

**JOE DANTE, O HORROR E O BAIXO ORÇAMENTO:  
PIRANHAS, GRITOS DE HORROR E DESENHOS ANIMADOS**  
SÉRGIO EDUARDO ALPENDRE DE OLIVEIRA <sup>1</sup>

---

*1 Sérgio Alpendre é crítico de cinema, professor, pesquisador e jornalista. Colaborador da Folha de S. Paulo desde 2008. Doutorando em comunicação pela Anhembi-Morumbi; Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA – USP. Coordenador do Núcleo de História e Crítica da Escola Inspiratorium. Edita a Revista Interlúdio ([www.revistainterludio.com.br](http://www.revistainterludio.com.br)) e o blog Chip Hazard ([chiphazard.zip.net](http://chiphazard.zip.net)). Fundou e editou a Revista Paisà, publicação impressa sobre cinema (2005-2008). Foi redator fixo da Contracampo (revista eletrônica de crítica de cinema - 2000-2010). Foi curador das mostras Retrospectiva do Cinema Paulista e Tarkovski e seus Herdeiros, editando também os catálogos de tais mostras. Participa de seleções e júris em festivais de cinema, além de ministrar cursos de história do cinema e oficinas de crítica por todo o Brasil.*

**email: [sealpendre@gmail.com](mailto:sealpendre@gmail.com)**

### Resumo

Neste artigo estudaremos os dois primeiros longas que Joe Dante realizou após *Hollywood Boulevard* (codirigido por Allan Arkush), sua estreia no cinema: *Piranha* (1978) e *Grito de horror* (1981). São dois longas de horror, de baixo orçamento, que exploram duas vertentes distintas do gênero: catástrofes naturais (provocadas por experimentos genéticos) e o filme de lobisomem. O primeiro teve produção da New World Pictures, de Roger Corman; o segundo, da Avco Embassy. Ambos mostraram o talento que o diretor iria desenvolver em projetos futuros, trabalhando com maior orçamento.

Palavras-chave: Cinema; EUA; Exploitation; Horror; Joe Dante.

### Abstract

In this article we study the first two feature films directed by Joe Dante after his debut *Hollywood Boulevard* (a collaboration with Allan Arkush): *Piranha* (1978) and *The Howling* (1981). Both are horror films, made with low budget, exploiting two distinct aspects of the genre: natural disasters (caused by genetic experiments) and the werewolf movie. The first was produced by New World Pictures of Roger Corman; the second, by Avco Embassy. Both showed the talent that Dante would develop in future projects, working with larger budget.

Keywords: Cinema; USA; Exploitation; Horror; Joe Dante.

## Introdução

Entre as inúmeras injustiças na historiografia de uma arte tão rica como a cinematográfica está o esquecimento, ou a subvalorização, de alguns cineastas que mereciam maior destaque de críticos e historiadores. Isso é ainda mais evidente com aqueles que trabalharam principalmente com orçamentos baixos, como é o caso de Edgar G. Ulmer, Joseph H. Lewis, Jack Arnold, Budd Boetticher, entre muitos outros. Dos anos 60 em diante, temos sobretudo dois diretores que, de certa maneira, mereciam maior reconhecimento. Um deles é certamente Roger Corman, que, além de diretor, era produtor. Cultuado em certos círculos, mas até hoje subestimado, é considerado por uma pequena parcela da crítica um inventor de formas, sobretudo pelos filmes que dirigiu na série de adaptações de Edgar Allan Poe, ou por *Massacre em Chicago*. Outro é Joe Dante, autor de obras políticas, de crítica à sociedade americana e ao capitalismo, como *Gremlins* (1984), *Gremlins 2* (1990), *A Segunda Guerra Civil* (feito para a TV, 1997) e *Pequenos guerreiros* (1998) – e principal objeto deste artigo.

Martyn Bamber escreveu uma defesa do diretor na revista eletrônica *Senses of Cinema*, com a qual é difícil discordar:

Embora seja mais conhecido por *Gremlins* e *Viagem Insólita* (1987), os dois filmes que dirigiu para a Amblin Entertainment de Steven Spielberg nos anos 1980, Joe Dante está longe de ser um simples diretor de encomenda, ou um carbono de Spielberg. Apesar de seus filmes compartilharem algumas similaridades superficiais com o trabalho de Spielberg (locações suburbanas transtornadas por eventos fantásticos, protagonistas infantilizados no centro da história), Dante é um dos mais distintos cineastas *mainstream* dos anos 1980. (BAMBER, 2003)<sup>2</sup>

"Joe Dante, no fundo, é talvez a versão sombria de Steven Spielberg, o 'duplo' noir desse Walt Disney 'dinossauro-schindleriano'." diz Louis Skorecki no *Libération*, a propósito de uma exibição de *Gremlins 2* na TV francesa. Mais que isso, completamos: Joe Dante é a versão sombria do *american way of life*

---

<sup>2</sup> <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/dante/> (Acessado pela última vez em 21/08/2015). As traduções livres presentes neste artigo, exceto quando indicadas, são minhas.

oitentista temperado ao molho Reagan.

Quando pensamos em seu cinema, comparações com outros cineastas facilmente vêm à tona. Isso se deve ao seu pendor para a alusão, prática bem comum desde os anos 1960<sup>3</sup>. Dante é frequentemente comparado a Quentin Tarantino (Martyn Bamber também o faz em seu texto), pelo acúmulo de alusões a outros filmes, sobretudo os de produção barata, que apenas cinéfilos menos asoberbados conhecem. Mas o fato é que seu cinema é muito mais crítico que o de Tarantino, e sua postura política é muito menos óbvia, fugindo da demagogia, enquanto o diretor de *Pulp Fiction* raramente a renega. Vejamos, por exemplo, os dois últimos longas de Tarantino: *Bastardos inglórios* e *Django livre*. Ambos procuram uma vingança histórica que os insere dentro do que é esperado pelo espectador de seus filmes. Não há matizes, nuances nas caracterizações, tampouco confronto. Tarantino (exceto, talvez, em *Jackie Brown*) não tem a dose de ambiguidade, de contradições, que normalmente faz uma grande obra de arte.<sup>4</sup> Dante é sutil onde Tarantino grita, e por isso seu cinema quase sempre é confundido e mal visto por espectadores que esperam uma visão menos ambígua, mais claramente anti-establishment do que as que Dante entrega (como aqueles que veem em *Gremlins* uma celebração da sociedade de consumo, quando é justamente o contrário).

O primeiro longa de Joe Dante é de 1976, tem codireção de Allan Arkush e se chama *Hollywood Boulevard*. Trata-se de uma sátira aos filmes B que o formaram na adolescência. É ainda, e principalmente, uma crítica irônica ao realismo perseguido pelos diretores da Nova Hollywood. Dante inicia, então, ironizando, nas figuras do diretor interpretado por Paul Bartel (ele mesmo um diretor de filmes de baixo orçamento, que nada tinha a ver com os *movie brats* da Nova Hollywood)

---

<sup>3</sup> Ver CARROL, Noel. "The Future of Allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)". In.: October 102, 1982: 51-81.

<sup>4</sup> Ver WOOD, Robin. Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond. p. 241. No início de seu ensaio sobre O Franco Atirador, de Michael Cimino, Wood faz uma reflexão sobre o casamento entre ideologia e obras de arte, que pode nos servir imensamente nesta discussão.

e do agente interpretado por Dick Miller (ator constante nos filmes de Dante), a procura pelo realismo a qualquer custo, uma vez que esses personagens fazem comentários sobre uma suposta valorização do realismo em suas produções que, contudo, pouco tinham de realismo (ao contrário da maior parte dos filmes da Nova Hollywood). Era uma volta ao cinema B dos anos 60, da geração de Roger Corman - que, aliás, por meio de sua New World Pictures, produziu o filme. *Hollywood Boulevard*, portanto, tem as marcas de Corman: orçamento diminuto, criatividade para driblar a falta de dinheiro, temas controversos que normalmente são evitados pelas grandes produções, amadorismo nas atuações e, no aspecto técnico, visão crítica e sarcástica (muitas vezes de maneira imperceptível numa primeira visão) do cinema e do mundo.

A oposição ao cinema da Nova Hollywood é explicada de maneira um pouco diferente por Noel Murray, Keith Phipps e Scott Tobias no site A.V.Club. Na verdade, não encaram como uma oposição, mas como uma diferença de princípios. Para eles,

Quando os *film-school brats* Steven Spielberg, George Lucas, Brian De Palma e Martin Scorsese tomaram de assalto Nova York e Los Angeles nos anos 70, alguns críticos reclamaram que o que todos aqueles diretores da Nova Hollywood estavam fazendo era pegar um material que antes era destinado a filmes B vagabundos, e filmando-o como se fosse arte. Essa acusação nunca caiu sobre Joe Dante, porque Dante nunca se colocou dessa maneira blasé - sua carreira inteira é uma celebração da "baixa cultura americana" (*american cheese*).<sup>5</sup>

Essa celebração do pop, do desenho animado, dos seriados e da produção barata nunca excluiu (os autores do A.V.Club reconhecem isso) uma visão muito crítica da sociedade americana, explorada em todas as suas manias e contradições dentro de uma embalagem geralmente juvenil, sobretudo a partir de *Gremlins* (1984).

A experiência com *Hollywood Boulevard*, quando demonstrou saber trabalhar

---

<sup>5</sup> <http://www.avclub.com/article/a-guide-to-the-fantastical-work-of-joe-dante-82968> (acessado pela última vez em 20/08/2015). Tradução minha.

em condições precárias desde que tivesse liberdade, permitiu a Dante realizar sozinho outro filme, novamente para Roger Corman, com a mesma liberdade, mas com orçamento um pouco maior (minúsculo, contudo, para os padrões hollywoodianos). Esse filme, um longa-metragem associado ao gênero horror, chama-se *Piranha* (1978). Nele, encontramos uma série de elementos que serão perseguidos por Dante em toda sua carreira: adoração por desenhos animados, citados com frequência e geralmente como um comentário irônico relativo à narrativa; um trabalho inteligente com um certo maniqueísmo no retrato dos personagens, que será desmontado parcial ou integralmente conforme a ação se desenvolve; o combate à ordem e à hipocrisia de políticos e empresários; percepção da mídia televisiva como a grande coordenadora das reações da sociedade.

Essas características são confirmadas em *Grito de horror* (1981), história de lobisomens que inaugura, junto de *Um lobisomem americano em Londres*, de John Landis, um novo ciclo com o famoso monstro<sup>6</sup>; e em seu episódio para *No limite da realidade* (1983), em que um menino com poderes mágicos subjuga a própria família e transforma tudo e todos segundo sua predileção por videogames e desenhos animados. *Grito de horror* foi realizado sem o apadrinhamento de Corman (que, entretanto, faz uma ponta especial), e com maior orçamento que *Piranha*, embora a Avco Embassy, produtora do filme, trabalhasse com orçamentos modestos para os padrões hollywoodianos.<sup>7</sup>

Era uma nova geração de inquietos que viria para substituir os inquietos da geração anterior no coração da indústria. Landis, Dante, Cameron, Carpenter, são diretores que brilharam a partir do final dos anos 70, e fizeram nos anos 80,

---

<sup>6</sup> Ciclo cujos exemplares mais notórios são *Teen wolf: o garoto do futuro* (Rod Daniel, 1985) e, do outro lado do Atlântico, *A companhia dos lobos* (Neil Jordan, 1984).

<sup>7</sup> Consta no site [imdb.com](http://imdb.com) (acessado pela última vez em 29/08/2015), que o orçamento de *Piranha* foi de 600 mil dólares; o de *Grito de horror*, de um milhão de dólares; e o de *Gremlins* foi de 11 milhões de dólares, comprovando a escalada orçamentária da carreira do diretor. Um milhão de dólares, mesmo orçamento de *Rocky*, já era considerado pouco em 1976. Em 1981, após a inflação dos orçamentos pós *Star Wars* e pela crise econômica não contornada por Jimmy Carter, era ainda mais pobre.

década do *reaganite entertainment*, o avesso da América: um cinema cáustico, crítico, mas disfarçado de entretenimento.

Consta que Spielberg viu *Piranha* e adorou, e com isso conseguiu demover a Universal da ideia de processar Dante por plagiar *Tubarão*. Depois, Spielberg viu *Grito de horror* e chegou à conclusão que deveria convidar Dante para sua trupe – o que aconteceu primeiro com *No limite da realidade*, depois com *Gremlins* (1984), o maior sucesso da carreira do diretor. Mas isso fica para outro momento.

Este artigo vai procurar entender esse começo de carreira de Dante, com os dois longas que lhe abriram as portas de Hollywood: *Piranha* e *Grito de horror*, nos quais trabalhou com orçamento muito menor que os dos filmes que o tornaram conhecido. Um diretor movendo-se no terreno do fantástico, reorganizando temas e referências dos filmes, livros, gibis, desenhos e séries que o formaram na infância e na adolescência.

### **Horror americano nos anos 70**

Em *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*, Robin Wood afirma que "existem duas chaves para se entender o desenvolvimento de Hollywood nos anos 70: a onipresença do Vietnã na consciência ou na inconsciência nacional e a incrível evolução do filme de horror". (WOOD, 2003: 44). Essa evolução se acentua em meados da década, sobretudo a partir de 1976, quando uma série de filmes, apoiados pelo estrondoso sucesso de *O exorcista* (William Friedkin, 1973), pinta com cores sombrias o imaginário americano: *Irmãos diabólicos* (Brian De Palma, 1973), *O massacre da serra elétrica* (Tobe Hooper, 1974), *Nasce um monstro* (Larry Cohen, 1974), *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975), *Carrie* (Brian De Palma, 1976), *Foi Deus quem mandou* (Larry Cohen, 1976), *A profecia* (Richard Donner, 1976), *Martin* (George A. Romero, 1977), *Eaten alive* (Tobe Hooper, 1977), *The car* (Elliott Silverstein, 1977), *Quadrilha de sádicos* (Wes Craven, 1977), *O exorcista II: o herege* (John Boorman, 1977), *A fúria* (Brian De Palma, 1978), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *O despertar dos mortos* (George Romero, 1978), entre outros menos cotados. É nesse contexto que surge *Piranha*, o primeiro filme dirigido

unicamente por Joe Dante.

O contexto segue favorável ao gênero nos anos seguintes. Um cinema de horror diferente daquele realizado até meados dos anos 60, e seria ingenuidade ignorar o quanto as duas sentenças expostas por Wood se relacionam. Porque, com a violência trazida pelas transmissões televisivas da Guerra do Vietnã, em horário nobre, ficava difícil evitar imagens mais fortes, apenas para se enquadrar ao nefasto Código Hays. Hollywood viu, em 1967, dois filmes que traziam banhos de sangue nunca antes vistos fora do contexto *gore* (o *gore* de nomes como Hershell Gordon Lewis, por exemplo). Com *Os doze condenados*, de Robert Aldrich, e *Bonnie & Clyde*, de Arthur Penn, o cinema americano entrava numa outra etapa em matéria de representação da violência, e o Código Hays, por consequência, começava a se tornar obsoleto. Daí para a intensificação de um gênero com propensão a mostrar imagens de violência, como o horror, é um passo muito curto.

Robin Wood aponta uma diferença principal na representação do horror setentista: após décadas de psicanálise e da popularização de Lacan nos anos 1960, e baseando-se em Freud, Marcuse e Gad Horowitz, este cinema se baseava no conceito do eterno retorno do reprimido. Ou seja, o monstro, tudo aquilo que reprimimos em nós ou na sociedade, tende a voltar para a superfície com maior força. O monstro, enfim, não pode ser derrotado. Essa característica é comum a quase todos os filmes de horror surgidos da segunda metade dos anos 60 em diante, e continuará sendo assim nos anos 80 (é, afinal, um dos motes para as várias continuações de longas de sucesso como *Halloween*, *Sexta-feira 13* e *A hora do pesadelo*).

É um risco e tanto tentar resumir, num pequeno trecho deste artigo, o que Robin Wood resumiu, num espaço muito maior, da teoria psicanalítica revisitada por Gad Horowitz. Um resumo do resumo, com todos os riscos inerentes a audácias desse tipo. Penso, contudo, que é necessário passar pelo que Wood fala sobre a volta do que é reprimido, e sua associação com o horror, onde o monstro (o reprimido) tende a retornar sempre (em continuações ou mesmo no final). Trazendo a ideia para o cinema de Dante, lembremos do final de *Piranha*, que

sugere a invasão do oceano pelos pequenos monstros. Ou de *Grito de horror*, que sugere um predomínio cada vez mais crescente dos lobisomens em nossa sociedade. Ou ainda de seu episódio em *No limite da realidade*, em que o menino precisa ser paparicado porque, quando contrariado, faz miséria contra quem está por perto - uma bomba relógio, pronta para dominar o mundo com desenhos animados e outras coisas que crianças gostam. São desfechos que se encaixam na tese do retorno do reprimido, de modo que o risco talvez seja válido.

Segundo Wood, "as características mais imediatamente óbvias da vida em nossa cultura são frustração, insatisfação, ansiedade, ambição, possessividade, ciúme, neurose: nada mais do que a teoria psicanalítica mostra como o produto lógico do capitalismo patriarcal" (WOOD, 2003: 64). Essa vida em sociedade nos leva à repressão, ou seja, à opressão internalizada de algumas coisas que não desejamos que transpareçam aos outros.

O que, então, é reprimido em nossa cultura? Primeiro, a energia sexual (...). O habitante ideal em nossa cultura é o indivíduo cuja sexualidade é suficientemente preenchida pela união monogâmica e heterossexual necessária à reprodução de futuros habitantes ideais (...). Segundo, a bissexualidade (...), que representa a mais óbvia e direta afronta ao princípio da monogamia e ao mito romântico da "pessoa certa" (...). Terceiro, a severa repressão da sexualidade e da criatividade femininas, a atribuição de passividade à mulher, sua preparação para a subordinação, para um papel dependente em nossa cultura. (...) Quarto, e fundamentalmente, a repressão da sexualidade das crianças, adquirindo formas diferentes desde a infância, passando pela "latência e pela puberdade, e dentro da adolescência - um processo que se move da repressão para a opressão, da negação da natureza infantil como um ser sexual ao veto da expressão da sexualidade antes do casamento. (WOOD, 2003: 64-65)

Logicamente, algumas das ideias de Wood parecem se encaixar melhor no mundo tal como era em 1979, quando a primeira versão de seu texto foi publicada, do que no início do século 21, época de publicação do livro, quando o sexo antes do casamento, por exemplo, já é algo trivial. Por outro lado, os fundamentos da sociedade capitalista e patriarcal são mesmo esses, e, embora o mundo tenha mudado bastante, fazendo com que esses valores sejam

considerados antiquados, há sempre uma tentativa de retorno a eles, como vemos neste exato momento em nosso país. O que Wood afirma, portanto, é que toda essa sexualidade reprimida, em seus diversos gêneros e orientações, acaba voltando sob formas mais violentas e excludentes, ou seja:

Um clássico e extremo caso de projeção ao Outro do que é reprimido no Eu, visando sua descrença, repúdio, e se possível sua aniquilação. É a repressão, em outras palavras, que torna impossível a alternativa saudável – o pleno reconhecimento e aceitação da autonomia do Outro, e de seu direito à existência. (WOOD, op.cit.: 66)

O Outro, então, se torna o monstro do filme de horror, em suas mais variadas vertentes. E como produto da repressão, não pode ser destruído.

Wood faz uma comparação entre dois filmes, um de baixo orçamento (*O massacre da serra elétrica*) e um de médio orçamento (*A profecia*), que exemplificam a teoria psicanalítica do Outro, o excluído, e nos quais a "humanidade não tem poder e ninguém pode fazer algo para evitar o processo" (WOOD, op.cit.: 80). Na comparação, se ele afirma que *A profecia* é "cafona, tradicional e reacionário", ainda que "permaneça de grande interesse", exalta *O massacre da serra elétrica* como um filme em que os "valores tradicionais são negados" (WOOD, op.cit.: 79). Podemos concluir que boa parte dessas características apontadas em relação aos dois filmes são condicionadas aos orçamentos distintos entre cada um deles<sup>8</sup>. *O massacre da serra elétrica*, "filme independente de baixo orçamento (...) rodado em 16mm e ampliado para exibição em 35mm" (COOK, 2000: 228), teve o orçamento ridículo de 80 mil dólares<sup>9</sup>,

---

<sup>8</sup> Desde os jovens turcos da Cahiers du Cinéma, nos anos 1950, é comum críticos apontarem superioridade de filmes de baixo orçamento em relação a filmes semelhantes realizados com orçamento muito maior. Geralmente o argumento se baseia na liberdade que advém da produção de baixo orçamento. O próprio Dante, como veremos mais adiante, defenderá essa ideia de liberdade. É necessário lembrar ainda que, tradicionalmente, os chamados filmes de gênero são feitos com maior liberdade, justamente por serem feitos com orçamentos relativamente menores.

<sup>9</sup> Segundo dados do imdb.com

enquanto *A profecia* custou quase três milhões de dólares para a Fox.<sup>10</sup>

\*\*\*\*\*

Existe ainda uma outra característica no horror dos anos 70, apontada por Jean-Baptiste Thoret em seu livro *Le cinéma américain des années 70*. Trata-se da conquista do campo pelo monstro, que antes pertencia exclusivamente ao extracampo. Apesar desse confinamento do monstro no extracampo ser provocado geralmente pela falta de maiores recursos, a conquista do campo fica evidente em um filme de baixo orçamento como *A noite dos mortos vivos* (George Romero, 1968), no qual os zumbis começam a surgir no fundo do campo e passam a perseguir os personagens, ao mesmo tempo em que se aproximam da câmera. Querem, além dos cérebros dos vivos, aparecer no quadro. O mote do segundo filme da série, *O despertar dos mortos* (George Romero, 1978), aliás, vira o mote para Thoret. Desse modo, em vez de "quando não há mais espaço no inferno, os mortos caminham sobre a Terra", conforme dito por um personagem do filme de Romero, a fórmula de Thoret exala inspiração: "quando não há mais espaço no extracampo, os monstros invadem o quadro" (THORET, 2009: 293).

Esse padrão nós vemos também em Joe Dante. As piranhas estão presas num reservatório (o extracampo), devoram um jovem casal, ainda sem aparecer para o espectador. Vemos apenas, discretamente, um pouco de vermelho na água e no braço da moça (muito pouco em comparação à inundação de vermelho que veremos mais adiante). Quando se abrem as portas do reservatório, sentem-se convidadas a invadir, pouco a pouco, o quadro cinematográfico, num crescendo de aparições que só é possível, dentro do orçamento irrisório do filme, com uma equipe especializada em manipulação de bonecos e com os truques de montagem aprendidos na fase de diretor de trailers. Vemos a aproximação delas, suas mordidas, o estrago que fazem por onde quer que passem (menos nas

---

<sup>10</sup> Segundo dados de SOLOMON, Aubrey, In *Twentieth Century Fox: A corporate and financial history*. Scarecrow Press, 1989: 258. Três milhões, em 1976, não é bem um grande orçamento, mas já não pode ser considerado pequeno.

crianças, misteriosamente poupadas de mordidas mais drásticas). Em certo momento, elas chegam a voar no rosto do instrutor vivido por Paul Bartel.

Da mesma forma, em *Grito de horror*, é preciso toda uma gama de efeitos especiais para que as transformações sejam mostradas. Efeitos que, apesar do baixo orçamento, ainda hoje impressionam. O monstro não é mais sugerido, ele é visto por todos, com toda sua feiura e poder de assustar. Lobisomens passados, do mesmo modo que os monstros de Frankenstein, a Múmia, e mesmo os vampiros, também apareciam no quadro. Eram monstros já muito conhecidos pelo imaginário popular, e por isso, talvez, apareciam, sempre com máscaras de maquiagem na pele de atores. Mas a transformação, nós não víamos. E é precisamente isso que será mostrado em *Grito de horror*, com grande requinte e destaque. O corpo se tornando uma outra coisa, os gritos causados pela dor da transformação. Como diz Serge Daney, numa *Cahiers du Cinéma* de 1979, a respeito de *Apocalypse now*, de Coppola, mas que nos serve neste momento, "a decisão de mostrar o que não devia ser mostrado é bem recente".<sup>11</sup>

### **Sob as asas de Roger Corman**

Antes de Corman, a crítica. Joe Dante é um dos inúmeros diretores a passar pela escrita - era crítico de filmes de gênero antes de colocar a mão na massa (CARE, 2000: 234). O aprendizado na crítica, como mostra a história, é um dos melhores para futuros diretores, pois é na escrita e no olhar aprofundado para filmes que se aprende de maneira mais eficaz como ser um cineasta. Soma-se a isso, portanto, o aprendizado com o esquema de produção barato e esperto de Corman, e temos uma escola com potencial de formar grandes diretores.

"Grande mestre e santo padroeiro do *exploitation* americano, Roger Corman forjou uma reputação de criatividade na filmagem com meios tão mínimos que parecem absurdos" (LOWRY, 2000: 214). Com carreira iniciada em meados dos anos 1950, Corman "produziu e dirigiu westerns, filmes de gangsters,

---

<sup>11</sup> DANEY, Sèrge; BONITZER, Pascal. "Apocalypse Now, de Francis Ford Coppola". In *Le Goût de l'Amérique*, Petite Anthologie des Cahiers du Cinéma, Paris, 2001: 109.

'espetáculos' mitológicos, filmes adolescentes e filmes de ficção científica e horror amplamente distintos por seus orçamentos de cinco dígitos e calendários de filmagens de em média três dias" (Idem, *Ibidem*). Sua melhor fase, de acordo com a maior parte dos críticos, foi nos anos 1960, quando dirigiu uma série de adaptações de contos de Edgar Allan Poe. Escreveu Andrew Sarris, no famoso livro em que elenca cânones do cinema americano,

O mais impressionante sucesso de Corman até hoje é *A orgia da morte* [1964], mas no geral ele parece mais forte visualmente do que dramaticamente. As atuações em seus filmes é usualmente atroz, e sua sensibilidade para diálogos é incerta. É bem possível que ele esteja deslocado, como Mankiewicz, Wyler e Wise, como um diretor, quando seria mais efetivo como produtor. (SARRIS, 1968: 210-211)<sup>12</sup>

Sarris parece ignorar que Corman já iniciou a carreira produzindo os próprios filmes que dirigia, como também parece desvalorizar o aspecto visual, realmente muito forte nos filmes de Corman (sem contar o que nos parece um tremendo erro na avaliação de diretores como Mankiewicz, Wyler e Wise). Conforme a escola Corman ia rendendo seus frutos, revelando, ainda nos anos 60, diretores como Francis Ford Coppola e Peter Bogdanovich, seu trabalho começava a ser mais reconhecido pelos críticos americanos.

Gary Morris, em seu livro sobre o produtor e diretor, explica que Corman "teve melhor acolhimento da crítica no estrangeiro do que no seu próprio país, com os críticos britânicos e franceses geralmente mais dispostos a aceitar a sua visão do mundo, desumanizada e aniquiladora, como uma visão credível de um artista original" (MORRIS, 1985: 49)<sup>13</sup>. Mais adiante no texto, Morris explica que "na América, os defensores de Corman ao longo da década chave de 1960, quando a sua reputação se solidificou, encontravam-se sobretudo em certos setores da imprensa comercial e nas revistas de fãs" (MORRIS, op.cit.: 50). Ao resumir a importância de Corman para o cinema americano, e a maneira como era visto em

---

<sup>12</sup> A orgia da morte é um dos filmes da série de adaptações de contos de Edgar Allan Poe.

<sup>13</sup> Tradução de Gonçalo Sousa para o catálogo Roger Corman, da Cinemateca Portuguesa. O número da página colocado na referência é o do catálogo.

relação ao chamado "cinema autoral", Morris escreve que ele era

O produtor-realizador independente por excelência, financiando os filmes, criando equipes duradouras à frente e atrás das câmeras e "interferindo" no argumento e na montagem. Mas os defensores do cinema de autor argumentavam que o controle podia exercer-se num vácuo, mencionando o realizador Hugo Haas como um autor "desprovido de um estilo pessoal" e "sem nada a dizer". A maioria dos críticos relegou Corman para este plano, referindo como maior obstáculo "as interpretações pouco memoráveis", nas palavras de Georges Sadoul, que são um fator indissociável do cinema de Corman. (MORRIS, 1985: 51)

Em 1970, Corman fundou a New World Pictures, onde poucos anos depois iria trabalhar Joe Dante. Erwan Higuinen, em artigo publicado na Cahiers du Cinéma 541, mapeou a relação de Dante e de outros novatos com o midas do filme barato. O crítico francês escreve que Joe Davison, quando encarregado de dirigir a publicidade e a promoção da New World Pictures,

aproveita para chamar dois de seus amigos. Joe Dante, que encontrara em 1965 no tempo em que os dois escreviam no magazine *Castle of Frankenstein* e com quem montara *The Movie Orgy*, uma montagem-rio (de uma duração entre 3 e 7 horas) de sequências de proveniências diversas (extratos de filmes, emissões de televisão, publicidade, desenhos animados...) que os dois amigos projetavam nas universidades. E Allan Arkush, que Davison conhecera na Universidade de Nova York. Jonathan Demme já lá estava, assim como Paul Bartel, cuja primeira longa-metragem, *Private Parts* (1972), fora produzida por Gene Corman, irmão de Roger, para a MGM. John Sayles, Ron Howard (...), James Cameron e mais alguns outros virão mais tarde. (HIGUINEN, 1999: 105)<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Trecho retirado da tradução de Manuel Cintra Ferreira, publicada no catálogo Roger Corman, da Cinemateca Portuguesa, 2007: 105 (os demais trechos atribuídos a Higuinen durante o artigo pertencem ao mesmo catálogo, com a mesma tradução). Quase todos os nomes citados por Higuinen como pertencentes à Escola Corman tiveram importância no desenvolvimento da carreira de Dante. John Sayles é roteirista de seus primeiros longas, para os quais também faz pontas como ator; é ator coadjuvante em *Matinée* (1993); Allan Arkush é co-diretor de *Hollywood Boulevard*, primeiro longa assinado por Dante; Paul Bartel é ator e diretor, e faz importantes aparições em *Hollywood Boulevard*, *Piranha* e *Gremlins 2* (1990), Ron Howard será produtor de *Meus Vizinhos São um Terror* (1989). A ligação com James Cameron é mais frágil. Cameron será diretor de *Piranha 2* (1980).

Iniciar sob o então experiente Roger Corman, como vimos, é aprender a filmar com poucos recursos e muita criatividade, algo que fica notório em *Piranha* e *Grito de horror* (este já distante do apadrinhamento de Corman). Como dizem os autores do A.V.Club, "sem dinheiro para robôs como os de *Tubarão*, a equipe de Dante se apoiou em bonecos manipuláveis, piscinas de sangue falso e numa montagem rápida para criar o efeito de caos aquático" (MURRAY, PHIPPS, TOBIAS, 2012). O aprendizado, contudo, envolvia alguns anos de labuta antes de dirigir um filme por conta própria. Conforme nos conta Higuinen,

A partir de 1974, Joe Dante trabalha no departamento de trailers, a que rapidamente se junta Allan Arkush. Ao mesmo tempo, em companhia de Jon Davison, eles revelam uns aos outros seus cineastas favoritos, veem centenas de filmes. Em clausura, sem deixarem a New World, com entusiasmo e anarquia. "Na época New World era toda nossa vida", recorda Joe Dante. "Quando se trabalha para Corman, estamos de um lado, e o resto do mundo de outro". "Fazíamos também pós-produção", precisa Allan Arkush. "Procurávamos a música para os filmes comprados por Corman nas Filipinas. Tudo o que aparecia, fazíamos". (HIGUINEN, 1999: 106)

Nessa etapa, trabalhando para a New World Pictures na primeira metade dos anos 70, Dante "ajudou a definir o visual e o clima da produção da empresa independente com seus trailers extravagantes e vagabundos" (MURRAY, PHIPPS, TOBIAS, 2012). A montagem dos trailers foi facilitada pela experiência universitária de Dante em *The movie orgy* (1968), compilação mencionada por Higuinen.

A dupla Dante/Arkush terá então a oportunidade de dirigir um longa para Corman. Esse longa, *Hollywood Boulevard*, que utiliza trechos de outras produções da New World, como *Death race 2000* (Paul Bartel, 1975), por exemplo, é uma brincadeira com as produções que o mestre fazia desde os anos 1950, e nela já se pode ver, em caráter embrionário, o estilo que Dante dilapidaria no futuro. Não há nada de horror em *Hollywood Boulevard*, a não ser dentro dos filmes que o diretor interpretado por Paul Bartel realiza, à maneira de um Ed Wood. O passo seguinte para Dante seria dirigir um filme sozinho.

E Corman decide atacar os triunfos do box-office. *Tubarão* e *Saturday Night Fever* arrastam multidões? New World produzirá *Piranha* e *Rock'n'Roll High School*. A



Dante, fanático do filme de terror, o primeiro. A Arkush, fanático do rock, o segundo (...). Convencido na rodagem de *Piranha* que se tratava de um projeto idiota, Dante lança num laboratório uma pequena criatura monstruosa que anuncia os gorgonitas de *Small Soldiers* [*Pequenos Guerreiros*, 1998], servindo também de homenagem a Ray Harryhausen. E desembaraça-se sem escrúpulos: para obter o empréstimo de veículos militares, Dante e seu argumentista, John Sayles, entregam duas versões do argumento, a verdadeira e a, claramente menos subversiva, que será mostrada ao exército. Uma maneira de trabalhar fora-da-lei, sempre no limite. (HIGUINEN, op.cit.: 109)

É com *Piranha*, de fato, que se dá o salto para uma estatura de cineasta, ainda que um cineasta fora da lei, como o próprio Dante reconhece em entrevistas: "se se queria filmar nalgum sítio sem autorização, dirigíamo-nos para o local, instalávamo-nos e filmávamos simplesmente"<sup>15</sup>. Considerado pela maioria dos críticos como o primeiro filme de Dante, deixando *Hollywood Boulevard* como apenas um aquecimento, *Piranha* é muito mais que o filme *trash* que foi anunciado (como o são, aliás, muitos dos filmes que recebem tal alcunha). É com esse longa, que pega o embalo do *Tubarão* de Spielberg, que Dante mostra toda sua habilidade no retrato de uma América vendida aos interesses financeiros de poucos. É um filme repleto de alusões: a filmes clássicos (*O Monstro da lagoa negra*, Jack Arnold, 1954; *Moby Dick*, John Huston, 1956), ao livro *Moby Dick*, de Herman Melville, ao *trash-movie* (*O monstro que desafiou o mundo*, Arnold Laven, 1957), ao próprio *Tubarão* (a mocinha joga o videogame derivado do filme de Spielberg no início), a desenhos animados, e até mesmo ao conflito no Vietnã: "a confusão que se segue é, segundo revelação posterior, causada pelo exército, um tema recorrente no trabalho de Dante" (BAMBER, 2003, op.cit.).

\*\*\*\*\*

Ao enredo típico de um filme vagabundo, Dante acrescenta sua

---

<sup>15</sup> Entrevista para Erwan Higuinen. In.: *Cahiers du Cinéma*, 541, 1999.

inspiração, auxiliado por John Sayles, roteirista que iria estreiar na direção dois anos depois, com *The Return of Secaucus Seven*. Um casal em excursão descobre um grande reservatório que aparenta estar desativado. Ao entrarem nesse reservatório achando que vão nadar em uma piscina de luxo, são devorados por piranhas que sofreram mutações genéticas para aguentar águas frias e salgadas, e para procriar como coelhos. As piranhas são parte de uma experiência encerrada pelo governo americano, que visava o combate com os norte-vietnamitas, mas que perdeu o sentido com o final da Guerra do Vietnã. O argumento já é meio absurdo, mas se torna ainda mais implausível quando uma detetive de hábitos infantis vai investigar o desaparecimento dos jovens com a ajuda de um morador local, um ogro nos costumes, com camisa xadrez e especialista em soltar grunhidos (como um personagem de desenho animado?). Eles chegam ao reservatório, descobrem a sala de controles e, em uma decisão absurdamente estúpida, ela acaba abrindo o reservatório e despejando todas as piranhas no rio mais próximo - o mesmo rio onde, mais adiante, crianças brincam alegremente sob os cuidados de um instrutor tirânico vivido por Paul Bartel. O guardião local, uma espécie de cientista louco, chega bem na hora em que ela aciona a alavanca que liberta as piranhas; mas eles, os intrusos, não deixam o guardião falar nada, vão logo batendo nele como se ele fosse uma ameaça. É a típica grosseria da América profunda. Versão sombria de Spielberg, dizíamos.

Como é praxe no gênero, aqueles que sabem do perigo (e inconsequentemente o provocaram) não são levados a sério pelas autoridades. É alta temporada, e não se pode abrir mão dos lucros e da projeção política (Dick Miller, o amuleto danteano, no papel de um empresário oportunista) por causa de alguns delirantes estranhos. É basicamente a mesma situação que vimos em *Tubarão*.

As brincadeiras típicas de Dante já começam nos créditos, que terminam sobre uma tela de um videogame chamado *Shark Jaws*. O nome do diretor aparece no exato momento em que um tubarão atinge um pescador, custando uma vida à jogadora. Ela é uma detetive particular contratada para procurar o casal de jovens que serviu de comida para as piranhas no prólogo do

filme. Ela, com a ajuda de um morador local, vai investigar e chega a um laboratório escondido dentro de uma base militar desativada. Experiências de todos os tipos são encontradas nesse lugar, incluindo alguns dinossauros em miniatura (que Higuinen aponta, com razão, como prenúncios dos gorgonites de *Pequenos Guerreiros*), uma homenagem a um ídolo de Dante, Ray Harryhausen, que então ainda estava na ativa (faria, por exemplo, os efeitos especiais de *Fúria de titãs*, em 1980).

Dante demonstra uma grande habilidade na pontuação do filme. Uma cena mostra uma menina que tem medo da água, e se encerra com um plano do reflexo do rio à sua frente, que emenda com o reflexo de um outro ponto do rio, onde está um senhor e seu cachorro. Esse senhor será a primeira vítima das piranhas após a evasão do reservatório. Nesse segundo ataque, ouvimos o barulho devastador das piranhas, e a mancha vermelha na água já é muito maior. As piranhas lutam pela supremacia do quadro. Não se contentam mais com o extracampo, com a sugestão da presença. No terceiro ataque, a água fica ainda mais vermelha, até que elas começam a aparecer de fato. Joe Dante já nos preparava para acreditar na ferocidade delas, o suficiente para não percebermos os bonecos sendo manipulados.

Há uma cena que, aparentemente, desafia qualquer noção de lógica. Ocorre quando o cientista maluco, Dr. Robert Hoak, pula na água para salvar o filho da vítima do terceiro ataque, que está boiando em cima de um barco virado. Um salto suicida? Sim, mas Sayles insere, inteligentemente, uma cena no roteiro em que o Dr. Hoak argumenta, ao ogro dos grunhidos (Paul é seu nome) e à detetive fajuta (Maggie), que é apenas um cientista, e nunca matou ninguém. Seu desespero justifica a ação como impensada, antes de ser voluntariamente suicida. Nesse quarto ataque as piranhas finalmente aparecem. Vão em bando, da direita para a esquerda do quadro, na direção do cientista. O ataque, contudo, não é tão feroz, aparentemente. Se em poucos segundos elas devoram o casal jovem do começo (e as pernas do velho do cachorro), elas parecem fazer um estrago menor no doutor, talvez reconhecendo nele alguma paternidade. Ele, contudo, já estava debilitado pela surra no laboratório e por um acidente de carro, quando tentava

fugir após ser atacado. Não resiste aos ferimentos, e é logo sacrificado, quando as piranhas, atrás de seu sangue, começam a roer as cordas da jangada onde todos estão – filho da vítima do terceiro ataque, Paul, Maggie e o cientista sacrificado.

Logo depois, Paul corre para evitar que as comportas de uma represa sejam abertas, liberando as piranhas para a parte do rio onde estão as crianças, incluindo a filha de Paul. O homem encarregado da represa demora para abrir as comportas porque assiste a um desenho em preto e branco na televisão. No desenho, um peixe tenta comer uma isca no fundo do mar. Paul chega a tempo de impedir a tragédia. Mas existem outros riscos.

E aí entra em ação uma outra alusão típica de Dante. Surge uma especialista, que conhecia o Dr. Hoak, e que fará o possível para desautorizar Paul e Maggie e manter vivas as piranhas, como um experimento que não poderia ter sido desativado. Essa especialista é interpretada por Barbara Steele, musa de vários filmes de horror dos anos 60, notadamente os de Mario Bava (*A maldição do demônio*, 1960), Riccardo Freda (*O diabólico Dr. Hichcock*, 1962) e Antonio Margheriti (*A máscara do demônio*, 1964 que já havia sido dirigida e produzida por Roger Corman – em, respectivamente, *O poço e o pêndulo* (1961) e *Celas em chamas* (Jonathan Demme, 1974).

*Piranha* é mesmo uma demonstração de que Joe Dante é um bom diretor, mesmo que, no fundo, ele e Sayles estejam se divertindo com a precariedade da produção: atores, diálogos, desenvolvimento de situações, tudo é pensado como uma grande festa do filme B, uma espécie de homenagem à vagabundagem que tanto os divertia na infância e na adolescência, nos anos 1950 e 60. O humor não está ausente. Numa das melhores cenas, logo após uma menção pejorativa de Dick Miller em relação aos militares, uma mulher reconhece um militar fardado, cumprimentando-o: "General Waxman, há quanto tempo...". "É coronel, madame", ele responde. "Coronel, ainda? Não consigo imaginar o porquê? "Política, madame, política", e o coronel vai embora resmungando: "vaca estúpida". Esse ponto Dante tem em comum com os diretores da Nova Hollywood: um desprezo por qualquer forma de autoridade, principalmente a

militar.

O passo seguinte, *Grito de horror* (1981), já sem a ajuda de Corman, seria mais ambicioso, ainda que dentro do baixo orçamento. É o assunto do próximo capítulo.

### **Pelos, garras, efeitos especiais e Ronald Reagan**

Primeiro plano de *Grito de horror* (1981): uma TV com a imagem ruim, como se o sinal não estivesse sendo captado pela antena (o filme é de 1981, logo, não era incomum ter antena para captar o sinal). Quando o sinal se estabiliza, vemos o Dr. George Waggner (mesmo nome do diretor de *The wolf man*, de 1941, numa de suas diversas homenagens a diretores que passaram pelo horror) falando: "repressão é a mãe da neurose, da auto depreciação; o estresse ocorre quando lutamos contra nossos impulsos (...) Não devemos negar a fera, o animal que existe em nós". Nessa fala está, ao mesmo tempo: a) parte do ensaio que Robin Wood escreveu sobre o cinema de horror americano dos anos 70, com base na teoria psicanalítica revisitada por Gad Horowitz; b) um sinal do movimento posterior que o filme vai tomar, uma vez que o Dr. George Waggner é aquele que controla a colônia de férias para onde vão os lobisomens para treinar o controle de seus poderes. Não seria difícil Dante ter lido Horowitz, e mais provável ainda é ele ter lido a primeira versão do artigo de Robin Wood, publicada no final dos anos 1970. Podemos dizer, então, que Dante está dando conta de um ensaio sobre o cinema de horror nos EUA dos anos 70 até então, sob a ótica psicanalítica de Wood, uma vez que inicia seu filme com esse discurso. É por isso que não se deve dizer: "um simples filme de horror". Há sempre muitas camadas de leitura nos melhores filmes do gênero.

O corte para os técnicos e editores do programa que entrevista o doutor Waggner serve para que saibamos que é justamente ele que prepara a âncora do telejornal, Karen, para falar com um psicopata que a assedia há um bom tempo. No novo corte, Karen está a caminho do encontro com esse psicopata. Ela entra numa cabine telefônica, pois foi essa a orientação do psicopata, para saber o local

exato do encontro. Vê que um homem se aproxima, teme ser ele, mas descobre após a ligação que o homem apenas esperava o telefone ficar desocupado. Esse homem, por sinal, é Roger Corman, primeiro padrinho de Dante, em participação especial (Sayles também fará uma participação como o funcionário do necrotério). Karen, em seguida, encontra-se finalmente com o psicopata, num *sex shop*, dentro de uma cabine de vídeo. Ele chega por trás, coloca uma moeda na máquina, e o vídeo que começa a ser exibido é o de uma mulher sendo violentada por dois homens. Este psicopata, após algum suspense, enquanto Dante alterna imagens dela na cabine com pessoas ajudando a polícia a encontrá-la e a equipe de TV na expectativa (ou seja, um bando de incompetentes lidando com o assunto), revela-se na verdade um ser monstruoso (ela ainda não o identifica como um lobisomem). Ela escapa desse monstro. O trauma, contudo, a faz receber do Dr. Waggner o conselho de passar algum tempo em sua colônia de férias, justamente onde os lobisomens estão sob seus cuidados (ainda que nem todos sejam bem partidários de suas ideias, conforme veremos depois).

Ainda no meio do discurso do Dr. Waggner para a TV, outra ideia nos impressiona, dita imediatamente antes do "Não devemos negar a fera". Trata-se de uma afirmação marcante: "O homem é uma combinação do que se aprende e do que se sabe por instinto, do sofisticado e do primitivo". Podemos dizer, simplesmente, que além de pregar por sua própria existência como lobisomem, o doutor está resumindo as características cinematográficas de Joe Dante: um embate constante entre sofisticação e primitivismo, entre seu pendor para a crítica das instituições capitalistas e consumistas dos EUA e seu gosto pelas tranqueiras divertidas que o país produz. Entre o horror e o humor.<sup>16</sup>

Karen chega à colônia com seu marido, Bill. O primeiro plano que nos informa

---

<sup>16</sup> Dante conta para o crítico Bill Krohn, em entrevista publicada na *Cahiers du Cinéma* (que então começava a se abrir generosamente para a sua geração de cineastas), que a Avco Embassy, companhia produtora de *Grito de horror*, estava preocupada com os elementos de comédia que ele queria inserir no filme, mas acabou concluindo que esses elementos não anulavam o horror. Essa mistura de gêneros, de fato, é essencial no caldeirão de influências do diretor.

que eles já estão instalados começa com um senhor, Erle Kenton<sup>17</sup> (vividido pelo veterano – e fordiano - John Carradine), cantando para a lua (na verdade, mais parece que está uivando). Eles conhecem os outros hóspedes da colônia durante um luau. Hóspedes estranhos, mas para nós, que sabemos tratar-se de um filme de horror. Karen e seu marido, obviamente, não estranham nada, apenas acham graça na alegria dos locais. Até que surge Marsha (Elizabeth Brooks), uma moça misteriosa, ninfomaníaca, que começa a seduzir Bill. Saberemos depois que ela é irmã de Eddie, o psicopata assassinado (ou ferido) pela polícia enquanto tentava atacar Karen. Marsha terá participação fundamental na trama, incluindo o final woodiano (o eterno retorno do que é reprimido).

A maneira como Dante mostra esse luau é curiosa. Em certo momento, Erle começa a gritar de desespero, dizendo que deseja por um fim em tudo, acabar com a situação em que vive e ameaçando se jogar na fogueira, deixando tudo queimar. Nesse momento, com pouco menos de 30 minutos de projeção, o espectador, apesar de saber que está vendo um filme de horror, não tem a menor ideia do que é essa colônia, e não sabe que todos nela são lobisomens. É na revisão que notamos como as reações de todos já entregam o que, numa primeira visão, só muito mais tarde na trama iremos saber de fato, sendo que apenas dois dos personagens compartilham essa ignorância com o espectador: Karen e Bill<sup>18</sup>. O desespero de Erle causa estranhamento nesses novos visitantes, e nessa cena fica clara a intenção do Dr. Waggner na colônia: ao mesmo tempo em que controla os lobisomens numa reserva, cuidando para que não se desesperem com

---

<sup>17</sup> Nome de um diretor americano especializado em horror, prolífico, sobretudo, nos anos 1930 e 40, incluindo filmes que misturavam monstros (Drácula, Lobisomem, o monstro de Frankenstein), e falecido em 1980.

<sup>18</sup> Ver CARROL, Noel. A filosofia do horror ou paradoxos do coração. Neste livro, Carrol procura desvendar dois paradoxos: a) como podemos ficar aterrorizados com coisas que sabemos não existir; b) se ficar aterrorizado é ruim, por que o espectador de horror procura ser aterrorizado. Para isso ele percorre toda uma série de teorias passadas sobre a apreensão de um filme pelo espectador, passando pelos conceitos de suspensão voluntária da crença e da identificação do espectador com um personagem.

a condição em que vivem, ele leva para lá aqueles que, segundo ele, por serem teoricamente mais esclarecidos intelectualmente, teriam condições de promover um convívio pacífico entre essa espécie sobrenatural e a sociedade propriamente dita. Ou seja, entre o Outro e as pessoas comuns. É outro sinal que provavelmente só percebemos na revisão. Quando o xerife da região encontra Karen na colônia, e a reconhece, comenta que "a via sempre", assim mesmo, no passado. Por que ele diria isso no passado? Normalmente seria dito: "costumo ver sempre você", no tempo presente, não no passado. Existem outros sinais desse tipo, colocando *Grito de horror* numa categoria de filmes que nos informam muito mais quando revistos do que numa primeira visão. O tipo de filme dirigido por um grande cineasta.

Com exatamente um terço de filme, Karen desperta de mais um pesadelo ouvindo uivos ao longe. É a primeira demonstração daquilo que o espectador viu no pôster de divulgação do filme, indícios de lobisomem na área. Aí começam a aparecer as vacas decepadas, os sinais claros de violência que foge da ordem natural. Aparece também Dick Miller, que já apresentei como talismã Danteano, como um livreiro que venderá ao segundo casal do filme, um casal que encontra Karen e Bill na colônia, um livro sobre lobisomens, e, mais tarde, apenas para Chris, o homem do casal, um estojo com balas de prata (que um engraçadinho encomendou, mas nunca foi buscar - seria algum dos hóspedes do Dr. George Waggoner?).

A cena de sexo entre Marsha e Bill, com direito a nu frontal de Elizabeth Brooks, comprovam que Dante ainda está longe do cinema infanto-juvenil que faria a partir de sua ligação com Spielberg. O filme ganhou classificação R da censura americana, ou seja, era permitido apenas para adultos e menores só entravam acompanhados dos pais. Mais que *Piranha*, *Grito de horror* é a comprovação do talento de Dante, com *mise en scène* notável e montagem inteligentíssima dele mesmo, com a ajuda de Mark Goldblatt. O trabalho com os trailers de Corman o formou, afinal, e permitiu a ele essa noção de montagem.

Encerrando o clímax do filme, com Karen e um produtor do telejornal fugindo dos lobisomens (que deixam, entretanto, a marca da doença em Karen), Dante faz

mais uma homenagem a Ray Harryhausen, com três lobisomens uivando em cima de um morro e se fundindo com os prédios de Nova York, para onde Karen está indo. Esses lobisomens são mostrados à moda antiga, com bonecos e *stop motion*, daí a homenagem. Falta falar do final, mas antes pretendo destrinchar uma ideia, que talvez seja fadada ao fracasso. Como Dante, também correrei riscos.

\*\*\*\*\*

Dante é um diretor do subtexto, das entrelinhas. A definição de contrabandista, popularizada por Scorsese em seu documentário *Viagem pessoal pelo cinema americano*, cai como uma luva ao diretor de *Piranha*<sup>19</sup>. Por isso é tentador analisar sua obra à luz dos acontecimentos da época. *Grito de horror* foi lançado em março de 1981, inicialmente em Nova York, expandindo-se para todo o país no mês seguinte. Estreou quando Ronald Reagan tinha acabado de assumir a presidência dos EUA e já anunciava que a "détente" (convivência amistosa, até certo ponto, com a URSS, encerrada com a invasão do Afeganistão em dezembro de 1979) era mesmo coisa do passado, promovendo o aumento nos investimentos armamentícios. Sendo Joe Dante um dos mais politizados diretores de sua geração (apesar da aparência contrária), era natural que um filme de lobisomens dirigido por ele quisesse dizer muito mais do que seu tema de horror pudesse sugerir.

A televisão está sempre presente em seus filmes, como já vimos, e sempre há um personagem assistindo a algo, geralmente um desenho animado, cuja ação se comunica de alguma forma com a trama: em *Grito de horror* um dos personagens assiste ao desenho (*Little Boy Blue*, 1936) de um lobo prestes a devorar uma ovelhinha, enquanto sua namorada está prestes a ser atacada fatalmente por um

---

<sup>19</sup> Cai como uma luva durante os anos 80. Na década seguinte, Dante resolveu tornar explícita sua visão negativa do consumismo americano com filmes genialmente ácidos como *Gremlins 2* (1990), *Segunda Guerra civil* (1997) e *Pequenos guerreiros* (1998). Não é à toa que teve dificuldades de filmar em Hollywood desde o final dos anos 90.

lobisomem. Mas neste filme, é toda a estrutura que simula, pelo que entendemos das imagens iniciais, durante os créditos, com excertos de áudio de cenas que veremos no filme, a edição de um telejornal.

Ross Care escreve que *Grito de horror* é

Um filme que também manifesta o interesse de Dante pela auto-reflexiva interseção entre a vida e a mídia na história de uma repórter televisiva que eventualmente se envolve com um culto de lobisomens num retiro californiano no estilo de Esalen [Institute]. O envolvente roteiro também está repleto de referências aos desenhos *Little red riding hood*, *Big bad wolf*, a famosos diretores de filmes de lobisomens, e ao poema *Uivo*, de Allan Ginsberg. (CARE, 2000: 234)

O formato televisivo se impõe até mesmo na forma do filme, de maneira muito inteligente. Temos os bastidores de um telejornal, pois Karen, afinal, é âncora desse telejornal; a preparação para entrar no ar, câmeras e monitores sendo mostrados a todo momento. Dante nos insere com gosto no meio de um canal de TV, para melhor ecoar todas as referências televisivas que ele vai fazer desfilarem na tela. Há também as piadas de enquadramento. Ainda nos primeiros minutos, o âncora de um telejornal inicia sua fala. Entendemos, porque ele olha para a câmera, que essa fala está sendo transmitida nesse momento, mas conforme a câmera se afasta, percebemos que ele está na frente do espelho de um banheiro, ensaiando o que vai dizer quando entrar no ar. Brincadeira típica de Dante.

*Grito de horror* é uma peça política tão sutil que os críticos, até onde pesquisei, não o veem dessa maneira. Num ano em que Reagan começa a cortar serviços públicos para investir em bombas, Joe Dante lança seu filme sobre lobisomens (a direita que elegeu Reagan) que dividem-se entre os que querem a convivência pacífica com os humanos (direita moderada), tendo que comer apenas carne bovina, e aqueles que se rebelam e pretendem subjugar o resto da sociedade (a extrema direita religiosa). Querem ser melhores, expandir seus costumes. Não querem se restringir àquela pacata colônia de férias (seria uma referência a Tampico, vilarejo onde Reagan nasceu?).

Como já visto, Dante usa trechos de um filme de 1941, *The Wolfman*, de George Waggner (diretor que dá nome ao personagem do doutor), também sobre

lobisomens. O filme é assistido pela TV (novamente a TV como comentário da ação) por um dos personagens. O ano desse antigo filme de lobisomem sugere uma divagação: foi quando os EUA entraram na segunda guerra mundial, sob o governo de Franklin Delano Roosevelt, que tinha como um dos assessores (em início de carreira política) Ronald Reagan. O paralelo pode ser forçado, mas é inevitável de se fazer. Teria Dante pensado em tudo isso? Provavelmente não. Mas nesse caso, a coincidência reivindica o mito. Dante homenageia o filme de Wagner, mergulhando-o em suas referências de cultura pop, ao mesmo tempo em que o utiliza, conscientemente ou não, como paralelo à entrada de Reagan na política. Em retrocesso, seria uma premonição do que viria com o governo republicano que estava se iniciando sob o comando de Reagan, uma premonição que leva em conta seus antecedentes políticos.

*Grito de Horror* apresenta ainda um final antológico: a âncora do telejornal se transforma em lobisomem, ou melhor, lobismulher, durante uma transmissão ao vivo de seu telejornal. Um monstro fofinho, nada dos monstros horrendos que havíamos visto até então; afinal, ela é a mocinha do filme. E também um monstro melancólico, pois consciente de que precisa ser assassinado. De fato, essa transformação é assustadora mais pela tristeza que evoca e pela dor da personagem do que pelo monstro que aparece no lugar da mulher. A habilidade de alternar com felicidade sentimentos diversos como graça, medo e tristeza é exclusiva de grandes diretores. Antes de sua transformação, ela adverte sobre o perigo que está por vir, e depois da transformação é assassinada por seu companheiro de profissão Chris (o mesmo que comprou balas de prata do livreiro Dick Miller). Corta para um comercial de ração canina. O cliente que assiste à TV em um bar diz tratar-se de uma tramoia com efeitos especiais, um inteligente comentário à própria característica do filme, de uma certa dependência dos tais efeitos. Em seguida, um homem paga um hambúrguer para a garota que acabara de conhecer, e que um simples movimento da câmera nos revela: é Marsha, que diz, olhando para a câmera, que deseja a carne mal passada. E o filme se encerra com um bife de hambúrguer fritando na chapa. Sobem os créditos. Liberdade, graças, em grande parte, ao baixo orçamento. No mesmo ano, Frank Zappa

colocaria Reagan numa cadeira elétrica em um videoclipe (da canção "You are what you is"). Mas aí já não seria contrabando, seria pura provocação. Uma provocação em sintonia com o cinema crítico e sagaz de Joe Dante.

## BIBLIOGRAFIA

ALTMAN, Rick. Film/Genre. British Film Institute, 1999.

ARNOLD, Gordon. The afterlife of America's war in Vietnam: changing visions in politics and on screen. McFarland & Company, 2006.

BRITTON, Andrew. "Blissing out: the politics of Reaganite entertainment". In: Movie, nº 30/31. pgs 1-42.

CARE, Ross. Verbete "Joe Dante". In: PENDERGAST, Tom e Sara. International dictionary of film and filmmakers. St. James Press, 2000.

CARROL, Noel. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração. Papyrus, 1999.

COOK, David A. Lost illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. University of California Press, 2000.

FERREIRA, Manuel Cintra. Roger Corman – O anjo selvagem de Hollywood. Cinemateca Portuguesa, 2007.

LOWRY, Ed. Verbete "Roger Corman". In: PENDERGAST, Tom e Sara. International dictionary of film and filmmakers. St. James Press, 2000.

PRINCE, Stephen. A new pot of gold: Hollywood under the electronic rainbow, 1980-1989. University of California Press, 2000.

THORET, Jean-Baptiste. Le cinéma américain des années 70. Cahiers du Cinéma, 2009.

WOOD, Robin. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. Columbia University press, 2003.