

A COSMÉTICA DO SANGUE: O BAIXO ORÇAMENTO COMO VALOR NOS FILMES DE TERROR*

The Cosmetic of Blood: The Low Budget as Value in Horror Movies

La Cosmética de Sangre: La Función de Bajo Presupuesto en las Películas de Terror

Filipe Falcão

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Jornalismo Cultural pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

Email: macomendonca@gmail.com

Thiago Soares

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), professor do Departamento de Comunicação (Decom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas (PPGC) e Mestrado Profissional em Jornalismo (MPJ) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Email: thikos@gmail.com

Resumo

O lançamento, em 2013, de duas releituras do cinema de terror de baixo orçamento (*A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica*) nos coloca diante de uma questão ligada à construção do valor no cinema. Discute-se aqui como o gênero terror foi construindo a ideia de que filmes de baixo orçamento endossam uma premissa de medo. Debateremos as releituras dos dois filmes percebendo a “cosmética do sangue”, ou seja, a tentativa de emular o baixo orçamento em produções com aviltantes recursos.

Palavras-chave: Cinema. Terror. Baixo orçamento. Estética. *Remake*.

Abstract

The 2013 release of two low-budget horror remakes (*Evil Dead* and *The Texas Chainsaw Massacre*) seems to confront us with an issue concerning to the construction of value in film genres. In this paper we present how the horror genre has built up the idea that these productions endorse an authenticity of fear. This text will discuss the readings of the two remakes trying to understand what we call here as “cosmetic of blood”: the emulation of low-budget effects with high budgets.

Key words: Cinema. Horror. Low budget. Aesthetics; *Remake*.

Resumen

El lanzamiento en 2013 de remakes de dos importantes películas del terror de bajo presupuesto (*La Muerte del Demonio* e *El Masacre de Texas*) nos presenta un problema relacionado con el construcción del valor en el cine. Discutimos aquí cómo el género de terror ha criado la idea de que las películas de bajo presupuesto endosan una premisa del miedo. Discutimos las lecturas de los dos remakes como resultado de la realización de la “cosmética del sangre”, donde la misma trata de emular a las producciones de bajo presupuesto con recursos de mucho dinero.

Palabras-clave: El cine. Terror. Bajo presupuesto. Estética; *Remake*.

Introdução

O mercado cinematográfico de filmes de terror adota frequentemente o padrão de refilmagem de produções de baixo orçamento. Obras paradigmáticas deste gênero, como *O Massacre da Serra Elétrica*, dirigida por Tobe Hooper, em 1974, e *A Morte do Demônio*, dirigida por Sam Raimi, em 1981, ganharam novas versões lançadas nos cinemas comerciais em 2013, com a suposta promessa de “trazer à tona”, agora através de novas tecnologias de exibição, incluindo 3D, o medo e os sustos proporcionados pelos filmes originais. O que chama atenção especialmente nestes dois novos filmes é o fato de que se trata de obras com alto investimento. O novo *O Massacre da Serra Elétrica 3D – A Lenda Continua*¹, dirigido por John Luessenhop, teve orçamento de US\$ 10 milhões. Já o *remake*² de *A Morte do Demônio*, dirigido por Fede Alvarez, custou US\$ 14 milhões, enquanto os filmes originais custaram US\$ 83 mil e US\$ 375 mil respectivamente.

Os altos valores das novas produções demandam disposições tecnológicas que incluem filmagem com câmeras especiais, edição de som em bandas sonoras para salas equipadas com sistemas de som digital e as lógicas de adensamento da experiência audiovisual. No entanto, grande parte da crítica cinematográfica adotou posicionamento negativo em relação tanto ao novo *A Morte do Demônio* quanto ao *O Massacre da Serra Elétrica 3D*, sobretudo por causa das mudanças feitas em função do orçamento dos novos filmes – deixando de lado pontos cruciais das tramas originais. Este consenso costuma ser compartilhados por críticos, como Silvio Pilau,

do site Cineplayers.

A nova versão [de A Morte do Demônio] deixa de lado a precariedade técnica dos filmes de Raimi e entrega um filme para o público jovem do século XXI, mais bem acabado e executado. Com (aparentemente) menos CGI do que o esperado, A Morte do Demônio aposta em maquiagens e efeitos de primeiro nível, permitindo que Alvarez abuse de cenas com violência explícita e muito sangue. Na sua maioria, é apenas isso o que o filme tem a oferecer. [...] Porém, não há tensão, não existe nervosismo; é pura e simplesmente vísceras mostradas de forma escancarada. (PILAU, 2013).³

Chama particularmente atenção, no posicionamento da crítica, uma espécie de evocação ao caráter “ingênuo”, “artesanal” e – por que não? – mais “autêntico” das obras originais *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica*, sobretudo por se tratarem de filmes de baixo orçamento. Estes dois filmes são emblemáticos de uma prática que passou a ser percebida pelos estúdios de Hollywood: o agendamento de filmes feitos sem vultuosas quantias de produção como forma de posicionamento e agenciamento discursivo evocando ideias como empenho e “suor” de produtores, diretores e realizadores. As produções dos *remakes* das obras originais são sintomáticas para perceber esta prática inclusive ocorrendo dentro de grandes estúdios. Mesmo com o suporte financeiro de estúdios hollywoodianos, adota-se o que chamamos aqui de uma “estética do baixo orçamento” como forma de posicionamento das obras no mercado cinematográfico.

O artigo que aqui apresentamos traça uma reflexão acerca deste processo de valoração em torno dos filmes de terror que adotam o padrão de “baixo orçamento”. Nossa hipótese é que, midiaticamente, se constroem textos em torno dos filmes desta natureza acarretando uma espécie de aura e distinção que são elementos de difusão no momento em que as obras passam a ocupar as salas de cinema do mundo inteiro. A questão que norteia nossa investigação é a de que

* Artigo apresentado no GP Cinema do XIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em 2013.

¹ *O Massacre da Serra Elétrica 3D – A Lenda Continua* começa como uma sequência direta do filme original. Porém, ele foi divulgado como uma “releitura” em 3D do filme de 1974. Desta forma, esta seria a segunda refilmagem de *O Massacre da Serra Elétrica*. A primeira foi lançada em 2003 e teve direção de Marcus Nispel.

² O termo *remake* é utilizado para designar obras que são refilmadas adotando o que Omar Calabrese (1987) chama de “estética da repetição” na cultura contemporânea. As refilmagens se configuram numa prática relativamente comum no sistema de produção cinematográfica em larga escala, como, por exemplo, no modelo produtivo de Hollywood, através dos estúdios cinematográficos. Os *remakes* de produções de diferentes países também são comuns na lógica transnacional adotada pelas indústrias cinematográficas.

³ Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica.php?id=2627>. Acesso em: 01/jun/2013.

se construiu discursivamente, no gênero terror, um senso de valoração em torno de obras de baixo orçamento, a partir de marcos e incorporações pela crítica e pelo público. Precisamos delimitar algumas questões do terror como um gênero cinematográfico para que cheguemos à perspectiva de perceber como o *remake* de *A Morte do Demônio* e o novo *O Massacre da Serra Elétrica 3D* são “cosméticas” sangrentas que tentam emular o baixo orçamento de seus originais.

Horizontes de expectativa do filme de terror

Ao trazermos à tona como questionamento central a ideia do valor construído sobre obras cinematográficas, somos remetidos aos estudos de gêneros como balizas de entendimento das rotulações, classificações e padrões estéticos. Os estudos de gênero auxiliam na compreensão dos entornos discursivos de produtos, tentando reconhecer que as linguagens são atravessadas por interesses econômicos, políticos e culturais. A perspectiva aqui é compreender que, ao estudar obras cinematográficas a partir da retransmissão genérica, não se está tentando fazer um mapeamento de características que compõem os filmes de terror – até porque esta tarefa soa inócua sabendo-se que os gêneros estão em constante transformação e “rearrumação”. Tenta-se acionar os gêneros para dar conta dos endereçamentos e dos horizontes de expectativa em torno das obras fincadas sob uma determinada classificação genérica. Como estamos tratando de filmes de terror⁴, cabe aqui fazermos um recorte dos questionamentos na ordem deste tipo de produção.

Para compreendermos os horizontes de expectativa em torno dos filmes de terror, precisamos nos voltar para o debate empreendido pelo filósofo Paul Ricoeur (1985), que para tratar de tempos e dinâmicas da escritura e da narrativa, pede emprestadas do historiador Reinhart Koselleck as noções de “horizonte de expectativa” e de “espaço de experiência”. Para o autor, a ideia de “horizonte de expectativa” convocaria o

que ele chama de “espaço de experiência”, ou seja, narrativas são orientadas a tipos específicos de fruições, ocasionando espacialidades experienciais que inserem estes fruidores em pactos/contratos discursivos pautados pelas lógicas sugeridas pelas linguagens. Em outras palavras: tratar de horizonte de expectativa de um gênero significa compreender os pactos narrativos propostos, as formas de engajamento, convocação e fruição do material disposto.

No caso do cinema de terror, em específico, há disposições relativamente estáveis de agenciamentos narrativos que nos impelem a compreender tais contratos discursivos. Ir assistir a um filme de terror pressupõe que o fruidor opere em torno do horizonte de expectativas do gênero. Obviamente, o espectador traz, em si, tal horizonte, sabendo, em tese, o que esperar numa ida ao cinema, na locação de uma obra ou mesmo baixando o filme na internet. Há um pacto discursivo que opera, por exemplo, em torno da noção de “sentir medo”. O medo, portanto, estaria dentro da partitura narrativa do gênero terror, “esperada” e “ansiada” pelo fruidor. Os sustos, o engajamento corpóreo ao longo da projeção, também funcionariam como pressupostos do horizonte de expectativas destas obras. Há uma corporalidade sobretudo no acionamento do susto através do som, dos efeitos sonoros, que convocam um tipo de corpo tenso, alerta, atento, na exibição de um filme de terror. A previsibilidade é outro ponto que compõe o quadro em torno dos engajamentos possíveis nos filmes de terror. Algumas obras são essencialmente comerciais e excessivamente codificadas.

Assim, alguns filmes de terror trazem, em si, dois claros pontos de convergência narrativa: a previsibilidade e a obviedade em torno dos desdobramentos das tramas e o vasto uso de clichês do gênero como uma maneira de criação de um elo ainda mais consistente entre expectativas da obra e do espectador na enunciação fílmica. Os clichês presentes nos filmes de terror ajudam a compreender o papel fundamental destas obras dentro da cultura do entretenimento, papel este que deriva de uma relação ainda mais cristalizada da associação entre terror e divertimento. Pensar os clichês de monstros, personagens, ocasiões e situações para os acontecimentos “sobrenaturais” ou “estranhos” são centrais se pensados em toda a presença do terror, por exemplo, nos parques de

⁴ Existem autores que apontam filmes de terror e de horror como sinônimos, sem que existam diferenças fílmicas entre eles. Outros autores discordam. Tal questão não será discutida neste artigo, que vai manter a palavra terror para definir os filmes do gênero.

diversão (SEVCENKO, 2005). O trem fantasma, os monstros de brinquedo, as casas assombradas integram uma lógica do lazer, do divertimento e do risível, inclusive, que estão imersos nas premissas narrativas presentes em quem vai ao cinema para assistir a um filme de terror.

O crítico de cinema Julio Cavani explica, em matéria sobre o *remake* do filme *A Morte do Demônio*, publicada no jornal *Diário de Pernambuco*⁵, que os fãs do cinema de terror “sabem o que esperar” das produções do gênero – evocando princípios do que chama-se de horizonte de expectativas. “O público sabe que praticamente todos os personagens vão morrer e não importa se isso é previsível, pois a graça é acompanhar como tudo acontecerá” (CAVANI, 2013, p. E8). Esta é mais uma justificativa para reconhecer o cinema de terror na indústria do entretenimento, onde a experiência de medo e suas variáveis, como susto, tensão, nojo são agendamentos ligados ao lazer e à diversão⁶.

Aqui é importante abrir uma observação referente ao próprio gênero, tão amplo com suas inúmeras subdivisões ao ponto que a simples categorização dos filmes de terror se mostra como tarefa impossível pela própria complexidade do gênero. Os filmes de terror costumam ser classificados em diferentes subgêneros. As produções *trash*, por exemplo, trazem uma estética exagerada onde a falta de recurso é claramente percebida. Os títulos *gore* são marcados por cenas de mutilação e com muito sangue. Os *slashers* respondem como um roteiro simples onde um grupo de jovens é perseguido por um assassino. Os *torture porn* trazem cenas de tortura dentro de longas sequências ricas em detalhes e com conotações sexuais. Além disso, as diferentes temáticas também servem para categorizar o gênero como películas de fantasmas, vampiros, possessões, zumbis, e de outros exemplos. A época e o lugar de produção igualmente podem agrupar certos filmes em ciclos.

5 A grafia da palavra *Diário* como nome do jornal é sem o acento agudo.

6 Esta abordagem do terror como diversão convive com enquadramentos teóricos que vêem o medo e o terror como metáforas sociais, de fobias a questões políticas. Douglas Kellner (1995) e o escritor Stephen King (1981), por exemplo, defendem que o gênero também atinge pontos que refletem medos políticos, econômicos e psicológicos. Esta apropriação acaba por gerar um interessante sentimento alegórico que é trabalhado por roteiristas e diretores.

Destaca-se, também, uma perspectiva subliminarmente erótica presente no horizonte de expectativas do filme de terror, entendendo o erótico como uma espiral discursiva que pressupõe um engajamento corporal no ato de ver o filme (segurar na cadeira, tomar susto, chacoalhar) até mesmo a pressuposição do toque em outro corpo em momentos de clímax das narrativas (segurar o braço de uma pessoa, se abraçar ao namorado). O apelo erótico se faz nos clichês presentes nas obras de alguns subgêneros (meninas seminuas que serão “abatidas”, garotos másculos assassinados) pressupondo, inclusive, o ato de matar com requintes de crueldade como metáforas para os jogos de poder e sedução dentro dos embates afetivos. Estes horizontes de expectativas das narrativas dos filmes de terror geram espaços de experiências que se ancoram em modelos consagrados de exibição e de agendamentos temporais.

O multiplex como espaço de experiência

Pensar a consagração dos espaços de experiência dos filmes de terror significa compreender a engrenagem de Hollywood – a partir da lógica dos estúdios e da exibição em complexos cinematográficos chamados de multiplex. A pesquisadora e colaboradora do livro *Cinema no Mundo – indústria, política e mercado* Janet Wasko (2007, p. 32) revela que “cerca de 75% dos filmes exibidos no mundo inteiro são norte-americanos”. Parte da origem deste fenômeno tem ligação com o início da primeira Guerra Mundial, quando as indústrias cinematográficas da Europa, como França, Inglaterra, Alemanha e Itália, além de outros países ao redor do mundo, como Japão, tiveram uma diminuição brusca nas suas produções. O pesquisador norte-americano Graeme Turner destaca o impacto das duas guerras na produção fílmica norte-americana. “Até o final da guerra, os Estados Unidos estavam produzindo 85% dos filmes de todo o mundo e 98% daqueles exibidos na América” (TURNER, 1997, p. 24). Com o fim da guerra, muitos dos países que antes dos conflitos tinham produções fílmicas de destaque, levaram anos para recuperar seu ritmo de produção, o que favoreceu a crescente indústria norte-americana.

A vantagem competitiva dos Estados Unidos na criação e distribuição global de produtos do gosto popular deve-se a uma mistura de condições culturais que conduzem à criação de textos ‘transparentes’ – narrativas cuja polissemia inerente encoraja sua leitura por populações diversas como se fossem nativas. (OLSON apud WASKO, 2007, p. 33).

A “transparência” a que Olson se refere pode ser traduzida como simplicidade, previsibilidade, uso de clichês e de elementos narrativos “facilitadores” de uma fruição global, transnacional e irrestrita. O sociólogo Frédéric Martel (2010), em entrevista com o vice-presidente da Sony Pictures, Frances Seghers, para exemplificar a importância do mercado externo para *blockbusters* – ou seja, filmes de alto poder de retorno financeiro nas bilheterias – traz a seguinte observação: “o filme todo é construído, desde a concepção, em função dos mercados internacionais que temos em vista. Nossos produtos precisam ser desejados no mundo inteiro” (SEGHERS apud MARTEL, 2010, p. 90).

Pensar os espaços de experiência dos filmes de terror significa entender como se cristalizou a lógica dos multiplex. A cultura cinematográfica dos Estados Unidos legou ao mundo o cinema drive-in⁷ que começou suas atividades no ano de 1933. Chegou a número de quatro mil salas na década de 1950, fazendo sucesso com o público jovem, exibindo produções de apelo popular, como comédias, filmes de ação, ficção e de terror. O interesse dos jovens pelas películas de terror tem os cinemas drive-in como forte impulsionador.

Culturalmente foi também grande a mudança na forma de ver filme, uma vez que a qualidade da película nem sempre era o mais importante. “A qualidade da imagem não é boa, mas não faz mal: belas mulheres desfilam no carro. O drive-in desempenhou um papel importante nas primeiras experiências sexuais dos adolescentes americanos” (MARTEL, 2010, p. 46). Esta experiência legou ao cinema um caráter lúdico, de entretenimento, “sem se importar” tanto com o filme. Desta lógica lúdica de experienciar o cinema, consagra-se, posteriormente, o modelo de negócios do multiplex,

que consiste no agrupamento de duas ou mais salas num mesmo espaço, ampliando a oferta de filmes e de horários de exibições.

O primeiro cinema com duas salas “gêmeas” data de 1963, em um shopping em Kansas City, nos Estados Unidos. A vantagem era de permitir uma ampla variedade de filmes de vários nichos, no entanto, com destaque para os considerados *blockbusters*, que ocupavam um número maior de salas. Isto significa que os filmes de terror precisam possuir características *mainstream* para ganharem lugar neste espaço de exibição. Os multiplex tornaram-se centros de entretenimento, não apenas salas de exibição, pois agrega-se ao espaço da experiência, a venda de pipoca, além do consumo de refrigerante. Até hoje, as salas multiplex são as opções mais populares de experiência cinematográfica nos EUA e em diversos países do mundo, incluindo o Brasil.

Tratar o multiplex como um espaço de experiências significa reconhecer também os agendamentos sazonais que os gêneros cinematográficos possuem. De acordo com Martel, (2010, p. 34) existem três épocas do ano determinantes para o sucesso comercial de filmes *mainstream*: o verão norte-americano (entre julho e agosto), onde são lançados os maiores *blockbusters* dos estúdios; o Natal (dezembro), quando os dramas familiares e as comédias românticas assumem o protagonismo dos lançamentos e o Halloween (em outubro) quando os filmes de terror ganham destaque nos sistemas de exibição. Dentro do espaço de experiência do multiplex, a classificação etária é determinante nas lógicas comerciais de gêneros cinematográficos. Martel (2010, p. 48) destaca que os filmes com restrições classificatórias podem problematizar o sucesso comercial nos multiplex em função do público adolescente ser reconhecido como importante no consumo cinematográfico.

O Baixo Orçamento como Valor

Dentro da lógica comercial da produção em série num modelo fordista, o baixo custo é sempre uma insurgência. Baratear formas de produção significa ampliar espectros de lucro e ao mesmo tempo atenuar possibilidades de riscos. No caso do cinema comercial, o baixo custo de uma obra

⁷ Os *drive-in* eram cinemas ao ar livre em que se entrava com automóveis para se assistir aos filmes.

pode também ser uma estratégia de inserção mercadológica. Pode-se falar, portanto, de uma “estética do baixo orçamento”, com uso de câmeras portáteis, imagens sem estabilidade ou tratamento apurado, espontaneidade na captação, nos planos, entre outros. Como exemplo, basta imaginar que mesmo com orçamentos de US\$ 10 e 14 milhões, as versões lançadas em 2013 de *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica* se esforçam para “soarem” de baixo orçamento, quando na verdade não são e assemelham-se mais a *blockbusters* do gênero.

A “estética do baixo orçamento” pode estar ligada a formas de produção amadoras, com pouco domínio técnico e “ranhuras” de um bem-fazer cinematográfico. Pensamos aqui o baixo orçamento como uma estética que construiu um lugar de destaque e valor dentro das lógicas de fruição do cinema de terror. Como atesta Antoine Compagnon (2010, p. 222), “o tema valor, ao lado da questão da subjetividade do julgamento, comporta a questão do cânone e da formação desse cânone, da autoridade, contestação, revisão”. Pensar o valor que se atribui a determinada estética significa refletir como esta obra se tornou hegemônica, quem a legitimou, que enlaces institucionais foram operacionalizados. O valor sobre algo é historicamente localizado e socialmente construído. Tudo aquilo que é considerado hegemônico lida com regras construídas pelo senso comum e por instâncias consagradas.

Cabe aqui pensarmos como historicamente foi construída a ideia de baixo orçamento como um valor dentro do cinema comercial. A “fórmula” parece ser compartilhada para tais filmes que conseguiram reconhecimento no gênero. Bill Warren (2013), autor do livro *Evil Dead: A Morte do Demônio – Arquivos Mortos*, explica que estas produções geralmente são feitas por novos diretores, com elenco desconhecido, lançados por distribuidoras de baixo “escalão” e raramente são resenhados por revistas como *Time* e *Newsweek* (2013, p. 120).

Outra forma de identificar filmes como *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica* é prestar atenção aos adjetivos apresentados pela crítica especializada. Violento, chocante, doentio, repugnante, exagerado, entre outros, são palavras recorrentes para descrever tais filmes. Como na maioria das produções de terror, os roteiros geralmente são simples e de certa forma reconhecidos pelos fãs do gênero. Em geral, as

tramas mostram um grupo de jovens, uma casa na floresta, uma viagem com amigos para o interior, um imóvel herdado de um parente distante e desconhecido até que algo inesperado acontece no meio do caminho. *O Massacre da Serra Elétrica* acompanha cinco amigos em uma viagem ao Texas. Após ficar sem gasolina, o grupo é então perseguido por uma família de canibais. Já *A Morte do Demônio* acompanha cinco amigos que durante um fim de semana em uma cabana acabam despertando espíritos do mal. Um a um, os jovens são possuídos e transformam-se em demônios.

As versões originais, geradas com baixo orçamento, de *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica* parecem acionar uma autenticidade na forma crua com que tratam a violência explícita. Uma das cenas mais icônicas de *O Massacre da Serra Elétrica* mostra a jovem Pam pendurada viva em um gancho de carne.

A única leitura cerebral do filme seria vê-lo como um tratado vegetariano radical: as pessoas no filme sofrem exatamente as atrocidades infligidas diariamente ao gado de corte em nome de Ronald McDonald. Ainda assim, o filme é tão visceral que quase não sobra tempo para a plateia respirar, quem dirá ponderar sobre ‘O que significa tudo isso?...’. (NEWMAN, apud JAWORZYN, 2013. p. 134).

O baixo orçamento não é “escondido” por diretores e produtores, pelo contrário, funciona como engrenagem estética. No caso de *O Massacre da Serra Elétrica*, a película foi rodada em 16 mm, quando a grande maioria dos filmes da época era rodada em 32 mm. A utilização da película em 16 mm, mais barata do que a de 32 mm, dava um “ar sujo” e realista ao filme. A direção de fotografia traz a iluminação explícita da cena: ao invés de spots de luz “escondidos”, vê-se lâmpadas espalhadas entre ossos e móveis, além da utilização de lanternas e faróis de carros. Há, inclusive, a criação de mitos em torno do pouco dinheiro para a produção. Por exemplo, disseminou-se a informação de que o corte visto em cena no dedo da personagem Sally seria real, uma vez que a produção não conseguia fazer o sangue falso jorrar do tubo que ficava atrás da lâmina.

A Morte do Demônio possui características semelhantes a *O Massacre da Serra Elétrica*, porém com a particularidade de um

lado cômico acentuado que surge através de cenas exageradas, dentre os vários “banhos de sangue” vistos em cena. Parte do riso vem pelo excesso através de cenas grotescas, como a icônica cena de uma mulher estuprada por uma árvore. Quando algum personagem tinha partes do corpo desmembradas, claramente se percebia tratar-se de braços, mãos e pernas de bonecos. Além disso, o filme traz um festival de sangue, gossas, vísceras, desmembramentos, líquidos putrefatos, carne destrozada, cabeças decepadas e ossos partidos.

A Morte do Demônio e O Massacre da Serra Elétrica: Valor no Passado

A década de 1990, para o cinema de terror, foi marcada por remakes de clássicos do gênero. Filmes como *Psicose*, de 1960, e *A Noite dos Mortos Vivos*, de 1968, ganharam refilmagens em 1998 e 1990 respectivamente. Outros exemplares do gênero, como *O Massacre da Serra Elétrica*, *A Morte do Demônio*, *Quadrilha de Sádicos*, *Sexta-feira 13*, *A Hora do Pesadelo*, além de filmes de outros países como Japão, França e Espanha, também ganharam novas versões nos anos seguintes *made in USA*. De forma comparativa, boa parte da crítica costuma pontuar os novos filmes como “inferiores” comparados com os originais.

A apropriação destes filmes por grandes estúdios acontece graças ao próprio interesse do público pelo gênero terror. Desta forma, por se tratar de uma refilmagem, naturalmente torna-se inegável não imaginar que haverá uma adequação do roteiro para a proposta dos novos diretores e produtores. O que parece importante perceber aqui é um endereçamento das novas versões para públicos específicos e contextos de exibição diferenciados. Nos novos *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica*, a maquiagem e os efeitos sonoros e visuais são pensados para as salas multiplex com tecnologia de som THX. Com relação ao *O Massacre da Serra Elétrica 3D*, “os produtores aumentam o som (o barulho da serra elétrica é ensurdecedor) e usam o 3D como se o público estivesse em um parque de diversões” (CARMELO, 2013)⁸. Além disso, as mortes nos filmes de 2013 são bem mais explícitas. No caso de *O Massacre da Serra Elétrica 3D*, existe um personagem

que é pendurado vivo em um gancho, em uma alusão ao filme original, e tem parte do seu corpo serrado com órgãos caindo no chão. Marcelo Milici, editor do website Boca do Inferno, chama atenção para estas características, mas não de forma elogiosa. Para ele, “alguns irão defender as cenas de perseguição, os desmembramentos e o sangue em profusão como suficientes para o entretenimento” (MILICI, 2013)⁹. No entanto, Milici completa afirmando que “*O Massacre da Serra Elétrica – A Lenda Continua* provavelmente será a maior decepção de 2013”.

É importante observar que o novo filme traz várias referências ao original, incluindo o retorno de atores do primeiro filme em participações especiais. O próprio diretor Tobe Hooper e o roteirista Kim Henkel também voltam como produtores executivos. John Luessenhop fez sua estreia no gênero dirigindo este *O Massacre da Serra Elétrica 3D* e em entrevistas publicadas na ocasião do lançamento, ele costumava deixar claro que queria honrar o estilo baixo orçamento do original. “Então, para mim foi ótimo voltar e aprender sobre esse pessoal que fazia filmes de baixo orçamento e conseguia colocar neles os seus próprios comentários sociais” (LUESSENHOP apud JAWORZYN, 2013, p. 258). A trama começa no exato momento onde a película de 1974 termina em uma tentativa de dar continuidade ao enredo original. No entanto, a ação vista na antiga casa dos canibais do primeiro filme funciona apenas como prólogo para então apresentar a história principal que teria desagradado parte da crítica e fãs do original.

No novo *A Morte do Demônio* também é possível perceber a mesma tentativa de criar uma atmosfera de filme barato. Para isto, a nova produção não apenas contou com o trio responsável pelo original, o diretor Raimi, o produtor Tobert Tapert e o ator Bruce Campbell, que na época do lançamento do original eram apenas fãs de películas de terror com vontade de fazer filmes. A nova produção traz o trio assumindo as funções de produtores, além da contratação do desconhecido de Hollywood Fede Alvarez como diretor e roteirista. “Foi o curta de ficção científica *Ataque de Pânico!* – lançado em 31 de outubro de 2009 [...] e logo disponibilizado no YouTube

⁸ Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-193639/criticas-adorocinema/>. Acesso em 05/jun/2013.

⁹ Disponível em: <http://bocadoinferno.com/criticas/2013/05/o-massacre-da-serra-eletrica-3d-a-lenda-continua-2013/>. Acesso em 13/jun/2013.

- que chamou a atenção de Sam Raimi” (WARREN, 2013, p. 214). O curta, que trata de um ataque de robôs gigantes em Montevideu, foi feito de forma amadora custando apenas US\$ 300 e logo alcançou sucesso na internet. Em outras palavras, um diretor independente semelhante a Raimi na época da produção do filme original.

Todos os envolvidos na produção declararam que havia um esforço em manter o clima do original. Em entrevista exclusiva concebida a Warren (2013), um dos roteiristas do novo *A Morte do Demônio* Rodo Sayagues Mendez afirma que “Sam Raimi e o resto da equipe queria que criássemos a nossa própria história em torno dos conceitos originais” (WARREN, 2013, p. 217). Por se tratar de uma obra cultuada por fãs do gênero, o caminho mais seguro seria o de manter a fórmula de truques cênicos e sangue em excesso da produção original. É importante destacar que um dos propósitos de refilmar um filme é o de apresentar uma nova leitura da película em questão não apenas para os fãs, mas principalmente para um novo público.

No entanto, é inegável que parte do culto em torno da obra original, tanto de *A Morte do Demônio* como de *O Massacre da Serra Elétrica*, surge pelo próprio fato de se tratar de baixo orçamento realizado por um cineasta independente que não “precisou” de um grande estúdio para produzir o seu filme. Tais características ainda soam como uma eficiente lógica de posicionamento e de marketing. Este pensamento inclusive ajuda a justificar parte das publicações comparativas sobre os novos filmes.

Isso porque, assim como seu “padrinho”, Fede Alvarez investe pesado em efeitos práticos, passando longe de CGI. Apesar disso, a milionária produção não compartilha o caráter semi-amadorístico que marcou o original, com maquiagens extremamente efetivas e uma bela direção de arte, elementos que acrescentam muito ao clima tenso proposto pelo diretor. (CIQUEIRA, 2013).¹⁰

O texto publicado pelo website Blog de Cinema, do

¹⁰ Disponível em: <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/296838/a-morte-do-demonio-2013-remake-respeita-suas-origens-e-estabelece-identidade/>. Acesso em 13/jun/2013.

portal Diário do Nordeste, definiu o novo *A Morte do Demônio* como “não possui[ndo] a essência crua do original”¹¹. Parte destas críticas parece ter surgido justamente em função de um esforço do filme parecer de baixo orçamento mesmo quando claramente se percebe o alto investimento gasto em maquiagem, cenário e efeitos especiais. A cena de abertura já deixa claro que não trata-se de uma produção barata ao mostrar uma jovem sendo queimada viva com farto uso de efeitos especiais.

Desta forma, o que parece plausível, no caso dos novos *O Massacre da Serra Elétrica* e *A Morte do Demônio* é perceber esta tentativa de reproduzir uma estética de baixo orçamento dentro de valores milionários. Os resultados em faturamentos são positivos. *O Massacre da Serra Elétrica 3D* e *A Morte do Demônio* estrearam nas bilheterias norte-americanas em primeiro lugar arrecadando US\$ 21 milhões e US\$ 27 milhões respectivamente apenas nos finais de semana de suas estreias. Porém, diferente dos originais, as atuais produções correm o risco de tornarem-se apenas números e se perderem entre tantos exemplos do gênero. Pilau defende, por exemplo, que “a nova versão [de *A Morte do Demônio*] não chega a manchar a memória dos filmes originais, mas será rapidamente ignorada, como acontece com qualquer produto genérico e sem alma”. Aqui, a palavra alma pode ser vista como um adjetivo que categoriza os filmes originais seja pela precariedade orçamentária trabalhada como fator estético ou pelos excessos que fizeram com que as tramas sobrevivessem além de seus tempos.

Considerações finais: a cosmética do sangue

Ao se referir ao filme *Cidade de Deus* como uma obra que trazia uma premissa estetizada sobre a pobreza, a miséria e a vida na favela, Ivana Bentes (2007) cunhou o termo “cosmética da fome”, referindo-se naturalmente ao termo “estética da fome”, apresentado por Glauber Rocha, como um dos pilares do Cinema Novo. Dessa forma, para tratarmos da atual produção de cinema de terror que emula o baixo orçamento com efeitos especiais e maquiagem ultra-elaborada,

¹¹ Disponível em: <http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/criticas-de-filmes/g/>. Acesso em 20/jun/2013.

estamos desenvolvendo o termo “cosmética do sangue”.

Se filmes de terror canônicos no campo, como *A Morte do Demônio* e *O Massacre da Serra Elétrica* foram alçados à esfera de “cult” e celebrados justamente por apresentarem novos recursos de produção, suas novas leituras exibidas em 2013, ao contrário, apresentam jorros de sangue como engrenagem narrativa de apelo junto ao público. De uma “estética do sangue” calcada na busca por uma autenticidade de filmes visivelmente toscos, mas com traços narrativos que tentavam arregimentar um clima de tensão crescente, passa-se a uma “cosmética do sangue”, com ênfase na produção e digitalização dos efeitos visuais e acentuação do terror explícito com o sangue como elemento central nas novas ingerências estéticas.

O mercado de cinema parece ter começado a trabalhar com *remakes* de filmes icônicos do gênero em função de uma certa áurea em torno destes filmes. Quando grandes estúdios se apropriam destas tramas, parece existir uma tentativa de recriar tais modelos “cosmetizando” o “sangue” original.

Referências

A morte do demônio – remake divertido, mas sem a magia do original (2013). In: Blog de cinema. Disponível em: <<http://blogs.diariodonordeste.com.br/blogdecinema/criticas-de-filmes/g/>>. Acesso em: 20/06/2013.

A morte do demônio – 1982 (2013). In: Juvenatrix. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com/criticas/2013/04/a-morte-do-demonio-1982/>>. Acesso em: 25/06/2013.

BENTES, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: Bentes, I. (org.). *Ecos do cinema - de Lumière ao digital*. Rio de Janeiro: UFRJ, p. 191-224.

CALABRESE, O. (1987). *A idade neobarroca*. Portugal: Edições 70.

CARMELO, B. (2013). *O massacre da serra elétrica 3D – a lenda continua*. In: Adoro cinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-193639/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 05/06/2013.

CAVANI, J. (2013). *Argh!* In: *Diário de Pernambuco*, Recife, p. E8.

CIQUEIRA, T. (2013). *A morte do demônio* (2013): *remake* respeita suas origens e estabelece identidade. In: *Cinema com rapadura*. Disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/296838/a-morte-do-demonio-2013-remake-respeita-suas-origens-e-estabelece-identidade/>>. Acesso em: 13/06/2013.

COMPAGNON, A. (2010). *Os cinco paradoxos da humanidade*. Minas Gerais: UFMG.

KELLNER, D. (1995). *A cultura e a mídia*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração.

KING, S. (1981). *Dança macabra*. Estados Unidos: Objetiva.

JAWORZYN, S. (2013) *O massacre da serra elétrica*. Rio de Janeiro: Darkside Books.

MARTEL, F. (2010). *Mainstream – a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Afiliada.

MILICI, M. (2013). *O massacre da serra elétrica 3D – a lenda continua*. In: *Boca do inferno*. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com/criticas/2013/05/o-massacre-da-serra-eletrica-3d-a-lenda-continua-2013/>>. Acesso em: 13/06/2013.

PILAU, S. (2013). *A morte do demônio*. In: *Cineplayers*. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica.php?id=2627>>. Acesso em: 01/06/2013.

RICOEUR, P. (1985). *Temps et récit*, vol.III: *le temps raconté*. Paris: Seuil.

SEVCENKO, N. (2005). *A indústria do entretenimento e a sociedade de espetáculos*. In: *A Corrida para o Século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 73-94.

TURNER, G. (1997). Cinema como prática social. São Paulo: Editora Summus.

WARREN, B. (2013). *Evil dead - a morte do demônio* [arquivos mortos]. Rio de Janeiro: Darkside Books.

WASKO, J. (2007). A indústria cinematográfica nos Estados Unidos. In: Cinema no mundo: indústria, política e mercado. São Paulo: Escrituras.

Outras publicações do autor

Soares, T. (2014). A estética do videoclipe. João Pessoa: Editora Universitária.

Soares, T. (2014). O pixel da voz. In: Revista Fronteiras (Online), v. 16, p. 20-27.

Soares, T. (2014). Idolatria e mitos geracionais: questões para compreensão das retóricas em torno de Lady Gaga e Madonna. In: Comunicação & Inovação (Online), v. 15, p. 67-76.

Soares, T. (2014). A cobertura internacional do Jornal Nacional: efeitos de proximidade e os fatos a partir de uma perspectiva brasileira. In: Temática. (Online), v. 1, p. 1-14.

Soares, T. (2014). Construindo imagens de som & fúria: considerações sobre o conceito de performance na análise de videoclipes. In: Contemporanea (Online), v. 12, p. 323-339.

Outras publicações do autor

Falcão, F. (2015). Fronteiras do medo – quando Hollywood refilma o horror japonês. São José dos Pinhais: Estronho.

Falcão, F. (2014). Vírus e intertextualidade: a apropriação do biológico e do virtual no vídeo maligno do filme de terror Ringu. In: Temática (Online), v. 10, p. 93-114.

Falcão, F. (2014). Enquadramentos no jornalismo popular: como as mudanças de títulos maquiavam as matérias do Diário de Pernambuco para serem consumidas pelo leitor do Aqui PE. In: Temática (Online), v. 10, p. 23-44.