

CHRISTIANE F. E O HORROR: UMA ANÁLISE DO FILME DE 1981

Christiane F. and the horror: an analysis of the film.

Christiane F. y el horror: un análisis de la película de 1981.

Laura Loguercio Cánepa¹

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i26.14412

Resumo: Este trabalho propõe uma análise do filme *Eu, Christiane F, 13 anos, Drogada e Prostituída (Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, Alemanha Ocidental, 1981) a partir da tradição das histórias de horror. Para isso, é feita uma análise breve da estrutura narrativa do filme e de alguns de seus momentos cruciais, com vistas a uma interpretação que permita observar os aspectos horríficos da obra. O trabalho também aponta a vinculação ao cinema de horror como um dos motivos para a manutenção do culto a esse filme, quarenta anos após o seu lançamento.

Palavras-chave: Cinema. Horror. Análise fílmica. *Christiane F.* (1981).

Abstract: In this paper, we analyze the film *Christiane F (Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, West Germany, 1981) from the perspective of horror stories. To achieve this goal, we briefly analyze the film's narrative structure and some of its crucial moments, aiming at an interpretation that allows observing the horrific aspects of the film. The paper also points out the link to horror cinema as one of the reasons for the continued cult of the film forty years after its release.

Keywords: Cinema. Horror genre. Film Analysis. *Christiane F.* (1981).

Resumen: Este artículo analiza la película *Christiane F. (Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Uli Edel, Alemania Occidental, 1981) desde la perspectiva de las historias de terror. Para lograr este objetivo, se hace un breve análisis de la estructura narrativa de la película y algunos de sus momentos cruciales, buscando una interpretación que permita observar los aspectos de terror de la película. Este trabajo también señala la vinculación con el cine de terror como una de las razones del continuo culto a esta película, cuarenta años después de su estreno.

Palabras-clave: Cine. Género de terror. Análisis cinematográfico. *Christiane F.* (1981).

¹ Doutora em Multimeios (UNICAMP); Docente e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP, Brasil. laura.canepa@animaeducacao.com.br . <https://orcid.org/0000-0003-3248-599X>

Introdução

O longa-metragem *Eu, Christiane F., 13 anos, Drogada e Prostituída* (*Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Alemanha Ocidental, Uli Edel, 1981) obteve expressivo sucesso mundial nas bilheterias e no *home video* nos anos 1980. Tratava-se da versão cinematográfica do livro-reportagem homônimo, de autoria dos jornalistas Kai Hermann e Horst Rieck. O livro, publicado na Alemanha Ocidental em 1978 e logo traduzido para dezenas de idiomas, foi um amplo fenômeno editorial e cultural, seguido por uma série de entrevistas, ensaios fotográficos, coleções de moda, álbuns musicais, documentários e exposições de arte, que, ainda hoje, interessam pelo modo ambíguo com que trataram as relações entre a juventude e o submundo das drogas e da prostituição nos países ricos, oscilando entre o sensacionalismo e a glamourização.

Em 2022, o aniversário de quarenta anos de lançamento do filme foi marcado pela estreia mundial de uma cópia remasterizada e por diversos eventos comemorativos. Em São Paulo, por exemplo, uma sessão especial no Cine Petra Belas Artes, em 24 de julho de 2022, foi acompanhada por música ao vivo executada pela banda Heroes, especialista em interpretações de David Bowie (cantor e compositor britânico que assinou a trilha musical do longa com canções dos álbuns *Low*, 1977; *Heroes*, 1977; e *Lodger*, 1979, gravados no período em que viveu em Berlim Ocidental). Em fevereiro de 2021, pouco mais de um ano antes da reestrea mundial de *Christiane F.*, o canal de *streaming* Amazon Prime lançou a minissérie em oito episódios *We Children From Banhoof Zoo*, baseada nas desventuras de Christiane e de seus amigos. Na imprensa, o diretor Uli Edel e a atriz Natja Brunckhorst concederam dezenas de entrevistas nas quais revelaram histórias de bastidores e falaram sobre o modo como se relacionam com o legado do filme, quarenta anos depois.

Entre os debates que o filme *Christiane F.* levanta – sobre o culto ao tema das drogas pelo cinema (Rantala, 2010); sobre as representações da Alemanha pré-queda do Muro de Berlim (Watson; Recht, 1999); sobre as relações entre o cinema e a obra de Bowie (Ingram, 2019; Cánepa, 2020) –, este texto pretende observar um aspecto que já fora notado por críticos nos anos 1980, entre os quais os influentes Roger Ebert (1982), do *Chicago Sun Times*, e Janet Maslin (1982), do *New York Times*: trata-se da sugestão horrífica que perpassa a experiência do filme. Para isso, o presente trabalho recorre ao diálogo com autoras e autores que discutem os princípios do horror ficcional – tais como Noel Carroll (1999), Barbara Creed (1996), David Russel (1998) e Jack Morgan (2002) – buscando, assim, propor uma análise do filme *Christiane F.* emoldurada por esse gênero.

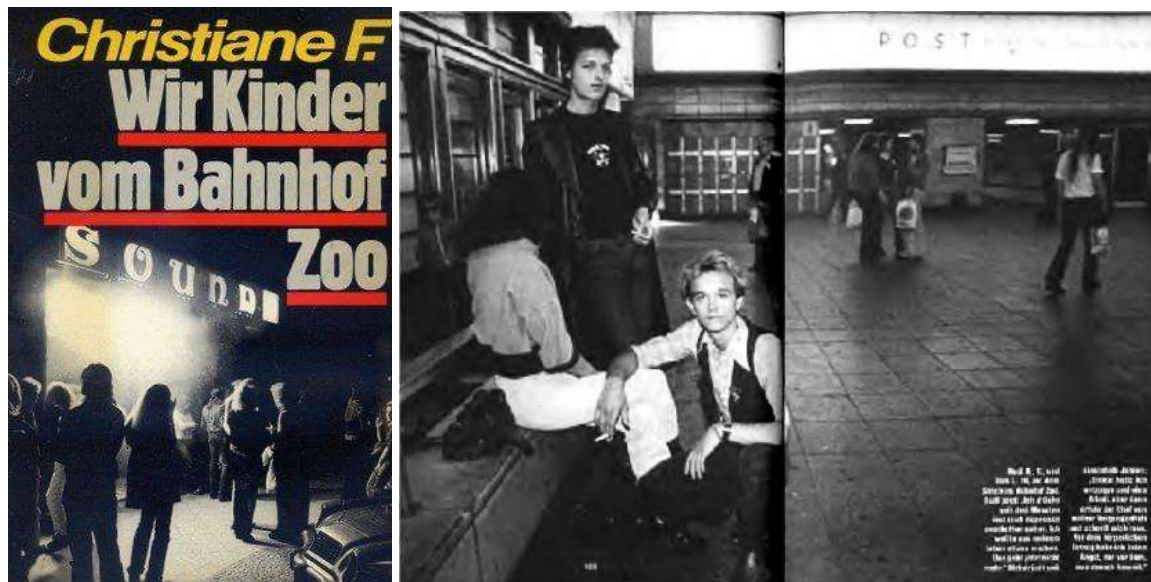
Feito sob medida para vender

Antes da unificação alemã em 1990, Berlim Ocidental era um lugar liminar, metade de uma cidade dividida, cercada pelo Bloco Oriental socialista durante a Guerra Fria. Como descreve Andrea Rinke (2010, p. 2), a cidade tinha a atmosfera de um posto avançado de fronteira em território inimigo. Segundo Rinke, a geografia insular de Berlim e o status político instável atraíram muitos jovens da Alemanha Ocidental que “rejeitavam os valores dominantes do continente ocidental e favoreciam estilos de vida alternativos como os direitos dos homossexuais, os movimentos verdes e pela paz” (Rinke, 2010, p. 2). Essa sensação ousada e experimental atraiu para Berlim Ocidental artistas que desejavam se reinventar, como o britânico David Bowie e seu produtor, o estadunidense Tony Visconti. Como descreve Rinke, para esses artistas e moradores:

A estação de metrô Zoo [Bahnhof Zoo, em Berlim, onde se passa a maior parte da trama de *Christiane F.*], cumpriu um papel de importante centro de transporte da metade

ocidental da cidade durante os quarenta anos em que o país e a cidade foram divididos. Era onde os berlinenses embarcavam nos trens que os levavam ao Ocidente, e onde os viajantes da Alemanha Ocidental chegavam ao seu destino; o último bastião da cidade-fronteira da Guerra Fria. (Rinke, 2010, p. 2)

Desde o começo da produção de *Christiane F.*, em Berlim Ocidental, os realizadores sabiam que tinham um grande sucesso nas mãos. O angustiante livro-reportagem sobre a história de Christiane não tratava apenas da experiência individual da jovem, mas do drama de toda uma geração de crianças pobres da cidade que estavam morrendo em uma epidemia de vício em drogas, particularmente a heroína (Fig. 1). Como relata Rinke (2010, p. 3), nos anos 1970, a Alemanha Ocidental havia se tornado o maior mercado ilegal de heroína do continente europeu, com um número estimado em mais de cinquenta mil usuários apenas na cidade de Berlim Ocidental, então transformada na capital *junkie* da Europa (Fig. 2).



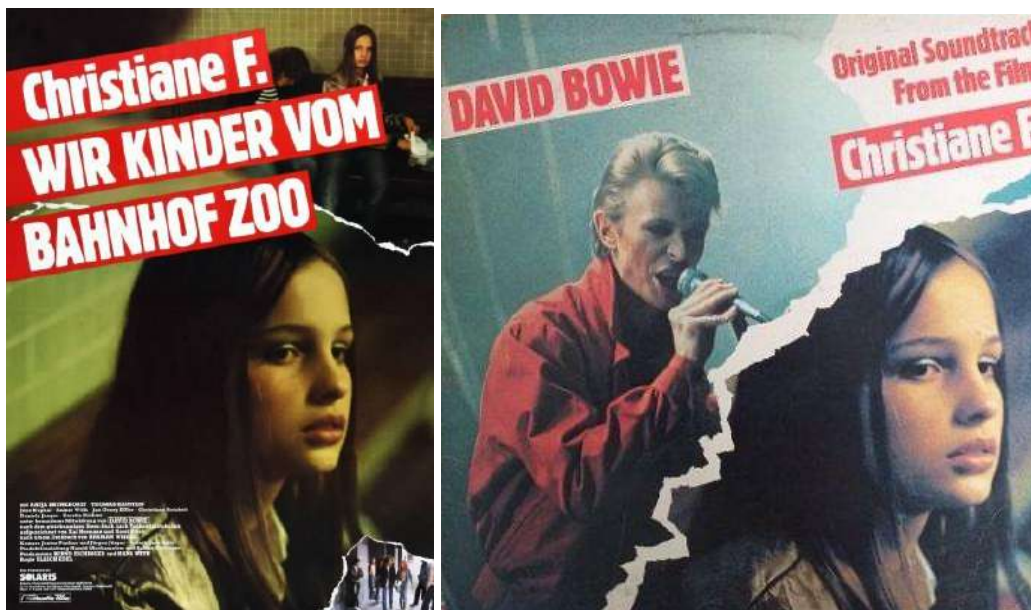
Figuras 1 e 2 – Capa do livro de 1978; Imagem do documentário fotográfico publicado no livro. Fonte: Google Imagens.

O aspecto escandaloso, proibido e excitante do tema de *Christiane F.* gerava furor, e o livro contribuiu para uma espécie de “pânico moral” (Rinke, 2010, p. 3) relacionado ao uso de drogas que tomou conta do debate público naquele período, fazendo com que, durante anos, escolas do mundo inteiro adicionassem o texto à lista de leituras obrigatórias dos adolescentes.

A história é muito conhecida, recontada aos jovens dos anos 1980 como uma espécie de conto preventivo contra as drogas. Em 1972, Christiane Vera Felscherinow era uma jovem de 12 anos de idade, filha de pais separados. Ela vivia nos subúrbios de classe média baixa em Berlim Ocidental, quando decidiu fumar seu primeiro cigarro. Logo, outras substâncias vieram, como o álcool e a maconha, e em pouco tempo ela experimentaria drogas mais fortes, como o haxixe e as anfetaminas. Aos 13 anos, tornou-se viciada em heroína, e começou a se prostituir nos arredores da estação Zoo do metrô berlinense para manter o vício. Em 1978, aos 15 anos, compareceu a um tribunal como testemunha em um caso de pedofilia. Na ocasião, dois jornalistas da revista alemã Stern, chocados com a aparência e com o comportamento da jovem, fizeram uma entrevista com ela que deveria durar cerca de uma hora. No entanto, essa entrevista acabou se estendendo por meses, e a história de Christiane tornou-se um dos livros de não-ficção alemães mais populares publicados depois da Segunda Guerra Mundial.

O livro foi adaptado para o cinema pelo produtor Bernd Eichinger, fundador da companhia Solaris, que produzira obras como *Hitler, um filme da Alemanha* (*Hitler – ein Film aus Deutschland*, Hans-Jürgen Syberberg, Alemanha Ocidental, 1977), e depois faria o sucesso infanto-juvenil *A história sem fim* (*Die unendliche Geschichte*, Wolfgang Petersen, Alemanha Ocidental, 1984). A direção ficou a cargo de Ulrich “Uli” Edel, que vinha de experiências na TV alemã. *Christiane F.* tornou-se uma das maiores bilheterias da história do cinema da Alemanha Ocidental, e transformou a jovem Christiane, então já maior de idade, em celebridade mundial – além de produzir seu alter-ego na figura da atriz Natja Brunckhorst,

de apenas quatorze anos de idade, que interpretou-a nas telas, depois de concorrer com mais de duas mil garotas que ambicionavam o papel (Fig. 3). Além disso, o próprio astro David Bowie, ídolo de Christiane e de seus amigos, apoiou o projeto, atuou em algumas cenas e cedeu canções à trilha musical do filme, como *Heroes* e *Boys Keep Swinging* (Fig. 4).



Figuras 3 e 4 – Cartaz oficial alemão do filme Christiane F.; Capa do álbum com a trilha musical do filme.

Fonte: Google Imagens

Até então, poucas vezes uma história como aquela havia sido disponibilizada ao público do cinema com tal grau de realismo nas cenas de drogadição, ainda mais considerando-se que o elenco de jovens estreantes acrescentava sua própria excitação às interpretações. O filme foi quase inteiramente realizado em locações reais – boa parte delas, as mesmas das fotografias documentais do livro. Esse teor ao

mesmo tempo realista e chocante seria retomado mais tarde, de diferentes formas – não raro, mais glamorosas –, em filmes populares sobre (nem tão) jovens vítimas do vício em heroína como *Syd & Nancy* (Alex Cox, Reino Unido, 1986, Fig. 5); *Trainspotting* (Danny Boyle, Reino Unido, 1996, Fig. 6); *Réquiem para um Sonho* (*Requiem for a Dream*, Darren Aronofsky, EUA, 2001, Fig. 7) e, mais recentemente, a série *Euphoria* (Fig. 8), da HBO, que estreou em 2019, baseada em série israelense homônima de 2012.



Figuras 5, 6, 7 e 8 (em sentido horário) – Cenas de *Syd & Nancy*; *Trainspotting*; *Réquiem para um Sonho* e *Euphoria*.

Fonte: Google Imagens

Uli Edel levou às telas um filme sujo e deprimente – e, por isso, tão fascinante. Segundo Rinke (2010, p. 5), tratava-se de uma ruptura com o cinema de entretenimento alemão da década de 1970,

então dominado pelos chamados "Aufklärungsfilmern" (filmes educativos, em tradução literal), protagonizados por jovens apaixonados e saudáveis. Edel escolheu outro caminho e retratou uma geração desiludida que se afastava dos planos de vida dos seus pais, e tentava entorpecer a desesperança com álcool e drogas (Fig. 9 e 10).



Figuras 9 e 10 – Christiane, no filme de 1981, usa heroína em um banheiro público.

Fonte: DVD

Por décadas, *Christiane F.* serviu como exemplo modelar do modo de retratar os horrores do vício em drogas. Como descreve Rinke (2010, p. 5), a circularidade e a repetição na vida dos jovens drogados são enfatizadas no filme de 1981 não apenas no enredo, mas também nos motivos recorrentes de apetrechos vinculados ao consumo da heroína, como as agulhas que perfuram a pele, e são sempre destacadas em *close-ups* e tomadas longas. Esse padrão narrativo e seus motivos visuais são tão característicos da representação cinematográfica do vício em heroína que, para Rinke (2010, p. 5), pode-

se sugerir que filmes sobre esse tema compõem um gênero distinto influenciado pelo longa dirigido de Uli Edel.

Para Alexander Egersdoerfer (2021), hoje, programas como a série *We Children From Banhoof Zoo* (Figura 11), da Amazon Prime, parecem estar procurando reformular esse legado, trazendo jovens atraentes, vestidos com roupas caras e apresentados sob o efeito de uma iluminação glamourosa, incomparável com o estilo despojado do filme de Edel (Fig. 12). Mas a estrutura narrativa da série é a mesma do filme: o enredo mapeia a espiral descendente da protagonista no vício em heroína – desde a relutante primeira dose ao uso regular de droga; passando pelo primeiro colapso em casa, por um horrível ‘*rehab* caseiro’, por uma recaída, uma overdose, até a precária redenção.



Figuras 11 e 12 – Imagem de divulgação de *We Children From Banhoof Zoo*; Cena de *Christiane F.*
Fontes: Google Imagens e DVD.

O sucesso no mercado doméstico é até hoje um dos maiores da história do cinema alemão, mas o alcance do filme *Christiane F.* se expandiu a outros países. Como descreve Hester Baer (2013, p. 79),

o filme promoveu uma fusão de diferentes gêneros narrativos – como o juvenil, o erótico e o horror –, buscando variados modos de destacar aspectos apelativos do texto original, seja em relação ao sexo, à pobreza, às drogas ou à violência. Não por acaso, críticos como Janet Maslin (1982), do *The New York Times*, diriam na época que “o fato de *Christiane F.* ter sido um dos principais *moneymakers* da história do cinema da Alemanha Ocidental diz[ia] muito mais sobre as audiências da Alemanha Ocidental do que sobre o filme”. Isto é, para ela, o sucesso do filme estaria muito mais relacionado à exploração de temas chocantes do que a uma proposta cinematográfica particularmente relevante ou inovadora.

Mas, se além do impacto nas bilheteria, levarmos em conta a circulação do longa-metragem em *home video*, as vendas do álbum e as cópias piratas do filme e do disco, o alcance e a influência de *Christiane F.* são incalculáveis. Desde então, o mundo rico ocidental não se cansou de atribuir àquela jovem alemã, e a seus amigos e ídolos, as mais variadas abordagens sociológicas, médico-psicológicas, políticas, morais e estéticas. É notória, por exemplo, a dureza das fotografias em preto e branco que ilustram o livro, e cujo estilo se reflete na escolha de tons escuros para o filme.

Após o choque inicial, muitos pais mostraram o livro e o filme aos seus filhos como uma espécie de alerta. Mas, com o tempo, *Christiane F.* também acabou promovendo aquilo que ficaria conhecido como a estética da “heroína chique” (Giroux, 1997), ou uma espécie de embelezamento do ato de usar drogas e de seus efeitos sobre corpos jovens.

Como descreve Rinke (2010, p. 5), o filme destaca aspectos extraordinários da existência de pessoas viciadas em heroína, buscando efeitos dramáticos que retratam tanto a excitação quanto os perigos relacionados à drogadição. Assim, “o sucesso e o estatuto de culto do filme podem, pelo menos em parte, ser explicados por essa abordagem que inclui um elemento de glamourização” (Rinke, 2010, p. 5). Tal glamourização pode se dar pela beleza das tomadas noturnas de Berlim Ocidental (Fig. 13 e

14); pela romantização da codependência da heroína tratada como uma história de amor (Fig. 15 e 16); ou pela poderosa música de David Bowie (Fig. 17 e 18), que domina a trilha sonora do filme. A incorporação do livro e do filme pelo circuito do consumo – cujo discurso privilegia, com frequência, a insatisfação permanente com a aparência física; a magreza extrema de corpos de padrão europeu; o desejo insaciável por experiências intensas e de curta duração – revelou que isso podia ser encontrado em altas doses na narrativa trágica de *Christiane F.* Era como se a música pop, a terrível realidade dos jovens pobres europeus e o mundo dos negócios (escusos e legítimos) tivessem um encontro marcado em Berlim Ocidental...



Figuras 13 e 14 – Tomadas de Berlim à noite, no filme *Christiane F.*

Fonte: DVD



Figuras 15 e 16 –Thomas Haustein e Natja Brunckhorst interpretam Detlev e Christiane.

Fonte: DVD



Figuras 17 e 18 – Christiane vê o cartaz do show de Bowie, e pouco depois seus amigos correm ao som de Heroes.

Fonte: DVD

"This is a movie of hell"

Os temas da drogadição e de seus efeitos sobre o corpo e a percepção provocaram o interesse dos cineastas desde o princípio. Ainda no Primeiro Cinema, o estadunidense Edwin Porter faria o famoso curta-metragem *Dream of a Rarebit Fiend* (1906), sobre o sonho de um homem alcoolizado, e o francês

Georges Méliès dirigiria e estrelaria *Hallucinations Pharmaceutiques* (1908). A partir dos anos 1930, filmes de exploração sobre drogas como *Cocaine Fiends* (William O'Connor, 1935, EUA) e *Reefer Madness* (Louis Gasnier, 1936, EUA) seriam seguidos de clássicos do melodrama masculino como *Farrapo Humano* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder, EUA, 1945) e *O Homem do Braço de Ouro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger 1956). Nos anos 1960, o elogio à tríade sexo/drogas/rock'n'roll trouxe um modo mais positivo de representação dos efeitos das drogas em filmes como *Sem Destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, EUA, 1968) e a comédia *M.A.S.H.* (Robert Altman, EUA, 1971), mas os anos 1970 se encarregaram de apresentar a ressaca desse período, em obras sombrias como *Operação França 2* (*French Connection II*, John Frankenheimer, EUA, 1976) e *Taxi Driver* (Martin Scorsese, EUA, 1976). Ainda assim, quando *Christiane F.* estreou, em 1982, com suas cenas de vômito, desespero e decadência física de personagens mal saídas da infância, o choque foi imenso.

Em texto publicado na ocasião do lançamento de *Christiane F.* nos EUA, em 1982, Janet Maslin já destacava a centralidade das cenas chocantes do filme, como a que mostrava a garota em um banheiro público injetando-se com heroína. Para Maslin, o filme, ao apresentar momentos como esse, fazia com que a personagem inspirasse muito mais o nojo do que a compaixão. Porém, a jornalista já antevia um pouco mais do que nojeiras no retrato de Christiane, comparando a personagem a um tipo de Cinderela do submundo. Afinal, havia em sua biografia uma história de aventura, amizade, amor e regeneração a partir do romance adolescente com o namorado Detlev; da descoberta dos prazeres junto a dores lancinantes, nas aventuras com a amiga Babsi (interpretada por Christiane Reichelt); da reconciliação com

a mãe (interpretada por Christiane Lechle); e da redenção final na casa da avó, num espaço rural, distante de uma Berlim aterrorizante.

O filme termina um tanto bruscamente, com um plano geral e distante de uma paisagem campestre coberta de neve (Fig. 19), com a *voice over* de Christiane relatando viver em um local onde consegue se manter limpa das drogas e protegida da ‘corrupção’ da cidade grande. Porém, como observa Rinke (2010, p. 3), essa breve cena final é marcada por uma forma pouco convincente, já que os amplos espaços vazios fotografados em um dia cinzento de inverno parecem bastante monótonos em comparação às imagens excitantes apresentadas pelo filme até esse momento.

E, mesmo com o final mais ou menos redentor da história, o fato é que os críticos, os pais e os professores que exibiam o filme para milhões de adolescentes ao redor do mundo viam *Christiane F.*, principalmente, como uma história de horror. O texto de Maslin, que tem o sugestivo título de *The horrors of addiction* (‘os horrores do vício’) reforça essa impressão. Na descrição feita por ela, Christiane adquire, ao longo do filme, “cores horripilantes, como o cabelo tingido de um laranja rosado e uma palidez esverdeada na pele” (Maslin, 1982). A protagonista “depois de tentar abandonar a droga, tem uma cena de vômito muito mais emocionante do que as de Linda Blair [em *O Exorcista*]” (Maslin, 1982). E, como descreve a autora: “o momento decisivo na vida de Christiane parece ser um show de David Bowie ao qual ela assiste do centro da primeira fila (Fig. 20 e 21). A visão do Sr. Bowie, que faz uma breve aparição, é suficiente para fazê-la engolir um punhado de pílulas.” (Maslin, 1982)



Figura 19: O refúgio rural da personagem no plano final de Christiane F.
Fonte: DVD

Maslin parece concluir que Bowie entra na trama não apenas como um ídolo da protagonista, mas como uma espécie de demônio sedutor capaz de levá-la à queda: sua entrada em cena se dá aos 36 minutos de filme, constituindo o ponto de virada, pouco antes da primeira dose de heroína ser experimentada por Christiane. Desde então, a ‘mitologia’ dela esteve entrelaçada à música de Bowie, assim como ao período em que o artista viveu em Berlim Ocidental.

Os problemas de Bowie com as drogas, enfrentados no mesmo período narrado por Christiane, deram às narrativas dos dois uma ligação inextrincável, que os manteve pessoalmente próximos. Christiane seguiu a carreira artística e se envolveu com as cenas de pós-punk/new wave em Berlim e Hamburgo, trabalhando com os membros do grupo musical experimental Einstürzende Neubauten (Alexander Hacke e FM Einheit). Ela também lançou discos solo e colaborativos (com Hacke) e estrelou o

thriller distópico cinematográfico *Decoder* (Jürgen Muschalek, 1984), que trouxe também o escritor *junkie* William Burroughs. Christiane chegou ainda a acompanhar Bowie em turnês, e teve sucessivos episódios de recaídas no uso da heroína e de outras drogas – muitos desses episódios acompanhados de perto pela imprensa, com detalhes de horror corporal típicos do pânico moral relacionado à drogadição.



Figuras 20 e 21: Bowie e Christiane se entrelham (pela montagem) durante o show.

Fonte: DVD

Roger Ebert, do *Chicago Sun Times*, escreveria, em 1982, que “*Christiane F.* é um dos filmes mais horripilantes que já vi”. Segundo o crítico, “as imagens são poderosas, os horrores são fortes, e as performances (de um elenco de jovens desconhecidos) são totalmente, sombriamente, realistas. Este é um filme que veio do inferno”.

Nota-se, pelos textos de Ebert e Maslin, que a relação do filme de Uli Edel com o horror foi apontada desde o início. Em entrevista ao jornal britânico *The Guardian*, a própria Christiane estabeleceria um diálogo com o jornalista Andrew Hussey sobre o passado, lembrando o aspecto horrífico de Berlim

Ocidental que parece ter sido marcante para ela, e inspirador para o filme e para os artistas (como Bowie) que se instalaram na cidade:

"Tudo então era caos", diz [Christiane] Felscherinow, não sem um toque de nostalgia. "Você poderia viver como quisesse. Você conseguiria as coisas quando quisesse. Era Berlim Ocidental. Nunca foi fácil viver ali, mas esse era o ponto." Isso me pareceu uma maneira dolorosa de viver. "Sim, você pode dizer isso", ela diz, seus olhos agora focados no cigarro. "Vivíamos sofrendo. Tivemos muitas perdas e sofremos muito. Éramos masoquistas. Essa era uma cidade que sofria". (Hussey, 2013)

Mesmo com a ambiência que remete a ideias de melancolia e dor envolvendo Christiane e a cidade de Berlim Ocidental, é possível explorar mais estruturalmente os aspectos horríficos do filme. Afinal, desde suas primeiras imagens, *Christiane F.* traz tomadas assustadoras do condomínio em que a protagonista vive com sua mãe (Fig. 22). Os planos abertos de um lugar quase inabitado e escuro vêm acompanhadas da narração da personagem, que descreve um mundo repugnante do qual ela deseja escapar:

A podridão está em toda a parte. É só dar uma olhada. De longe tudo parece novo e impressionante com seus gramados verdes e shopping centers. Mas o mau cheiro é pior nas escadas dos prédios. O que as crianças podem fazer quando querem ir ao banheiro?

(...) Estou cheia de tudo isso. Há cartazes por toda a cidade. Sound — a mais moderna discoteca da Europa. Morro de vontade de ir lá.



Figura 22 – Tomada inicial do corredor do prédio de Christiane.

Fonte: DVD

Como descreve Rinke (2010, p. 6), o filme é fotografado principalmente à noite, com efeitos de iluminação frios, em tons azul-esverdeados que dão ao ambiente uma qualidade onírica e criam um estado intermediário semelhante ao da consciência dos viciados em heroína: nem totalmente acordados, nem totalmente adormecidos. Rinke também nota que a direção parece destacar o caráter limítrofe dessa condição ao escolher como locações os espaços predominantemente transicionais como a área ao redor da Estação Zoo, com imagens de sua bilheteria deserta e do terminal de ônibus à noite, com banheiros públicos vazios e uma arquitetura labiríntica (Rinke, 2010, p. 6). A própria cidade de Berlim Ocidental,

assim como a idade e a saúde das personagens, reforça esse caráter intermediário: entre o Leste e o Oeste, entre a sanidade e a loucura, entre a infância e a idade adulta.

A insistência na ideia de liminaridade reforça a sugestão horrífica da história, pois, como descreve Noel Carroll (1999, p. 30-32), no horror, as figuras costumam ser representadas a partir de uma impureza categórica que mistura elementos contraditórios ou dissonantes – por exemplo, híbridos de humanos e animais, objetos artificiais com vida inteligente, partes separadas do corpo com vida própria. A presença dessas figuras, de maneira geral, vem acompanhada de uma espacialização da noção de que o que horroriza é o que fica fora das categorias sociais conhecidas e aceitas – o horror provém geralmente de lugares marginais como esgotos, cemitérios e casas abandonadas. Ou seja, para Carroll (1999, p. 30-32), o caráter intersticial das figuras, dos fenômenos e dos espaços é essencial para que o horror se constitua como tal.

Ainda assim, caracterizar *Christiane F.* como um filme de horror pode gerar algum estranhamento, pois filmes de horror são geralmente associados à presença ostensiva de monstros – vampiros, zumbis, lobisomens, assassinos psicóticos. Mas como caracterizar os monstros do filme de Uli Edel?

Autores como David Russell (1998, p. 234) se referem aos filmes de horror como filmes de monstros. O termo deriva do latim *monere*, que significa mostrar/demonstrar, remetendo-nos a algum tipo de alerta – que, nas histórias de horror, apresenta-se como uma desordem provocada pelo próprio monstro (Russel, 1998, p. 237). Como descreve Andrew Tudor, enquanto os filmes de horror dos anos 1930 aos 1950 apresentavam monstros que vinham de lugares externos e exóticos para desafiar uma determinada estrutura social, nos anos pós-1960, os monstros passaram a ser vistos como expressões de nossa própria insegurança (Tudor, 1989, p. 48). Segundo ele, a partir dos anos 1970, a monstrosidade tomou a forma da loucura e da psicose, com uma preocupação relacionada à ideia de

invasão e a uma espécie de corrupção do senso de individualidade (Tudor, 1989, p. 235). Já para Barbara Creed (1993, p. 10), o monstruoso é aquilo que atravessa (ou ameaça atravessar) linhas divisórias proibidas. Para fazer essa afirmação, ela toma como referência o ensaio de Julia Kristeva (1982) sobre a ideia de abjeção, no qual a autora argumenta que o abjeto é aquilo que não respeita os limites, as regras ou as posições estabelecidas no mundo simbólico.

Nesse sentido, é preciso identificar de que tipo de monstruosidade se fala em *Christiane F.* Podemos apontar a própria droga (a heroína) como uma espécie de monstro insidioso que possui os corpos dos jovens, transformando-os em criaturas de aparência cadavérica, sem vontade própria e com um desejo desesperado que os assemelha a vampiros ou zumbis. Para ilustrar essa observação, vale descrever a sequência inicial do filme. Logo após a narração de abertura feita por Christiane, somos apresentados a cenas noturnas nas quais ela relembra sua primeira incursão à boate Berlin Sound. Lá dentro, a canção *Look back in anger*, de Bowie, se mistura às ameaças à garota feitas por homens que a assediam, até o momento em que ela decide entrar em uma pequena sala de cinema dentro da boate, onde está sendo exibido o filme de horror *A Noite dos Mortos Vivos* (*Night of The Living Dead*, George Romero, 1968), marco da contracultura e do cinema independente estadunidense. Enquanto ouvimos gritos e gemidos — que inicialmente não sabemos se são de prazer sexual ou de dor, já que o filme de Romero demora alguns segundos para ser apresentado — vemos os adolescentes consumindo avidamente álcool e drogas, mas também testemunhamos o flerte entre Christiane e aquele que virá a ser seu primeiro amor, Detlev.

Assim, já na sua noite de estreia na Berlin Sound, percebemos que a vida da protagonista só se reveste de algum interesse (amoroso, festivo, sensorial) nos momentos em que ela está diante do perigo trazido pelas drogas. Ainda nessa sequência, as primeiras substâncias ilícitas são oferecidas a Christiane

por um rapaz que a assedia, e ele o faz exatamente quando uma música de suspense é executada no filme de Romero. Dessa forma, a relação entre sexualidade, horror e drogas está estabelecida desde a primeira dose. A garota corre para o banheiro, e lá encontra, em uma cabine entreaberta, um jovem que parece estar morto (Fig. 23 e 24). Pouco depois, ele passará por ela como um fantasma, deixando-a ao mesmo tempo assustada e intrigada (Fig. 25 e 26). A partir daí, veremos a jovem Christiane experimentar diferentes substâncias, não raro tentando chamar a atenção de Detlev.



Figuras 23 e 24: Christiane leva um susto com um rapaz desacordado no banheiro da Berlin Sound.

Fonte: DVD



Figuras 25 e 26: Christiane F. reencontra o rapaz do lado de fora da Berlin Sound.

Fonte: DVD

Para descrever a descida aos infernos empreendida pela jovem Christiane, Edel empregou uma mistura de estilos, convidando-nos à empatia com a jovem protagonista, para aos poucos introduzir elementos horríficos que vão provocando repulsa à personagem e aos seus amigos e amigas. Assim, outro sentido de monstruosidade que pode ser desenvolvido aqui é o da transformação de jovens viciados em monstros. Como observa Rinke (2010, p. 6), ao tentar transmitir visualmente o vício de Christiane como uma viagem de terror demoníaca, a área ao redor da Estação Zoo foi construída cinematograficamente como uma selva de concreto escura e perigosa, com vislumbres muito raros de luz natural – e, com isso, passa a se assemelhar a uma espécie de covil de vampiros que lá se alimentam e fazem suas vítimas. Como exemplo disso, Rinke menciona a cena em que um viciado salta uma divisória de box no banheiro feminino para arrancar a dose de Christiane de suas mãos e injetar a droga no próprio pescoço (Fig. 27 e 28).



Figuras 27 e 28: Christiane é atacada no banheiro.

Fonte: DVD

Vale destacar, porém, que a cena decisiva para a primeira experiência da protagonista com o uso da heroína não inclui nem a presença do interesse amoroso (Detlev), nem dos zumbis viciados da estação Zoo, mas sim o astro David Bowie, durante os dois minutos em que ela o vê, no show, ao som de *Station to Station*. Este, na verdade, é o único momento em que o desejo de transcender parece suplantar o tédio da vida da personagem. O arrebatamento que ela parece ter ao se sentir interpelada por Bowie pode nos remeter à ideia de uma possessão demoníaca de outra ordem, isto é, uma possessão que precede a droga e é conduzida pelo próprio desejo – pelo qual ela será severamente punida com a destruição de seu corpo.

Assim, se *Christiane F.* pode ser pensado como um filme de horror, o corpo monstruoso deve ocupar uma posição central na nossa análise. Como pontuado por Jack Morgan em *The Biology of Horror* (2002), a ficção de horror pode estar ligada a um aspecto da vida mental em que nossa constituição fisiológica é mais notadamente sentida. Para ele, o gênero (ao qual chama de *bio-horror*), nasceria de nossa tomada de consciência do corpo como um organismo cuja existência, até certo ponto, independe dos desígnios da mente. Essa existência ‘independente’ do corpo (ligada a experiências extremas e inescapáveis como a gravidez e o parto, o sonho e o pesadelo, a morte e a doença, a fome e a defecação), estaria, segundo Morgan, na fonte primária em que bebe a ficção de horror. Nas palavras do autor: “por mais brutal que a ficção de horror nos possa parecer, creio que há, nela, muitos indicativos de que o mito do horror emerge da escuridão que reflete aspectos particulares da nossa situação bio-existencial.” (Morgan, 2002, p. 4)

Mas, claro, não é um corpo qualquer que está no centro do filme, e sim um corpo feminino muito jovem e fora de controle, como visto em clássicos do horror dos anos 1970 como *O Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, EUA, 1973) e *Carrie – A Estranha* (*Carrie*, Brian de Palma, EUA, 1976). O corpo

da personagem sofre terrivelmente e se deforma, mas insiste em escapar de todas as tentativas externas de regulação. Durante o filme, seu apetite por drogas e sexo vem acompanhado de sofrimento e culpa, mas sempre acaba se impondo de forma monstruosa por meio das alterações físicas (como a magreza excessiva e os cabelos desgrenhados), da presença de fluidos indesejáveis (entrando e saindo do corpo); dos comportamentos automáticos e animalizados (provocados tanto pelo uso da droga quanto pela falta dela).

Assim, a seu modo, o filme coloca em cena algo que estava sendo descrito na mesma época por Julia Kristeva, em seu ensaio publicado no começo dos anos 1980: *Pouvoirs de l'horreur - Essai sur l'abjection* [Os poderes do horror – Ensaio sobre a Abjeção]. Para Kristeva, o problema da abjeção parece estar, em nossa cultura, intrinsecamente ligado ao corpo e ao desejo femininos. Em seu trabalho, a autora alega que a abjeção (operação psíquica em que a identidade subjetiva se constitui pela exclusão das ameaças às fronteiras do sujeito) tem origem não na castração – como defendem as principais correntes da psicanálise – mas sim na dependência originária do corpo materno (Kristeva, 1982, p. 6). Como observa Sarah Arnold (2013, p. 6), para Kristeva, a mãe é a lembrança de um momento em que a criança nada mais era do que um pedaço dela, indissociada de outros órgãos em suas entranhas. Não por acaso, os ruídos primitivos (como grunhidos e gemidos) e os fluidos corporais são presenças constantes nas histórias de horror – e, como veremos a seguir, ganham enorme destaque em *Christiane F.*

A sequência mais famosa de *Christiane F.* ocorre a partir dos noventa minutos do filme, após uma overdose da garota no banheiro de sua casa. Então, com a ajuda da mãe dela, a jovem e o namorado decidem fazer uma primeira tentativa de reabilitação caseira, enfrentando juntos as crises de abstinência enquanto ficam fechados por vários dias num quarto. Eles suam, tremem, arrancam o papel de parede com as unhas, bebem vinho desesperadamente, vomitam, choram. A sequência, com cerca de sete

minutos, se parece muito com a forma como as possessões demoníacas passaram a ser filmadas após o sucesso mundial de *O Exorcista* (Fig. 29 e 30).

Após os dias de desespero, a abstinência faz um bom efeito, e os jovens, mais saudáveis, conseguem sair de casa em busca dos amigos. Christiane vaga pela estação Zoo como se estivesse em meio a um covil de zumbis, acompanhada por uma música sinistra em sintetizador. Então, ao entrar no apartamento caótico que Detlev dividia com os amigos (Fig. 30), encontra um dos rapazes, Atzie, jazendo morto sobre a cama (Fig. 31). A descoberta dessa morte levará Christiane a seu ponto mais baixo na espécie de ‘viagem ao inferno’ empreendida por ela.



Figuras 29 e 30: Reabilitação caseira de Christiane e Detlev.

Fonte: DVD



Figuras 30 e 31: Chistiane encontra o amigo Atzie morto.

Fonte: DVD

Depois de ter dificuldades para obter dinheiro com a prostituição, Christiane vende objetos de valor roubados da casa da mãe, mas tem sua droga roubada na cabine do banheiro da estação, na cena comentada anteriormente. Ela vê o namorado Detlev prostituir-se com um homem mais velho que, até então, ela acreditava ser um amigo do casal. Em busca de dinheiro para mais uma picada, e sozinha na estação completamente vazia, de madrugada, Christiane aceita o convite para sair com um homem a quem considera detestável: um pedófilo masoquista. Ela então deverá torturá-lo com chicotadas, algo que fará com imensa fúria, a ponto de fazê-lo tentar dar limites à violência dela (Fig. 32 e 33). O desespero

e a exaustão de Christiane revelam uma jovem capaz de tudo, deformada pelo ódio, pela frustração e pela loucura.



Figuras 32 e 33: O último trabalho de Christiane como prostituta.

Fonte: DVD

Ao terminar o terrível trabalho, Christiane descobre que sua amiga Babsi fora encontrada morta por overdose, na estação Zoo. Ela vai até o banheiro, toma mais uma dose de heroína, demonstrando um êxtase de prazer e alívio que a faz escorregar pela parede, talvez morta, talvez não. Ela só poderá ser salva quando for separada de todas as tentações a que o desejo possa lhe conduzir. Em seguida, o plano da casa da avó no meio do gelo e a voz de Christiane nos contam que ela está bem: “Sobrevivi. Vivo com minha avó e minha tia numa vila perto de Hamburgo. Há um ano, vivo aqui sem drogas. Ao pensar em

Detlev, fico com medo. Ainda penso muito nele. Gostaria de lhe dar um pouco da minha força e ajuda. Mas antes, preciso recuperar a minha energia”.

Rinke (2010, p. 9) argumenta que a estética *cool* dos filmes de horror encontrada em *Christiane F.* pode ter sido contraproducente para os supostos objetivos dos produtores de denunciar o submundo das drogas. Para Rinke, os elementos horríficos contribuíram (e ainda contribuem) para o apelo duradouro do filme aos jovens espectadores, geralmente fãs do gênero horror. E o mesmo ocorreria com a música de Bowie:

No final da descida de Christiane para as entranhas do metrô da Estação Zoo em busca de dinheiro ou drogas, ela se depara com olhares vazios de viciados com “cara de zumbi” nos corredores subterrâneos. Sua viagem por este espaço infernal, filmada em um longo plano lateral, é acompanhada por uma dramática peça de ambiência baseada em sintetizador (*Sense of Doubt*, do álbum *Heroes*, de Bowie, 1977), que evoca poderosamente o espaço sombrio que Christiane habita nessa sequência. Um tema de registro baixo de quatro notas descendentes transmite uma sensação sinistra de pavor, com ritmo lento e sensação estática aumentando a impressão de que a protagonista atingiu o fundo do poço. Ao mesmo tempo, e talvez apesar da intenção do diretor, as conotações musicais e visuais de horror nesta sequência – tanto assustadoras quanto atraentes, como a própria droga heroína – podem ter um apelo “cool” para alguns jovens espectadores. (Rinke, 2010, p. 10)

Se somarmos, a essa ambiência ao mesmo tempo assustadora e fascinante, o fato de que, no começo dos anos 1980, o gênero horror voltava-se ostensivamente ao público adolescente, a interpretação do filme pela via de uma história de horror fica ainda mais evidente. Afinal, o caráter de repetição infinita (como uma espécie de maldição) que cerca as personagens dominadas pelo vício, pode remeter a um subgênero do horror que explodira no final dos anos 1970 voltando-se para mortes em

série de adolescentes – quase sempre usuários de drogas, sexualmente ativos e apartados da presença dos adultos. Trata-se dos *slasher films*, que também contavam com uma personagem recorrente apelidada de “garota final” [*final girl*] (Clover, 1996) – alcunha atribuída às garotas sobreviventes, relativamente inocentes e capazes de escapar com vida das mesmas ameaças que vitimaram fatalmente todos os seus amigos e amigas.

Nesse sentido, a própria Christiane, com sua luta pela sobrevivência, pode ser caracterizada como uma *final girl* que sobreviveu até mesmo ao próprio Bowie (morto em 2017, aos 69 anos), contra todos os prognósticos feitos ao longo de sua vida. Em 2018, pouco depois de receber a atenção do grande público com um segundo livro, autobiográfico, *Christiane F. - Mein zweites Leben (Christiane F. – A minha segunda vida, 2013)*, ela se retirou dos holofotes. Ainda assim, a narração da sua vida permanece interessando a milhões de leitores e espectadores, revelando não apenas um grande problema social que ainda está longe de ser resolvido (o do abuso de drogas por crianças e adolescentes), mas acrescentando, para sempre, uma camada mítica à paisagem de Berlim Ocidental. Não por acaso, na já mencionada entrevista ao *The Guardian*, Hussey nos descreve o modo como ela revê as delícias, os dramas e os limites daquele tempo:

Christiane Felscherinow está sentada muito confortavelmente em um sofá de veludo no escritório de um de seus editores. (...) Christiane é uma bela mulher de 51 anos de idade, com olhos claros e brilhantes, e um sorriso nos lábios. Ela é também a mais famosa adita em heroína da Alemanha e da Europa, e há rumores de ela ainda esteja nessa onda. Quando pergunto se isso é verdade, ela se torna evasiva. “Como eu poderia dizer alguma coisa ruim sobre a heroína?” diz ela, sem responder à questão. “A heroína me deixou rica.

Ela me fez famosa. Na semana passada, eu estava viajando no avião particular do David Bowie. Tudo isso por causa da heroína! Eu amo e odeio a heroína.” (Hussey, 2013).

De certo modo, então, tanto David Bowie, representado no filme como um demônio tentador, quanto sua colega de infortúnios, supostamente capaz de ir ao inferno e voltar, encarnam como poucos a experiência da juventude nas sociedades capitalistas avançadas, nas quais a própria rebeldia e a autodestruição podem virar fama e dinheiro.

Considerações finais

Entre 1982 (ano da estreia) e 2022 (ano do relançamento), tem-se quarenta anos de intervalo; o muro derrubado no meio da cidade de Berlim; a unificação da Alemanha; a introdução da cultura digital; a música eletrônica; o ecstasy; a morte de Bowie; a vida nem tão glamorosa da própria Christiane, que de tempos em tempos retorna às páginas dos tabloides ou ao mercado editorial em busca de dinheiro. Mas o rastro do filme na cultura pop é inegável, e é difícil olhar para suas imagens sem pensar em tudo o que se passou desde então.

Se ficarmos apenas com a trilha musical e o prenúncio diabólico de Bowie na boate Berlin Sound, ainda é possível ouvir as vozes mal compreendidas dos jovens do final dos anos 1970 e do começo dos 1980, espremidos entre a ressaca da contracultura e os extravagantes anos 1980, entregues a um mercado selvagem de drogas e a uma vida urbana violenta, cheia de pessoas excitadas pelos sucessos e excessos de seus maiores ídolos. O filme e seus personagens parecem existir nesse espaço ambíguo

construído por um filme calculado para ser uma peça-chave na memória dos anos 1980, período em que certa ideia decadente de juventude, de música pop, de uso de substâncias psicotrópicas e de capitalismo avançado caminhavam de mãos dadas.

O renovado interesse pelo filme em 2022 pode ser devido a algumas razões que vão além da efeméride de quarenta anos de lançamento. Uma das razões que justifica o interesse das novas gerações pelo filme é a trilha de Bowie, com algumas de suas músicas mais famosas. Bowie se manteve como astro relevante após a sua morte, em 2017, sendo redescoberto continuamente por novos públicos, em parte pelo aspecto camaleônico e sexualmente fluido de suas performances, algo que interessa à juventude numa época de questionamento aos padrões heteronormativos de sexualidade. Há também que levar em conta o clima de catástrofe iminente que o mundo enfrentava no começo dos anos 1980, com o recrudescimento da Guerra Fria e a descoberta da AIDS, que pode ser comparado ao ambiente distópico que se observa nos anos 2020, com catástrofes ambientais, bélicas e pandêmicas. A crise econômica mundial e a insegurança em relação ao futuro também sugerem a possibilidade de uma conexão afetiva dos jovens de hoje com as ansiedades das personagens adolescentes do filme de 1981.

Nesse contexto de recepção de *Christiane F.* em 2022, o presente trabalho propôs mais uma camada analítica ao filme, que pode ajudar a compreender a sua atualidade, relacionando a obra a um gênero que era muito popular entre os adolescentes nos anos 1980, e continua sendo nos anos 2020: o horror. Trata-se de um gênero caro à adolescência pelo imaginário das transformações corporais que costuma acionar, mas que também fala de catástrofes, desesperanças, maldições e saídas precárias – temas presentes em *Christiane F.* Ainda é difícil saber se o *hype* em torno do filme terá pouca duração, ou se o longa será incorporado à cinefilia de culto dos anos 1980, que é tão cara à cultura pop

contemporânea. Ainda assim, a volta de *Christiane F.* aos cinemas mundiais é, no mínimo, um dado relevante para a crônica do ano de 2022.

Referências

- Arnold, S. (2013). *Maternal horror film: melodrama and motherhood*. New York: Palgrave Macmillan.
- Baer, H. (2013). "Producing adaptations: Bernd Eichinger, *Christiane F.* and German film history". In: Fisher, Jaimey. *Generic Histories of German Cinema: Genre and Its Deviations*, Camden Hoouse: New York.
- Cánepa, L.L. (2020). "Eu e *Christiane F.*". In: Reis Filho, L.; Cánepa, L.L. *David Bowie: O Homem que Caiu na Tela*. São Paulo: Genio Editorial, p. 75-94.
- Carroll, N. (1999). *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração*. Campinas: Papirus,
- Clover, C. (1996). "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". In: GRANT, B. K. (Org). *The Dread of Difference: Gender and The Horror Film*. Austin: Texas Film Studies – University of Texas, pp. 66-113.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous Feminine – Film, Feminism, Psychoanalysis*. London and New York: Routledge.
- Ebert, R. (1982). "Christiane F." *Chicago sun-times*. Jan 01, 1982. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/christiane-f-1982> . Acesso em 27 de julho de 2022.
- EU, CHRISTIANE F., 13 ANOS, DROGADA E PROSTITUÍDA. Ulrich Edel, Alemanha Ocidental, 1981, Cor, 130 min.
- Egersdoerfer, A. (2021). "Kultfilm: The Cautionary Tale of *Christiane F.* – *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*". *Strasburgfilm*, Fev. 23, 2021. Disponível em: <https://strasburgfilm.com/kultfilm-the-cautionary-tale-of-christiane-f-wir-kinder-vom-bahnhof-zoo> Acesso em Jul. 27, 2022.
- Giroux, H. (1997). "Heroin Chic, Trendy Aesthetics, and the Politics of Pathology". *New Art Examiner*, n. 25, pp. 20-27.
- Herman, K.; Rieck, H. (2016). *Eu, Christiane F., 13 anos, drogada e prostituída*. Trad. Maria Celeste Marcondes. Rio de Janeiro: Best Bolso.
- Hussey, A. (2013). "Heroin: Art and Culture Last Taboo". *The Guardian*. Dez. 22, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/dec/22/art-heroin-christiane-f> Acesso em Jul. 27, 2022.
- Ingram, S. (2019). "Constellating stardom, Berlin-style: Bowie, *Christiane F.*, Hedi Slimane". *Celebrity Studies*, V. 10, 2019. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19392397.2018.1559048> Acesso em Jul. 27, 2022.
- Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- Maslin, J. (1982) "The horrors of addiction". *New York Times*. Mar, 19, 1982. Disponível em <https://www.nytimes.com/1982/03/19/movies/horrors-of-addiction.html> . Acesso em Jul. 27, 2022.
- Morgan, J. (2002). *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Southern Illinois University Press.
- Rantala, V. (2010). "Samples of Christiane F.: Experimenting with Digital Postproduction in Film Studies". In: Puro, J.P.; Sihvonen, Jukka (Orgs). *Unfolding Media Studies Working Papers*. University of Turku, p. 19-32.
- Rinke, A. (2010). "Liminal bodies in liminal spaces: the depiction of drug addicted youth in the films Christiane F and Drifter". *Global Media Journal: Australian Edition*. Vol. 4 (1), 2010. Disponível em: https://www.hca.westernsydney.edu.au/gmjau/archive/v4_2010_1/andrea_rinke_RA.html Acesso em Jul. 27, 2022.
- Russell, D. (1998). "Monster Roundup: Reintegrating the Horror Genre". In: BROWNE, N. (Org). *Refiguring American Film Genres*. Berkeley: University of California Press, pp. 233-254.
- Street, S. (2000). "Trainspotting". In: Forbes, Jill; Street, Sarah. *European Cinema: An Introduction*. New York: Palgrave, p. 183-194.
- Tudor, A. (1989). *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.
- Watson, S.; Recht, A. (1999). "German Drug Cinema". In: Stevenson, Jack. *Addicted. The Myth and Menace of Drugs in Film*. New York: Creation Books, pp. 166-176.