

Seminário FESPSP “Cidades conectadas: os desafios sociais na era das redes”

17 a 20 de outubro de 2016

GT6 - Estéticas, políticas e experiências coletivas nas bordas da metrópole.

## **A REVERBERAÇÃO DOS FILMES DE HIGIENE SEXUAL:**

**De John Doo a David Robert Mitchell**

Carolina de Oliveira Silva<sup>1</sup> – Universidade Anhembi Morumbi.

### **Resumo**

Este artigo pretende desenvolver uma análise dos filmes: “Ninfas Diabólicas” (1978) de John Doo e “Corrente do Mal” (It Follows, 2014) de David Robert Mitchell, sob a perspectiva dos filmes de “higiene sexual” produzidos em meio a propagação das doenças venéreas na I Guerra – como resultado do frenesi e dos males da modernidade. O exame das obras sustenta uma possível relação entre as histórias e a herança das produções *exploitation* definidas por Eric Schaefer (1999) em “*Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919-1959*”, como metáforas do sexo – relativas à moral, resultado de uma expressão social desenvolvida por grupos marginalizados em vista das representações de classes subalternas e, principalmente, as condições da figura feminina em filmes eróticos e o seu papel na sociedade. A hipótese das produções reflete sobre uma possibilidade de recuperação da difusão polêmica que caracterizou o ciclo *exploitation* clássico: a mistura entre educação e entretenimento.

**Palavras-chave:** *Exploitation*. Filmes de higiene sexual. John Doo. David Robert Mitchell. Análise Fílmica.

### **Introdução**

Essa discussão procura trazer à tona questões acerca da representação feminina em produções, aparentemente desiguais, produzidas em circunstâncias históricas variadas – em 1978 no Brasil e em 2014 nos EUA – mas que readquiriram sensivelmente as premissas de um cinema que procurou discutir, principalmente, o tratamento do “Outro” sob princípios éticos e morais subordinados ao seu tempo. A aproximação das histórias – mulheres que se colocam em protagonismo e usam de

---

<sup>1</sup> Mestranda do Curso de Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), Pós-graduanda em História da Arte: Teoria e Crítica pela Faculdade Paulista de Artes (FPA), Bacharel em Comunicação Social: Rádio e TV pela (UAM) e membro do grupo de pesquisas sobre “Cultura Pop” da UAM. E-mail: carol\_olsi@yahoo.com.br

artifícios do corpo, instrumento significativo para o desenrolar da trama como metáfora das relações sociais abordadas subjetivamente por meio do ato sexual – implica em uma cruza e ultraje que examinam um empenho crítico, sobreposto a um debate da civilidade, trazendo elementos transgressores, muitas vezes apresentados de forma contraditória.

O polo cinematográfico como reduto independente no Brasil entre os anos 1960 e 1980, fora responsável pelos filmes da “Boca de Lixo”, movimento fiador de filmes experimentais de terror, sexo explícito e as pornochanchadas, geralmente endereçados ao público popular, ávido por entretenimento e exercidos por sujeitos que pretendiam atingir o espectador de forma atuante, dando voz às diferentes problemáticas, assim como fora o ciclo do *exploitation* a partir de 1920. John Doo cineasta sino-brasileiro, foi roteirista, autor e produtor muito influente no ciclo de filmes da “Boca de Lixo” durante as décadas de 1970-80 no Brasil – co-escritor de “Ninfas Diabólicas”, que relata a história de duas jovens estudantes que pedem carona para homens mais velhos, matando-os logo após realizarem seus desejos sexuais, são recompostas como estudantes e continuam em um tipo de maldição aos homens solitários. David Robert Mitchell é um diretor e roteirista norte-americano, aclamado pela crítica a partir de seu segundo longa-metragem, que conta a história de uma jovem perseguida por uma força desconhecida e sobrenatural logo após um encontro sexual.

A análise das obras partirá das designações observadas por René Gardies (2006) em “Compreender o Cinema e as Imagens”, atentando para a abordagem histórica, que permite compreender o contexto dos filmes e seu envolvimento com o plano político e estético, e também dos apontamentos apresentados por Noel Carroll (1990) em “*The philosophy of horror or paradoxes of the heart*” acerca do gênero horror, um ponto de partida praticável para as análises sugeridas entre as obras. Apesar de um intervalo de 39 anos entre as produções, um aspecto importante observado pela teórica feminista Ann E. Kaplan (1993) em “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera” é a proliferação desse tipo de filme – em que a mulher é representada como portadora do poder e inteiramente responsável por suas atitudes – muito comum a partir dos anos 1960-70, com a chamada “liberação feminina”, movimento que permitiu não despendar todos os papéis de vítimas às mulheres, e caracterizando a década de 1980 no Brasil, como responsável por uma série de

exemplos categóricos sobre as "mulheres monstruosas", que invertem os papéis propostos pela ordem patriarcal às personagens femininas.

### **O ciclo do *exploitation*: entre 1922 – 1926**

Onde você aprendeu os fatos da vida? Milhões de pessoas na América todos os anos se encontram como vítimas inocentes ou párias sociais porque “eles não foram informados de certas coisas” quando eram jovens. Não deixe isso ocorrer com o seu filho ou sua filha. Isso acontece diariamente e resulta em incontáveis tragédias. Acontece em todas as cidades, podendo até acontecer na sua rua, ou na sua família. Fique a salvo disso assistindo à *Because of Eve*.<sup>2</sup> (SCHAEFER, 1999, p.165)

A crueza e o ultraje que os filmes *exploitation* ofereciam, sugerem uma reação contra a grande narrativa do cinema *mainstream* – conscientizando aquilo que fora deixado de fora ou tornado invisível. Essa é a grande premissa desse ciclo – “considerados como eticamente duvidosos, industrialmente marginais e esteticamente falidos”<sup>3</sup> (SCHAEFER, 1999, p.17). A sua origem, na verdade, carrega uma série de paradoxos que floresceram ao longo do século XX: o favorecimento das políticas através do populismo incitavam a preocupação com a capacitação das novas classes e com a situação dos imigrantes recém-chegados na América.

Essas temáticas serão prenunciadas pela ansiedade industrial, a missão educativa e a elaboração do “Outro” social resulta em uma reforma progressista que ocorre também no âmbito dos filmes de “higiene sexual” – um tipo comum produzido para jovens e justificados pela evolução das doenças venéreas e seus tratamentos nos anos da I Guerra Mundial. A aflição popular gerada por mudanças como a falta de higiene nas novas cidades, encorajam um racismo contra as “novas populações”. A limpeza evocada na crença de que os contatos cotidianos eram responsáveis pela contração das doenças “imorais”, explicavam os males como a doença do “Outro” – outra raça, classe ou etnia.

A ameaça representada pelo “Outro” subalterno torna-se motivo de censura: esses filmes passam a ser vistos como parte de um discurso social comprometido

---

<sup>2</sup> “Where did you learn the Facts of Life? Millions of people in America every year find themselves innocent victims and social outcast because “they weren’t told things” when they were young. Don’t let this happen to your boy or girl. It happens daily to untold thousands with tragic results. It happens in every city or town, it may even happen on your own street, strike your own family. Play it safe by seeing *Because of Eve*. – *Because of Eve* herald, ca. 1948.” Tradução livre do autor.

<sup>3</sup> “*Exploitation* films are usually thought of as ethically dubious, industrially marginal, and aesthetical bankrupt.” Tradução livre do autor.

com os conflitos de classes, as doenças venéreas são as armas dos pobres, representando para a burguesia a sua incapacidade ideológica. Mesmo censurado, a popularidade desses filmes fora expressiva, Annette Kuhn (1998) salienta características que permitem aos filmes de “higiene sexual” se aproximarem do público: as personagens resguardam uma posição de ignorância idêntica a sua audiência – aliada ao material documentário sobre doenças e seus tratamentos, motivo de desconforto, mas indispensáveis para a sua difusão polêmica que unia educação e entretenimento.

O ciclo do *exploitation* clássico é encarado de um ponto de vista duvidoso – tanto hoje quanto em sua época – ordenado sob gritos e choques que se igualavam a uma pancada na cabeça com um taco de *baseball* – sua descrição ultrapassa a superficialidade, oferecendo outros níveis de complexidades e contradições: inaugurados pela fórmula dos filmes de higiene sexual, que detém-se sobre tópicos da sexualidade e reprodução, muito comuns nas *clap operas*<sup>4</sup>.

A indústria *exploitation* acompanhou a emergência cultural abundante entre a expansão industrial e o desejo e satisfação pelo consumo, John D’Emilio e Estelle B. Freedman em “*Intimate Matters: A History of Sexuality in America*” (1988) pontuam os aspectos dessa febre, “uma ética que incentivou a compra e o consumo de produtos também fomentou uma aceitação do prazer, auto-gratificação e satisfação pessoal, uma perspectiva facilmente traduzida para a província de sexo”<sup>5</sup> (p.234). O marginalismo econômico e o sexo estavam profundamente conectados à cultura popular, tornando-a um meio de propagação e crítica ao emergente *status quo*, fora de um tropo nostálgico e desfavoráveis ao passado mal resolvido. É importante destacar também que o conservadorismo presente nessas produções estavam intimamente ligados aos temores sociais convulsivos, inspiradores de uma ambiguidade responsável pela conferência progressista.

A produção dos filmes de higiene sexual aparece de formas distintas, seguindo ciclos que se iniciam por volta de 1918, entre 1922-1926 o surgimento de aproximadamente meia dúzia de filmes que formam o primeiro grupo do pós-guerra,

---

<sup>4</sup> As *clap operas* eram assim chamadas pelos *exploiteers*: educação sexual, doenças venéreas, partos, abortos, esterilização, inseminação artificial, homossexualismo, travestismo, e outras perversões eram os principais assuntos tratados nesses filmes.

<sup>5</sup> “(...) *an ethic that encouraged the purchase of consumer products also fostered an acceptance of pleasure, self-gratification, and personal satisfaction, a perspective that easily translated to the province of sex.*” Tradução livre do autor.

apesar de continuarem em produção mesmo após esse período. Richard Hofstadter em *"The Age of Return"* (1955) descreve esse momento de impulso progressivo e degenerado como uma "pseudo-reforma, um comprimido, substituto paroquial para a reforma"<sup>6</sup> (p.289), o retorno a normalidade por conta do fim da guerra, fez diminuir a preocupação com as doenças – as disputas entre organizações de saúde acerca do combate as doenças venéreas encontram-se em alta sem a influência unificadora da guerra. No entanto, mesmo já passado o tempo de penúria, as estatísticas segundo Alan M. Brandt, eram alarmantes: na década de 1930 admitiu-se que um em cada dez americanos sofria de sífilis e aproximadamente 700 mil casos de gonorreia apareciam a cada ano.<sup>7</sup>

Esses problemas eram, em suma, referidos não aos problemas de saúde, mas a culpa persistente das doenças venéreas em relação a nova moralidade. Alguns aspectos da vida dos jovens nos anos 1920 eram sensivelmente diferentes da de seus pais: a escola era uma experiência, garotos e garotas conviviam juntos na sala de aula, estendendo assim o contato social além da escola – a propagação do automóvel significava uma maneira de escape do controle da família e das já "ultrapassadas" formas de namoro. Em *"Middletown"* (1929), Robert e Helen Lynd observaram as novas possibilidades empregadas pelo carro.

O uso extensivo do [automóvel] foi enorme, ampliando assim a mobilidade [dos jovens] e o leque de alternativas antes dele; juntar uma multidão que fosse conduzida aos bailes em uma cidade de vinte milhas de distância, era uma questão que poderia ser resolvida naquele exato momento, sem a permissão de ninguém.<sup>8</sup>

Um das cenas clássicas dos *exploitations* mostra garotos e garotas percorrendo estradas rumo ao pecado, casas de dança, cinemas e bares de estrada eram o destino dos jovens casais – sempre longe das restrições impostas pela família. As mulheres agora experimentavam uma liberdade muito próxima da dos homens, a franqueza entre os sexos mencionava um comportamento mais agressivo das meninas. A feminista Charlotte Perkins Gilman ao contrário, preocupava-se com

---

<sup>6</sup> "(...) *pseudo-reform, a pinched, parochial substitute for reform.*" Tradução livre do autor.

<sup>7</sup> Em *"No Magic Bullet: A Social History of Venereal Disease in the United States Since 1880"* (New York: Oxford, 1987).

<sup>8</sup> *"The extensive use of [the automobile] by the young has enormously extended [youth's] mobility and the range of alternatives before them; joining the crowd motoring over to dance in a town twenty miles away may be a matter of a moment's decision, with no one's permission asked."* Tradução livre do autor. (p.425, ver)

o fato de que as mulheres estavam aceitando a suposição masculina do sexo como recreação: o desgosto geral pela consciência da contracepção, agora possível, enfraquecia os laços entre a atividade sexual e a gravidez, liberando-a assim para o prazer.

A despreocupação com as questões entre 1922-26 resultou na diminuição da produção dos filmes de higiene sexual, juntamente com o aumento da censura e a criação do MPPDA (*Motion Picture Association of America*) entre 1921-22, a indústria *mainstream* começou a formar uma posição contra a indústria *exploitation* e as realizações começaram a sofrer uma instabilidade do próprio mercado: filmes como *Crusade of the Innocent* e *Tell Me Why!*, tiveram problemas com a censura nas cidades de Nova Iorque e Chicago. Em 1924 Samuel Cummins<sup>9</sup> inicia um processo de transformação nos filmes, o acréscimo de materiais documentários e clínicos provindos da *American Social Hygiene Association* modificavam completamente a intenção desse material, assegurando os esforços das produções – ainda que de qualidade inferior, em quesitos como a fotografia – esses danos estavam acima das restrições impostas.

Os carretéis documentários especulavam entre conteúdos informativos e gráficos, que demonstravam os efeitos das doenças venéreas – paralisia, cegueira, atrofia, rostos ulcerados e órgãos sexuais doentes – referiam-se aos pais doentes como “um exército de idiotas” e pontuavam entre títulos as formas de contágio e uma série de avisos severos: a culpa era atribuída às prostitutas, aos lugares mal frequentados ou potencialmente perigosos, dentre eles restaurantes, danceterias e transportes públicos; a desgraça não era suficiente para dissuadir a tradição do sexo fora do casamento.

Embora os títulos fizessem referência ao "duplo padrão" que deu aos homens, mas não as "boas mulheres" a licença para praticar o sexo antes do casamento e observou que a sífilis era evitável e curável, os apelos estridentes à virtude e a visualidade nauseante das bobinas do filme TNT, atribuíam a produção um ar de show de horror.<sup>10</sup> (SCHAEFER, 1999, p.171)

---

<sup>9</sup> O filme *The Solitary Sin* devido a adição de material clínico advindo da ASHA, fora reintitulado como *The Naked Truth* (TNT), atribuindo um novo *status* que permitia a sua larga circulação em diversas cidades, inclusive naquelas onde a censura estabelecia-se.

<sup>10</sup> “Although the titles made reference to the “double standard” which gave men but not good women license to engage in sex prior to marriage and noted that syphilis was preventable and curable, the strident appeals to virtue and nauseating visuals gave these reels of TNT the air of a horror show.” Tradução livre do autor.

Os esforços da ASHA eram dirigidos principalmente para a modificação do comportamento, atitude que tornara-se predominante entre as autoridades de saúde: na década de 1920 esse diligência fora apropriada pelos próprios filmes de higiene sexual que perdurariam por mais anos – o medo das doenças era o principal ingrediente dessas produções e tornou-se também assunto de protesto contra os filmes, a reivindicação era de que a discussão sobre sexo apresentada por esse cinema incitaria a quebra de barreiras morais que sustentavam os comportamentos promíscuos.

É importante destacar que as doenças venéreas não foram os únicos temas tratados nesse ciclo de filmes<sup>11</sup>: a Lei *Comstock* de 1873 que proibia o ensino, a escrita, o uso, a importação e a produção de métodos contraceptivos também engajava-se como motivo obsceno. Em 1923 instala-se na cidade de Nova Iorque a primeira clínica de controle de natalidade sob as responsabilidades da enfermeira Margaret Sanger<sup>12</sup> – a relutância aos sistemas de contracepção associavam-se quanto aos sistemas de patentes e práticas medicinais irregulares; os doutores eram majoritariamente homens, brancos e de classe média/alta o que ativava os receios quanto as taxas de natalidade; os métodos de contracepção eram vistos como interferências ao prazer sexual masculino; disseminavam-se as ideias de contracepção como criminosas fazendo com que o assunto fosse relativamente ignorado e por fim, muitos acreditam que esse liberalidade permitida pelas novos métodos, acarretaria em um enfraquecimento da família.

Sanger defendeu o controle de natalidade para reduzir os encargos econômicos e físicos sobre as mulheres mais pobres, para produzir de forma planejada, bebês mais saudáveis, e permitir que as mulheres desfrutassem do prazer sexual sem o medo da gravidez.<sup>13</sup> (p.173)

A sua repreensão aos adversários criticava uma pseudo-preocupação maquiada pelo suicídio, que na verdade partia da negligência para com as questões

---

<sup>11</sup> Filmes como *Motherhood: Life's Greatest Miracle* (1925) e *The Miracle of Life* (1926) tratavam de temas como o controle da natalidade.

<sup>12</sup> Margaret Louise Singer (1879-1966) foi uma enfermeira, sexóloga e feminista norte-americana atuante nas questões de controle de natalidade como método de controle para o nascimento de crianças com doenças graves. Criticada pela colação eugênica referente ao incentivo do aborto em mulheres negras – como medida para reduzir o aumento da população afrodescendente nos EUA – Sanger permanece como ícone da luta pelos direitos sexuais e liberdade de expressão.

<sup>13</sup> “*Sanger championed birth control to reduce the economic and physical burdens childbearing had on poor women, to produce planned, healthier babies, and to permit wives to enjoy sexual pleasure without the fear of pregnancy.*” Tradução livre do autor.

sexuais. A posição de satisfação sexual feminina estava intimamente ligada a mudança de posição da própria mulher: o espaço doméstico emerge como centro da cultura de consumo e o papel feminino passa por mudanças consideráveis – a esposa sensual e a mãe consciente estabelecem os limites com o tamanho de sua família, confirmando-se nas práticas contraceptivas. As hipóteses disponíveis para esses filmes, direcionadas a tomada de decisão inerente as figuras femininas, apresentavam uma contradição em relação a própria cultura: o aborto frívolo ou a maternidade sacrificante, ainda que sob condições orientadas entre movimentos sociais e ideológicos, entremeavam as discussões acerca da própria liberalidade feminina e ao papel da mulher na sociedade como reflexo dessas representações.

### **Uma liberação feminina possível**

E. Ann Kaplan em “A mulher e o cinema: os dois lados da câmera” (1995) debate sobre as limitações e os problemas na representação feminina, reconhecendo a contribuição feminista para tal, apesar da repulsa às teorias freudianas e lacanianas, Kaplan discorre sobre a psicanálise como forma recorrente à análise das personagens, incorporando-a conjuntamente. A psicanálise como estudo da organização social do século XX, recorre em partes a incapacidade de revelações em períodos específicos e a eloquência em afirmar generalizações – a forma de sustentação do *status quo* – igualmente válidas, mas ocasionalmente discursivas a partir de potenciais opressões.

Essa premissa torna-se significativa quando pensada em meio as possibilidades proporcionadas pelos Estudos Culturais na década de 1970: reivindicadores de histórias oferecidas por meios indiretos, não-oficiais e alternativos, readmitindo o tratamento de novas propostas. As formas de dominação masculina expostas em meio a liberação feminina nos anos 1960, servirá como base para um ciclo de filmes ordenado pela brutalidade – os “filmes de mulheres”, onde Kaplan destaca a produção de “À procura de Mr. Goodbar” (*Looking for Mr. Goodbar*, 1977) de Richard Brooks como expoente.

O sadismo recorrente a esse ciclo de filmes revela questões a respeito da diferença sexual como não mais passível do silêncio, pelo menos enquanto



produções do *mainstream*<sup>14</sup>: estupros e submissões violentas, refletidas pelo masoquismo feminismo e a vitimização em “Mórbida curiosidade” (*Pepping Tom*, 1960) de Michael Powell, prepara o terreno para obras como “Laranja Mecânica” (*Clockwork Orange*, 1971) e “Klute: o passado condena” (*Klute*, 1971) – abrangendo o tratamento brutal gasto com a mulher, revelador de um desejo sexual em função da excitação masculina; “Último Tango em Paris” (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) e “Sob o Domínio do Medo” (*Straw Dogs*, 1971) apresentam a mulher sucumbida ao sexo e “A violentada” (*Lipstick*, 1976) inaugura a ameaça ao universo masculino por meio de mulheres em papéis de vingança.

É significativo que nos anos 80 os filmes que mostram a brutalidade contra a mulher ou praticada por mulheres tenham sido relegados à categoria “B” e aos filmes de terror. Quando os anos 70 estavam para terminar, ainda um outro ciclo emerge no bojo do cinema comercial – um ciclo direcionado especificamente à plateia feminina, que tratava explicitamente de questões que os movimentos pela liberação da mulher haviam levantado. (KAPLAN, 1995, p.112)

Essa relegação indica a polêmica representada pelas culturas marginalizadas e no caso dos filmes de higiene sexual, como precursores do *exploitation*, funcionam como elaboradores das questões acerca da representação feminina. Annette Kuh<sup>15</sup> afirma que na maioria dos filmes de higiene sexual, a mulher ativa sexualmente é apontada como a principal causa das infecções, perspectiva importante para notar a posição despendida à mulher na época, recorrente e ilustradora de problemas relacionados aos males do “Outro”.

A construção de imagens que pretendem desafiar as expectativas estereotípicas assegura-se não nas representações positivas, mas ao direcionamento da sátira, esse caráter ambivalente deriva de um tipo representacional muito recorrente no *exploitation*. Funcionam como modificadores dos papéis depreciativos antes reservados às mulheres, sua dinâmica oferece construções complexas, ao mesmo tempo apelativas e transgressoras – provocadoras e desafiadoras de formulações reducionistas. Essa categoria de filmes preocupou-se “com as conflitantes exigências impostas às mulheres no momento

---

<sup>14</sup> As produções *exploitation* redefiniram e solidificaram a imagem das heroínas, cada vez mais igualando-as aos papéis masculinos, o que mais tarde será apropriado pelo cinema *mainstream*, em filmes como “Alien” (*Alien*, 1979), por exemplo, um dos primeiros *blockbusters* que contam com uma protagonista mulher.

<sup>15</sup> Em “*Cinema, Censorship and Sexuality, 1909 à 1925*” (London: Routledge, 1998).

em que elas começavam a assumir novos papéis dentro das estruturas patriarcais, que dificilmente estavam preparadas para elas” (KAPLAN, 1995, p.112).

A análise feita por Kaplan a partir de “À procura de Mr. Goodbar” atribui a morte violenta da protagonista as suas ações insurgentes, seu sofrimento é consequência de toda a liberdade experimentada pela heroína – como moral da história, insatisfatória e quiçá explicada pela incompreensão de seu tempo – o falseamento da mulher desobrigada revela complexidades ideologicamente conservadoras que vão além da interpretação superficial a respeito da liberdade. Discordando dessa perspectiva, propomos um exame minucioso das figuras femininas apoiadas em um território específico a partir de determinadas condições que não a anulam, mas que a compõe de maneira complexa segundo as conjecturas de sua época.

Especular sobre a representação feminina em função de entremeios que manifestam imagens positivas e negativas em paralelo, adotando atitudes violentas, de exploração e desbravamento, é um dos germes subversivos destinados ao preâmbulo da própria dinâmica desses filmes – onde tudo é possível. Kaplan conclui em seu estudo que a coragem de transgredir fora culpada pela punição que o patriarcado reservou a Teresa (Diane Keaton).

(...) quer dizer, tomar posse da sexualidade e tentar ser sua própria pessoa. Isso revelou-se ser uma impossibilidade em 1977, tanto quanto era em 1930 ou em 1940. Nos sistema simbólicos simplesmente não há lugar para a mulher solteira e sexual: a cultura patriarcal ainda teme a mulher descomprometida, e os processos edipianos ainda levam o homem a esperar a sujeição da mulher à Lei Paterna. (p.122)

Partindo desse raciocínio é possível experimentar outras possibilidades disponíveis às mulheres ou pouca coisa haverá mudado em função dos discursos patriarcais disfarçados? Se as prioridades e as condições relativas ao tempo possuem influência direta na elaboração das personagens, o que pode ser observado nas diferentes formas de tratamento das figuras femininas? Os filmes escolhidos para a análise transitam sobre a suposição entre uma possível influência ou herança do ciclo de filmes de higiene sexual, trazendo à tona algumas atualizações e recuperações em função da própria alusão recorrente ao cinema a partir das décadas de 1960-70 – reverenciando questões sociais mescladas ao próprio fazer cinematográfico.

## Entre Doo e Mitchell

As conjecturas possíveis para a análise dos filmes – distantes em suas produções por mais de três décadas – conferem um empenho em suas aproximações, partindo de enredos comuns referentes a situação feminina e suas formas de representação. Em “A crítica da imagem eurocêntrica” (2006) de Ella Shohat e Robert Stam, as considerações implicadas sob um deslocamento além dos limites tradicionais, defendem o “multiculturalismo policêntrico” – que autorizam explorar as experiências de outros cinemas, “o multiculturalismo descoloniza as representações não apenas quanto aos artefatos culturais – cânones literários, exposições em museus, filmes – mas principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades” (p.26). Essa ideia permite contextualizar uma perspectiva dos gêneros como não exclusivas ao seu âmbito de origem, mas favoráveis a uma percepção ampliada de seus contextos.

“Ninfas Diabólicas” é um enigma que recorre à imaginação e ao erotismo como uma novidade nas produções da Boca de Lixo, retratando de maneira surreal e fantástica os comportamentos animais responsáveis pela paixão, o desejo e o sexo, reconfigurando o que poderia ser um simples argumento para uma pornochanchada. É o longa que estreia a parceria entre John Doo e Ody Fraga – o montador do filme, Máximo Barro conta que na verdade a história deveria ser dividida em dois episódios – a princípio, o média-metragem que seria dividido em duas partes, ultrapassara a metragem de 90 minutos solicitada pelos exibidores nacionais – acarretando na filmagem de apenas um segmento, a ideia inicial era que houvesse um contraste entre os filmes: aquele que não fora realizado contribuiria com um estilo mais expressionista, em ambientes fechados e cheio de espelhos<sup>16</sup>.

A falta de recursos financeiros e o roteiro aparentemente simplista – característica recorrente a esse tipo de produção que, justifica uma má qualidade que delinea sua existência a partir das restrições impostas – possibilitou o aproveitamento de outras estruturas, a fotografia, por exemplo, realizada por Ozualdo Candeias, incitou uma documentação do próprio processo da filmagem,

---

<sup>16</sup> “Embora esse segundo filme não tenha sido feito, parece-me que pode ser o “germe” do que seria O GAFANHOTO, episódio dirigido por Doo do longa Pornô, realizado pela Dacar (produtora de David Cardoso) em 1981.” (CÁNEPA, 2010) Disponível em: < <http://horrorbrasileiro.blogspot.com.br/2010/05/ninfas-diabolicas.html>>

permitindo explorar a paisagem poética do litoral norte paulista e claro, o corpo das atrizes como “atração principal”.<sup>17</sup>

Rodrigo (Sérgio Hingst) é um executivo já de idade que vive uma vida aparentemente pacata – em uma manhã despede-se de sua esposa (Dorothy Leirner) com um beijo aparentemente desinteressado e segue com as crianças (André Piacentini e Geórgia Carolina) para deixá-las na escola. Nesse caminho, com o rádio sintonizado na Eldorado para acompanhar as notícias do dia – recurso para as problemáticas de sonorização da época que atribuíram o caráter de documento de seu tempo para o filme – o trio encontra uma jovem oriental que pede carona, negada pelo pai de família que deve dar o exemplo ao seus filhos: não devemos dar carona para estranhos. Após deixar as crianças e seguir em direção a São José dos Campos para visitar um cliente, Rodrigo depara-se com Úrsula (Aldine Muller) e Circe (Patrícia Scalvi), duas jovens que exacerbam um tipo de sensualidade juvenil para conseguir caronas na beira da estrada.

O trio inicia-se em um processo de excitação que vai perdurar pelo resto da trama, Rodrigo amacia as pernas de Úrsula enquanto Circe pratica um tipo de *voyeurismo* no banco de trás – o “macho idoso, de cuecão ridículo e barriga pantagruélica” desvia sua rota em direção ao litoral – Rodrigo e Úrsula transam na praia, Circe desaparece. Ao longo da trama percebemos que as garotas parecem manter um contato telepático e uma espécie de roteiro de ações que deverão ser seguidas. O carro espantosamente pára de funcionar, obrigando-os a ficar na praia. O executivo é seduzido finalmente por Circe em uma cachoeira, mas o ato sexual não se consuma – a jovem só cederá se amarrarem Úrsula antes, para impedi-la de ter qualquer reação violenta.

Rodrigo chocado com a proposta, mas ainda assim encantado pela menina, aceita as condições. Em um momento absurdo, Circe acaba matando a amiga com pedradas na cabeça – os dois fugitivos vão embora com o carro que misteriosamente volta a funcionar. Na volta a defunta Úrsula reaparece no banco traseiro, nua e ensanguentada – as provocações entre as garotas começam e a perplexidade do antiquado pai de família só avança e o carro acaba descambando em um ribanceira. O desfecho cíclico nos apresenta novamente as duas jovens, agora recompostas e de volta à estrada, elas trocam sua funções: Circe é a sedutora

---

<sup>17</sup> Referência ao “*Our Feature Presentation*”, letreiro inicial típico dos filmes B.

petulante e Úrsula a *voyeur* que seguem assiduamente em suas caronas com um jeitinho sonso e mirabolante.

“Corrente do Mal” é um longa de terror que passou pelos festivais de Sundance e Cannes, algo bastante incomum para produções do gênero, os méritos de Mitchell manifestam-se entre as convenções banalizadas dos filmes de terror e mistério – os *slasher movies* – seu ritmo é lento e pouco apelativo as imagens gráficas violentas e aos banhos de sangue; os imensos planos trabalhados no filme como amostra do lugar empenham-se em deixar claro a noção de perigo, dissipada em cada pedaço da cidade, uma Detroit extremamente atingidas pela crise econômica, que contribui para a atmosfera tensa e insalubre de uma narrativa incômoda.

A história baseia-se em um tipo de círculo vicioso, Jay Height (Maika Monroe) uma jovem moradora do subúrbio começa a sair com um novo rapaz do bairro, Hugh/Jeff (Jake Weary), em um dos encontros – em uma mistura de beira de estrada e floresta – o casal transa no carro, Jay adquire sem saber, uma maldição: começa a ser perseguida por aparições que só quem está condenado consegue ver. Seu desespero incorpora a simpatia de jovens que fazem parte de seu círculo de amizades, destemidos e completamente poupados da ajuda de adultos ou pais, a paranoia é o ingrediente essencial combustível para a fuga.

Sua angústia é compartilhada e motivo de constantes viagens de carro, Paul (Keir Gilchrist) resguarda uma paixão platônica por Jay e por conta disso, decide ajudá-la a fugir dessas criaturas. Um dos lugares de refúgio que o grupo encontra é a praia – momento em que seus amigos percebem a real ameaça: Paul é atingido por algo que ele não vê, o que lhe acarreta algumas marcas no corpo e o faz acreditar que de fato existe alguma coisa atrás da menina, Jay é pega de surpresa pelos cabelos que magicamente, para seus amigos, parecem flutuar de forma medonha – o desespero é incorporado em forma de gritos, choro e agitação, o grupo precisa fugir. A maldição, resumida ao sexo, expõe uma única solução: transar com outra pessoa e passar a praga para frente.

A produção de “Corrente do Mal” recorre a um tipo de nostalgia que alude a uma série de produções já consagradas do cinema, sua herança vai de encontro a tendência da alusão – segundo Noel Carroll (1982) esse termo refere-se a uma série de práticas, de memorização dos gêneros, reformulações e recriações – principalmente no que se refere às produções dos anos 1960-70, época de

incertezas e experimentações. Para o filme de Mitchell essa perspectiva é extremamente importante, já que clássicos de horror são referências constantes: David Robert Mitchell cita cineastas como Stanley Kubrick (“O Iluminado”, 1980) e David Cronenberg (“Videodrome”, 1983); o tédio jovial e a sutileza sociológica remete a um estilo muito próximo da cineasta Sofia Coppola; “Paris, Texas” (1984) de Win Wenders, segundo Mitchell, fora inspiração para a decupagem; a trilha sonora remete aos mais famosos notáveis temas do cinema de horror, inspirada principalmente nos suspenses de John Carpenter; outros títulos também citados e que perpassam tramas com massacres de jovens como “O Massacre da Serra Elétrica” (1974), “Sexta-Feira 13” (1980) e “A Hora do Pesadelo” (1984) são homenageados.

Enquanto alternativa, pensar nesses filmes como reflexos possíveis da recuperação polêmica do ciclo *exploitation*, aptas ao seu tempo e a dinâmica cultural de sua época, acercam um tipo de representação feminina no cinema, nesse caso, revisitada pelas premissas de um movimento importante para a parcial desmistificação do papel da mulher. A partir dessas percepções, incitamos uma discussão fundamental que permeiam formas críticas: os estudos relacionados ao *exploitation* e as mulheres de modo geral, iniciam-se como empreendimentos marginais, ressaltando assim um esforço aparente disposto a lidar com as inconveniências – salientando funções atribuídas ao longo do tempo.

### **As hipóteses do horror e a manifestação social**

Em ambos os filmes as relações construídas por meio da narrativa, possibilitam linhas de análises intercambiáveis entre vestígios representativos, Gardies aponta a utilização do filme como documento sobre a sociedade – independente da sua natureza ficcional ou não – procurando nos filmes as possibilidades para explicar os comportamentos coletivos.

A maioria dos estudos neste domínio analisa através dos filmes <<representações>>, <<imagens de>> (de grupos sociais, de grupos etários – os jovens, em particular – , de grupos sexuais – nomeadamente nos estudos feministas e agora *queer* – , dos grupos étnicos – por exemplo, a propósito dos negros no cinema americano – , dos imigrados nos cinemas europeus), que se julga atestaram uma mentalidade coletiva, geralmente manipulada por objetivos inconfessáveis. (GARDIES, 2006, p.134-135)

A noção do cinema como alternativa de leitura sobre o imaginário social e as coerências sociológicas, ministram alguns aspectos que pretendem interferir na

noção de identidade cultural. Em “*The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*” (1990), Noel Carroll discorre sobre o gênero do horror, apontando características que auferem “em virtude dos efeitos emocionais projetados para as audiências”<sup>18</sup> (p.8) e interpretam o horror como uma forma para tartar de histórias bizarras, no entanto, as discussões acerca desse gênero oferecem muitos casos de impurezas.

Mas é também verdade que em grande parte do horror, especialmente aquele considerado clássico, a oposição as categorias culturais na biologia das criaturas horrendas anunciam novas oposições, oposições que podem ser pensadas em termos de conflitos ou antinomias temáticas, por sua vez, geralmente arraigados na cultura em que a ficção foi produzida.<sup>19</sup> (p.48)

O engajamento fantástico a que se referem essas produções, sugere uma base cultural em que repousa: os traços invisíveis da cultura são os temas problematizados, a fantasia viola as perspectivas normatizadas de senso comum, subvertendo pressupostos filosóficos dominantes da realidade e celebrando assim estados possíveis de coisas fora dos limites para a imaginação da cultura. Um dos argumentos utilizados por Carroll para defender a existência do gênero é que ele está à serviço do *status quo*, “invariavelmente, um agente da ordem estabelecida”<sup>20</sup> (p.196) – sua contínua produção explica-se por conta desse interesse, e partindo desses fatores de ordem social e também do gênero cinematográfico, construímos uma relação paralela entre filmes aparentemente tão distintos.

As conexões análogas possíveis surgem principalmente devido a temática geral que, aponta para uma discussão sobre o “Outro” – muito comum no ciclo de filmes do *exploitation* – entremeadas a questões acerca da representação feminina nessas produções. A possibilidade dos traços fantásticos como o não-dito ou o que tem sido silenciado na cultura, desperta a colocação das personagens femininas como principal motive de inversão às estruturas. Laura Cánepa aponta, em seu estudo “Pronochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filme de horror da Boca de Lixo” (2009) uma série de produções da pornochanchada de horror entre 1970-80 protagonizadas por mulheres monstruosas, apresentando o

---

<sup>18</sup> “*in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences*”. Tradução livre do autor.

<sup>19</sup> “*But it is also true that in much horror, especially that which is considered to be classic, the opposition of such cultural categories in the biology of the horrific creatures portend further oppositions, oppositions that might be thought of in terms of thematic conflicts or antinomies which, in turn, are generally deep-seated in the culture in which the fiction has been produced.*” Tradução livre do autor.

<sup>20</sup> “*horror is invariably an agent of the established order.*” Tradução livre do autor.

homem como vítima. Em “Ninfas Diabólica”, partindo das premissas moribundas do gênero, a discussão permeia-se sob as condições da própria figura feminina no cinema e na sociedade, “mostrando capacidade de reflexão e auto-crítica que nem sempre é considerada na análise dessa cinematografia [a pronochanchada]” (p.1).

A aproximação com o cinema de horror indica alguns aspectos citados por Rosemary Jackson a respeito da literatura fantástica, sua suspeita refere-se à categoria cultural relacionada como extremamente paranoica, “a cultura é retratada como algo que se coloca no caminho da nossa interação com a realidade”<sup>21</sup> (JACKSON apud CARROLL, 1990, p.177). A paranoia intrínseca aos movimentos do gênero de horror se encontra presente em ambas as histórias, refletida na própria construção estética, entre os planos longos e abertos que visam a recorrência de alguma coisa ou criatura que muitas vezes não é concretizada. A própria temática de perseguição sexual, no sentido erótico em “Ninfas Diabólicas” com as jovens provocadoras e autônomas sobre seus corpos e como moléstia em “Corrente do Mal” com jovens – meninos e meninas são apresentados com certa igualdade, já que a correspondência da maldição não observa privilégios de gênero – buscando uma salvação irrealizável.

O argumento que coloca o horror à serviço do *status quo* como já explicado anteriormente, representa questões hostis diante da humanidade, reforçando imagens negativas de entidades que ameaçam “a ordem social estabelecida a nível de nação, classe, raça ou sexo”<sup>22</sup> (p.196). Para essa análise, o apontamento feminista de que essas ficções frequentemente recorrem às personagens femininas como vítimas de ataques macabros, percebe uma ligeira mudança de comportamento.

(...) a vítima do sexo feminino tem sido um grampo do gênero de terror desde os dias do gótico. O rapto de mulheres, muitas vezes como um eufemismo velado por estupro – pode ser visto como a articulação de um aviso sexista duradouro em que as mulheres devem se manter na linha, porque elas sempre estarão e devem estar à mercê dos homens na sociedade patriarcal.<sup>23</sup> (p.196-197)

---

<sup>21</sup> “(...) *culture is portrayed as something that stands in the way of our interaction with reality.*” Tradução livre do autor.

<sup>22</sup> “*social entities which threaten the established social order at the level of nation, class, race, or gender.*” Tradução livre do autor.

<sup>23</sup> “(...) *Moreover, the female victim has been a staple of the horror genre since the days of the Gothic. The abduction of women—often as a thinly veiled euphemism for rape – might be seen as the articulation of an enduring sexist warning that women should keep in line because they always are and ought to be at the mercy of males in patriarchal society.*” Tradução livre do autor.



Esse papel de vítima é ligeiramente modificado em função de comportamentos até então inaceitáveis: em “Ninfas Diabólicas” a dupla de jovens à beira da estrada pedindo carona estão sujeitas ao perigo como o próprio Rodrigo explica, momentos antes para as crianças quando nega carona a uma moça, “tome cuidado com as pessoas que não conheçam”; já em “Corrente do Mal” as confissões de Jay logo após transar com Hugh/Jeff revelam um discurso que implora por direitos, “não importa pra onde vá, o importante é sentir um pouco de liberdade”. As constantes que aparecem ao longo da trama são explicadas por “ciclos de terror que surgem em tempos de estresse social”<sup>24</sup> (p.207).

As personagens femininas em “Ninfas Diabólicas” e “Corrente do Mal” resguardam um quê liberatório extremamente poderoso, entre uma juventude desobrigada das necessidades da vida. Rodrigo, quando incitado a ir para a praia por Úrsula, impõe-se discursando sobre as responsabilidades sociais de um adulto e suas obrigações – o trabalho. Nesse interim, a garota o acusa de ser “um chato de vida chata” e entre a comicidade de um velho que pretende faturar duas jovens moças e a estranheza e frieza da dupla quando deparadas com um morto – a caminho da praia presenciamos um acidente de carro, um motorista pede ajuda e Rodrigo ameaça parar o automóvel para prestar socorro, mas Úrsula e Circe não deixam, afirmando que “um morto não precisa de auxílio” – acompanhamos uma aventura ou nas palavras de Rodrigo, uma “deliciosa loucura”.

As obrigações sociais que Rodolfo reconhece, mas se nega a colocar em prática estão ausentes como crítica em “Corrente do Mal”. A interferência de personagens adultas é quase mínima – quando em fotografias que mostram a família de Jay de forma bastante melancólica – descrita nas palavras da vizinha como “um desastre”. O universo retratado retem-se justamente nas problemáticas da juventude: o primeiro beijo, a perda da virgindade, os programas e filmes que passam na TV, o cigarro que se fuma escondido, o reconhecimento do próprio corpo, o primeiro contato com a pornografia e o amor reprimido – a voz rebelde representada pelos jovens em busca de uma solução para a maldição, exclui o mundo adulto das responsabilidades, mas revoga para si um grau tão importante quanto as problemáticas advindas da vida adulta.

---

<sup>24</sup> “(...) *horror cycles emerge in times of social stress (...)*.” Tradução livre do autor.

A importância dispendida às minorias, nesse caso, a defesa de um liberalismo voltado para a mulher, permite uma junção entre tipos de personagens que, constantemente alteram suas regras e princípios, segundo o grupo a que pertencem – algumas personagens, de fato, não são contempladas com essa regalia a que chamamos de liberdade – a esposa de Rodolfo incorpora o papel submisso e obediente de uma mulher casada, sua empregada doméstica negra não foge aos padrões estabelecidos por raça, gênero ou classe; a primeira vítima a qual tomamos contato em “Corrente do Mal” é morta brutalmente pela “criatura” da maldição, ainda que a maioria sofra em constante paranoia, a menina acaba rendendo-se às complicações de seus atos, de forma altruísta como alívio de sua dor que a impede de manter relações com outras pessoas e ao mesmo tempo egoísta, já que morrendo, a maldição volta a reverberar entre os atuantes da tal corrente.

Georges Duby em “História das Mulheres no Ocidente – Do Renascimento à Idade Moderna” (1991) dedica um capítulo inteiro às emergências femininas, realçando “os meios de existência disponíveis para as minorias: a violência e a astúcia” (p.278). Sua discussão embasada entre mulheres artistas, privilegia a obra de Artemísia Gentileschi Lomi (1563-1639), “Judite e Holofernes (1617) – “uma cena de carnificina com posições amorosas, de uma brutalidade sangrante (esbatida pela reprodução a negro), é a materilização, em pintura conjuratória, de uma violação” (p.278).

A inversão de papéis observada nessa obra, remete a um tipo de reivindicação feminina, atribuindo uma violência por outra e a pintura como esconjuro – a desregrada violência feminina? Artemísia, filha mais velha do pintor toscano Orazio Gentileschi fora uma figura importante do barroco italiano, suas obras retrataram quase sempre características de vulnerabilidade e força. Aos 19 anos fora estuprada por Agostino Tassi (1580–1644) um pintor amigo de seu pai que foi contratado como tutor da jovem para lhe ensinar desenho e pintura. Depois da denúncia feita pelo pai da pintora, o caso foi levado à corte e se entendeu por sete meses, condenado ao exílio por cinco anos, Agostino nunca cumpriu sua pena. Enquanto isso, Artemísia humilhada e torturada, fora talvez a protagonista do primeiro caso de estupro público, acusada de promiscuidade, adquirindo uma reputação duvidosa, o que muito provavelmente explica, segundo Ian Chilvers (2001) as truculências de suas representações, no caso de “Judite e Holofernes” – “a virtuosa cortadora de cabeças” (p.279), entre veemências de braços e pernas

entrelaçados e um leito ensanguentado, “uma cena de violação, a de um homem por duas mulheres, e também de um sacrifício ritual” (p.279) – é interpretada por vários autores como forma de vingança para os seus pesares reais.

A relação expressa entre a violência feminina, é um assunto atravessado por diferentes leituras possíveis e quase sempre permeado por uma constante dicotomia da imagem feminina – essa perspectiva quando pensada entre a dupla de filmes elegidos, pensa os privilégios da mulher voltando-se contra elas.

(...) as suas visões múltiplas do mundo, conforme os seus <<humores-regras>>, a plenitude da espera de um filho, a sua capacidade de dar vida, transformaram-na num objeto/sujeito de medo e conduziram à dúvida sobre a sua capacidade de pensar, provocando uma exclusão de todos os domínios da *ratio*.

As possibilidades de representação empregadas em ambos os filmes, servem fins distintos, apesar de perspectivas comuns à profusão das personagens femininas, enquanto em “Ninfas Diabólicas” a mulher é, de certa maneira liberada de suas ações, experimenta a não consequência de seus atos, colocando-se em um lugar pouco habitual às reais condições femininas – “Corrente do Mal” possibilita um tipo de aritmética sexual, apesar de acompanharmos a história de uma garota específica, a reverberação de suas decisões é também responsável pelo destino daqueles que estão a sua volta, questionando os papéis femininos fixados, sem reclamar as representações positivas como excepcionais ou superiores – homens e mulheres compartilham do mesmo mal: quando Jay e Paul assumem um romance platônico e passam, definitivamente a manter relações sexuais, não se sabe mais com quem está a maldição, ao final, quando juntos e de mãos dadas, a cumplicidade entre humanos não se resume mais as questões de gênero, mas a sobrevivência comum.

### **Os não-lugares**

A conformidade de “Ninfas Diabólicas” e “Corrente do Mal” não se abrevia apenas à narrativa cíclica – em ambas as histórias reconhecemos fenômenos periódicos – e a representação feminina sob hipóteses de liberação, mas a alguns apontamentos possíveis quando pensados na dimensão do imaginário dos *road movies*, particularmente contextualizados à ideia de rebelião contra a sociedade opressiva e a ideia de não-lugar manifestada por Marc Augé em “Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade” (1994), “se um lugar pode se

definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (p.73).

Para esta análise, “os pontos de trânsito e as ocupações provisórias” (p.74) destacam-se entre os ditos *road movies* como formas de delinquência, transgressão e percurso – a prática do espaço inerente aos filmes, seja como forma de documentação ou explicação sociológica – em “Ninfas Diabólicas” as condições de produção refletem a estética, aproveitam-se da penúria para confirmar uma situação; em “Corrente do Mal” quando os jovens se afastam da cidade para o Sul na tentativa de salvar Jay, lugar onde o centro começa e o subúrbio termina, constantemente reprovado pelos pais, a degradação das construções funciona como metáfora do “Outro” e ao mesmo tempo como fronteira que será desbravada.

A prática do espaço é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar ao outro” (CERTEAU apud AUGÊ, 1994, p.78), esse reconhecimento constitui um relato plural, como uma viagem que atravessa vários lugares, “e é verdade que aquele que, ao traçar um itinerário, enuncia seus nomes não conhece necessariamente muita coisa dele” (p.80) logo, o conhecimento sobre ele é escasso, mas o nome por si só já bastam para produzir o sentido e as direções, transformando-os em passagens – entre visões parciais e instantâneas, o movimento entrevisto ao olhar, a possibilidade do passado e do futuro.

Esse desconhecido como experiência de primeira viagem interpreta ambas as tramas como plurais, no sentido de reconhecimento de um lugar que se abre para o descobrimento: tanto a estrada como lugar de passagem para a praia deserta em “Ninfas Diabólicas” quanto a cidade afastada de “Corrente do Mal” constroem-se enquanto símbolos da juventude rebelde à procura de uma identidade, no entanto, como aponta Augé, “o espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (p.95). A solidão que lhe prossegue, dirige-se a qualquer um que percorra esses caminhos como uma voz que evoca outras, logo, “o passageiro dos não lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora” (p.95) – nos filmes, as tramas cíclicas que se deixam percorrer quase como um filme de estrada – a história não encontra seu final conclusivo, o seu percurso implica em seu próprio fim, as mulheres passageiras sujeitas aos diversos motoristas que vão aparecendo à beira da estrada e a maldição que sempre retorna forçando o deslocamento físico para a

sobrevivência, especula seu lugar em um tipo de retiro a que, principalmente as figuras femininas enfrentam.

A ideia dos *road movies* como um autêntico gênero que trata de histórias que se desenrolam em viagens e que ao longo delas serão regidas as diversas situações-problemas que aparecerão, convidativas à atmosfera obstinada de transgressão sexual e que traz o carro como figura ambivalente: entre a liberdade das estradas que lhe são permitidas perseguir, os lugares até então inalcançáveis, agora desbravados pela curiosidade e o risco oferecido quando se chega em lugares antes nunca ou pouco explorados. Os não-lugares como espaços construídos para fazermos cada vez mais coisas em menos tempo, acompanhando assim, de fato, a transformação frenética da sociedade e os ajustes das preocupações existenciais.

Se o lugar antropológico representa um tempo passado e o não-lugar um provável futuro, pensar a relação entre os dois é de certo modo pensar uma realidade que se joga entre o que fomos/somos e aquilo em que poderemos nos tornar, ou melhor, aquilo em que estamos nos tornando. (SÁ, 2014, p.211)

A relação construída em meio a esses lugares e seus possíveis significados e, antes de tudo as transformações que estamos sujeitos quando neles estamos, implica em prerrogativas iniciais sobre a representação feminina, nesses filmes circunstanciadas pelos fatos históricos referente a época em que passam. Pensar a figura da mulher nessas produções implicadas nas ideias de Augé sobre passado/futuro torna-se extremamente congruente com os movimentos de liberação apontados – uma vez que, sua imagem como acepção percorre não apenas um espaço geográfico, mas o próprio espaço social: entre uma imagem feminina que foi e outra que será, corporificadas nas imagens dos filmes como o intermédio que sucede a metamorfose.

## **Conclusão**

A representação feminina no cinema – seja ele de qualquer gênero ou temática – é no geral uma discussão muitas vezes dúbia e em partes, pouco conclusiva. Os estudos voltados para a figura da mulher ganham força em um momento onde esta é representada de forma cada vez mais atuante, como detentora de suas vontades e constantemente debatida sobre o seu “real papel” na sociedade. Argumentar entre prós e contras parece não ser a melhor maneira de chegar em um consenso, mas balancear as contradições é de fato o mais sensato

dos posicionamentos. Aproximar filmes a princípio tão distintos é possível justamente por conta das convenções do próprio cinema, entre temáticas e gêneros como o horror explicitado aqui – “Ninfas Diabólicas” e “Corrente do Mal” recorrem a uma possível herança dos filmes de higiene sexual em sua trama jovem e transgressiva, incorporando as problemáticas relativas ao seu tempo.

As histórias como resultado das expressões sociais daqueles que a produzem, refletem – como acontece, por exemplo, no gênero do horror – os equívocos e preocupações de seu tempo. A mulher como peça principal em ambas as tramas implica uma questão persistente: a apropriação transpassada por uma série de estereótipos que registram as possibilidades de transgressão, aos poucos apontam para uma mudança de papel já há muito caído, não por isso rejeitado para futuras discussões. Nesse quesito, não basta apenas tratarmos as mudanças nas construções de personagens e histórias, mas a forma de interpretá-las, esquivando-se sempre das óbvias zonas de conforto.

Em “Ninfas Diabólicas” a liberação sexual feminina é constantemente posta em provocação, as meninas independentes usam da malícia para atingir seus objetivos, uma possível forma de vingança feminina contra as repressões do patriarcado é certamente a primeira opção interpretativa, no entanto, a colocação vitimizada também é praticável – a maldição cíclica da qual elas parecem desfrutar de forma divertida, assemelha-se a um círculo vicioso do qual ambas estarão sempre presas como um castigo pela liberdade. Já em “Corrente do Mal” o drama dos adolescentes parece recair-se mais bruta e misteriosamente nas personagens femininas – da qual já vemos a primeira morte bruta e misteriosa acontecer – apesar disso, a maldição não distingue indivíduos, seja homem ou mulher, a lógica da corrente pretende chegar a todos aqueles que tenham participado em algum momento – especulado como metáfora de doenças sexualmente transmissíveis – a trama é passível como equivalência de gêneros, afinal o peso da praga é dividido: tanto Paul quanto Jay aparecem de mãos dadas, uma possível forma de encarar as dificuldades em conjunto: as relações sexuais constantes entre o casal, impossibilita-os de saber quem de fato poderá ser a próxima vítima, ainda que ambos estejam sujeitos ao mesmo sofrimento.

As personagens jovens e expressamente demonstradas sob um código de liberalidade comportamental – entre a descoberta do sexo e o aproveitamento sem preocupações – e a figura da juventude apresentada como andarilha em busca

daquilo que lhe é de desejo, pode ser encarada como vítima submissa aos desejos patriarcais, no entanto, percorrer a ambiguidade das personagens e suas ações torna-se relevante para interpretá-las: entre os espaços que recuperam as imagens do passado e do presente, expoentes como vitimização e vilania acabam perdendo suas já enraizadas funções, pensar a realidade é intercambiar entre os tempos e execuções possíveis de explicação.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, SP: Papiurus, 1994.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Pornochanchada no avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca de Lixo**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-compós, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

CARROLL, Noël. ***The philosophy of horror or the paradoxes of the heart***. New York: Routledge, 1990.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUBY, Geoges. **História das Mulheres no Ocidente – Do Renascimento à Idade Moderna**. Lisboa: Edições Afrontamento, 1991.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2006.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

SÁ, Teresa. **Lugares e não lugares em Marc Augé**. Revista de Sociologia da USP. Tempo Social, São Paulo, v.26, n.2, nov. 2014.

SCHAEFER, Eric. ***Bold! Daring! Shocking! True! A History of Exploitation Films, 1919 – 1959***. Duke University Press: Durham & London, 1999.