiva. Contudo, paralelamente ocorriam episódios marcados pela carnificina, como o Massacre de *My Lai* em março de 1968, quando camponeses



desarmados foram massacrados com tiros à queima roupa por uma unidade de soldados da infantaria norte-americana. Estima-se que entre os anos 1965 e 1972 o conflito teve a campanha mais intensa de bombardeamento aplicada, em uma tentativa de enfraquecer o moral e as chances do Vietnã do Norte. Se a investida norte-americana começou com um “programa de pacificação”, objetivando ganhar apoio da população local - com propagandas e assistência social - terminou com uma política de destruição de aldeias e remoção forçada de camponeses ao enfrentar resistências internas.

Durante esse tempo nota-se um desabamento moral das tropas e da opinião pública nos Estados Unidos gerando uma repercussão negativa no país que se nomeava centro da civilização e do mundo livre. Diversos setores da sociedade, como a imprensa, o movimento estudantil, senadores e segmentos do clero começaram a verbalizar o aumento geral da intensidade de críticas à guerra. Grandes manifestações inflamavam oposição ao conflito, seja por razões morais, políticas ou até mesmo pelas instabilidades geradas por ele, o que resultou em uma ampla desobediência entre os próprios militares e até mesmo o envolvimento de veteranos nas manifestações. Por volta de 1968 haviam sido despejadas pelo Vietnã uma tonelagem de bombas maior do que a lançada sobre a Europa e Ásia durante a Segunda Guerra Mundial.<sup>40</sup> Entre as táticas de destruição utilizadas somavam-se o uso de *Napalm*, bombas de fragmentação, realocização forçada de aldeias e destruição química de culturas e florestas. Os Estados Unidos insistiam que a vitória comunista no Vietnã acarretaria sua expansão por toda a Indochina e Sudeste Asiático, além do colapso na defesa mundial contra tal ideologia e tipo de governo. Tratava-se de uma ameaça ao poderio norte-americano, tendo em vista que o Oriente já encontrava duas grandes potências comunistas, a URSS e a China.

A terceira e última fase recobre ao período de 1969 a 1973. Marcada pelo governo de Richard Nixon, mais de meio milhão de soldados retornaram para casa, fruto de um novo realismo norte-americano em diplomacia. O novo presidente, em sua campanha eleitoral, ergueu a bandeira da “paz com honra”. Os anos seguintes caracterizaram-se pela combinação da redução gradual das tropas americanas no Vietnã do Sul com os mais pesados bombardeios aéreos contra o Vietnã do Norte. A política americana nesse período era o oposto da do começo da guerra, ou seja, marcada pela

---

<sup>40</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**: de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

“vietnamização” do conflito, isto é, a retirada das forças americanas e a capacitação do Vietnã do Sul para travar a guerra sem assistência externa. Enquanto isso, a guerra se estende para outros lugares. Em 1969 acontece o bombardeamento do Camboja, seguido da invasão norte-americana e sul-vietnamita em 1970, assim como a invasão do Laos.

Com o apoio da população e o emprego de táticas criativas de guerrilha, o Vietcong e Ho Chi Minh conseguem paralisar militarmente o Sul e a presença norte-americana. Nessa conjuntura, surgem os Acordos de Paris, firmados em 27 de janeiro de 1973 entre os governos dos Estados Unidos, do Vietnã do Sul e do Vietnã do Norte, e por representantes do Vietcong. O tratado de paz determinava o cessar-fogo, a retirada militar norte-americana remanescente e a futura reunificação do Vietnã. A guerra norte-americana no Camboja continuou, sendo suspensa apenas em agosto de 1973.

O saldo da guerra englobou cerca de 60 mil norte-americanos mortos em combate, 300 mil feridos, quatro milhões de baixas asiáticas e cerca de US\$ 350 bilhões de custos diretos na guerra e benefícios aos veteranos.<sup>41</sup> É importante ressaltar que os vietnamitas interpretam as duas guerras, da Indochina e do Vietnã, como um único conflito, como etapas inseparáveis de uma mesma trajetória. Os últimos soldados saíram do Vietnã em 1974, finalizando a primeira guerra que os Estados Unidos perderam em 150 anos.

### 3.3 UM BREVE PANORAMA DOS ANOS 1970

As diversas rebeldias sociais e políticas durante os anos 1960 se prolongaram até a década de 1970, provando que descontentamentos e conflitos ainda estavam presentes no país. A crise de autoridade continua, em virtude da dificuldade em promover o crescimento econômico no mesmo ritmo e intensidade que o *boom* dos anos 1950 e 1960, ou seja, a pretensa estabilidade promovida pelos governos John F. Kennedy e Lyndon Johnson duraram pouco. A divisão social causada por um “*apartheid racial*” – subúrbios brancos prósperos e bairros pobres com moradores negros e latino-americanos no centro da cidade - e pelo favorecimento das regiões suburbanas, rurais, conservadoras e brancas no Sul, Sudoeste e Oeste ficou ainda mais intensa.

A estagnação e, depois, o declínio da hegemonia econômica dos Estados Unidos nos anos 1970 pioraram essas divisões sociais. A crise

---

<sup>41</sup> KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

de energia associada ao boicote de petróleo árabe (em resposta à guerra com Israel em 1973) demonstrou a dependência crescente dos Estados Unidos em relação aos recursos naturais do Golfo Pérsico. A recessão de 1974 – 1975 seria o primeiro de uma série de choques econômicos periódicos que continuaria até o século XXI <sup>42</sup>

Para May, McMillen e Sellers a década de 1970 se mostra como repressiva e não reformista, com expressões legítimas de preocupações de amplas categorias de um corpo político diversificado. O historiador Christopher Lash<sup>43</sup> aponta para uma cultura do narcisismo, ou seja, os estadunidenses retiraram-se para preocupações inteiramente pessoais, embalados em uma nova ética de autopreservação que refletia a erosão do otimismo das décadas de 1950 e 1960. Henry Luce, editor de revistas estadunidenses como *Time*, *Life* e *Fortune*, proclamou em 1941 que o século XX seria o “Século Norte-Americano”, criando um senso de excepcionalismo por ser o único país que havia emergido da Primeira Guerra Mundial não apenas incólume, mas com riqueza e poder aumentados. Entretanto, o século de Luce durou apenas uma geração, chegando ao fim com a década de 1960 quando pressupostos tradicionais sobre a onipotência e onipotência do país foram abalados. <sup>44</sup> Os anos 70 trouxeram a tona uma preocupante novidade: os Estados Unidos também viviam em um mundo de limites, o que restringia as expectativas de um futuro melhor, murchando o espírito esperançoso ocidental que antes era prevalecente.

Concomitantemente a isso, as ideias acerca do pós-modernismo se desenvolviam e ganhavam cada vez mais força. Renato Luiz Pucci Jr<sup>45</sup> afirma que uma mudança de ícones sinaliza uma transformação cultural, alegando que não existe um único pós-modernismo, mas vários, cada um se adequando a uma visão de mundo para a sustentação de um determinado conceito. É preciso apontar que o pós-modernismo se trata de um campo cultural, enquanto a pós-modernidade corresponde a um período histórico, ou seja, nem tudo é pós-modernista em uma época pós-moderna.

---

<sup>42</sup> KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007. P. 238

<sup>43</sup> LASCH, Christopher. **The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations**. EUA: W.W Norton & Company, 1979.

<sup>44</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. PP 422 – 423.

<sup>45</sup> PUCCI JR, Renato Luiz. Cinema Pós-Moderno. In: MASCARELLO, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2008. PP. 361 – 378.

Jean-François Lyotard<sup>46</sup>, um dos mais influentes pensadores acerca da pós-modernidade, delimita uma incredulidade quanto às metanarrativas e uma descrença em relação às explicações totalizadoras para o processo histórico e que pressupõe a utópica emancipação da humanidade. Lyotard capta um novo espírito de uma nova época marcado por um grande ceticismo e cinismo.

Já o geógrafo David Harvey<sup>47</sup> aponta que desde o século XIX o mundo experimenta uma aceleração nas condições de espaço e tempo, sendo que no início do século XX tal tendência se acelera com o Fordismo, um sistema de linha de montagem em massa que contribui para a expansão sem precedentes do capitalismo, o que além de alterar a base econômica, também modifica relações políticas, culturais e artísticas. Harvey discute uma nova transformação nos anos 1960, quando o Fordismo cede lugar à acumulação flexível em um novo período: a pós-modernidade. Tal período seria marcado por uma produção e consumo em formas desmesuradas, assim como uma produção de serviços e de bens culturais cujo ciclo – implantação, consumo e obsolescência – é cada vez mais curto e fugaz. Isso causaria uma condição e sentimento de fragmentação e incerteza, além de uma instabilidade absoluta de todos os referenciais.

Frederic Jameson<sup>48</sup> argumenta que o pós-modernismo é uma lógica cultural do capitalismo tardio, já que não poderíamos chamar de modernista a cultura atual, já que o capitalismo tradicional estaria acabado. Defende que cada época teria sua própria formação cultural em virtude de uma dependência às condições econômicas. Para Linda Hutcheon<sup>49</sup> esta contraposição em relação ao modernismo deveria ser eliminada, já que o prefixo ‘pós’ não indicaria uma negação ou oposição, mas sim um caráter híbrido e plural. Segundo a autora recursos não clássicos se articulam a fim de romper aquilo que o senso comum admite como semelhante ao real.

Tais debates que surgem nos campos da História, Sociologia, Geografia, Psicologia e Linguística, começam a se desenvolver no final de 1960 e início dos anos 1970 e acabam por contribuir para o questionamento de fundamentos instituídos como

---

<sup>46</sup> LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

<sup>47</sup> HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

<sup>48</sup> JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

<sup>49</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

verdades universais, sendo que um de seus alvos mais comuns para discussão eram as relações entre grupos sociais que se colocam no centro da sociedade e aqueles postos em suas margens.

No campo econômico, em 1973, o aumento súbito do preço do petróleo deu margem a uma crise, com inflação e reestruturação industrial. Tal evento transparece que o país dependia seriamente de reservas de energia estrangeiras e incertas, de rápido esgotamento e caras, abalando as certezas econômicas do período pós-guerra. Entre 1973 e 1981 a renda dos trabalhadores diminuiu 2% e o poder aquisitivo em geral baixou ao nível em que se encontrava em 1961.<sup>50</sup> Iniciava-se assim um período marcado pela inflação sem controles, estagnação econômica e taxas declinantes de produtividade. Os preços de alimentos, combustíveis, aluguéis e transporte duplicaram entre os anos de 1967 e 1978, sendo que entre 1973 e 1978 o preço dos automóveis subiu em 72% e de novas casas em 67%.<sup>51</sup>

O governo de Richard Nixon (1969 – 1974) também trouxe mudanças, com a introdução de um novo termo: *estagflação*, descrevendo de tal forma a combinação de custo de vida em rápida ascensão com a recessão. O conservantismo tradicional do presidente levou a um choque com programas sociais liberais de seus antecessores democratas, principalmente por sua defesa do livre mercado. A filosofia política que guiava o novo governo era de reforço de posições e consolidação, não inovação e reforma. Seu primeiro mandato foi marcado por uma política que priorizava assuntos externos, prometendo uma “geração inteira de paz” através de negociações e não de confrontos. Procurava assim normalizar as relações com a República Popular da China e URSS, colocando em prática uma política do realismo e não da ideologia.<sup>52</sup> Um grande exemplo disso foi que em 1972, em uma segunda reunião de cúpula televisada para o mundo, Nixon se tornou o primeiro presidente desde Franklin Roosevelt (1933 – 1945) a pisar em solo soviético. Criava-se um entusiasmo popular pelas gestões de paz no exterior, além de fatos favoráveis que internamente traziam esperanças renovadas, como uma curta recuperação econômica que criava novos empregos e estabilizava temporariamente os preços.

---

<sup>50</sup> KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

<sup>51</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. P. 436.

<sup>52</sup> *Ibid.* P. 428

Contudo, seu segundo mandato foi marcado pela continuação do escândalo político em que dois auxiliares de sua campanha foram presos por participação em formação de quadrilha ao arrombar e instalar escutas ilegais na sede da Comissão Nacional Democrata, no edifício de Watergate em Washington. Mesmo negando envolvimento e se reelegendo com uma vitória esmagadora, em 1973 uma série de denúncias e escândalos horrorizaram a nação e levantaram sérias dúvidas acerca da idoneidade da liderança do presidente, enquanto aumentavam as provas de prevaricação e práticas ilegais. Algumas das denúncias alegaram que a Casa Branca ou sua Comissão para Reeleição do Presidente estavam engajadas em:

- 1) Práticas antiéticas e ilegais de campanha, variando de “golpes sujos” contra candidatos democratas à extorsão de contribuições ilegais de empresas e grupos de interesses que desejavam favores do governo. 2) tentativas de politizar órgãos nominalmente independentes e tradicionalmente não partidários como o *Federal Bureau of Investigation* (FBI) e o *Internal Revenue Service* (Secretaria da Receita Federal) e 3) operações ilegais e de grande extensão de segurança interna e coleta de informações sigilosas.<sup>53</sup>

Além do mais foram feitas alegações de desacato à Constituição, como abuso dos privilégios de congelamento de fundos, guerra aérea secreta e não autorizada contra o Camboja e a continuação da guerra no Sudeste da Ásia após a revogação da Resolução do Golfo de Tonquim. O presidente é acusado de obstrução de justiça, abuso de poder e desacato a procedimentos constitucionais e pela primeira vez em mais de um século, falou-se seriamente no Congresso em ação de *impeachment*. Para evitar, Nixon preferiu renunciar ao cargo no dia 9 de agosto de 1974. Ou seja, a conclusão da tragédia de Watergate trouxe ao primeiro plano problemas internacionais e internos há muito negligenciados. Sendo assim, os Estados Unidos sofreram em 1974 a pior recessão em quatro décadas, além de alto desemprego e inflação, carência contínua de petróleo, escândalos envolvendo o FBI e a CIA e uma decrescente influência e isolamento na Assembleia Geral das Nações Unidas.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos**: de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. P. 432

<sup>54</sup> *Ibid.* P. 434

A retirada das últimas tropas americanas do Vietnã e a renúncia do presidente Nixon, por abuso de poder em 1974, marcaram o ápice da ‘crise de autoridade’ nos Estados Unidos.<sup>55</sup>

De acordo com Marc Ferro, o cinema norte-americano exprime um papel essencial na vida social e cultural da sociedade. Sendo assim, quando as sujeições impostas após a Segunda Guerra Mundial e as representações tradicionais da família e da glorificação da cidade pequena começam a ser contestadas e se tornam objetos privilegiados de ataques, o cinema é uma das formas de expressão mais utilizadas. Ferro ainda aponta uma reviravolta e uma explosão completa da visão de história do país, tendo um apogeu nos anos 1970 justamente quando os Estados Unidos aparecem como um país que interroga a si mesmo por meio do audiovisual, principalmente após o Vietnã e suas sucessivas crises – internas e externas - políticas, econômicas e sociais.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> KARNAL, Leandro. Rupturas do Consenso: 1960 - 1970. In: **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007. P. 253

<sup>56</sup> FERRO, Marc. Cinema e consciência da História nos Estados Unidos. In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995. P. 197.

#### 4. REPRESENTAÇÃO E CRÍTICA SOCIAL NO CINEMA DE HORROR.

“Quem irá sobreviver e o que restará deles?”<sup>57</sup>

##### 4.1 O FILME

O Massacre da Serra Elétrica, em inglês *The Texas Chainsaw Massacre*, é um filme estadunidense do gênero de horror dirigido, escrito, produzido e roteirizado pelos também norte-americanos Tobe Hooper e Kim Henkel. Com um orçamento de cerca de \$125 mil dólares, lucrou posteriormente algo entre 30 e 100 milhões - sendo impossível determinar com exatidão – se tornando uma das produções mais rentáveis da história do cinema mundial.<sup>58</sup> Segundo o diretor e roteirista de filmes de horror Dan O’Bannon:

Existem certas qualidades que um filme de horror de baixo orçamento tem que funcionam como vantagem em termos de enervar a plateia. [...] Reparei com *A Noite dos Mortos-Vivos* e *O Massacre da Serra Elétrica* que estes filmes eram feitos de forma rudimentar, não por estúdios estabelecidos e sim por um grupo de pessoas em algum lugar.<sup>59</sup>

As filmagens se iniciaram em 15 de julho de 1973, se estendendo por 32 dias, sendo que o equipamento utilizado foi emprestado pela Universidade do Texas e a equipe técnica, marcada pela pouca experiência, era composta praticamente por ex-alunos do Departamento de Cinema da Universidade. A película foi filmada em 16 mm já que não existia orçamento para se filmar com uma bitola de 35 mm, utilizando um ar granulado de documentário e recursos como a câmera de mão, o que conferia certo ar de autenticidade com uma atmosfera que se aproximava do *cinéma-vérité*.<sup>60</sup> Soma-se a isso o letreiro que antecede o filme, afirmando que os fatos a serem assistidos realmente aconteceram (IMAGENS 1 e 2). De acordo com Kim Henkel, roteirista, o objetivo não era que se acreditasse que aquilo eram fatos reais, mas sim seguir a tradição das novelas

<sup>57</sup> Tradução nossa de *Who will survive and what will be left of them?* Texto encontrado no pôster original do filme de 1974. Ver anexo 1.

<sup>58</sup> PHILLIPS, Kendall R. *The Exorcist (1973) and The Texas Chainsaw Massacre (1974)*. In: **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA – Praeger, 2005. P. 102.

<sup>59</sup> KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films**. Londres: St. Martin’s Griffin, 2012. P. 158. (Tradução nossa)

<sup>60</sup> Termo que se refere ao estilo utilizado em algumas produções de documentários. Combina improviso com o uso da câmera, buscando passar assim uma ideia de verdade e realidade.



de rádio, como A Guerra dos Mundos de Orson Welles em 1930.<sup>61</sup> Além do mais, a película foi filmada praticamente em sequência, contando com apenas um microfone, poucas luzes e uma motosserra.<sup>62</sup>

The film which you are about to see is an account of the tragedy which befell a group of five youths, in particular Sally Hardesty and her invalid brother, Franklin. It is all the more tragic in that they were young. But, had they lived very, very long lives, they could not have expected nor would they have wished to see as much of the mad and macabre as they were to see that day. For

(IMAGEM 1)<sup>63</sup>

they were to see that day. For them an idyllic summer afternoon drive became a nightmare. The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of American history, The Texas Chain Saw Massacre.

(IMAGEM 2)<sup>64</sup>

<sup>61</sup>JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. P. 111.

<sup>62</sup>KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films**. Londres: St. Martin's Griffin, 2012. P. 164.

<sup>63</sup> 00:00:39

<sup>64</sup> *Idem*.

O filme foi recusado pelas grandes empresas como, *Fox*, *Warner Bros.*, *Columbia* e *Universal*, contando então com a distribuição da *Bryanston Pictures* que decretou falência em 1976, sendo relançado somente em 1983 pela *New Line*. O longa de 82 minutos estreou nos Estados Unidos em 11 de outubro de 1974 com uma censura de 17 anos. Foi exibido no Festival de Cinema de Londres em 1975, na Quinzena de Diretores de 1975 em Cannes, ganhando o Prêmio Especial do Júri de 1976 em Avoriaz, além de prêmios nos Festivais de Trieste e da Antuérpia. Também faz parte da coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA).

O filme recebeu o apelido de “E O Vento Levou” dos filmes de horror, sendo proibido e censurado em muitos países como Brasil e Inglaterra.<sup>65</sup> No Brasil foi lançado em VHS apenas em 1987 com uma tradução equivocada do título: não se trata de uma serra elétrica e sim de uma motosserra movida a motor de combustão, sendo que também deixa de lado o lugar, Texas, onde tudo supostamente aconteceu. Nesse aspecto a delimitação do espaço é chave principal para se compreender o enredo e ambientação do filme, já que características como aridez, clima faroeste e deserto são partes do imaginário e da cultura norte-americana. A produção iniciou uma franquia que recebeu, até agora, quatro continuações, um *remake* e um prólogo.<sup>66</sup>

#### 4.2 AS CRÍTICAS

A recepção do filme variou entre exaltação e absoluta aversão. Alguns relatos afirmam que diversas pessoas saíram enojadas antes mesmo da projeção terminar. Segundo Stefan Jaworzyn, nenhum dos envolvidos – atores ou técnicos – imaginava que o filme teria o impacto que teve, nem que se transformaria em ícone de uma cultura, afirmando que muitos acreditavam ser apenas mais um filme que recuperaria seu investimento, lucraria e alcançaria um punhado de fãs do gênero. Entretanto, se transformou em algo muito maior despertando curiosidade e criando diversas opiniões, seja entre fãs do estilo cinematográfico ou não. O canal de televisão norte-americano *E!*

---

<sup>65</sup> JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. P. 105.

<sup>66</sup> Respectivamente: O Massacre da Serra Elétrica II (*The Texas Chainsaw Massacre II*, 1986); Leatherface – O Massacre da Serra Elétrica III (*Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III*, 1990), O Massacre da Serra Elétrica – O Retorno (*Texas Chainsaw Massacre: The Next Generation*, 1994), O Massacre da Serra Elétrica – A Lenda Continua (*Texas Chainsaw 3D*, 2013), O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, 2003) e O Massacre da Serra Elétrica: o Início (*The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning*, 2006).

*Entertainment Television* afirmou que *The Texas Chainsaw Massacre* é o título de filme mais reconhecível do mundo.<sup>67</sup>

Segundo o ator Gunnar Hansen, que interpreta *Leatherface*, cada geração redescobre o filme:

Encontro rapazes e garotas – de treze ou quatorze anos – que acabaram de assistir ao filme pela primeira vez, e estão fascinados. Encontro pessoas com cinquenta ou sessenta anos que o assistiram em 1974 e ainda têm algo para falar sobre o filme.<sup>68</sup>

Seguindo a ideia de atemporalidade e imortalidade do filme, Jaworzyn afirma:

[...] ele permanece como um dos maiores filmes de terror de todos os tempos, não só para aqueles que o assistiram no cinema nos anos 1970, mas para os que o estão descobrindo pela primeira vez em vídeo ou DVD.<sup>69</sup>

O famoso escritor estadunidense Stephen King defendeu o filme em seu livro *Dança Macabra*:

Há filmes que deslizam além do limite em que a ‘arte’ deixa de existir em todas as formas conhecidas, aí a apelação começa e esses filmes estão frequentemente entre os de maior sucesso. O *Massacre da Serra Elétrica* é um exemplo: nas mãos de Tobe Hopper, o filme satisfaz a definição de arte que eu ofereci, e eu testemunharia feliz sobre seus méritos em qualquer corte do país.<sup>70</sup>

Diversos foram os elogios e reverências feitas ao longa desde seu lançamento. De acordo com o escritor David J. Hoogan, que em 1986 disse:

---

<sup>67</sup> KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films**. Londres: St. Martin’s Griffin, 2012. P. 161.

<sup>68</sup> JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. P. 23

<sup>69</sup> *Ibid.* P. 287

<sup>70</sup> KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

Esse é, com certeza quase absoluta, o mais emocionante thriller sanguinolento de todos e ele está, numa visão abrangente, entre os mais impressionantes filmes de terror já feitos.<sup>71</sup>

Em crítica para a revista estadunidense *Castle Of Frankenstein*, especializada em horror, ficção científica e fantasia publicada entre 1962 e 1975, Paul Roen escreveu:

Este filme ultrapassa as fronteiras do terror cinematográfico e da repulsa até o ponto em que somos forçados a redefinir o termo ‘filme de terror’ [...].<sup>72</sup>

Ao analisarmos um produto audiovisual e considerarmos-lo como uma fonte válida para o conhecimento histórico a recepção por parte do público e da crítica especializada se torna essencial. Sejam essas opiniões positivas ou negativas quando questionadas podem nos responder muito sobre a sociedade e a época em que foram geradas. Afinal, o cinema – e outras formas midiáticas também - cria laços com a cultura contemporânea à produção, podendo concordar e expressar com o ponto de vista de determinado grupo e instituição ou causar uma reação de ódio, insatisfação e mal-estar. É o caso da crítica publicada na revista *Harper's Magazine*:

[...] um pedacinho vil de excremento, sem nada digno de nota.<sup>73</sup>

O crítico britânico Leslie Halliwell escreveu em seu guia *Halliwell's Film Guide* em 1977:

Nada além de sustos e sangues, mas representa o começo da onda de filmes deploráveis que inundaram as telas do mundo no final da década.<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup>JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. P. 131

<sup>72</sup> *Ibid.* P. 131

<sup>73</sup> *Ibid.* P. 22

<sup>74</sup> *Ibid.* P. 132

Para concluir, Stephen Koch escreveu em seu artigo *Fashions in Pornography: Murder as an Expression of Cinematic Chic*, publicado na *Harper's Magazine* em novembro de 1976 sua indignação:

[...] esse é um filme com, literalmente, nada a ser recomendado: não passa de um filme de ritmo histérico, descuidado, com uma trama imbecil de canibalismo, vodu, astrologia, diversos cultos ripongas e violência sádica severa tão extrema e medonha quanto à completa falta de imaginação pode permitir [...] Estamos aqui discutindo algo próximo da completa degradação da imaginação artística.<sup>75</sup>

#### 4.3 FAMÍLIA E CAPITALISMO EM O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA.

O filme se inicia com uma narração em *voice-over*<sup>76</sup> que avisa ao espectador que o que será visto é uma história verídica do que realmente aconteceu com os irmãos Sally e Franklin Hardesty, interpretados por Marilyn Burns e Paul A. Partain, em 18 de agosto de 1973. Logo, o filme possui uma unidade de espaço, tempo e ação bem delimitada: se passa em algum lugar no Texas, Estados Unidos e em menos de um dia. A abertura se prolonga com *flashes* de câmeras fotográficas iluminando pedaços de pele e cadáveres em decomposição, como se estivéssemos presenciando uma cena de investigação criminal. Enquanto tais imagens são projetadas o recurso da *voice-over* é utilizado novamente, dessa vez com a voz de um radialista anunciando o roubo de cadáveres e violação de túmulos em uma pequena comunidade rural do Texas. Enquanto os créditos passam pela tela o público vai escutando diversas notícias de tragédias, mortes e suicídios, inclusive de um derramamento de óleo. De tal maneira o filme inicia ditando seu tom apocalíptico e pessimista. (IMAGEM 3)

Christopher Sharrett, professor de comunicação da Seton Hall University, afirma que a natureza cósmica é sugerida no começo dos créditos por meio de imagens do sol ardendo: um sol gigantesco, uma lua e sua relação micro/macrocósmica com outras imagens. Segundo Sharrett tal uso das imagens teria por objetivo mostrar, metaforicamente, como um edifício visto de certa distância parece intacto, mas se

<sup>75</sup> JAWORZYN, Stefan. *O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. P. 133

<sup>76</sup> Técnica de produção em que a narrativa parte de uma voz não identificada ou ausente da cena.

submetido a uma inspeção de perto revelaria não apenas inúmeros defeitos, mas também uma debilidade em sua estrutura geral.<sup>77</sup>



(IMAGEM 3)<sup>78</sup>

Logo após os créditos iniciais a câmera foca em um tatu morto em uma estrada secundária do Texas, onde o grupo de cinco jovens é apresentado. São eles: Sally e Franklin Hardesty, Jerry (Allen Danziger), Kirk (William Vail) e Pam (Teri McMinn). Em um primeiro momento nota-se que apenas os irmãos *Hardesty* têm seus sobrenomes citados, sendo que os outros não são pensados como personagens, mas sim como arquétipos destinados a morrer rapidamente. O filme trabalha claramente com o estereótipo dos anos 1970, da geração *hippie* ou *flower children*, principalmente por suas roupas e discursos, sendo um exemplo válido o começo do filme quando discutem o abate de gado, caracterizando-o como banal e desnecessário. É possível afirmar que os personagens mais complexos e bem desenvolvidos são definitivamente os anti-heróis (IMAGEM 4). Segundo o roteirista Kim Henkel, o filme não é muito diferente de uma lenda urbana, onde existe uma transgressão, ou seja, os mocinhos ultrapassam certos limites, invadem determinado espaço e enfrentam as consequências.<sup>79</sup> Ao fundo a rádio continua enunciando notícias violentas, como um assassinato, desabamento de um prédio e uma menção à Guerra do Vietnã. É possível apontar que o aspecto

<sup>77</sup> SHARRETT, Christopher. The Idea of Apocalypse in The Texas Chainsaw Massacre. In: **Planks of Reason**: Essays on the Horror Film. EUA – Scarecrow Press, Inc, 2004. P. 307

<sup>78</sup> 00:02:31

<sup>79</sup> JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. PP 63 – 64.

enganoso de documentário e a abordagem do filme como uma história real capacitam a condensação de um número de incidentes históricos em seu enredo.



(IMAGEM 4) <sup>80</sup>

A personagem Pam personifica bem o estereótipo *hippie* ao pegar um livro de astrologia (IMAGEM 5), lendo em voz alta para seus amigos o seguinte parágrafo:

A condição de retroação é contrária ou incoerente à atual direção normal do movimento no zodíaco. Logo, trata-se de algo negativo. Quando os planetas negativos estão retroativos, e Saturno é negativo, seus males aumentam. <sup>81</sup>

A era de Aquário – vista como uma era de fraternidade universal e solução de problemas sociais<sup>82</sup> – terminou, dando vez para a Era de Saturno, marcada pelo caos e malevolência universal. Estabelece-se assim uma ideia de *Evil Age* e o colapso da causalidade, justificando e amplificando a falta de explicação com que o filme segue. <sup>83</sup> Enfatiza-se a barbárie e os rituais, sugerindo-se assim uma ideia de apocalipse, em que o mundo está se dissolvendo em um caos primórdio. Kendall Philips escreve que contos de apocalipse tendem a chegar em momentos de insurreição social e quando o caos

<sup>80</sup> 00:10:20

<sup>81</sup> 00:05:40 até 00:06:03

<sup>82</sup> Informações disponíveis em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Era\\_de\\_Aquarius](http://pt.wikipedia.org/wiki/Era_de_Aquarius) (acesso em 29 de novembro de 2013)

<sup>83</sup> SHARRETT, Christopher. The Idea of Apocalypse in The Texas Chainsaw Massacre. In: **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA – Scarecrow Press, Inc, 2004. P. 307

parece estar superando e dominando as forças de estabilidade e ordem, sendo uma de suas funções criticar estruturas sociais existentes. De tal forma, desastres, violência e sofrimento humano se tornaram lugares comuns no cinema norte-americano da década de 1970 como parte de uma reflexão acerca do tom tomado pela cultura em geral.<sup>84</sup>



(IMAGEM 5)<sup>85</sup>

O grupo se dirige então para o cemitério local, impulsionado pelas notícias de vandalismo para verificar se o túmulo do avô de Sally e Franklin encontra-se violado. Após isso resolvem dirigir e pernoitar na antiga casa da família *Hardesty*. Durante o trajeto o cenário nos mostra um ambiente árido e marcado pela degeneração pós-industrial, com imagens associadas à paisagem norte-americana: a casa familiar, a viagem de férias, a igreja da cidade, o cemitério e o abatedouro (IMAGEM 6). Além disso, faz-se a alusão a profissões e indústrias consolidadas na economia estadunidense, como quando passam por um velho abatedouro e Franklin exclama:

Ei! É o velho abatedouro. É onde vovô vendia o gado dele.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA – Praeger, 2005. PP. 111 – 112.

<sup>85</sup> 00:05:32

<sup>86</sup> 00:08:10



(IMAGEM 6)<sup>87</sup>

O grupo segue viagem e nisso acaba dando carona para um jovem, cujo nome não nos é revelado e será denominado posteriormente - por críticos e fãs - como *Hitchhiker* (caroneiro). Interpretado por Edwin Neal, ao falar sobre o abatedouro afirma:

Meu irmão trabalha lá. Meu avô também. Minha família sempre trabalhou com carnes.<sup>88</sup>

Com tal afirmação, além de estabelecer um vínculo familiar com os personagens que serão apresentados ao decorrer da trama, o caroneiro também se orgulha de uma tradição e de um passado (IMAGEM 7). Começa então a relembrar dos tempos anteriores aos dias da automação, exaltando o uso de marretas, gancho e serras. Franklin menciona a substituição da marreta pela pistola hidráulica e recebe a seguinte resposta:

Aquela pistola não é boa [...] de jeito nenhum. Com uma marreta é melhor. Eles morrem melhor desse jeito [...] não... Desse novo jeito as pessoas perdem seus empregos.<sup>89</sup>

Ou seja, tanto dentro da tela quanto fora, a tradição estava dando lugar à inovação e avanços tecnológicos. Logo, a consequência da eterna procura do

---

<sup>87</sup> 00:08:38

<sup>88</sup> 00:10:14

<sup>89</sup> 00:10:47 até 00:10:54

capitalismo por maior produtividade acaba por deixar pessoas desempregadas, já que suas habilidades se tornam obsoletas.



(IMAGEM 7) <sup>90</sup>

Ele então convida os jovens a jantarem em sua casa e a recusa do grupo acaba por se tornar mais uma rejeição na história da família. Ao ter um ataque histérico na traseira da van, ele começa a se cortar e tenta cortar o braço de Franklin, sendo então expulso do veículo. Pam retorna a ler seu livro de Astrologia (IMAGEM 8) e comenta:

Os acontecimentos no mundo também não fazem muito para alegrar. Há momentos em que não podemos acreditar que o que está acontecendo é real. Belisque-se e descobrirá que não está sonhando. <sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> 00:10:14

<sup>91</sup> 00:18:08 até 00:18:52

(IMAGEM 8)<sup>92</sup>

Seguindo viagem param em um posto de gasolina com o intuito de abastecer. Mesmo estando em uma zona rural afastada nos deparamos com um dos grandes símbolos norte-americanos e do capitalismo em si: uma placa da multinacional *Coca-Cola Company* (IMAGEM 9). O grupo é então atendido por um homem, com quem travam o seguinte diálogo:

Jerry: “Pode encher, por favor?” Dono do posto de gás: “Não tenho gasolina”. Jerry: “Não tem gasolina?” Dono do posto de gás: “Meu reservatório está vazio”.<sup>93</sup>

O fato do posto de gasolina não possuir combustível pode parecer, à primeira vista, uma falha do roteiro, ou até mesmo, um fato impossível. Entretanto, é importante lembrar que o filme foi produzido em 1974, um ano após o aumento súbito do preço do petróleo e do chamado “primeiro choque”, que acarretou uma crise econômica e energética nos Estados Unidos. Podemos apontar que tanto a fala de Pam em relação aos “acontecimentos no mundo” e a falta de gasolina no posto sugerem ressonância com o momento histórico vivenciado pelo país.

O atendente então avisa que está vendendo churrasco e pergunta para os jovens se querem comprar um pouco. Em nenhum momento se faz alusão direta ao canibalismo, porém, ao longo da trama é descoberto que a carne vendida e consumida

---

<sup>92</sup> 00:18:52

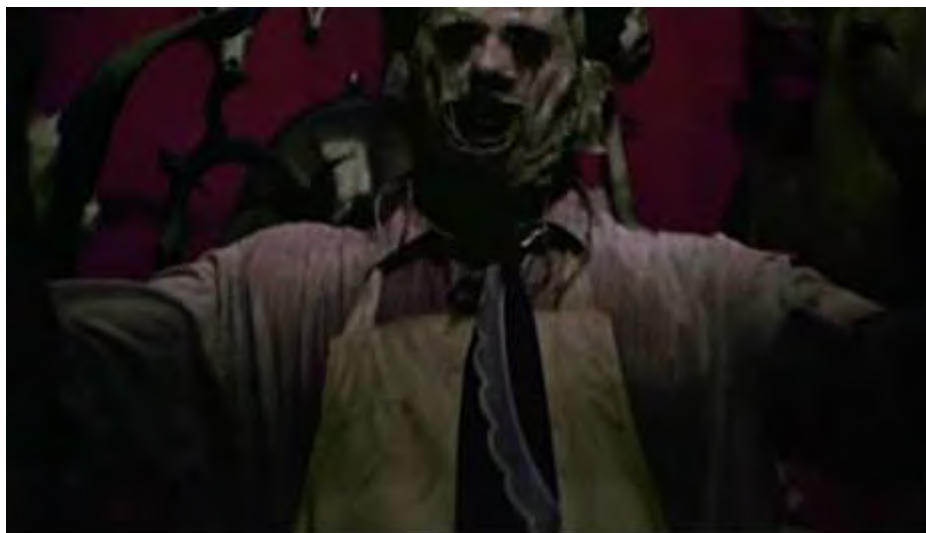
<sup>93</sup> 00:20:00

pelos assassinos é possivelmente humana. O ato do canibalismo funciona, de tal forma, simbolicamente.

Chegam então na casa abandonada da família *Hardesty*, onde irão pernoitar. Pam e Kirk avistam outra residência e caminham até lá para pedir gasolina, sendo que esta é, externamente, igual a qualquer outra moradia (IMAGEM 9). Mesmo não obtendo resposta, Kirk abre a porta e alguns segundos depois é surpreendido por *Leatherface* (IMAGEM 10) e como um animal sendo morto para o abate o jovem leva uma marretada na cabeça.



(IMAGEM 9) <sup>94</sup>



(IMAGEM 10) <sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> 00:33:09

<sup>95</sup> 00:36:52

Com o desaparecimento de Kirk, Pam entra na casa a sua procura e se depara com uma sala, teoricamente a cozinha, cheia de ossos, dentes e penas esparramados pelo chão. Com diversos *closes* a câmera mostra um banco decorado de ossos e outros objetos macabros de decoração. (IMAGENS 11, 12 e 13)



(IMAGEM 11) <sup>96</sup>



(IMAGEM 12) <sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> 00:39:03

<sup>97</sup> 00:39:18

(IMAGEM 13) <sup>98</sup>

A casa em que a família *Sawyer*<sup>99</sup> mora se mostra parodiada – assim como seus habitantes – sendo um espelho degradado da casa perfeita, mobiliada com animais mortos, restos de cadáveres humanos e alimentos em estado de putrefação. Ou seja, a casa familiar tão presente no imaginário estadunidense e divulgada por meio de imagens na televisão, cinema e propagandas, ainda existe no filme, porém mostra-se tão caótica quanto à situação do país e da própria instituição familiar. Pam, assim como Kirk, encontra *Leatherface* e é carregada pelo assassino até uma saleta transformada em um pequeno abatedouro. Tal qual um animal, é pendurada em um gancho, enquanto o corpo de seu companheiro permanece estendido na mesa (IMAGEM 14).

---

<sup>98</sup> 00:39:44

<sup>99</sup> Uma paródia à palavra *Saw*, que em inglês significa serra, uma das ferramentas utilizadas pelos assassinos.



(IMAGEM 14)<sup>100</sup>

Enquanto tudo isso acontece Franklin, Sally e Jerry aguardam seus amigos retornarem e ao não terem nenhuma resposta Jerry resolve procurá-los. É justamente quando os irmãos estão sozinhos que podemos identificar um pouco da personalidade de Franklin e seu relacionamento com sua irmã (IMAGEM 15). A característica mais enfatizada de Franklin é o fato de ser cadeirante. O personagem é presumidamente o mais velho de seu clã, mas por sua paralisia é visto como uma figura de impotência enfatizada ainda mais por sua covardia. Os outros adolescentes são, em geral, descaracterizados, com exceção de Franklin que é marcado como um ser grotesco, irritante e quase tão psicótico quanto *Leatherface* e sua família. De tal forma, encarna a tendência de autodestruição que os Estados Unidos estavam vivenciando quando, por exemplo, no começo do filme começa a cortar a própria mão dentro da van, procurando provocar uma crise em si mesmo já que não existe uma clara resolução para a frustração provocada pelo mundo exterior. A criação de um suposto mocinho paraplégico que iria atrair simpatia do público não acontece, pois o enredo o transforma em um personagem chato e choroso, fadado a uma eventual destruição.<sup>101</sup>

O mais importante, porém, é que a relação com sua irmã não é boa, sendo que na maior parte do filme ela se encontra irritada devido a sua deficiência, encarando-o como um fardo. Mesmo os irmãos sendo unidos pela relação sanguínea, Franklin permite inferir outro sinal de que a família ideal norte-americana está com problemas,

---

<sup>100</sup> 00:41:07

<sup>101</sup> É interessante notar que o personagem não aparece no *remake* de 2003, O Massacre da Serra Elétrica (*The Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003).

não possuindo mais aquela imagem perfeita e propagada durante as décadas de 1950 e 1960, marcada por companheirismo, união e dedicação mútua. Os irmãos se encaram com raiva e desgosto, sendo que a distância entre ambos sugere alienação no coração das relações familiares (IMAGEM 16). A associação com *Leatherface*, o grande assassino do filme, permite apontar que a família, antes vista como fator que impulsionava a sociedade, agora podia ser reduzida a um comportamento obsessivo e autodestrutivo, sendo tal argumento explicitado na crueldade lunática da família Sawyer.



(IMAGEM 15)<sup>102</sup>



(IMAGEM 16)<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> 00:43:09



Na casa dos assassinos, Jerry encontra o corpo de Pam dentro de um refrigerador de carnes, ou seja, a jovem foi literalmente transformada em produto para ser vendido e consumido. Assim como seus amigos também é morto por *Leatherface* (IMAGEM 17) por meio de uma marretada na cabeça. O dia continua a escurecer e Sally e Franklin aguardam na van o retorno de seus amigos, sem obter nenhuma resposta decidem ir atrás do restante do grupo. Enquanto Sally empurra a cadeira de Franklin por um caminho entre árvores, *Leatherface* aparece subitamente e mata o cadeirante utilizando sua motosserra. A cena acontece rapidamente, sendo o espectador pego de surpresa. A ação é súbita e a morte de Franklin se mostra banal e prática, Sally começa a correr pela mata e não parece lamentar muito o fato que aconteceu há poucos instantes. É com a morte de todos os outros jovens que o filme inicia seu segundo e último momento – quase totalmente privado de falas - focando na tortura a qual Sally é submetida e também na apresentação e aprofundamento de outros personagens.



(IMAGEM 17) <sup>104</sup>

Sally chega à casa onde seus amigos foram mortos pedindo por ajuda, sem saber que esta é a residência da dos assassinos. Ainda perseguida por *Leatherface*, que serra a porta da própria casa para entrar, a protagonista vai até o sótão onde encontra o corpo em decomposição de uma mulher e o personagem *Grandpa*, ou seja, o Vovô

---

<sup>103</sup> 00:43:50

<sup>104</sup> 00:48:21

(IMAGENS 18 e 19). *Grandpa* é o patriarca de seu clã e presumidamente seu integrante mais importante, porém encontra-se em estado catatônico, se assemelhando a um zumbi.



(IMAGEM 18)<sup>105</sup>



(IMAGEM 19)<sup>106</sup>

Fugindo de *Leatherface* Sally pula uma janela e sai correndo noite adentro, alcançando o posto de gasolina visitado pelos jovens no começo do filme (IMAGEM 20). Chegando ao local é supostamente socorrida pelo mesmo homem que os atendeu anteriormente, chamado pelos roteiristas de *Gas Man* ou *Old Man*. Interpretado por Jim Siedow ele argumenta que não tem um telefone, logo teriam que ir para a delegacia de

---

<sup>105</sup> 00:54:52

<sup>106</sup> 00:55:01

carro, deixando Sally a sós por um instante. Induzindo a interpretação do espectador a câmara dá um *close* em uma churrasqueira cheia de carne sendo assada. Enquanto isso, uma voz emana do rádio ligado falando dos roubos de cadáveres, já mencionados no começo do filme. Levando em conta as cenas anteriores podemos deduzir que a carne sendo vendida pelo posto é possivelmente a carne de antigas vítimas, uma tentativa máxima de sobrevivência da família de assassinos e de inserção no sistema capitalista. O ato do canibalismo em si nunca é testemunhado ao longo do filme atuando como uma metáfora representativa do processo de inversão de valores, mitos e símbolos.



(IMAGEM 20) <sup>107</sup>

*Gas Man* volta com a caminhonete (IMAGEM 21) e nesse momento, junto com Sally, o espectador percebe que ele de alguma maneira está inserido nos eventos que ocorreram previamente. O personagem traz uma corda para amarrar Sally, insistindo em um nível de cordialidade e cooperação:

É melhor cooperar mocinha, não queremos problemas. <sup>108</sup>

A moça tenta resistir, mas é amarrada e colocada em um saco, sendo carregada para a caminhonete. Nesse momento, *Gas Man* volta para o posto, justificando que se esquecera de apagar as luzes, fazendo por meio de sua fala uma clara alusão aos tempos de racionalização de energia nos Estados Unidos:

<sup>107</sup> 00:57:08

<sup>108</sup> 00:59:52

Tinha que trancar a porta e apagar as luzes, porque o preço da eletricidade pode tirar um homem dos negócios. <sup>109</sup>

A caminho da casa encontramos novamente *Hitchhiker*, o mesmo caroneiro do começo do filme, na beira da estrada parecendo desorientado. Em um ato de fúria, o dono do posto de gás sai do carro e começa a gritar e bater, repreendendo o outro:

Eu falei para você ficar longe do cemitério! Você foi quase pego. Eu te disse! Disse para você nunca deixar seu irmão sozinho. <sup>110</sup>

Nesse momento, além de termos a confirmação de que estavam envolvidos com o roubo de cadáveres, também forma-se uma relação sanguínea entre os assassinos, já que compõe uma família composta por um avô, uma figura paterna e trabalhadora e dois irmãos.



(IMAGEM 21) <sup>111</sup>

*Gas Man* e o *Hitchhiker* retornam para a casa carregando Sally e ao ver a porta serrada por *Leatherface* momentos antes, o primeiro se enfurece, gritando para ambos:

---

<sup>109</sup> 1:02:16

<sup>110</sup> 1:04:15 até 1:04:42

<sup>111</sup> 00:59:44

Olhe o que seu irmão fez com a porta! Seu idiota, você arruinou a porta! <sup>112</sup>

Começam então os preparativos para a cena mais importante do filme – a cena do jantar.<sup>113</sup> *Gas Man* ordena que *Hitchhiker* vá buscar o avô no sótão, enquanto amarra Sally em uma cadeira feita de peles e ossos humanos na ponta da mesa de jantar. Em meio aos gritos desesperados da heroína, o personagem se irrita e continua insistindo em um nível de amabilidade e civilidade:

Agora, agora, jovem, vá com calma. Nós vamos arranjar o jantar em alguns minutos <sup>114</sup>

Sendo assim, todos se reúnem ao redor da mesa (IMAGEM 22) e servem jantar para Sally como se esta fosse uma convidada de honra da família (IMAGEM 23).



(IMAGEM 22) <sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> 1:05:10 até 1:06:19

<sup>113</sup> É interessante apontar que esta cena também não foi incluída no *remake* homônimo de 2003.

<sup>114</sup> 1:06:55

<sup>115</sup> 1:10:58

(IMAGEM 23) <sup>116</sup>

O uso de ângulos médio ou médio-longos, além da alternância com o ponto de vista da heroína, possui por objetivo que o espectador se sinta no lugar e explore o que tem pela casa, convidando-o para entrar no mundo dos canibais e questionar o que os eventos nos Estados Unidos fizeram com a família. Sendo assim, conseguimos sentir os *Sawyers* como uma família unida, que reproduz padrões e comportamentos típicos: se reúnem em volta de uma mesa para refeições, possuem devoção ao patriarca, , por exemplo, quando *Leatherface* fica abraçando o Vovô<sup>117</sup> e também insistem em níveis de polidez e de cuidado com a casa, expressados na reação do *Gas Man* quando descobre que a porta foi serrada ou quando se irrita com os gritos de Sally. Porém, a ausência de uma figura feminina, que não é explicada pelos roteiristas, priva a família de seu significado e lugar social. Notamos assim, o contato e justaposição entre a família funcional, representada pelos jovens, e a disfuncional, dos canibais, que formam um espelho perverso da existência ordinária das classes baixas e médias. A família é retratada como causa da insanidade e monstruosidade, sugerindo uma visão pessimista do *American Dream*, mergulhando o espectador no caos, na violência primitiva e não apontando uma clara resolução para tal problema.

Por meio de *close-ups* nos olhos, bocas e bochechas de Sally a câmera passa o desespero da personagem. Ainda reunidos em torno da mesa, *Gas Man* explica que não

---

<sup>116</sup> 1:11:02

<sup>117</sup> 1:09:09



gosta de matar e que se trata de uma necessidade e precisam disso para sobreviver, como se estivessem tratando animais:

É apenas uma coisa que você precisa fazer, não significa que precisa gostar.<sup>118</sup>

É importante ressaltar que apesar de estarmos descrevendo uma cena onde existem quatro homens sozinhos com uma vítima feminina a noção de estupro ou perversão sexual, algo muito comum nos filmes da década de seguinte, não existe. Sally inclusive tenta persuadi-los, argumentando que faria tudo que quisessem, porém não é levada a sério, sendo que os homens riem e canalizam sua sexualidade para a violência e para o canibalismo. Decidem então, deixar o Vovô matá-la, como um claro lembrete do passado – de tempos mais otimistas e prósperos – sendo este lembrado e comemorado como o melhor matador do abatedouro:

Nosso vovô é o melhor matador que já existiu! Ninguém conseguia vencê-lo.<sup>119</sup>

A família é tratada como um elemento degradante, sendo os *Sawyers* uma paródia macabra da vida família, já que a interação entre seus membros é cheia de violência, ameaças e xingamentos, além da falta da imagem maternal. Como Kendall Phillips nos lembra, o final da década de 1960 foi marcado por um aumento dos níveis de divórcio, além de uma queda nas taxas de natalidade. Tal tendência se acelerou no começo da década de 1970, sendo os estadunidenses afastados dos modelos tradicionais de família, principalmente com a expansão dos meios contraceptivos e a legalização do direito ao aborto em alguns estados.<sup>120</sup> Phillips também tece a ideia de um legado de paranoia, que teria invadido a cultura nos anos 1970, devido à administração de Richard Nixon, revelando a corrupção no coração de instituições consolidadas, como a família.

---

<sup>118</sup> 1:12:58

<sup>119</sup> 1:15:40

<sup>120</sup> PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA: Praeger, 2005. P. 109

O Massacre da Serra Elétrica nos oferece um modelo de “família monstro”, em que todos seus membros se degradam coletivamente em criaturas monstruosas. Em nenhum momento a câmera foca no que os canibais fazem com Sally – utilizando muito de cortes para não possuir violência explícita – mas sim em como projetam seu ódio e violência, torturando-a psicologicamente. Os assassinos possuem tão pouco controle de si mesmos que não conseguem nem terminar de matar sua vítima e sua refeição, ao invés de sugerir uma comunhão entre o quarteto, sugere a fragmentação e atomização da família.

Tentam então, fazer com que o Vovô acerte Sally com uma marreta – como se esta fosse um gado – porém, está em um estado catatônico tão avançado que não conseguem nem segurar o instrumento. Em meio à confusão, Sally consegue se soltar e pular por uma janela, encontrando o nascer de outro dia e sendo perseguida por *Hitchhiker* e *Leatherface*. (IMAGEM 24)



(IMAGEM 24)<sup>121</sup>

Chegam até uma beira de estrada onde *Hitchhiker* é atropelado por um caminhão, dando a entender que foi fatalmente atingido. Sally consegue pedir socorro e faz com quem uma caminhonete pare para lhe dar carona (IMAGEM 25) sendo perseguida até o último instante por *Leatherface*. (IMAGEM 26). A última aparição da heroína é coberta de sangue e rindo descontroladamente na traseira da caminhonete -

---

<sup>121</sup> 1:18:52



ironicamente uma de transporte de gado - o que indica que possivelmente estava à beira da loucura (IMAGEM 27). O final mostra-se, então, emblemático, terminando com uma longa cena onde *Leatherface* empina sua motosserra no ar (IMAGEM 28). Ou seja, os “bandidos” não morrem, nem são punidos e mesmo com a protagonista escapando não existe saída, vitória ou final feliz.



(IMAGEM 25)<sup>122</sup>



(IMAGEM 26)<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> 1:20:56

<sup>123</sup> 1:21:01

(IMAGEM 27) <sup>124</sup>(IMAGEM 28) <sup>125</sup>

O enredo do filme centra bem na questão do capitalismo e na específica noção de presente e futuro, em que a geração mais jovem é devorada pelo passado. A grande questão é que a família *Sawyer* também se enquadra em uma categoria de vítima: do ambiente do abatedouro, dos próprios Estados Unidos e do capitalismo em si, utilizando claramente, por meio do canibalismo, a ideia de que as pessoas têm o direito de viver a custa e usar umas as outras. Um grande exemplo da vitimização é a diferença entre o personagem *Leatherface* de 1974 e o apresentado em 2003 no *remake* homônimo. O

---

<sup>124</sup> 1:21:09

<sup>125</sup> 1:21:15

assassino original é apresentado praticamente como um deficiente mental, que não possui nenhuma fala durante o filme todo, reproduzindo apenas grunhidos e caracterizado como acima do peso, desajeitado, subjugado à sua família e vítima do ambiente em que cresceu. No *remake* de 2003, *Leatherface* surge completamente diferente, com uma personificação mais maléfica e diabólica, sendo que em nenhum momento indica traços de debilidade mental. É ágil e principalmente deixa claro que sente prazer em matar e torturar suas vítimas, o que não acontece no original de 1974, já que as mortes têm o intuito de servir como refeição ou produto a ser vendido, sem violência explícita ou sadismo<sup>126</sup>.

Por meio do transgressivo ato do canibalismo, o filme pretende explorar o potencial capitalista como fonte de horror, criando a visão de uma América devorando e destruindo a si mesma. O canibalismo representa o fim das relações humanas pelo capitalismo, explicitado na família de abatedores desempregados que direciona suas habilidades - obsoletas devido a avanços tecnológicos - a um grupo de jovens. Sem o abatedouro, os trabalhadores não conseguem ser incorporados a um sistema capitalista que molda a sociedade norte-americana. O paradoxo encontrado é que seus valores e organização correspondem ou refletem instituições tradicionais, porém, sua assimilação de tais unidades é considerada pervertida e transgressora. É passível aqui a utilização da teoria do tabu e transgressão elaborada pelo filósofo francês Georges Bataille, que defende que a função principal do tabu é combater a violência. Entretanto, o filósofo sugere que o mesmo, paradoxalmente, pede por sua própria transgressão violenta. Comparando a teoria de Bataille e o filme de Hooper se encontrariam duas problemáticas em comum: primeiramente, a relação entre erotismo, violência, trabalho e tabu; segundo, a ambígua divisão entre humanos e animais.<sup>127</sup> Pela perspectiva de Bataille, a função primária dos tabus seria combater a violência, possibilitando um funcionamento da sociedade e de seus indivíduos que assim poderiam produzir mais, se baseando em uma negação dos instintos básicos e dos desejos, o que possibilitaria uma acumulação financeira. Entretanto, em *O Massacre da Serra Elétrica* a lógica de tal afirmação é ironicamente invertida. Mostra-se assim que ao invés de os tabus garantirem uma produção estável, a violência e o rompimento da ordem é que a

---

<sup>126</sup> Ver anexo 2.

<sup>127</sup> MERRITT, Naomi. Cannibalistic Capitalism and other American Delicacies: A Bataillean Taste of The Texas Chainsaw Massacre. **Film-Philosophy**: 2010 (14); p. 208 – 209.

garantem. Tal trabalho é assegurado pela transgressão em grande escala, na qual o violento potencial humano é simbolizado pelos excessos não limitados do capitalismo. A disparidade entre riqueza e pobreza também é grande e por meio de uma exageração grotesca é mostrado ao espectador que o ser humano é literalmente transformado em produto para ser vendido e consumido. A produção nos oferece assim uma civilização onde as estruturas sociais e políticas estão ruindo, criando uma noção de quebra entre segurança e estabilidade, entre vida rural e suburbana, explicitando que categorias que antes pareciam estáveis e imutáveis agora enfrentavam sérias crises. Surge um tom cada vez mais pessimista, sugerindo que o espectador descubra algo sobre os Estados Unidos da América enquanto o grupo de jovens encontra a família de canibais.

De tal forma os “monstros” do filme não possuem a falta de uma qualidade caracteristicamente humana, como Noël Carroll argumenta, mas carregam um senso fundamental de absurdo, principalmente pela composição da família e pela utilização lógica do princípio máximo do capitalismo. Tendo isto em mente podemos caracterizar o filme como um argumento sobre o fim do *American Dream*, ressonando com as reduzidas expectativas da população estadunidense na década de 1970. Como um pesadelo coletivo a película traz o espírito da negatividade, evidenciando que a destruição não está tão longe da superfície, ameaçando a ideologia dominante e suas instituições. Segundo Tobe Hooper e Kim Henkel a ideia era justamente comentar a esquizofrenia moral da era *Watergate*<sup>128</sup>. É possível concluir então citando a crítica de Richard Buonnano, publicada na *Castle of Frankenstein*, em 1975:

Assim como A Noite dos Mortos-Vivos se transformou em filme *cult*, O Massacre da Serra Elétrica possui todos os atributos para ser o novo herdeiro ao Trono dos Arrepios. Ironicamente, provando mais uma vez aquilo de que a humanidade tomou consciência nesses tempos de *Watergate*: o mais horrível de todos os monstros é, de tempos em tempos, o próprio homem.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> SHARRETT, Christopher. **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press, Inc, 2004. P. 302

<sup>129</sup> JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013. P. 131

## 5. CONCLUSÃO

A partir dos elementos levantados e apresentados por esta monografia notamos que o diálogo entre os ramos da História e do Cinema é extremamente complexo e prolífico, sendo que em relação ao horror notou-se sua enorme capacidade de transformação e conexão com os assuntos culturais de seus dias. São suas relações com momentos contemporâneos que potencializam ainda mais suas recepções por parte do público, ou seja, um filme de horror bem sucedido pode revelar muito sobre a cultura que a ele reage.

Kim Newman apresenta o período compreendido, no cinema de horror, entre o final dos anos 1960 e o início dos 1970 como um ciclo denominado *American Nightmare*, ou seja, o pesadelo americano. Tal fase estaria carregada de preocupações contemporâneas, sendo moldada a partir delas, como o Vietnã e o escândalo de *Watergate*.<sup>130</sup> Apesar de todo o seu impacto cultural e preocupações políticas, não podemos esquecer o setor comercial e econômico do audiovisual. *O Massacre da Serra Elétrica* apesar de todas as suas ambições – produção independente e distribuição de um pequeno estúdio – se tornou em um sucesso comercial. Sua fama e popularidade levaram a uma nova versão em 2003, muito diferente do original de 1974. É importante ressaltar que os *remakes* se tornam muito frequentes na indústria a partir do século XXI, principalmente no gênero de horror, atualizando filmes através do uso de efeitos especiais e cores, além de adicionarem violência e atores conhecidos. É possível por meio de uma breve comparação entre o filme de 1974 e o de 2003 reforçarmos as conclusões alcançadas por esta monografia da singularidade da fonte escolhida. *O Massacre da Serra Elétrica* de 2003, dirigido por Marcus Nispel, possui um enredo situado na década de 1970, porém seus personagens não se parecem com *hippies* nem a ambientação relembra a atmosfera do primeiro filme. A família *Sawyer* se torna a família *Hewitt* e o único membro que reaparece é *Leatherface*. Segundo Newman o filme se trata muito mais de uma intimação do que de uma atmosfera apocalíptica.<sup>131</sup>

Os Estados Unidos da América vivenciavam – interna e externamente - um verdadeiro show de horrores. Além das tensões e ansiedades sociais já discutidas nos últimos capítulos, também presenciavam questões como: o desaparecimento da imagem

---

<sup>130</sup> NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960's**. New York: Bloomsbury, 2011. 2ª edição. PP 379 – 380.

<sup>131</sup> *Ibid.* P. 407.

do herói da Segunda Guerra Mundial; um crescente desenvolvimento tecnológico que substituía a mão de obra humana pela maquinaria e um questionamento da autoridade que levou uma indagação da estrutura social que a validava, passando pela ideia de patriarcalismo e família, fatos muito abordados pelo audiovisual escolhido.

As dimensões sociais passam a ser vistas por perspectivas mais liberais que levam a uma indagação da hierarquia entre supervisor e subordinado, influenciando as interações sociais e as relações familiares. A Guerra no Vietnã e a renúncia do presidente Richard Nixon influenciaram uma súbita falta de confiança na autoridade e na ordem econômica, política e ideológica do país, que se espalha para um questionamento das próprias instituições sociais. Um bom exemplo disso é o movimento feminista que se populariza e aumenta sua notoriedade com um número crescente de mulheres trabalhando fora de casa e buscando por seus direitos, o que leva a uma quebra da imagem estereotipada da família nuclear centrada em uma figura masculina, dominante e provedora.

Sendo assim, durante a década de 1970 o gênero cinematográfico de horror se torna popular, vital e influenciador, se mostrando uma forma saudável de catarse.<sup>132</sup> Kendall Phillips argumenta que cada filme de horror possui uma mensagem distinta e um potencial único para ressoar com as preocupações de seu espectador, de tal forma que depende de uma evocação da participação do público para convencer que as ameaças projetadas na tela possuem um grau de realidade. Tais ameaças existem dentro do contexto de sua própria produção, não apenas intimidando a existência individual, mas também coletiva.<sup>133</sup> As produções da época terminam com uma sensação de impotência, já que sugerem que o monstro não pode ser reprimido nem destruído. De tal maneira podemos concluir e apontar a fonte escolhida como um discurso cinematográfico parcial, construído sob a influência de determinados eventos datados da época de sua produção, assim como mediações como o gênero em que se enquadra, interesses de mercado, autonomia de seus criadores e o próprio objetivo de entretenimento.

---

<sup>132</sup> NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies: Horror on Screen Since the 1960's**. New York: Bloomsbury, 2011. 2ª edição. P. 582.

<sup>133</sup> PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears: Horror Films and American Culture**. Westport, USA: Praeger, 2005. P. 198.

*O Massacre da Serra Elétrica* pode ser considerado um termômetro da situação nacional dos Estados Unidos durante década de 1970, ao propagar e incorporar de forma irônica e muitas vezes chocante, temas caros à sociedade da época, como crises na unidade familiar, problemas gerados pelo sistema capitalista e crises políticas, econômicas e culturais causadas pelas políticas internas e externas. A fonte apresenta um conflito entre os valores tradicionais estadunidenses – representados pelos *Sawyers*, ironicamente os assassinos – e os valores da perdida geração hippie, representante dos anos 1960 e incorporada pelo grupo de vítimas. Contudo, os culpados dos eventos narrados não são os canibais e sim o capitalismo e as autoridades norte-americanas.

O horror cinematográfico se mostra muito popular em tempos considerados problemáticos e incertos. Podemos concluir então citando o também diretor norte-americano de filmes do gênero, Stuart Gordon:

Acho que tudo isso explicita a importância do horror e como algumas pessoas precisam dele como uma forma de lidar com o horror da vida real. Existe algo muito saudável em relação aos filmes de horror.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films**. Londres: St. Martin's Griffin, 2012. P. 530.

## **6. FONTE**

O MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA. Direção de Tobe Hooper. EUA: Bryanston Pictures, 1974. 1 filme (97 minutos), sonoro, legenda, color., 16 mm.



## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: De Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- CALDWELL, Wilber W. **American Narcissism: The Myth Of National Superiority**. New York: Algora Publishing, 2006.
- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Thomé (Orgs). **História e Cinema – Dimensões Históricas do Audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011. 2ª edição.
- CARROLL, Noël. **Filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- CLOVER, Carol J. **Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film**. EUA: Princeton University Press, 1993.
- DOUGLAS, Ann. The dream of the wise child: Freud's family romance revisited in contemporary narratives of horror. **Cambridge Prospects: An Annual of American Cultural Studies**, 1984.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra. 1995.
- GRANT, Barry K.; SHARRETT, Christopher (Orgs). **Planks of Reason: Essays on the Horror Film**. EUA: Scarecrow Press Inc, 2004
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX, 1914 – 1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 2ª edição.
- HOGAN, David J. **Dark Romance: Sexuality in the Horror Film**. North Carolina: Mcfarland & Co Inc Pub, 1997.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.
- JAWORZYN, Stefan. **O Massacre da Serra Elétrica [Arquivos Sangrentos]**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2013.

- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- KAWIN, Bruce. Children of the Light. In: **Film Genre Reader III**. Texas: University of Texas Press, 2003.
- KING, Stephen. **Dança Macabra**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- KONOW, David. **Reel Terror: The Scary, Bloody, Gory, Hundred-Year History of Classic Horror Films**. Londres: St. Martin's Griffin, 2012.
- KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LASCH, Christopher. **The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations**. EUA: W.W Norton & Company, 1979.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.
- MAGNOLI, Demétrio (Org.) **História das Guerras**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2008.
- MARRIOTT, James; NEWMAN, Kim. **Horror! 333 Films to Scare You to Death**. Londres: Carlton Books, 2010. 2ª edição.
- MAY, Henry; MCMILLEN Neil R.; SELLERS, Charles. **Uma reavaliação da História dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MELEIRO, Alessandra (Org.) **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.
- MERRITT, Naomi. Cannibalistic Capitalism and other American Delicacies: A Bataillean Taste of The Texas Chainsaw Massacre. **Film-Philosophy**: 2010 (14). PP. 202-231. Disponível em: <<http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/190/178>>.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. New York: Oxford UP, 1999. PP. 833-844.
- MUNHOZ, Divanir Eulália Naréssi; STANCKI, Rodolfo. Paradoxos do Coração: percepções e representações do cinema de horror por um grupo de consumidores.

- Culturas Midiáticas:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, 2010; ano III (2). PP. 1-14.
- NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula.** São Paulo: Contexto, 2003.
- NEWMAN, Kim. **The Texas Chainsaw Massacre.** Disponível em:  
<<http://www.filmreference.com/Films-Str-Th/The-Texas-Chainsaw-Massacre.html>>
- NEWMAN, Kim. **Nightmare Movies:** Horror on Screen Since the 1960's. New York: Bloomsbury, 2011. 2ª edição.
- OLIVEIRA, Dennison de. **O Cinema como fonte para a História.** Disponível em:  
<<http://www.poshistoria.ufpr.br/fonteshist/Dennison.pdf>>
- PENNER, Jonathan; SCHNEIDER, Steven Jay; DUNCAN, Paul (Orgs). **Cine de Terror.** Madrid: Taschen, 2008.
- PHILLIPS, Kendall R. **Projected Fears:** Horror Films and American Culture. Westport: Praeger, 2005.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes. Os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SCHNEIDER, Steven Jay. Toward an Aesthetics of Cinematic Horror. In: **The Horror Film.** New Brunswick: Rutgers UP, 2004. PP. 131 – 149.
- SCHNEIDER, Steven Jay (Org). **101 Horror Movies You Must See Before You Die.** New York: Hauppauge Barron's, 2009
- TAVARES, Caroline Santana. Cinema de Horror: o medo é a alma do negócio. **Revista Temática do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB**, 2011; ano VII (5). PP. 1-13.
- XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do Cinema.** São Paulo: Graal, 2008.
- XAVIER, Ismail (Org). **O Cinema no Século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- WOOD, Ellen M. **A Origem do Capitalismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- WOOD, Robin. **The American Nightmare:** Essays on the Horror Film. Toronto: Festival Of Festivals, 1979.

#### SITES:

<http://www.imdb.com/title/tt0072271/> acesso em 23 de novembro de 2013.

<http://bocadoinferno.com.br/> acesso em 23 de novembro de 2013.

<http://www.chainsawdvd.com/> acesso em 23 de novembro de 2013.

<http://www.tcmfanclub.com/> acesso em 23 de novembro de 2013.

<http://www.fangoria.com/new/> acesso em 23 de novembro de 2013

## 8. ANEXOS

### 8.1 IMAGEM 29: ANEXO 1. <sup>135</sup>



### 8.2 IMAGEM 30: ANEXO 2. <sup>136</sup>



<sup>135</sup> Imagem retirada de: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:TheTexasChainSawMassacre-poster.jpg> (acesso em 29 de novembro de 2013)

<sup>136</sup> Imagens retiradas de: <http://www.worldsofimagination.co.uk/film%20Texas%20Chainsaw%20Massacre.htm> e [http://blogs.laweekly.com/informer/2012/09/leatherface\\_actor\\_andrew\\_bryni.php](http://blogs.laweekly.com/informer/2012/09/leatherface_actor_andrew_bryni.php) (acesso em 29 de novembro de 2013).