ESTUDIO HAMMER

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE HORROR

HAWAII HAWAII HAWAII HAWAII HAWAII

Ministério do Turismo apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

ESTÚDIO HAMMER

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE HORROR

ORGANIZAÇÃO E IDEALIZAÇÃO
Eduardo Reginato e Danilo Crespo

PRODUÇÃO GRÁFICA
José de Aguiar e Marina Pessanha

VOA!

Centro Cultural Banco do Brasil

Ministério do Turismo e Banco do Brasil apresentam e patrocinam *Estúdio Hammer – A Fantástica Fábrica de Horror*, mostra inédita com os famosos filmes clássicos de horror produzidos pelo mais antigo e tradicional estúdio de cinema inglês.

Os curadores Eduardo Reginato e Danilo Crespo selecionaram 30 longas-metragens, desde os produzidos nos anos 1950, até o início da decadência do Estúdio nos anos 1970. Entre os filmes que serão exibidos, destacam-se "O Vampiro da Noite", "O Cão dos Baskervilles", baseado no clássico de Sherlock Holmes, "A Maldição da Múmia", "O Horror de Frankenstein" e "Atração Mortal", entre outros.

Ao realizar este projeto, o Banco do Brasil reafirma o seu apoio à arte cinematográfica e mantém o seu compromisso com uma programação de qualidade, além de oferecer ao público o contato com uma filmografia que dominou o mercado global de terror e que continua sendo influente para as novas produções.

“SIM, SOU EU,
DRÁCULA.
SEJA BEM-VINDO
A MINHA CASA.”

Danilo Crespo e Eduardo Reginato

curadores

Hammer Film Productions, uma produtora de cinema famosa por seus filmes de horror. Mas ela foi muito mais que isso: da riqueza de detalhes até seu sangue mais vermelho do que nunca, o estúdio deu forma ao imaginário ocidental trazendo com maestria seus memoráveis monstros para a tela do cinema. Até hoje quando pensamos em vampiros, é o Drácula da Hammer, interpretado por Christopher Lee, que visualizamos. Seu terror formou gerações inteiras – sim, mais de uma, pois além do sucesso em seu auge, houve também uma sobrevida após o fim da produtora: eram os filmes de terror que passavam tarde da noite não só no Reino Unido e Estados Unidos, mas também no Brasil pelo Corujão da Rede Globo e no mundo todo realmente.

Apesar de ter sido fundada originalmente em 1934, os seus grandes sucessos só viriam muito depois. Nos anos 50, a televisão começou a se tornar um item indispensável na casa de cada cidadão britânico. Consequentemente, a maioria das produtoras de cinema do Reino Unido passavam por um momento complicado porque estavam perdendo espaço para esse novo rival. Uma exceção, no entanto, marcou a história: no meio de gigantes e com orçamentos limitados,

uma companhia caiu no gosto popular ao trazer o horror em cores vivas para as telonas com público recorde. É claro que estamos falando do Estúdio Hammer.

Na segunda metade da década de 50, eles apostaram em trazer de volta clássicos da literatura de horror que tinham sido gravados pela Universal nos anos 30. Um monstro que parecia humano em Drácula e um humano que parecia um monstro em Frankenstein. Depois do sucesso arrebatador inicial, vieram continuações e outros monstros terríveis como a Múmia, Zumbis e Bruxas. Logo a companhia se tornaria uma verdadeira fábrica de filmes: mais de 100 filmes produzidos nos 20 anos seguintes. Fantástica pela qualidade de seus filmes e por tornar imagem viva o que antes era apenas imaginação. Durante essa jornada, eles fizeram filmes de diversos gêneros, mas se tornaram sinônimo de horror. Ao ver o nome, o público já sabia o que esperar: monstros, gritos e sangue.

Às vezes, a nostalgia anuvia nossa lembrança. O caso dos filmes de horror da Hammer é o oposto: ao revisitá-los já em outro século, nos deparamos com cenas marcantes, atuações magníficas, excelentes trilhas originais e uma profunda simbologia por trás da imagem. Com o sucesso, o estúdio fez com que sua icônica dupla de atores Christopher Lee (Conde Drácula, a Criatura, a Múmia) e Peter Cushing (Dr. Van Helsing, Barão von Frankenstein, Sherlock Holmes) se tornassem verdadeiros astros. Além deles, o principal

diretor da Hammer, Terence Fisher, foi responsável pelos mais célebres filmes da produtora, notável por produzir um cinema verdadeiramente impactante. Exemplo disso é o início de *O Vampiro da Noite* (1958), em que o público espera um monstro horrível e é recebido por um homem bonito e cordial. É quando começamos a confiar em sua aparência que os horrores do vampirismo vêm à tona!

Ah, a aventura e o horror começavam quando a luz apagava! Olhos injetados de sangue, mulheres sensuais gritando de pavor, cavaleiros destemidos e refinados, monstros, mais monstros e Van Helsing! E eram paixões por vampiras voluptuosas, respeito por Drácula e admiração pelo cientificismo de Van Helsing que faziam a cabeça de nós, admiradores da Hammer.

Tudo que se podia desejar de aventura só precisava de uma madrugada para viver.

Quanto o cinema de horror da Hammer trouxe de felicidade para gerações? Quantas crianças não cruzaram pedaços de galhos para formar uma cruz e afugentar um garoto que usava presas falsas de plástico que vinham de brinde quando se comprava um suspiro rosa na venda da esquina? Quantos não assustaram seus irmãos mais novos fingindo saírem garras das profundezas escuras debaixo da cama? Quantos não cravaram estacas de mentira em seus amiguinhos que fingiam se dissolver como Christopher Lee no final dos filmes? Ô, infância boa regada a horror de brincadeira!

Brincadeira que vai tomando teu coração. Vai te transformando naquilo que depois vão te chamar: gente do terror.

E a gente do terror cresce e vai percebendo que o terror é também muito sério, muito intenso e faz refletir sobre a realidade do mundo. Encontramos gente do terror em tudo que é lugar. Podemos ser amigos a vida inteira de gente do terror, podemos amar intensamente gente do terror, podemos criar pequenas gentes de terror que um dia vão continuar o ciclo de gritos, risadas e sangue falso para outras gentes de terror.

Pois o terror é uma reflexão sobre desbravar o desconhecido e lutar contra nossos medos. O terror é uma metáfora da vida e de como decidimos vivê-la. Terror nos gera arrepios, nos dá vertigem, muitas vezes até traumatiza. Mas fascina, pois sempre queremos saber o que está além da porta do castelo. Sempre queremos saber o quanto suportamos adentrar no nevoeiro.

O terror desde cedo nos ensina como sobreviver aos mais diversos cenários de devastação e medo. O terror nos instrui a enfrentar quem realmente representa o mal e perceber muito antes de todos os sinais nos céus, as sombras estranhas nas ruas, os risos demoníacos nas entrelinhas daquilo que falam que é verdade com intenção de te vampirizar e transformar em “morto-vivo”.

Gostar de literatura e filmes de terror nos leva além e aquém: além vemos o mundo desmascarado e percebemos

o horror dos monstros de verdade e aquém voltamos às nossas claras lembranças e à nostalgia de um mundo melhor onde górgonas, zumbis, vampiros, vampiras, criaturas de Frankenstein e múmias nos tranquilizam em seu terror de faz de conta. Nos filmes de terror vivemos a inocência de saber que no final o bem sempre vence o mal.

Ainda sorrimos muito quando o sol nasce e as cinzas do mal desaparecem espalhadas pelo vento.

Os créditos surgem. Foi uma produção Hammer.

THE END

1

TIVESTE SEDE DE SANGUE, E EU COM SANGUE TE SACIO:
A História do Estúdio Hammer

Jack Hunter

UMA BREVE HISTÓRIA DA HAMMER

17

Jack Hunter

DRÁCULA E OS VAMPIROS

41

Jack Hunter

FRANKENSTEIN E OUTROS MONSTROS

62

2

LEIA-OS, OS FILHOS DA NOITE

Cesar Almeida

AS NOIVAS DE DRÁCULA

85

Danilo Crespo

A HAMMER ESTÁ NOS DETALHES:

Drácula – o Perfil do Diabo

96

Marcelo Miranda

ENTRE BANDAGENS, MORTES E MALDIÇÕES:

As várias múmias da Hammer

106

Filipe Furtado

FRANKENSTEIN, O MALDITO

117

Carlos Primati

MUITO ALÉM DE FRANKENSTEIN E DRÁCULA:
A maravilhosa galeria de monstros da Hammer
130

Eduardo Reginato

VÍTIMAS, JAMAIS!
O unívoco entre Carmilla e Ingrid Pitt
142

Beatriz Saldanha

MONSTRUOSIDADES FEMININAS EM QUATRO FILMES DA HAMMER
152

Eduardo Reginato

A MUTAÇÃO DO VAMPIRO
Drácula, de selvagem força da natureza à CEO das trevas
164

Carlos Fofaun Fortes

A LENDA DOS SETE VAMPIROS
179

3

ENTREVISTAS:

Por trás do Horror

MICHAEL CARRERAS
191

CHRISTOPHER LEE
212

TERENCE FISHER
204

PETER CUSHING
220

SESSÃO DE FOTOS
227

SOBRE OS AUTORES
269

FILMOGRAFIA
275

1

TIVESTE SEDE DE SANGUE, E EU COM SANGUE TE SACIO: A HISTÓRIA DO ESTÚDIO HAMMER

Jack Hunter



UMA BREVE HISTÓRIA DA HAMMER

Tradução de Danilo Crespo.
Publicado originalmente em *House of Horror: The Complete Hammer Films Story* sob o título *A Brief History of Hammer* (Creation Books; 1973, revisado em 1994).

Para todo cinéfilo, a palavra "Hammer" é sinônimo de horror. Mas quando a Hammer ficou famosa pelo mundo com suas novas versões de *Frankenstein* e *Drácula* nos anos 1950, e Peter Cushing e Christopher Lee começaram a jornada para se tornarem os novos Karloff e Lugosi, ela já tinha muitos anos de filmes de experiência. Portanto, tinha alicerces sólidos para perseguir o novo interesse que descobriu nos filmes de horror, com uma equipe de trabalhadores e muitos conhecimentos técnicos dos métodos de produção mais econômicos.

Ainda assim, poucos, mesmo dentro da própria Hammer, ainda lembram as experiências em produção de filmes que começou lá nos anos 1930. Por trás da produtora naquela época, assim como depois, estava William Hinds e seu filho Anthony, figuras importantes no grande sucesso que a empresa viria a obter. William Hinds era originalmente um homem de negócios com uma franquia de joalherias, que se arriscava como comediante nos palcos amadores através do nome Will Hammer. Ele entrou no ramo da distribuição de filmes formando uma empresa chamada Exclusive com um dono de cinema, Enriqué Carreras, cujo

filho James (depois Sir James Carreras) e o neto Michael, também teriam papéis importantes no futuro de conquistas da Hammer.

Quando a Hammer Productions Ltd. foi registrada em novembro de 1934, Will Hammer era o presidente; os diretores administrativos eram George A. Gillings e H. Fraser Passmore; sendo os outros diretores George Mozart, que também atuou em duas produções da empresa, e J. Elder Wills, um diretor de arte já reconhecido que dirigiu dois filmes da nova produtora e mais tarde voltou como produtor de arte de diversos filmes nos anos 1950.

O primeiro filme da Hammer a ser lançado foi *A Vida Pública de Henrique IX* (1935), uma comédia com Leonard Henry como um artista de rua desempregado em Londres que se apresenta num pub e seu sucesso o leva aos grandes palcos. O título, claro, era esperto, chamava atenção por ser uma variação do título do famoso filme histórico com Charles Laughton, e o filme era feito bem o suficiente para ser distribuído pela Metro-Goldwyn-Mayer, embora sua duração (60 minutos) o tornasse um filme B – o segundo de uma sessão dupla. A segunda produção da Hammer foi mais ambiciosa: *O Navio Fantasma* (1936). Parecia um enorme passo e é interessante notar que entre os envolvidos no mistério marítimo estava nada mais nada menos que o antigo Conde Drácula, Bela Lugosi, certificando que o filme fosse lançado nos Estados Unidos.

Então, a Hammer fez *A Canção da Liberdade* (1936) com Paul Robeson, logo depois do seu sucesso com *Bozambo* e agora ele estava interpretando um escravo africano que se torna um famoso cantor e retorna a sua terra para salvar a população de feiticeiros. O próprio Hammer, assim como George Mozart, apareciam como coadjuvantes. Em seguida, veio *Um Amor de Esporte* (1937), uma farsa (gênero similar à sátira) com um fundo de automobilismo adaptado do sucesso no teatro de Stanley Lupino e estrelando o próprio autor e Laddie Cliff como irmãos em "luta contínua com a depressão financeira". Depois, não há nenhum sinal de outras produções Hammer. Quando começou a segunda guerra mundial, ela não estava mais listada como uma produtora de cinema britânica ativa.

Essas primeiras produções, no entanto, receberam novo fôlego quando foram relançadas pela Exclusive, embora tivessem sido manuseadas originalmente por outras distribuidoras maiores. E quando a empresa foi incentivada pela ABC cinema circuit a abastecer o mercado com filmes B britânicos de baixo orçamento depois da guerra, esse foi o ímpeto para reformular a Hammer em 1947 como uma produtora subsidiária da Exclusive, para suplementar os filmes que ela recebia de produtores britânicos independentes como a Marylebone Studios de Henry Halsted. (A atual Hammer só foi registrada em fevereiro de 1949. Chamaram-na de Hammer Film Productions Ltd. com

William Hinds [Will Hammer], Enriqué Carreras, James Carreras e Anthony Hinds como diretores.)

O primeiro resultado foi o modesto thriller de 46 minutos, *Patrulha do Rio* (1948), uma coprodução Hammer-Knightsbridge sobre um jovem agente alfandegário tentando pegar uma gangue de contrabandistas de nylon. O filme foi seguido pelo mais ambicioso *Dick Barton: O Agente Especial* (1948), coproduzido com a Marylebone e baseado no reconhecimento da série de rádio que contava as aventuras de Barton. No filme, Dick Barton (Don Stannard) passa um feriado numa pequena vila pescadora e acaba arruinando os planos de um fanático de poluir o abastecimento de água britânico com bombas de germes. Ele foi bem recebido o suficiente para fazerem *Dick Barton Contra-ataca* (1950, Barton versus criminosos internacionais com armas atômicas), que parece ter sido produzida pela própria Exclusive em vez da Hammer, e *Dick Barton Na Baía* (1950), uma produção Hammer com Barton resgatando um cientista britânico, inventor do raio da morte, das mãos do agente estrangeiro que o prendeu num farol em Beachy Head. A série provavelmente teria continuado caso seu astro, Don Stannard, não tivesse morrido num acidente de trânsito.

Programas de rádio britânicos também deram a ideia para outras produções desse período da Hammer e da Exclusive. Fizeram duas histórias com Archibald Berkeley Willoughby, *As Aventuras de P.C. 49* e *Celia*: *o Sinistro Caso da Pobre Tia*

Nora, um thriller de comédia com uma investigadora; *O Homem de Preto*, com Valentine Dyall contando a história de duas vilãs; e *Meet Simon Cherry*, com um reverendo dando uma de detetive. É possível ver um indicativo do futuro sucesso da Hammer em *Quarto para Deixar* (1950), adaptado de uma peça da BBC de Margery Allingham, que ecoa *Ódio que Mata* de Marie Belloc Lowndes na sua história de uma família da Era Vitoriana que acreditava que seu senhorio, o sinistro Dr. Fell (Valentine Dyall), talvez fosse Jack, o estripador.

Outras produções com elementos convencionais de comédia, crime e romance foram feitas, muitas delas adaptadas de peças de teatro, mas muitos eram *fillers* para a programação da TV com atores britânicos de menor fama e fraco apelo para a maioria do vasto mercado americano (embora a maioria das produções fosse usada para saciar o apetite voraz da televisão americana.) O primeiro filme a ser especialmente montado para uma aceitação geral americana foi *Aguaceiro* (1951) com o muito conhecido ator de Hollywood, Robert Preston, no papel principal. Foi feito pela Hammer, o primeiro filme a ser gravado no novo estúdio Bray em Windsor (originalmente uma casa privada), e foi lançado nos Estados Unidos pela United Artists. O resto do elenco era todo britânico e o filme usava um artifício bastante comum de tornar o personagem de Preston canadense para que o público britânico o aceitasse

melhor. Preston era um dos mais talentosos atores que a Hammer-Exclusive importaram, e o filme teve a sorte de Preston fazer um ótimo preparo para o palco e, também, um bom trabalho com os outros atores, o que logo o levou de volta aos grandes papéis de Hollywood. Em *Aguaceiro,* ele era um agente da inteligência no Ministério de Relações Exteriores que localiza e dá fim aos dois criminosos que acidentalmente mataram sua esposa grávida. Ele então tenta cometer suicídio e fica contemplando a futilidade da vingança pessoal. Era um negócio bem sombrio comparado com os filmes que estavam por vir.

A grande vantagem que os produtores de cinema britânicos tinham nessa época era que eles conseguiam abastecer o mercado americano sem gastar tanto com os filmes B. Esses filmes estavam rapidamente acabando em Hollywood graças aos custos crescentes e ao mercado em queda. Logo a Hammer conseguiu o ator americano Richard Carlson para estrelar *Enigma em Londres* (1952) e deram à distribuidora RKO Radio um filme aceitável para as agendas de lançamentos americanas. Quando a RKO decidiu reviver sua série de aventura Saint (O Santo) no ano seguinte, fez os acertos para que a Hammer produzisse o filme (chamado *O Santo no Castelo Sinistro*) e despachou Louis Hayward para retratar Simon Templar, o detetive criado por Leslie Charteris, assim como no primeiro filme de Saint da RKO, *O Santo Em Nova Iorque*, em 1938.

No entanto, o maior contato de coprodução da empresa britânica era com o produtor e distribuidor americano, Robert L. Lippert. Havia também a vantagem da Exclusive distribuir as produções americanas da Lippert, aumentando assim consideravelmente o número de filmes distribuídos. No lado da produção, mais de uma dúzia de filmes foram feitos pela Hammer e pela Exclusive usando astros americanos e um diretor americano (Sam Newfield), e frequentemente envolvendo escritores americanos da Lippert, notavelmente Richard Landau. A primeira coprodução foi *The Last Page* (reintitulada *Man Bait* por Lippert) em que George Brent, perto do fim de sua carreira, interpreta um livreiro de Londres chantageado por Diana Dors, sua jovem assistente, em conluio com o namorado (Peter Reynolds). Outra estrela americana, Marguerite Chapman, era o convencional par romântico para um final feliz. Terence Fisher era o diretor (seu primeiro trabalho para a Hammer-Exclusive); Frederick Knott, mais conhecido como o autor de *Disque M para Matar* fez o roteiro a partir de uma peça de James Hadley Chase. Com isto, havia muito mais talento marcante do que qualquer outro filme anterior da Hammer, e isso funcionou comercialmente. Terence Fisher continuou com um drama menor sobre contrabando, *Asas do Perigo* (1952) com Zachary Scott, então dirigiu Paul Henreid e Lizabeth Scott em *Stolen Face* (1952 também). No cirurgião plástico da Harley Street (interpretado por Henreid), esse filme tem

o protótipo do tipo de cientista médico louco que apareceria nos futuros filmes de horror genuínos da Hammer. Aqui, quando o cirurgião perde a namorada (Lizabeth Scott), ele está tão perturbado que decide modelar o rosto de uma paciente, uma psicopata criminosa (Mary Mackenzie), para que se torne a exata réplica das características de sua amada; ele falha, no entanto, em modelar também seu caráter e encontra nela uma verdadeira ameaça a sua futura felicidade quando seu antigo amor inesperadamente volta.

Dama na Neblina (1952) teve Cesar Romero como um repórter americano tentando resolver o mistério de um homicídio. Num engenhoso exemplo de corte de custos e providenciando o tipo incomum de locação que era tão valiosa para camuflar um lugar-comum do enredo, o tiroteio no clímax acontece num estúdio de cinema abandonado. *Jogo Perigoso* (1952) estrelou Dane Clark como o ingênuo apostador que se separa de uma mulher da alta sociedade e também de gângsteres que infestam as casas de apostas londrinas. Clark teve sorte de ser chamado para a Inglaterra para mais dois filmes sob o acordo Lippert-Exclusive; caso contrário, esses atores visitantes normalmente eram trocados a cada filme, ou faziam mais um filme no máximo.

A Volta do Criminoso e *Triângulo de Quatro Lados* (ambos de 1953) foram feitos fora do acordo com Lippert, sendo coproduções com Alexander Paal. O primeiro tinha Paul Henreid como um advogado que tenta livrar um homem

injustamente preso por assassinato, enquanto uma personagem pouco importante, interpretada por Kay Kendall, a secretária do herói, fez um excelente papel e saiu do filme com honras e marcada para coisas melhores no futuro. *Triângulo de Quatro Lados* merece comentário especial como o primeiro experimento da Hammer em ficção científica, embora a ideia de duplicar uma mulher para compensar a perda da original já tivesse sido tentada em *Stolen Face*. Aqui, os aspectos científicos receberam ênfase a tal ponto que, como em outros filmes de ficção científica, esse se tornou o principal chamariz e estrelas de "nome" podiam ser dispensadas, permitindo que o dinheiro fosse investido em sets e outras parafernálias. Dois cientistas trabalham num celeiro numa vila remota e ambos se apaixonam pela mesma garota (Barbara Payton, a única atriz que tinha certo reconhecimento na época). Ela escolhe casar com um (John Van Eyssen), deixando o outro (Stephen Murray) sozinho, ele supera sua tristeza através do trabalho e termina a máquina que vai duplicá-la perfeitamente. A sua máquina funciona tão bem que a sua criação também prefere seu rival romântico! Por fim, criador e criatura morrem em um daqueles incêndios que servem para limpar o enredo e tornar a vida neste planeta segura da ciência – a menos que uma continuação fosse exigida...

Seguindo com a Lippert, Exclusive colocou Barbara Payton em *The Flanagan Boy* ou, nos EUA, *Bad Blonde* (1953),

dirigido por Reginald LeBorg, de Hollywood, e estrelando Tony Wright como um boxeador levado ao suicídio pelo seu amor à loira Miss Payton. Hammer criou *Spaceways* (1953), o filme britânico que se aproveitou do ciclo de filmes de espaço de Hollywood que inclui *Rocketship X-M* (Lippert, 1950) e *Destino à Lua* (Eagle-Lion, 1950). O aspecto espacial era uma mudança interessante para a história de crime com Howard Duff como cientista espacial que é acusado de ter matado sua esposa e o amante dela e botado seus corpos num satélite experimental que vai circular a terra por um bom tempo até muito depois de sua morte. Para provar sua inocência, o cientista vai num foguete recuperar o satélite.

A Luva Negra (1954) misturou música e crime com Alex Nicol como um idolatrado trompetista, atração principal de um evento no London Palladium e que precisa escapar dos fãs por tempo suficiente para resolver um assassinato. As contribuições musicais de Kenny Baker ajudaram a aumentar o apelo do filme. *Três Paradas para Matar* foi feito para outra distribuidora americana sem ser a Lippert e tinha Tom Conway fazendo papel dele mesmo como um detetive tentando descobrir um mistério no mundo da moda de Londres.

Casa com os Lyons (1954) é uma adaptação da série de rádio de longa data. Com o filme foi possível perceber a Exclusive tomando conta primariamente do mercado interno

com o diretor Val Guest que inicia uma duradoura associação com a Exclusive e a Hammer mesmo que de forma intermitente. Nele, a família Lyon – Ben e Bebe, Richard e Barbara – e mais alguns outros personagens familiares são postos numa nova casa com novos problemas como uma cozinha que explodiu e um porão alagado. Os resultados foram bons o suficiente para que uma continuação aparecesse logo depois – *Os Lyons em Paris* (1955) – com Ben e Bebe celebrando suas bodas de prata na França.

The House Across The Lake, ou *Heat Wave* nos EUA, foi para a Lippert, e era incomum por dois motivos. O primeiro: foi o único filme desses anos iniciais que foi para outra distribuidora que não a Exclusive. Segundo: teve a escrita e a direção do talentoso Ken Hughes, que fazia uma imitação habilidosa e eficaz do melodrama de Hollywood ao contar a história de um romancista de entretenimento rápido (Alex Nicol) que se torna o bode expiatório no esquema de uma mulher para assassinar seu marido rico (Sidney James). Normalmente, Hughes estava ocupado entregando filmes similares para outra empresa britânica, a Anglo-Amalgamated, que, assim como a Hammer, tinha se tornado hábil em fazer thrillers para abastecer o mercado americano.

Paulette Goddard veio para *Os Quatro Profanos*, fazendo parceria com outro ator americano, William Sylvester (que tinha feito toda sua carreira na Grã-Bretanha), na história de um gerente de finanças que é vítima de amnésia e suspeito

de assassinato. *Contratado para Matar* (1954) usava uma ideia parecida mas engenhosa de um falido (Dane Clark) chantageando o amigo para que o matasse e sua esposa se beneficiasse do seguro de vida. Ele tem dificuldade considerável em se manter vivo depois de mudar de ideia. *36 Horas* (1954) teve Dan Duryea como um homem com tempo limitado para resolver o assassinato de sua esposa. *Corrida para a Morte* (1954) contou com Richard Conte e Mari Aldon com automobilismo como pano de fundo e Stirling Moss como um dos vários atores convidados. *Jogo Mortal* (1955) teve como fonte um romance de Nicholas Bentley e um cenário diferente (Espanha); a história de Lloyd Bridges no meio de um esquema de contrabando era bem o estilo da Hammer naquela época. *Casei-me com a Morte* (1955) apresentou Dane Clark como um americano sem grana que aceita dinheiro para casar com uma bela herdeira (Belinda Lee) e acaba se envolvendo com assassinato. *A Gaiola de Vidro* (1955) foi um mistério nas feiras londrinas com John Ireland e a jovem Honor Blackman; o filme foi o último dos programados para a Lippert, que logo desistiu de ser distribuidora e se filiou à 20th Century-Fox para a produção de filmes de baixo orçamento em Hollywood feitos em Regalscope.

Restando como nota de rodapé nesse período para a Hammer estão os únicos filmes em cores, um aditivo custoso que provavelmente valeu a pena com *A Espada de Robin*

Hood (1954), que também introduziu a Hammer ao campo da aventura de fantasia. Don Taylor interpretou um equivalente econômico de Erroll Flynn como Robin Hood, e junto com o Frade Tuck de Reginald Beckswith deu uma mãozinha a Richard, o coração de leão, de Patrick Holt. Não tão bem-sucedido foi o custo adicional do uso de cores em *Círculo Quebrado* (1955), um drama animado com Forrest Tucker como contrabandista profissional tentando ajudar um cientista polonês a escapar dos Comunistas e, também, acabando com os planos de traí-lo do seu empregador (Marius Goring). Ficou clara a necessidade decadente desse tipo de filme, já que ele teve que esperar dois anos para um lançamento nos Estados Unidos e ainda cortaram 23 minutos de sua duração.

O que aconteceu foi que, a cada dia que passava, o público tinha mais entretenimento na TV. Os que iam ao cinema precisavam receber mais pelo seu dinheiro: os filmes se tornaram mais longos (e, através do CinemaScope, mais amplos), eliminando a necessidade de filmes B. Havia menos oportunidades, devido ao fechamento de cinemas, e isso diminuiu a receita já que os filmes B recebiam cachê fixo independente do sucesso do filme principal.

Para sucesso internacional, um filme agora precisava de grandes astros (além dos recursos de uma empresa pequena como a Hammer) ou algum apelo extraordinário para compensar pelas suas ausências. A Hammer encontrou

esse apelo em *Terror que Mata* (1955, The Quatermass Xperiment) e rapidamente deixou para trás seus anos de formação: atarefados mas de menor importância. Exclusive logo sairia da jogada lançando apenas algumas produções menores da Hammer, um ou dois filmes B britânicos, e um ou outro título americano, além de, claro, continuar a ter seus filmes mais antigos para contratação. Ela acabou enfim em 1968. Enquanto isso, a Hammer encontrou a fórmula do sucesso com seus filmes de horror e fantasia (analisados em detalhes nos próximos capítulos); o resto da história é dela apenas.

Os primeiros grandes sucessos em horror/fantasia começaram com *Terror que Mata*, que veio num momento difícil para a indústria cinematográfica quando financiamentos estavam em falta, e como demorou um pouco para que eles recebessem retorno, a Hammer embarcou em vários curtas-metragens. Com a exceção de um ou dois dramas (como um thriller de 29 minutos chamado *A Man On The Beach*, de Joseph Losey), a maioria era registro de viagem ou musical, normalmente aprimorado por ser a cores e em CinemaScope – esse segundo, um bônus para o público acostumado com filmes B em preto e branco. Os grandes filmes de Hollywood eram tão longos normalmente que esses curtas-metragens encontraram seu lugar rapidamente. Em 1956, muitas produções anglo-americanas menores foram feitas, *Mulheres Sem Homens*, uma história de cadeia com

humor e emoção, mas nenhum grande astro. A Hammer tentou contribuir para os filmes de guerra britânicos com Michael Carreras dirigindo *Baionetas de Aço* (1957), a história de uma unidade militar cansada da batalha que precisa manter a posição diante do ataque inimigo em Túnis, 1943, que teve excelentes cenas de batalha espalhadas pela tela *widescreen* num processo chamado Hammerscope, e que também trazia a novidade dos alemães falarem sua língua nativa com legenda.

Foi outro filme, no entanto, que causou grande impacto: *O Campo na Ilha Sangrenta* (1958). A película ousou retratar os tipos de atrocidades cometidos contra soldados britânicos prisioneiros de guerra, abertamente mostrando os japoneses como arrogantes e brutais que não se importavam. Esse filme foi acusado de sensacionalismo – talvez com razão – mas era o antídoto necessário para acabar com a atitude de *gentleman* prevalente em outros filmes de guerra britânicos, normalmente feitos com a família como público-alvo e que tentavam evitar que rancores antigos despertassem. O filme fez tanto sucesso que eventualmente teve uma continuação, *O Segredo na Ilha Sangrenta* (1965).

Suicídio ou Assassinato? (1958) levou a Hammer para a área dos thrillers adultos com Mandy Miller interpretando a criança adolescente que acreditava que seu padrasto tinha matado sua mãe e feito parecer suicídio, assim como ter matado o pai dela antes disso. Dessa forma, fazia um uso

elaborado de um equipamento para respiração, o snorkel. A persistência dela acaba botando a própria vida em perigo.

Comédia para (primariamente) o mercado doméstico foi outra característica da atividade da Hammer com *Riacho mais acima* (1958) sendo a continuação do sucesso *Riacho acima!*, Frankie Howerd estrela como um marinheiro que usa o navio para cruzeiros de luxo quando o comandante não está vendo. A Hammer também se aproveitou do super sucesso da série de TV *The Army Game*, ao passá-la para as telonas com *I Only Arsked* (1959).

A Dez Segundos do Inferno (também 1959) foi um raro exemplo da Hammer se envolver no trabalho Hollywoodiano. O drama pós-guerra foi um dos muitos em que o diretor Robert Aldrich escalou o "do contra" Jack Palance no papel de herói e Jeff Chandler igualmente contra as expectativas como vilão. Ambos membros da unidade de desarmamento de bombas tentando ser o último sobrevivente para receber a grana de um bolão que fizeram cientes de que muitas mortes ocorreriam. A dupla também briga na disputa por uma glamourosa alemã (Martine Carol). A Hammer colocou Bernard Bresslaw, o comediante desajeitado de *The Army Game* e *I Only Arsked*, num tratamento cômico da história do médico e o monstro, *Patinho Feio* (1959). Bresslaw faz o papel de descendente estúpido do médico Jekyll que redescobre a fórmula de seu avô e torna a si mesmo Teddy Hyde, ganhando a confidência que lhe faltava na antiga

personalidade e se tornando o terror das pistas de dança e membro de uma gangue de assaltantes de joalherias. [Jerry Lewis explora a mesma ideia com resultados mais memoráveis em *O Professor Aloprado* (Paramount, 1963).]

Foi através de outro drama de guerra que a Hammer novamente causou um impacto substancial, quebrando ainda mais com a tradição *gentleman* ao sugerir em *Turbilhão de Sangue* (1959) que os próprios britânicos não eram sempre honoráveis na guerra e foram capazes de atirar em dois reféns para conseguir a informação de um terceiro. Essa ação foi criticada por outros soldados britânicos no filme como um crime de guerra, e qualquer tipo de redenção acontece talvez pela morte dos soldados britânicos quando eles por sua vez são capturados pelos japoneses e se recusam a falar. Stanley Baker era o principal ator do elenco sob a direção de Val Guest que tinha feito *Ilha Sangrenta.*

Não Entre em Pânico, Cara! foi outra comédia britânica, adequada para sua época, *O Estigma da Infância* (1960) foi um drama potencialmente explosivo sobre molestação infantil que, embora se passe no Canadá expondo a hipocrisia e corrupção de uma cidade pequena, levantou receio de que estivesse estimulando o que tentou condenar. Nesse caso, a película saiu como filme B sem muito alarde, não deu lucros e, por isso, fez com que a Hammer "deixasse as 'mensagens' para o correio" e se limitasse a entreter. O que eles fizeram muito bem com *A Mancha Verde* (1960),

de Val Guest, um thriller pesado com incríveis locações na área de Manchester, estrelando Stanley Baker como inspetor da polícia rastreando um fugitivo que se torna um assassino (John Crawford) e tendo que lidar com uma esposa ranzinza (Maxine Audley) que detesta o tempo que seu marido passa no trabalho. Billie Whitelaw tem um momento de nudez discreta que foi uma grande surpresa para um filme britânico do período.

A Seita do Dragão Vermelho (1961) conta a história dessa organização de 1919 em Hong Kong – uma seita assassina empenhada na escravidão branca e no contrabando de ópio. O herói do filme (Geoffrey Toone) acaba vingando a morte de sua filha ao matar o líder *Tong* Chung King (Christopher Lee), mas não sem antes ser sujeito a torturas refinadas como raspagem de ossos. Bert Kwouk também aparece em algumas das cenas de arte marcial no início.

Também em 1961, *Passaporte Para a China* teve o ator americano Richard Basehart e foi dirigido por Michael Carreras. *Estranho Assalto* (também em 1961) foi, além de incomum, um emocionante thriller sobre um gerente de banco (Peter Cushing) obrigado a esvaziar os cofres para um homem (André Morell) que tem a família dele como refém. Contado inteiramente sem violência direta e, ainda assim, cheio de ameaças, foi posto de lado por 2 anos e lançado discretamente como filme B, principalmente por ser tão curto.

Em contraste, *Fim de Semana Complicado* e *Cuidado, Marinheiro!* foram comédias que fizeram muitos rirem de forma despretensiosa, enquanto *Robin Hood, o Invencível* (1960) trouxe o Robin Hood da televisão, Richard Greene, para as telonas a cores. Um jovem Oliver Reed aparece como o vilão, Melton. Mais aventuras de fantasia com apelo imediato para o público mais jovem ao redor do mundo seguiram. *Piratas do Rio Sangrento* (1962), *A Patrulha Fantasma* (1963) e *Piratas Diabólicos* (1964) formam uma ótima trilogia de filmes de pirata. Oliver Reed novamente aparece nos dois primeiros, enquanto Christopher Lee domina tanto em *Piratas do Rio Sangrento*, de John Gilling, como o degolador Laroche, quanto em *Piratas Diabólicos*, de Don Sharp, como o impiedoso Capitão Robeles. A *Patrulha Fantasma* é o mais interessante dos três, sendo o mais aterrorizante e inventivo, e envolve contrabando nos pântanos de Romney pelo notório pirata Clegg (Peter Cushing) e seus homens, a patrulha fantasma. Eles são capazes de assustar qualquer um que observa, disfarçando um vigia como espantalho enquanto carregam uísque ilegal em carros fúnebres, levando um ar grotesco para a vida rural.

Oliver Reed também esteve em *O Cavaleiro Audaz* (1963) de Peter Gilling, como um dos homens de Cromwell na Guerra Civil Inglesa, e (talvez equivocadamente) foi o personagem do título em *O Bandido de Kandahar* (1965), pele marrom e de barba como um rebelde sádico lutando

contra os bretões; foi a última atuação de Reed pela Hammer, o último de uma aprendizagem de qualidade, antes de ir trabalhar com grandes como Michael Winner e Ken Russel. *Um Desafio para Robin Hood* (1967) foi uma produção menor com um bom entretenimento de Natal para toda a família; assim como o último filme de Robin Hood da Hammer, foi também o último de aventuras de fantasia.

Pelos anos seguintes, a Hammer se concentraria exclusivamente nos mercados de horror e fantasia, mas em 1971 eles esbarraram num jeito muito mais barato de conseguir arrecadar ótimas bilheterias na Grã-Bretanha, se juntando a outras produtoras que estavam fazendo *spin-off*s ou adaptações de séries de comédia da TV para o cinema. Claro, essa ideia não era novidade para a Hammer, mas só então os filmes com origens na TV começaram a proliferar – tanto que eles logo se tornariam o foco principal da indústria cinematográfica britânica em declínio. Nem todos esses filmes tiveram sucesso e isso era indicativo do bom julgamento da Hammer em sua primeira tentativa no campo com *Nos Ônibus* (1971) que acabou sendo o grande sucesso interno do ano, supostamente tendo arrecadado mais de um milhão de libras nos primeiros seis meses de seu lançamento. *Motim nos Ônibus* (1972) era a continuação inevitável, seguida logo por *É o seu Funeral*, *Ame seu Vizinho*, *Drama na Família*, *Homem Por Cima* e *Homem em Casa*.

Esses filmes eram, no entanto, anátemas para os verdadeiros fãs da Hammer, e acabaram funcionando como substitutos para a genialidade em causar suspense e arrepios já bem estabelecida da empresa. Ainda assim, essa tentativa de diversificação foi uma necessidade das tendências do mercado; no início dos anos 70, o interesse por filmes de vampiro e monstro já tinha atingido seu ápice e acabaram num excesso de sangue barato. O sucesso da Hammer fez crescer vários imitadores menores e mais rudimentares, cuja proliferação ironicamente estava acabando com o mercado agora. O gosto do público havia se tornado mais sofisticado, em busca de filmes de horror com grande orçamento como *O Exorcista* (Warner, 1974), com os quais a Hammer não podia competir financeiramente, ou filmes marginais, extremos como *O Massacre da Serra Elétrica* (Bryanston, também 1974), contra os quais eles não queriam competir dado o seu niilismo implacável (em voga na época). As tendências do cinema também mudaram; os punhos e pés letais de Bruce Lee anunciaram a era do Kung Fu no cinema. Mais uma vez a Hammer, líder do mercado por tanto tempo, tentou embarcar na onda dos outros.

E então, em 1974, Michael Carreras foi para Hong Kong a fim de tentar manter a Hammer viva. Ele contratou a Shaw Brothers para dois filmes: um, *Lenda dos Sete Vampiros*, era uma improvável fusão de vampiros ocidentais e artes marciais orientais; o outro, *Me Chamam O Destruidor*,

um thriller de ação como muitos outros que tinha Stuart Whitman no papel principal. Carreras dirigiu esse filme ele mesmo, mas nem as artes marciais de Ti Lung conseguiram salvar alguma coisa do caos que foi o casamento forçado entre oriente e ocidente. Ambos não harmonizaram bem, pelo contrário, um atacou o outro.

Uma última incursão em coprodução com a Alemanha resultou em *Uma Filha para o Diabo* (1976), mas novamente o estilo gótico da Hammer não foi bem recebido nos tempos modernos. Foi o último filme de horror da Hammer.

Até o início dos anos 70, a Hammer tinha preservado uma combinação de fatores que resultaram numa solenidade firme com a qual os personagens cumpriam seus deveres, não importa o quão incríveis; e a repetição da fórmula de sucesso modificada apenas para uma censura mais branda ao melhorar o horror gráfico e o número de mamilos. Apenas nas tentativas mais tardias de se atualizar e diversificar – como trazer Drácula para o presente, as comédias ou as coproduções internacionais incompatíveis – acabaram por enfraquecer a Casa do Horror. Isso se provaria fatal quando combinado com o último desastre: a crise financeira em 1974, que na prática acabou com os produtores de filmes independentes da Grã-Bretanha. Depois disso, a Hammer podia apenas ceder ao seu antigo rival, a televisão, emprestando seu nome para algumas séries (produzidas por Brian Lawrence e Roys Skeggs) e

alugando seus filmes clássicos para serem reprisados tarde da noite por espectadores nostálgicos pelo terror elegante do passado.

Jack Hunter



DRÁCULA E OS VAMPIROS

Tradução de Danilo Crespo.
Publicado originalmente em *House of Horror: The Complete Hammer Films Story* sob o título *Dracula and the Vampires* (Creation Books; 1973, revisado em 1994).

Após o sucesso de Frankenstein em 1957, a Hammer rapidamente seguiu com o próximo candidato óbvio a remake: o *Drácula* de Bram Stoker. Com os mesmos atores principais e quase o mesmo time de produção, *O Vampiro da Noite* (1958) teve resultados de bilheteria igualmente espectaculares. Christopher Lee saiu de sua maquiagem de monstro anterior para fazer o papel que o tornaria mundialmente conhecido para sempre; sua interpretação como Conde Drácula foi tão definitiva que sempre que pensam em Drácula, imaginam Lee. Sua imagem escura, viril e cheia de tensão sexual – lábios brilhando de sangue reluzente – revolucionou a indústria dos filmes de horror de todo o mundo. Peter Cushing interpreta o nêmesis perene do Conde, o eminente vampirologista Dr. Van Helsing, armado com crucifixos, alho em flor e outras parafernálias de seu ofício deveras especializado. Novamente filmado em opulentas cores, o filme era muito mais explícito tanto em sexualidade quanto em derramamento de sangue, com as vítimas femininas de Drácula claramente gostando em vez de resistir aos seus avanços. A comparação de Van Helsing entre vampirismo e dependência de drogas dá ênfase aos temas de doença e delírio. Em grande parte,

foi esse reconhecimento e o desenvolvimento gradual dos aspectos sexuais inerentes ao mito do vampiro que tornaram os filmes da Hammer tão influentes no gênero ao longo dos próximos quinze anos.

O roteiro de Jimmy Sangster era uma versão reduzida do romance de Stoker, fazendo algumas mudanças no enredo pelo caminho, mas basicamente preservando os pontos fortes do original. O papel de Jonathan Harker, interpretado por John Van Eyssen, está entre as principais mudanças na história. Ele aparece como um caçador de vampiros que vai ao Castelo Drácula já ciente da natureza vampírica do Conde e planejando matá-lo enquanto finge ser o novo bibliotecário. Nem é preciso dizer que ele falha e é assassinado não muito depois do início do filme, embora seu famoso encontro com as três vampiras seja retratado sem alterações. Outros toques incluem o artifício da luz solar ser fatal ao Conde, e isso, junto com os outros detalhes por trás da mitologia vampírica definida por Sangster no roteiro, se tornaram cânone para os cineastas de filmes de vampiros.

Dirigido por Terence Fisher, os momentos mais memoráveis do filme incluem a cena em que Harker enfia a estaca no coração de uma bela e jovem vampira descansando em seu caixão, transformando-a em uma velha enrugada diante dos olhos dele; a visita noturna de Drácula ao quarto de Lucy; e o último confronto entre o Conde e Van Helsing

no castelo, no qual Drácula é atingido pela luz da manhã e se torna nada mais que um punhado de poeira, um anel de sinete e uma mecha de cabelo que o vento espalha pelo chão enquanto descem os créditos. Típico do "sadismo" e "perversão sexual" de Fisher são os *takes* em que a pele de Lucy é queimada pelo crucifixo, enquanto acontece a invasão inexorável tanto da casa imaculada de Mina quanto do seu corpo pelo vampiro. Ao mesmo tempo, seus protetores olham do chão em impotência e isso tudo ilustra o conceito de "besta interior", o vírus diabólico na carne virgem.

O Vampiro da Noite provavelmente ainda é o melhor exemplo do estilo clássico da Hammer, e combina os talentos dos atores principais com os membros chave da equipe de produção que fariam o estilo se tornar mundialmente famoso. É frequentemente considerado o melhor filme de vampiro já feito, um reconhecimento adequado para seu incrível impacto inicial.

As Noivas de Drácula (1960) manteve Peter Cushing como Van Helsing, mas a Hammer foi forçada a substituir Lee por David Peel como vampiro principal, o Barão Meinster; Drácula nem aparece. Peel, no entanto, oferece um contraste interessante a Lee, loiro em vez de moreno, um pouco mais adoentado e afeminado comparado com a caracterização agressiva de Lee. De fato, Meinster é mantido trancado em seu castelo por uma mãe autoritária (Marita Hunt), que prefere escolher ela mesma as vítimas

femininas para satisfazer as necessidades vampíricas dele. Ele também tem uma enfermeira (Freda Jackson), uma idosa louca e má. Meinster acaba morrendo queimado num velho moinho cujas hélices formam uma sombra paralisante de crucifixo no chão. As personagens femininas bem definidas dão ênfase ao estado de espírito feminino do filme. Além disso, o uso do, agora familiar, suntuoso e saturado tecnicolor de Terence Fisher ajudou a tornar *As Noivas de Drácula* um dos filmes mais atraentes e admirados em toda obra da Hammer.

[Entre *A Noite do Vampiro* e *As Noivas de Drácula*, a Hammer conseguiu os direitos da novela clássica de Richard Matheson *Eu sou a Lenda*, a história do último homem na terra perseguido por uma raça noturna de carniçais vampiros. O próprio Matheson fez o roteiro, e só se pode supor que problemas com a censura impediram o filme – a ser intitulado *Night Creatures* – de ser feito. O livro acabou tendo duas versões para o cinema, *Mortos que Matam* (AIP Italy, 1964) e *A Última Esperança da Terra* (Warners,1971) – nem um dos dois com roteiro do autor Matheson. De todos os projetos abortados da Hammer, esse parece ser o que se tornaria um clássico do horror.]

A próxima excursão da Hammer em território vampiro seria *O Beijo do Vampiro* (1964), não teve nem Cushing, nem Lee, e corajosamente tirou qualquer menção a Drácula; em vez disso, conhecemos o Dr. Ravna (Noel Willman),

cujo castelo é o quartel-general do círculo de vampiros da Bavária, e seu adversário Professor Zimmer (Clifford Evans). Um jovem casal em lua de mel na floresta tolamente aceita a hospitalidade de Ravna, e se torna presas para vampiros. A noiva (Jennifer Daniel) é resgatada pela intervenção de Zimmer, que gera um ataque de morcegos vingativos aos vampiros. Uma aura de desordem sexual é de novo estabelecida, desde o *take* de abertura chocante de Zimmer empurrando a espada contra o corpo contaminado de sua filha. A história que ele conta da ruína dela nas mãos de Ravna realmente faz o vampirismo parecer uma doença venérea. Inteligentemente dirigido por Don Sharp, o filme foi um bom retorno ao território familiar para a companhia, no melhor de sua forma naquela época.

Um ano depois veio o tão esperado ocorrido – o retorno de Christopher Lee como Conde Drácula. Terence Fisher mais uma vez na direção, e *Drácula – o Príncipe das Trevas* (1965) não decepcionou com sua mistura de Lee, mulheres luxuriosas, e poesia visual temperada com toques quase sádicos de violência. Peter Cushing, no entanto, achou suspeita a sua ausência – ele não voltaria ao papel de Van Helsing até 1972. O filme inicia com o final de *O Vampiro da Noite*, o Drácula original da Hammer, em que o Conde é reduzido a cinzas. Não demora até que um dos fiéis seguidores de Drácula atraia e capture um descuidado visitante noturno do castelo e, numa cena bem chocante para sua

época, nós o vemos suspender o corpo do homem sobre o caixão de seu mestre e cortar sua garganta com uma faca sacrificial. Sangue jorra sobre as cinzas, trazendo de volta o Conde à vida e a sua forma familiar. Essa cena possui um forte simbolismo do religioso/antirreligioso que voltaria a aparecer na série.

Drácula logo ataca Helen (Barbara Shelley) que é dramaticamente transformada de uma megera frígida para um animal selvagem e sexual. A cena de sua eventual purificação com ela se mexendo, presa numa mesa de monastério por sacerdotes para que receba a estaca, é uma das mais eficazes do ciclo. A cena é uma cristalização do horror libidinoso do clero, apesar da posição declarada de Fisher sobre a subjugação da sexualidade devassa dar à imagem uma ambivalência inquieta e distinta.

O novo reino do Conde é terminado prematuramente quando ele é encurralado no gelo e um tiro habilidoso de rifle faz com que ele caia e submerja fatalmente na água corrente.

Lee voltou em *Drácula – o Perfil do Diabo* (1968), desta vez dirigido por Freddie Francis, cujos talentos fotográficos puderam ser notados pelos efeitos de filtro que anunciam a presença de Drácula. No filme, a igreja é representada por um padre renegado, o Monsenhor (Rupert Davies), a quem é dada a tarefa de acabar com qualquer resquício de Drácula. A sexualidade do vampirismo é tornada ainda mais explícita que antes, com

Drácula quase fazendo amor com suas vítimas consensuais enquanto se prepara para sugar seu sangue. Veronica Carlson coestrela como Maria, a desafortunada moça que cai sob o encanto hipnótico do Conde.

Ironicamente, a ressurreição do vampiro de seu túmulo gelado é precipitada por um padre ferido, que sangra sobre seu corpo. No fim, o Drácula é empalado por uma enorme cruz e morre com sangue saindo de cada orifício. Notável por sua orientação extraordinariamente religiosa, o filme aponta o caminho para o elemento satânico que a Hammer traria em futuros filmes do Drácula.

Para interesse geral, novo talento ficou em evidência quando Peter Sasdy, diretor famoso por seus trabalhos na televisão, ganhou controle sobre *O Sangue de Drácula* (1970). Apesar de dizer em 1969 que "Eu acho que teria que ser forçado para fazer o papel pela quarta vez", Christopher Lee voltou a interpretar o Conde.

Dessa vez, a história se passava na Inglaterra Vitoriana. Três homens de negócios, que clandestinamente gerem um bordel terrível, e um jovem aristocrata depravado (Ralph Bates) adquirem um frasco contendo o sangue seco do finado Conde Drácula. Na cripta de uma igreja abandonada, eles fazem um ritual profano de magia negra e Drácula é trazido de volta do túmulo ao custo da vida do aristocrata diletante. Uma vez revivido, Drácula parte numa missão particular de vingança contra os homens de negócio e suas

famílias, até ser encurralado numa capela e aparentemente destruído pelo jovem herói do filme (Anthony Corlan).

A posição de Drácula como "anticristo" é enfatizada pelos rituais satânicos que o trazem de volta à vida, e também sua oposição polar à noção de família nuclear – as filhas transformadas em anjas castradoras para dar conta da vingança sobre os opressores patriarcais. De agora em diante, sempre haveria uma marca de lealdade à Satã envolvida nos procedimentos.

Mais tarde naquele mesmo ano, Drácula voltou, com pressa quase indecente em *O Conde Drácula*, de Roy Ward Baker. Mal tentam explicar sua ressurreição desta vez, o filme abre com o Conde (Christopher Lee de novo) sendo queimado vivo pelos camponeses depois da morte de uma local. Ele sobrevive para se tornar o anfitrião friamente educado de visitantes intrépidos, e açoita terrivelmente seu servo Klove (Patrick Troughton) quando ele deixa alguns escaparem. Simon (Dennis Waterman) é o bravo vingador de um irmão morto, e ainda assim recua diante dos poderes de Drácula. Só é salvo da morte por um raio terminal que atinge o corpo do Conde, queimando-o como uma tocha na torre do seu castelo. A interpretação de Lee como Drácula chega ao seu pico físico. Ele recebe mais tempo na tela e parece sublime com sua palidez e suas lentes de contato vermelhas, levando a momentos espetaculares de sádica violência.

O próximo filme de vampiro da Hammer foi um dos melhores da companhia, e surpreendentemente não teve Drácula. Em vez disso, a Hammer decidiu utilizar uma nova fonte de literatura clássica de horror, a obra de J. Sheridan Le Fanu. O resultado foi uma audaciosa versão da histó-ria de vampiras lésbica *Carmilla. Atração Mortal* (1970) também foi a única coprodução da Hammer com a espe-cialista em filmes de horror AIP, que foi responsável pelo ciclo de Edgar Allan Poe de Roger Corman. O filme conta a história de um ângulo lésbico liberal, e tem Ingrid Pitt como a linda vampira Mircalla Karnstein, que trouxe uma injeção de puro sexo para a tela.

Mircalla se levanta do túmulo para se vingar da morte de seus parentes e mata não só algumas vítimas masculi-nas mas também muitas jovens voluptuosas – a câmera se demora nos seios à mostra enquanto a sedução dela ataca. Dentre suas conquistas estão algumas estrelas da Hammer: Pippa Steele, Madeline Smith e Kate O'Mara. O grande adversário de Mircalla é o Barão Hartog (Douglas Wilmer), embora Peter Cushing apareça como General Spielsdorf, pai de uma das vítimas, e remova enfim a cabeça da vampira. Algumas impactantes sequências etéreas marcam a carni-ficina lésbica.

O sucesso do filme levou a uma continuação ainda mais explícita: *Luxúria de Vampiros* (1971). Uma verdadeira orgia de magia negra, lesbianismo, derramamento de sangue e,

quase de passagem, vampirismo; o filme foi estilosamente dirigido por Jimmy Sangster e mais ou menos repete *Atração Mortal*, com a jovem sueca Yutte Stensgaard retratando Milcarla/Mircalla. Michael Johnston interpreta um jovem estudante do sobrenatural que investiga a lenda de Karnstein, se apaixona por Mircalla e quase não escapa com vida. Do corpo nu dela, a abertura sangrenta é um ritual satânico do Conde Karnstein (Mike Raven) que a revive com o sangue da garganta cortada de uma camponesa pingando no caixão. A Mircalla de Stensgaard é esplendidamente má, cruel e uma figura sexual predatória. Ela afunda seus caninos na garganta de um dos professores (Ralph Bates) de uma escola preparatória para garotas, e ataca também outra estudante, Pippa Steele, em numerosos encontros ao luar. Mircalla finalmente é morta quando uma viga cai e a atravessa enquanto o castelo pega fogo.

A quantidade de violência gráfica, lésbicas e nudez excedem a de *Atração Mortal.* Uma tendência que teria seu pico no terceiro épico de Karnstein, *As Filhas de Drácula* (1971). No filme, Mircalla é interpretada por Katya Wyeth, trazida de volta ao castelo familiar durante um tipo de ritual sacrificial de magia negra feito por um parente (Damien Thomas), iniciando-o nos eternos deleites do vampirismo antes de inaugurar um grande derramamento de sangue na comunidade. Peter Cushing está presente novamente, interpretando o principal adversário dos vampiros, Gustav

Weil, dessa vez o líder hipócrita de uma irmandade puritana. Weil finalmente decapita uma de suas sobrinhas idênticas depois que ela se torna vampira e sua irmã inocente quase é queimada por engano. O próprio Weil é morto por um machado nas costas, num ótimo fim que lembra Matthews Hopkins em *O Caçador de Bruxas* (Tigon, 1968). As sobrinhas são interpretadas por verdadeiras gêmeas, Madeleine e Mary Collinson, anteriormente reconhecidas pela beleza num filme erótico suave chamado *A Máquina do Amor*. Um roteiro excepcionalmente forte. Os três filmes de Karnstein vêm da caneta de Tudor Gates, roteirista em *Barbarella* (Paramount, 1968), de Roger Vadim. Ele desenvolve a oposição entre os caçadores e os caçados borrando a distinção entre bem e mal, o que fez de *As Filhas de Drácula* um dos melhores filmes do catálogo da Hammer.

Em 1971, houve também um filme não oficial na série de Drácula: *A Condessa Drácula.* Como em *As Noivas de Drácula,* esse filme tinha o Conde apenas no nome, e é uma versão da verdadeira Condessa Elizabeth Bathory (como explicado no livro de Valentine Penrose, *The Bloody Countess*), uma aristocrata húngara que foi levada a julgamento em 1611 por se banhar no sangue de quinhentas jovens assassinadas. A envelhecida Condessa, interpretada por Ingrid Pitt, descobre por acaso que o sangue de garotas – precisam ser virgens – tem efeito rejuvenescedor. Ela, então, ordena uma série de assassinatos e literalmente se

banha no sangue das virgens até sua juventude e beleza voltarem por completo, mas descobre que precisa continuar esse tratamento caso queira continuar com aspecto belo, o que a leva a iniciar um romance com um hussardo (Sandor Eles). Ela chega até o altar com ele antes do horror final: sem sangue de virgens por muito tempo, seu rosto fica cheio de rugas e se desintegra numa terrível velhice enquanto ela fala os votos de casamento. O diretor Peter Sasdy, logo após *O Sangue de Drácula*, aqui se arrisca para sublinhar o tema da "antifamília" com Bathory sendo a péssima mãe que come os filhos, e produz um conto de fadas sangrento com muitas cenas impactantes. [Sasdy chegaria à apoteose/nadir do tema em 1975 com o chocante *Bebê Infernal*, produzido pela AIP.]

Em *O Circo dos Vampiros* (1972), o ciclo de vampiros da Hammer foi estendido com uma história de vampiros metamorfos que são tanto os acrobatas quanto os animais na trupe viajante. Ambientado na Sérvia, século XIX, a história conta da visita deles a um vilarejo já vítima de uma praga e suas inevitáveis consequências.

A costumeira mistura de sangue e sexo já estava bem em evidência. Em algum momento, o vampiro principal é até forçado a dizer "uma luxúria alimenta aos outros", enquanto ele hesita entre que forma de penetração deve vir primeiro – a dos caninos ou a do falo. O filme deu a Robert Young sua primeira chance de dirigir um longa, e

a fé depositada pela Hammer foi paga com uma direção precisa e eficaz.

Christopher Lee finalmente voltou como Drácula em *Drácula no Mundo da Minissaia* (1972), apesar de suas, agora públicas, reclamações acerca da série. Ao imaginar corretamente que o cenário do século XIX já se esgotara, a Hammer corajosamente optou por fundir o velho com o novo e fazer um discípulo de Drácula dos tempos modernos invocá-lo dos mortos na Londres dos anos 1970. Interpretado por Christopher Neame, o discípulo chamado Alucard organiza uma cerimônia de magia negra, sexo e drogas num cemitério esquecido de uma igreja em Chelsea com uma gangue de adolescentes entediados em busca de emoção (inclusive com uma das estrelas da Hammer, Caroline Munro). Logo, os restos mefíticos retornam à forma de carne, e a maldição do vampiro está presente na King's Road. O filme marca um ótimo retorno de Peter Cushing, não como Van Helsing, mas seu descendente, Lorrimer. A tentativa de vingança contra a jovem Jessica Van Helsing (a bela Stephanie Beacham) é arruinada por Lorrimer, e os dois inimigos de longa data se enfrentam num violento e climático confronto em que Drácula acaba empalado. "Há apenas um Drácula, e sua época não deve ser mudada nunca" foi como Christopher Lee resumiu o projeto.

Tentando alongar essa breve fórmula com *Os Ritos Satânicos de Drácula (1973)*, a Hammer finalmente deixou

a bola cair. A história conta com Lorrimer Van Helsing (Cushing novamente) sendo chamado pela polícia para investigar uma missa de magia negra numa grande casa de campo. A casa é guardada por jovens vestidos de preto como soldados de assalto, e vampiras nuas são encontradas deitadas em caixões nos tenebrosos porões. Logo, Van Helsing descobre que seu antigo adversário Conde Drácula está por trás de tudo, e tem sua sobrinha Jessica (agora, Joanna Lumley) preparada no altar de sacrifício. Drácula na sua busca por vingança está preparando um veneno que acabará com toda a raça humana; naturalmente Van Helsing prevalece, e o Conde morre numa camisa de força de espinhos sangrenta. O filme é uma tentativa absurda de trazer Drácula para o enredo moderno do apocalipse. Foi a última gota para Christopher Lee, e ele nunca mais utilizaria sua famosa capa preta.

Um filme melhor foi *Capitão Cronos – o Caçador de Vampiros* (1973), outro independente de séries no mundo dos vampiros dirigido e roteirizado por Brian Clemens, famoso pela série de televisão *Os Vingadores*. Conta a história do Capitão Cronos (Horst Janssen), um caçador de vampiros do século XIX, que – com seu colega corcunda Professor Grost (John Cater) – investiga um surto de vampirismo. Marcado por algumas imagens impactantes – notavelmente a fileira de flores que murcham quando passam os vampiros – *Capitão Cronos* foi outra tentativa da mesma história de sempre.

A Hammer só produziria mais um filme de vampiro. Numa tentativa desesperada de emendar novas tendências no cinema com seus temas tradicionais, eles decidiram levar Drácula ao oriente em *A Lenda dos Sete Vampiros* (1974). Um monge chinês viaja para a tumba de Drácula, e é tomado por sua presença demoníaca. A ideia de vampiros orientais era boa em si, mas o pecado da Hammer foi incluir o Conde, criando um filme de Drácula sem Christopher Lee. O sempre leal Peter Cushing voltou como Van Helsing, mas não conseguiu carregar o filme sozinho, com as coisas parecendo estranhas no meio das artes marciais. O ingrato trabalho de substituir Lee caiu nas mãos de John Forbes-Robertson, mas ninguém teria conseguido. Ironicamente, o filme tem vários momentos e imagens excelentes: Chang Sen como monge possuído interpretou a apropriação de sua alma com uma categoria de gelar o sangue; houve uma sequência inteligente quando David Chiang empala um vampiro e a si mesmo na mesma estaca; a cena em que os mortos-vivos saem de seus túmulos e vão mancando até sua presa, e o galopar em cavalos apocalípticos foi um dos melhores de toda a obra da Hammer. Ainda assim, o filme não foi um grande sucesso, o Drácula da Hammer, e todos os outros vampiros, finalmente foram mortos.

Em retrospecto, os sete filmes com Christopher Lee como Drácula formam não só o núcleo do cânone dos vampiros da Hammer, mas também dos seus filmes de horror.

Apesar de diferentes escritores e diretores envolvidos, e o período de quinze anos, esses filmes são incrivelmente uniformes em conteúdo e textura, muito mais do que, por exemplo, os do ciclo do Drácula da Universal. Apenas a série de Frankenstein, com Peter Cushing no papel recorrente do Barão, emularia tal consistência na obra da Hammer. Os filmes de Drácula – especialmente aqueles feitos por Terence Fisher – exemplificam a máxima da Hammer: o que é bom eventualmente vencerá o mal. É esse tom moral que fez com que os filmes fossem bem recebidos em todo o mundo, apesar do conteúdo violento ou blasfemo.

O Conde Drácula personifica o mal no seu ponto de maior perigo – quando é fatalmente atraente. Essa dualidade é o centro do trabalho de Fisher, e normalmente é expressada pela justaposição de reprimidos e sexualidade descontrolada. O vampiro homem é o perfeito incorporamento de Eros e Thanatos, um arquétipo do inconsciente cuja vinda pressagia todo tipo de delírio erótico. As vítimas mulheres de Drácula se tornam canibais psicossexuais perturbadas que precisam ser destruídas, purificadas (por isso Van Helsing, o auge do controle e razão, é celibatário). Sim, o vampirismo se assemelha a uma doença venérea, e a perversidade sexual fervente em *As Noivas de Drácula*, por exemplo, é melhor resumida quando Meinster finalmente ataca sua mãe e Van Helsing grita "Ele tomou o sangue da própria mãe!" – indignado pelo ato que ele claramente considera mais incestuoso

que matricida. A preponderância do simbolismo religioso nos filmes também pode ser rastreada até as suas origens carnais – o vampiro/anticristo é justamente repelido pelo crucifixo, já que o sangue de Cristo na cruz há dois mil anos usurpa o poder do sangue menstrual (ou sexual) das mulheres; como toda religião misógina, o Cristianismo estará sempre entre a mulher e o reconhecimento da carne.

Como o Conde, Christopher Lee foi tão ou mais importante que Fisher, e fez de Drácula uma figura inesquecível – indiferente, digno, austero, ainda assim extremamente sexual, e capaz de "explodir em atividade como um tigre quando necessário." Ele refinou até o beber sangue de acordo com seus próprios padrões nobres. "Eu acaricio a vítima," ele disse, "...nunca a beijando nos lábios. Então, eu escondo o que acontece. É mais eficaz deixar para a imaginação." A mordida em si nunca é mostrada; Lee conclui: "Sangue, o símbolo de virilidade, e a atração sexual ligada a ele, sempre foram associadas ao tema universal do vampirismo. Eu tentei sugerir isso sem destruir tudo por exagerar na ênfase."

Parece, de fato, que a dignidade do Drácula da Hammer foi preservada pela atenção de Lee a complexidades do personagem sempre que permitido; ele conhecia o personagem original de Bram Stoker, baseado nas lendas de Vlad Tepes, também conhecido como "Dracul" ou "O empalador" de Wallachia.

"Acima de tudo, eu nunca esqueci que o Conde Drácula era um cavalheiro, um membro da alta aristocracia, e, no início de sua vida, um líder.... você nunca me vê sair de um caixão ou local de descanso – seria ridículo."

Estranhamente, a Hammer parece ter seriamente errado nos valor atribuído à importância de um personagem principal; em cada um dos filmes o próprio Lee era para ser mais ou menos um ator de trechos – o seu tempo em tela diminui ao longo da série – tendo que se contentar com diálogos em que envia garotas para devorarem seus namorados. Em *Drácula – o Príncipe das Trevas*, sua fala é restringida a rosnar como um animal. O tempo em tela e caracterização dados ao Drácula eram mínimos, com toda a atenção indo para os personagens de época e protagonistas. Talvez a ideia mais interessante foi dar o pano de fundo da Inglaterra, uma vez que o Conde sai das fronteiras limitantes da Transilvânia. Em *O Sangue de Drácula*, por exemplo, nós vemos a ação acontecer com a hipocrisia social Vitoriana. O asilo de pobres com citações bíblicas na parede é uma fachada para o bordel de Russell Hunter, e o pai moral tirânico é, na verdade, um dos mais envolvidos com um sindicato do vício. Da mesma forma, vemos Christopher Neame como londrino em *Drácula no Mundo da Minissaia*, o primeiro de dois filmes contemporâneos de Drácula, roteirizado por Don Houghton e dirigido por Alan Gibson, embora mais uma vez, existam apenas tentativas clichê de tentar refazer

a época. Mais interessante nesse sentido é o filme final da série, *Os Ritos Satânicos de Drácula*, que ironicamente teria funcionado muito bem como um suspense sem a presença sobrenatural de Drácula.

É fácil ver porque o último filme foi a gota d'água para Christopher Lee. Seu papel no filme era como o de Fu Manchu ou outro vilão qualquer. Um dos poucos estudiosos do material de Stoker, Lee estava insatisfeito com a forma que o Conde estava sendo retratado desde o primeiro filme e discutiu com alguns executivos da Hammer sobre o assunto. É parcialmente por isso que há um espaço de sete anos entre o primeiro e segundo filmes dele no papel de Drácula, embora o medo de *typecasting* – o ator que acaba sempre lembrado por um personagem só – também tenha sido um problema. No terceiro filme de Drácula, *Drácula – o Perfil do Diabo*, Lee não gostou nem um pouco da cena em que ele tira a estaca do próprio corpo. "Todo mundo sabe que uma estaca no coração é o fim de um vampiro", disse. Ele foi contrariado.

De qualquer forma, a última palavra deve ir para Christopher Lee, por sua interpretação do papel que fez os filmes de Drácula imortais: "Eu sempre tentei dar ênfase à solidão do mal e particularmente deixar claro que, por mais terríveis que fossem as ações do Conde Drácula, ele estava possuído por um poder oculto além de seu controle. Era o Diabo, tendo-o em sua mão, que o fez cometer esses

terríveis crimes, desde tempos imemoriais. Ainda assim, sua alma sobrevivendo nesse embrulho carnal era imortal e não poderia ser destruída de forma alguma. Tudo isso explica a grande tristeza que tentei pôr em minha interpretação. O público, eu acho, fica mais chocado com um vampiro triste do que com um feroz."

Jack Hunter



FRANKENSTEIN E OUTROS MONSTROS

Tradução de Danilo Crespo.
Publicado originalmente em *House of Horror: The Complete Hammer Films Story* sob o título *Frankenstein and Other Horrors* (Creation Books; 1973, revisado em 1994).

Em 1957, a Hammer deu um passo crucial para seu período de horror com *A Maldição de Frankenstein*, depois de investigações que concluíram que o público preferia monstros mais próximos de uma empática forma humana em vez de algo "completamente fora desse mundo." A famosa história de Frankenstein e seu Monstro, de Mary Shelley, parecia ideal, especialmente por ser domínio público. Jimmy Sangster baseou seu roteiro no livro dela, em vez do clássico filme de horror da Universal de 1931. O enredo, de qualquer forma, acabou se assemelhando bastante ao do filme, com o Barão Victor Frankenstein que se deixa levar por seu entusiasmo científico e assassina um grande cientista para obter seu cérebro e utilizá-lo na criatura que secretamente monta com partes humanas. Seu sócio, Paul Krempe (interpretado por Robert Urquhart), fica tão horrorizado que tenta parar Frankenstein; na briga, o cérebro é danificado de forma que quando a criatura consegue vida, ela possui violentas tendências criminosas. Isso resulta numa série de assassinatos pelos quais Frankenstein recebe a culpa e é condenado à guilhotina.

Talvez mais que qualquer coisa, o filme é famoso por trazer os dois atores que nos próximos 15 anos seriam o

prato principal, e rosto, da Hammer: Peter Cushing (Barão Frankenstein) e o já muito ocupado, porém não tão conhecido na época, Christopher Lee (a Criatura). Terence Fisher dirigiu o primeiro da série de horror da Hammer, através do qual ele também atingiu a fama.

Na época, o filme teve um problema aparente: foi negado o uso da reconhecida maquiagem de Jack Pierce da Universal feita anteriormente para o monstro de Karloff; o maquiador da Hammer, Phil Leakey, mesmo que não fizesse algo tão impactante, em retrospectiva fez algo igualmente eficaz, muito mais fiel à descrição do livro de Mary Shelley (tradução de Pietro Nassetti): *"...Sua pele amarela mal encobria os músculos e artérias da superfície inferior. Os cabelos eram de um negro luzidio e como que empastados. Seus dentes eram de um branco imaculado. E, em contraste com esses detalhes, completavam a expressão horrenda dois olhos aquosos, parecendo diluídos nas grandes órbitas em que se engastavam, a pele apergaminhada e os lábios retos e de um roxo enegrecido."* Mais do que em qualquer outro ator no papel, Lee conseguia passar a angústia mental da criatura, assim como sua deformidade física.

A caracterização de Peter Cushing como Barão também foi notável, apresentando-o como uma figura arrogante, cruel e rebelde, o anti-herói de Byron; tão forte seu retrato que era ele, e não a criatura, que voltaria em outros filmes, trazendo novas monstruosidades à vida.

O filme teve diversas vantagens: ele tinha o apelo de ser um filme de terror completamente britânico; foi filmado em cor, isso era incomum na época para o tipo de filme, mas muito eficaz em aumentar o impacto do sangue e da violência voraz; levava seus personagens a sério, e recuperava a dignidade do monstro, que nas mãos da Universal tinha se tornado uma paródia patética; e, por último, foi feito com cuidado, talvez até inspiração, e os cenários, música, fotografia ficaram todos excelentes. Apesar de uns ataques críticos – foi condenado por ser doente e sádico, com um crítico do *Observer* dizendo que era "uma das meia-dúzia de películas mais repugnantes que eu já vi" – o filme acabou se tornando um grande sucesso na Inglaterra, e o filme que mais arrecadou dólares entre o estúdios britânicos naquele ano; a Hammer rapidamente anunciou uma continuação.

A Vingança de Frankenstein (1958) salvou o pescoço de Peter Cushing da guilhotina previsto para acontecer desde o filme anterior – um padre bem útil toma seu lugar na decapitação – e permitiu ao Barão se disfarçar como Dr. Stein, continuando seus experimentos num hospital pobre onde ele tenta ajudar seu assistente deformado Hans (Michael Gwynn) ao fazer o transplante de seu cérebro para um corpo saudável. Quando o cérebro é danificado numa briga, Hans se torna o "monstro" com fome de carne humana. O Dr. Stein quase não escapa da multidão furiosa, e acaba indo morar na Harley Street de Londres como Professor Frank.

O Barão aqui é mostrado sob luzes contrastantes – de um lado, um médico dedicado lutando para ajudar seus pacientes, do outro, um experimentador cruel, construindo corpos de partes removidas dos próprios internados. Terence Fisher novamente foi o diretor, cuidadosamente elaborando essa dicotomia tão típica de seus protagonistas.

É relatado que no final de 1957 Michael Carreras voou para Hollywood para supervisionar a nova série de TV da Columbia, que seria chamada *Tales of Frankenstein* e se basearia no estilo dos primeiros dois filmes de Frankenstein da Hammer. Parece, no entanto, que a Columbia estava realmente interessada em se apropriar do nome da Hammer para produzir uma série qualquer e sem qualquer relação. O piloto, *The Face In The Tombstone Mirror*, foi filmado mas nunca passou disso.

Haveria, então, uma pausa de seis anos mais ou menos para o próximo filme oficial na série, quando o cineasta Freddie Francis dirigiu *O Monstro de Frankenstein* (1964). Barão Frankenstein (mais uma vez Peter Cushing) está fugindo de mais camponeses enraivecidos, quando ele encontra uma de suas criações antigas, o monstro semi-humano (interpretado por Kiwi Kingston) que ficou preservado numa geleira. Ele recruta um hipnotizador para ajudar a reativar seu cérebro danificado – o resto da criatura responde a uma carga de eletricidade –, o Barão logo se encontra numa disputa pelo controle da coisa, que é enviada pelo hipnotizador para

roubar e matar. Mesmo quando Frankenstein recupera sua criação, ele é incapaz de impedir que ela fique bêbada de brandy e então consuma uma dose agonizante de clorofórmio; tanto Barão e Criatura parecem morrer num incêndio. A maquiagem de Kingston lembra um pouco Karloff pela primeira vez, e o enredo parece ser deliberadamente uma referência aos dias da Universal, mas não de forma particularmente memorável.

Terence Fisher fez um belo retorno em 1967 para dirigir *...E Frankenstein Criou A Mulher* (último filme gravado nos estúdios Bray), um filme excêntrico que, junto com *Frankenstein Tem que Ser Destruído* (1969), marca o auge da série.

Peter Cushing, deitado numa maca como o defunto congelado do Barão Frankenstein, é eletricamente trazido de volta à vida por seus fiéis discípulos. Dessa vez, ele não vai apenas reviver o corpo afogado de uma jovem garota, Christina (Susan Denberg), tornando-a loira e linda, mas também transferindo a alma de seu namorado Hans, guilhotinado por um crime que não cometeu, para que ela seja o instrumento de sua vingança para depois se matar pela segunda vez.

O resultado é um filme bastante bonito, de tom poético, num cenário pastoral vemos a sedução fatal do hermafrodita, a alma assassina de um homem dentro do corpo de uma mulher; atraindo homens um a um com promessas

sexuais para matá-los no momento da consumação. Numa cena bizarra no clímax, Christina, tendo conseguido matar sua terceira e última vítima, fala com a cabeça decepada de Hans nas suas mãos e a cabeça responde na voz da própria Christina; o pesadelo se torna insustentável e ela precisa se matar de novo.

Um conflito similar de corpo e alma acontece em *Frankenstein Tem que Ser Destruído*. Jimmy Sangster recebeu um tempo de folga depois de escrever para a Hammer *O Estranho de um Mundo Perdido,* e, por isso, o assistente de direção Bert Batt foi incentivado a fazer um roteiro com uma história que ele criou junto de Anthony Nelson Keys, um dos produtores chave da Hammer. O elenco, além do rosto familiar de Peter Cushing como o Barão, também incluía um ator chamado Simon Ward, que logo se tornaria um rosto familiar para o público britânico, demonstrando o interesse contínuo da Hammer de desenvolver novos talentos. Dessa vez, o Barão tenta a sorte com transplante cerebral e sequestra Brandt, um cirurgião louco que tem o conhecimento para ajudá-lo mas morre antes, e deixa seu cérebro para que o Barão o ponha no corpo de Richter (Freddie Jones), um professor morto. O professor se recupera, agora acreditando ser o cirurgião, e vai visitar sua esposa, que naturalmente não o reconhece e fica aterrorizada com suas cicatrizes. O desgraçado acaba buscando vingança contra Frankenstein, levando-o para uma casa e causando um incêndio.

O enredo complicado é mais interessante do que o normal, e a direção de Terence Fisher mais uma vez complementa a história perfeitamente. Freddie Jones, na maquiagem menos monstruosa da série, é eficaz e emocionante, e sua cena com a esposa de Brandt é aterrorizantemente pode-rosa. Novamente, o espectador é posto na posição de julgar se os experimentos do Barão podem ser compensados por suas boas intenções.

Os próximos dois filmes exemplificariam um dilema comum para a Hammer no início dos anos 70; como quase sempre era o caso, suas tentativas de atualizar sua fórmula para bater com as mudanças de tendências no cinema resul-tavam numa autoparódia involuntária. E como o brilhante *Carne para Frankenstein* (Bryanston, 1974) provaria, mesmo no formato de paródia, o estilo da Hammer estava sendo assi-milado e remodelado e reapresentado por outros cineastas.

O primeiro, *O Horror de Frankenstein* (1970), uma das aventuras como diretor de Jimmy Sangster, apresentou o novo galã da Hammer Ralph Bates como Victor Frankenstein, um descendente do Barão original, que segue os passos do pai ao reviver uma tartaruga quando jovem, e então mais adiante na vida contratando um ladrão de túmulos (Dennis Price) para trazê-lo partes humanas, inclusive o cérebro de um professor que ele mesmo envenenou. O cérebro cai acidentalmente; não é surpresa quando o monstro (David Prowse) vive durante uma tempestade elétrica, ele fica louco

e foge para cometer um assassinato antes que seu criador o prenda no porão. O monstro também é útil ao matar a esposa do ladrão de túmulos (Joan Rice) e a empregada/amante de Victor (Kate O'Mara) quando ela ameaça chantageá-lo; ele eventualmente morre num acidente que o encharca de ácido. O enredo é essencialmente o do primeiro filme de Frankenstein costurado com alguns toques de humor doentio e algumas cenas de sexo gratuito e horror, com o monstro sendo nada empático e brutal. Foi o único filme da série que não contou com Peter Cushing.

Cushing – e Terence Fisher – voltaram em Frankenstein e o Monstro do Inferno (1973). Nesse filme Cushing interpreta o Dr. Victor, o médico num hospício em Carlsbad. Ele é reconhecido por um de seus admiradores mais fervorosos, o Dr. Helder (Shane Briant), cujos experimentos imitativos o levaram à instituição. Logo, o recém-chegado descobre que Frankenstein está fazendo um monstro com as partes dos internados que morreram.

Eventualmente o monstro (Dave Prowse de novo, mas com outra maquiagem) escapa e é forçado a uma luta fatal contra uma multidão de lunáticos delirantes. Madeline Smith aparece como a anja, uma muda. O monstro se parece com um homem das cavernas, e o filme é outra tentativa de repaginar o mito para um mercado mais jovem. O horror e violência (com cirurgia cerebral aberta), embora excessivos para a Hammer, foram considerados leves para os padrões

do cinema da época, resultando num fracasso, especialmente decepcionante por ser um filme de Fisher. Foi o último filme de Frankenstein da Hammer.

Depois do sucesso incrível de *A Maldição de Frankenstein* e *O Vampiro da Noite*, os estúdios de Hollywood estavam muito animados que a Hammer era boa em fazer filmes de horror bem polidos e comerciais mas com limites orçamentários e logo começaram a entregar-lhes propriedades que eles possuíam para o tratamento de remake. Para a Universal, Jimmy Sangster fez *A Múmia* (1959), de novo trazendo o time de sucesso Christopher Lee e Peter Cushing. Lee fazia o personagem do título, a Múmia chamada Kharis, um antigo amante da princesa no túmulo que volta à vida para vingar a profanação da tumba dela por um grupo de exploradores.

A semelhança de uma das mulheres atuais (Yvonne Furneaux) com o seu antigo amor o distrai de sua missão homicida, e ele a leva através de um pântano para ser finalmente morto por um grupo de perseguidores. Cushing interpreta o marido dessa mulher.

Lee faz uma múmia muito poderosa e rápida, e o diretor Terence Fisher nos mostra os ritos fúnebres de Kharis com detalhes sádicos típicos: antes de ser enterrado vivo, sua língua é esticada para fora com um alicate e cortada com uma faca. Lee futuramente diria com seu humor seco de sempre: “Eu só mato três pessoas no filme – e não de uma forma fantasmagórica. Eu quebro os pescoços delas.”

Cushing e Lee foram unidos mais uma vez naquele mesmo ano, numa nova versão de *O Cão dos Baskerville*, Cushing de Sherlock Holmes, Lee como Sir Henry e André Morell fazendo o papel de Watson. A obra de Conan Doyle deu à Hammer um clássico cheio de elementos de terror que a companhia sabia colocar em prática com estilo. O diretor Terence Fisher evidentemente utilizou a oportunidade para sublinhar o antagonismo entre as forças do "mal" em funcionamento (como mostrado na violação da sequência inicial) e o posicionamento racional de Holmes no lado do bem. [Peter Cushing ainda faria o mesmo papel como Holmes numa excelente série da BBC2.]

O Homem que Enganou a Morte (também de 1959) era a versão de Jimmy Sangster de *O Homem que Desafiou a Morte* filmada originalmente pela Paramount em 1945. Vagando como o homem de 104 anos que se mantém aparentando ter apenas um terço dessa idade fazendo cirurgias periódicas numa glândula. Quando seu cirurgião de sempre se recusa a renovar o processo, ele o mata e rapta uma mulher (Hazel Court), chantageia o cirurgião e amante dela (Christopher Lee) para que ele o opere. O homem é eventualmente enganado, e volta terrivelmente a sua idade real como Dorian Gray, de Oscar Wilde, e morre num dramático incêndio.

Os Estranguladores de Bombaim (1960) de Terence Fisher veio a ser o filme mais brutal e notoriamente sádico até então. A história se passa na Índia em 1826 e lida com o culto dos

thuggee, que irrompeu quando adoradores da deusa Kali começaram a roubar, estrangular e, muitas vezes, mutilar milhares de vítimas, enterrando-as em valas comuns e acabando com a autoridade da Companhia Britânica das Índias Orientais. A peituda Marie Devereux interpreta a criada de Kali e agente da destruição. Mais adiante, sua organização secreta é pega, mas não antes de vermos horrores como cegamentos, evisceração, decapitações e castração (implícita). Gravado em sombrio preto e branco, *Estranguladores* mostra uma visão típica de Fisher das forças da Luz contra a Escuridão.

Fisher também dirigiu *O Monstro de Duas Caras* (1960), o primeiro de dois tratamentos sérios do clássico de Robert Louis Stevenson. O escritor Wolf Mankowitz deu um toque engenhoso ao conhecido enredo, fazendo de Hyde um galã, de barba feita, descolado e sádico em contraposição ao delirante e bestial personagem de filmes anteriores. O Dr. Jekyll (Paul Massie) por contraste é um barbudo e sombrio cientista que muda sua personalidade por curiosidade científica e, portanto, descobre uma forma útil de se vingar da infidelidade de sua esposa com seu melhor amigo (Christopher Lee novamente). Tendo sucesso ao matar os dois, ele não consegue resistir a mais assassinatos, mas no geral, o filme é lento. [Lee por acaso teve a chance de interpretar o Dr. Jekyll em *O Soro Maldito* (Amicus, 1971); sua performance como Hyde é eletrizante.]

Maldição do Lobisomem (também 1960), baseado no clássico *O Lobisomem de Paris*, de Guy Endore, deu à Terence Fisher uma chance ainda melhor de explorar sua preocupação predominante: a natureza dual da humanidade e seu universo. Oliver Reed foi protagonista pela primeira vez, interpretando o desafortunado Léon, nascido no dia do Natal como resultado de um estupro bestial, e, portanto, condenado a se tornar um lobisomem.

Reed é excelente como o atormentado Léon e também como o feroz lobisomem (um ótimo trabalho na maquiagem de Roy Ashton). Logo no início, com uma terrível violação da servente por um imundo, sifilítico mendigo, o filme, o primeiro (e surpreendentemente único) tratamento de licantropias, é uma aula na exposição da história dos lobisomens. O jovem Léon revela traços de sua verdadeira natureza no seu batismo, quando sem querer faz com que a fonte de água benta ferva, e já adolescente vaga pela noite deixando um rastro de animais mutilados. Adulto, vemos ele se tornar lobisomem a cada lua cheia, matando várias pessoas até que o amor de uma mulher o ajuda a resistir a sua natureza licantrópica. Quando o relacionamento deles é interrompido, ele se transforma mais uma vez e é finalmente morto por uma bala de prata.

Fisher novamente tem a chance de experimentar com simbolismo religioso, enquanto expande a oposição dentro de Léon para explorar vários elementos e relações antagônicas

– que sugerem conflitos cósmicos e psíquicos; a construção do filme é apropriadamente simétrica. O resultado é cheio de camadas, incomuns para um filme adulto, um dos melhores da Hammer e também um dos melhores filmes a tratar sobre licantropia.

[Outro filme de 1960, *A Sombra do Gato*, é geralmente atribuído à Hammer, embora tenha como crédito de produção "BHP". Dirigido por John Gilling, fotografado monocromaticamente por Arthur Grant e feito em Bray, é, no mínimo, um filme da Hammer em tudo menos no nome. Uma meditação sobre o conto *O Gato Negro* de Edgar Allan Poe, esse filme incomum é um pouco exagerado, mas notável pela sustentação de sua ambientação expressionista.]

Terence Fisher voltou para o remake de *O Fantasma da Ópera* (1962), mas foi uma proposta menos interessante que em filmes anteriores, apesar da incrível atmosfera dos cenários. Herbert Lom interpretou o personagem do título, que Lon Chaney e Claude Rains tinham feito em versões anteriores. Heather Sears interpreta a jovem cantora de ópera para quem o Fantasma dá sua grande chance, e cuja vida ele salva ao sacrificar a sua própria. Comparado a Chaney, a maquiagem de Roy Ashton deixa a desejar. Apenas o esplendor sinistro do covil do Fantasma foi completamente realizado. No fim das contas, foi um remake sem muito propósito.

A Múmia voltou em *A Maldição da Múmia* (1964) dessa vez interpretada por Dickie Owen. Removida das tumbas do Egito sem cautela e levada em tour por um *showman* americano, a múmia de Ra-Antef acorda em busca de vingança contra aqueles que o trataram tão mal. Ela finalmente encontra seu fim num esgoto subterrâneo. Esse não foi tão bom quanto o primeiro filme da Múmia.

Tendo feito todos os filmes tradicionais de monstro, a Hammer foi atrás da mitologia grega e trouxe *A Górgona* (1964). Transportando a ação para a Transilvânia, a história conta que os camponeses estavam petrificados literalmente por uma Górgona, uma monstruosa mulher com serpentes terríveis e assoviantes no cabelo. Ela possuiu a linda Carla (Barbara Shelley, que era para os filmes de horror britânicos o que Barbara Steele era para os italianos), trabalhando secretamente em conjunto com o neurocirurgião Namaroff (Peter Cushing). Christopher Lee faz as honras como Meister, o professor universitário que vai salvar o povo do mal finalmente cortando a cabeça dela como um Perseu moderno. Apesar da disposição de Shelley para fazer ambos os papéis (mesmo com cobras vivas em sua cabeça), a Górgona foi retratada por Prudence Hyman. Novamente dirigido por Terence Fisher, essa foi uma incomum porém divertida tentativa de nova criatura.

A *Epidemia de Zumbis* (1966) de John Gilling fala sobre um culto vodu em funcionamento na mais sombria

Cornualha do século XIX, com um fidalgo que cria um bando de zumbis para trabalhar em suas minas de estanho. O filme tem túmulos abertos, os mortos andando nos campos, e a heroína (Diane Clare) sendo resgatada de uma cerimônia vodu no ardente clímax. Uma incrível sequência esverdeada de sonho, mostrando zumbis de olhos brancos abrindo caminho na terra de seus túmulos, é a peça central do filme e foi provavelmente uma inspiração para o clássico de George Romero *A Noite dos Mortos-Vivos* (Water Reade Organisation, 1968).

Epidemia de Zumbis foi seguido imediatamente por outro filme de John Gilling, *A Serpente* (também 1966), que também se passava na Cornualha do século XIX, portanto possibilitando a reutilização dos cenários do filme anterior em Bray.

Desta vez, é uma forma de magia negra oriental; uma vila está com medo depois de várias mortes causadas por mordida de cobra venenosa. Esses fenômenos, descobrem enfim, é o resultado da transformação periódica da local Anna Frankling (interpretada por Jacqueline Pearce) numa mulher-cobra – causada por uma maldição de uma seita malaia. Ela, ao fim, morre em chamas. Dentre vários momentos bizarros, há uma cena em que a mulher-cobra se contorce ao ouvir o canto do seu mestre sobrenatural, e também sua mordida incestuosa em seu pai se destaca.

Ambos os filmes têm a fotografia magistral de Arthur Grant, e ambos possuem algumas das imagens mais estranhas do catálogo da Hammer; e também são dos mais pessimistas. Além de ser parte dos mais interessantes da Hammer, são os melhores trabalhos diretoriais de John Gilling.

Aquele mesmo ano teve o lançamento de *Rasputin: O Monge Louco*, de Don Sharp, estrelando Christopher Lee em um de seus papéis mais eficazes para a companhia. Na superfície, um drama histórico, o filme alcança uma ambiência de puro mal, quase sobrenatural, ajudada pela performance demoníaca de Lee como o monge. Rasputin é retratado deixando suas ordens religiosas para explorar seu estranho poder de cura, ele logo hipnotiza a dama de companhia da Czarina para que ela machuque o próprio filho e, assim, ele possa curá-lo e ganhar o gosto da corte real – e entrar na cama da Czarina. Sharp aumenta o terror aos poucos na história: Rasputin corta fora a mão de um de seus adversários, e desfigura outro com ácido; os horrores de seu eventual e prolongado assassinato culminam num pulo do parapeito em grande estilo. Esse filme foi gravado na sequência de *Drácula – o Príncipe das Trevas*, e não tem apenas os mesmos cenários, como os próprios astros, Lee e Barbara Shelley.

Em *O Sarcófago Maldito* (1967), outra Múmia (o dublê Eddie Powell) é removida contra o conselho dos locais de seu lugar de descanso egípcio e é levada para um museu.

Mata todos em seu caminho até que a bela arqueologista Claire (Maggie Kimberley) encontra o ritual sagrado capaz de fazer a Múmia virar poeira. O procedimento é feito dessa vez através da performance de Catherine Lacey como uma adivinha desdentada olhando loucamente para sua bola de cristal: é preciso ser dito que o enredo básico da Múmia já estava em sobreuso.

Felizmente, o último filme da Hammer do subgênero foi mais divertido: *Sangue no Sarcófago da Múmia* (1971) foi baseado num livro não tão famoso de Bram Stoker chamado *A Joia das Sete Estrelas* [que também foi filmado – tediosamente – como *Reencarnação* (Warners, 1980) com Charlton Heston]. Novamente, uma expedição rouba a tumba anciã e traz de volta o corpo mumificado para a Inglaterra. Dessa vez, no entanto, o corpo pertence à Rainha Tera, cuja mão decepada, adornada por um rubi impagável, ainda sangra. O rubi é dado à Margaret (Valerie Leon), e sua transferência permite que a rainha egípcia se vingue da profanação da sua tumba através da nova dona do anel.

Leon traz uma ótima mudança para os filmes da Múmia e algumas cenas são cheias de sangue. Michael Carreras finalizou o filme como diretor após a morte de Seth Holt alguns dias antes do fim das gravações.

Em *As Mãos do Estripador* (também 1971), dirigido por Peter Sasdy, Eric Porter interpreta um psiquiatra que utiliza técnicas freudianas para tentar curar impulsos homicidas

que tomam conta de Anna (Angharad Rees), a infeliz filha de Jack, o estripador, toda vez que ela é beijada. Vários assassinatos acontecem, incluindo o da empregada Dolly, uma falsa médium (Dora Bryan) que é atravessada por uma lança numa porta, e uma prostituta que é apunhalada no olho por um alfinete de chapéu. Até o benfeitor de Anna quase perde a esperança quando é esfaqueado no flanco ao persegui-la pela "câmara sussurrante" na igreja de St. Paul o que resulta na morte dela ao pular da sacada.

Tratando de possessão, reencarnação e repulsa sexual, *Mãos do Estripador* apresenta ideias interessantes porém não realizadas e está entre os filmes que menos chama atenção da Hammer. Muito melhor foi *O Médico e a Irmã Monstro*, do mesmo ano, dirigido por Roy Ward Baker. Essa brilhante variação de um velho tema tem Dr. Jekyll (Ralph Bates) transmutando em sua versão feminina, ou *anima*, quando sob a influência de drogas metamórficas que ele criou. Pela primeira vez, atores diferentes foram necessários para os dois papéis, e a sexy Martine Beswick fez a mortal Irmã Hyde. O enredo também consegue trazer Jack, o estripador, que leva a culpa pelas mortes das prostitutas esfaqueadas por Beswick, além dos ladrões de túmulo Burke e Hare, que têm finais dolorosos, um linchado pela multidão, e o outro jogado num poço de calcário depois de darem ao Dr. Jekyll corpos para seus experimentos. Uma das mais memoráveis cenas tem a recém-transformada Irmã Hyde

examinando seu novo corpo feminino no espelho, tocando os próprios seios numa exibição autoerótica desenfreada. O filme recebe um tratamento muito mais evidente do tema da androginia levemente presente em *...E Frankenstein Criou a Mulher*, e é um dos projetos mais originais e poderosos da Hammer.

Demônios da Mente (1972) foi uma tentativa atípica de examinar os primeiros experimentos com psiquiatria para controlar a mente humana. Robert Hardy faz o papel de um Barão na Bavária da década de 1830 que acredita que sua família está amaldiçoada com um mal hereditário e, portanto, mantém seu filho (Shane Briant) e filha (Gillian Hills) trancados, ao considerar erroneamente que são insanos desde o nascimento. Patrick Magee aparece como o protopsicanalista que reconhece a loucura do próprio Barão e o incesto na família, e conclui que o Barão, na verdade, está subconscientemente fazendo que seu filho cometa assassinatos pavorosos. Michael Hordern tem uma performance perturbadora como padre louco que empala os doentes mentais com cruzes na crença de que eles estão possuídos pelo Diabo. Num encontro final e violento, o Barão é perfurado na barriga por uma cruz em chamas; apenas sua filha escapa para começar uma nova vida.

Demônios da Mente é um filme excêntrico e atraente, inteligente e visualmente bem feito. Uma impressionante estreia de Peter Sykes. Estranhamente, a Hammer fez muito

pouco com o filme, mas ainda é um de seus experimentos refrescantes. Foi também o último filme de horror de época da Hammer.

7

LEIA-OS, OS FILHOS DA NOITE

Cesar Almeida



AS NOIVAS DE DRÁCULA

Uma carruagem atravessa em desabalada correria as paisagens lúgubres da Transilvânia. Sua única passageira viaja aterrorizada. Uma narração avisa ao espectador de que, embora o século XIX esteja chegando ao fim, a magia e a feitiçaria ainda imperam na região. O Conde Drácula, rei dos vampiros, está morto. Seus discípulos, por outro lado, continuam espalhando a praga do vampirismo pelo mundo. Assim, com um ritmo alucinante e uma atmosfera sombria perfeita, tem início *As Noivas de Drácula*, sem sombra de dúvida um dos maiores clássicos da Hammer Film Productions e do horror gótico cinematográfico.

Em 1958, o sucesso estrondoso de *O Vampiro da Noite* (*Dracula* no Reino Unido), devido em parte à presença icônica de Christopher Lee no papel título, consolidou uma nova era de sangue vermelho nas telas após o êxito de *A Maldição de Frankenstein* (The Curse of Frankenstein) no ano anterior. O público parecia ávido pela combinação de cores vibrantes e toques de sensualidade oferecidos pela Hammer, e a velha produtora britânica precisava aproveitar o novo filão. Nos primeiros meses de 1959, o produtor Anthony Hinds confiou ao roteirista Jimmy Sangster a missão de escrever uma continuação para a saga de Drácula.

Sangster entregou um roteiro intitulado *Disciple of Dracula*, no qual o Barão Meinster, outro vampiro aristocrático, caça duas jovens estudantes inglesas em uma escola de moças. Pouco depois, Peter Bryan, responsável pela adaptação da Hammer de *O Cão dos Baskervilles* (The Hound of the Baskervilles), foi chamado para revisar a história. Bryan introduziu o Dr. Van Helsing na trama, vivido com garra por Peter Cushing no filme original. Ao contrário da lenda mais recorrente, não há confirmação de que Christopher Lee tenha sido convidado a repetir o papel de Conde Drácula, embora o roteiro inicial de Jimmy Sangster apresentasse o personagem.

Peter Cushing, então no ápice da carreira, não gostou do roteiro de Sangster/Bryan, principalmente do seu final, que mostrava o Dr. Van Helsing invocando uma revoada de morcegos através da feitiçaria para destruir o Barão Meinster. Segundo Cushing, e com toda a razão, isso destoava da forma como seu personagem fora concebido. Outros autores, incluindo até mesmo o produtor Anthony Hinds, fizeram ainda mais alterações no roteiro para agradar Cushing – o que talvez explique as várias pontas soltas na história, porém, o resultado final da produção é a prova de que um roteiro inconsistente nem sempre gera um filme ruim.

Problemas superados, e com a segurança do mestre Terence Fisher na cadeira de diretor, a produção do agora renomeado *As Noivas de Drácula* (The Brides of

Dracula) seguiu em frente. Filmado entre janeiro e março de 1960 nos estúdios Bray, e com locações externas no Black Park Country Park em Wexham, condado de Buckinghamshire, *Brides of Dracula* teve sua *premiere* em Londres no dia 7 de julho, chegando aos cinemas de todo o país no mês seguinte.

O filme começa acompanhando Marianne Danielle (Yvonne Monlaur), uma jovem parisiense que está viajando para o leste europeu com a intenção de assumir um cargo de professora em uma escola para moças. A carruagem que a transporta faz uma parada em um vilarejo sombrio, populado por gente rude e supersticiosa. É neste cenário de horror que Marianne se vê abandonada quando sua carruagem parte sem avisá-la. Então, a jovem professora é acolhida pela Baronesa Meinster (Martita Hunt), uma mulher misteriosa que parece despertar o temor e a antipatia dos habitantes locais. Hospedada no castelo da família Meinster, Marianne descobre que o filho da baronesa é mantido prisioneiro, presumidamente por ser insano. Mas ao encontrar o Barão Meinster (David Peel) acorrentado como um animal, ela se compadece da situação e decide ajudá-lo. O que a moça não sabe é que está libertando um vampiro perigoso. Logo, como uma praga, o Barão Meinster começa a atacar garotas do já assustado vilarejo. Por sorte, o Dr. Van Helsing (Peter Cushing) havia sido convocado pelo padre local para investigar a ação de vampiros na cidade.

Van Helsing percebe que Marianne se tornou o principal alvo do vampiro e tenta protegê-la ao mesmo tempo em que caça o monstro e seus acólitos.

Dirigido por Terence Fisher com maestria habitual, *As Noivas de Drácula* é uma verdadeira obra-prima do horror gótico, embora apresente algumas falhas. Fisher, cineasta já veterano em 1960, vinha de uma série de parcerias de sucesso com a Hammer, criando releituras modernas e inovadoras para histórias contadas inúmeras vezes nas décadas anteriores, estabelecendo assim novas convenções para o cinema de horror. Definição esta que o cineasta não apreciava nem um pouco: "eu me oponho a que meus filmes sejam chamados de horror", disse certa vez, "prefiro que meu trabalho seja conhecido como *macabro*". Ele também tinha uma preferência por chamar o gênero de "contos de fadas para adultos". Mesmo trabalhando com orçamentos apertados, Fisher encontrou nas produções da Hammer o veículo ideal para expressar suas crenças pessoais, desenvolvendo uma abordagem própria como diretor (o que só foi reconhecido muito tempo após sua morte em 1980).

Em *As Noivas de Drácula*, Fisher investe nos ambientes escuros e nas cenas noturnas, contrastando com as sequências bem iluminadas de suas obras anteriores, como o confronto entre Drácula e Van Helsing no final de *O Vampiro da Noite*, por exemplo. A diferença de abordagem no tratamento da iluminação vai além de uma questão visual: se em sua

primeira obra vampiresca a luz surge como salvação, aqui uma sombra tem impacto decisivo no desfecho da trama.

Fisher era habilidoso na construção do suspense, omitindo a princípio detalhes que podiam ser mais chocantes para então pegar o espectador desprevenido com uma cena explícita. Dessa forma, ele criou alguns dos grandes momentos arrepiantes de sua carreira: Greta (Freda Jackson), como se fizesse um parto, ajuda uma vampira recém transformada a sair da tumba; Marianne, velando o corpo de uma amiga morta, testemunha a "ressurreição" da mulher; e o Dr. Van Helsing, no ponto alto do filme, usa seus conhecimentos científicos e religiosos para tratar a mordida de vampiro que pode transformá-lo no monstro que tanto combate.

O roteiro oferecia ao cineasta uma oportunidade de lidar com temas que o interessavam, como a sedução do mal (evidente na relação ambígua entre a heroína Marianne Danielle e o vampiro) e a união de racionalismo (ciência) e misticismo (representado pelas crenças cristãs) na batalha contra forças sobrenaturais. A visão de mundo através do cristianismo permeia sua obra, tanto que o autor Paul Leggett, no livro *Terence Fisher: Horror, Myth and Religion*, chega a considerá-lo um apologista cristão na linha de escritores como C.S. Lewis.

É importante destacar também outros aspectos visuais de *As Noivas de Drácula*, como a imponência dos cenários de Bernard Robinson, quase todos reutilizados de outras

produções da Hammer, mas com modificações inteligentes, além das florestas sombrias e da fotografia espetacular de Jack Asher, criador de uma atmosfera única, muitas vezes imitada e nunca alcançada.

Compensando a ausência de Christopher Lee, um ótimo elenco foi reunido para esta continuação, a começar pela presença de Peter Cushing, um dos maiores atores de sua época, capaz de se entregar por completo em qualquer papel que interpretava. O heroico Van Helsing de Cushing é representado de maneira quase divina, sempre acompanhado de uma trilha sonora de tom celestial (composta por Malcolm Williamson). Mas se suas características de "guerreiro de Deus" foram amplificadas, Terence Fisher, em sintonia com seu interesse pela "sedução do mal", destaca também uma faceta sádica no personagem, um prazer em caçar e matar os monstros. Nem o herói divino escapa de uma atração sombria: o sorriso de Van Helsing ao cravar a estaca no coração de uma vampira é um retrato desta figura um tanto contraditória, agora mais fiel à criação de Bram Stoker do que em suas representações prévias. Cushing viria a interpretar Van Helsing em outras três ocasiões: *Drácula no Mundo da Minissaia* (Dracula A.D. 1972), *Os Ritos Satânicos de Drácula* (The Satanic Rites of Dracula) e *A Lenda dos Sete Vampiros* (The Legend of the 7 Golden Vampires). Surgidos nos primeiros anos de decadência da Hammer, nenhum desses filmes teve uma boa acolhida junto ao público.

Mas quem conduz a narrativa por todo o terço inicial da história é a atriz francesa Yvonne Monlaur, que tinha acabado de estrelar outro clássico britânico, *Circo dos Horrores* (Circus of Horrors), ao lado de Anton Diffring e Donald Pleasence. É notório o fato de que a Hammer procurava escalar suas heroínas com base em atributos físicos, sem qualquer preocupação com talento (problema que se agravou nos anos 1970). Monlaur, entretanto, podia ter uma expressividade limitada, mas consegue uma interpretação convincente na pele da professora Marianne Danielle, mesmo que o roteiro irregular a obrigue a oscilar entre determinação e desamparo. Por outro lado, as visões um tanto conflitantes dos roteiristas quanto à personagem acabaram por dar a ela uma ambiguidade pouco comum em uma era dominada pelas donzelas em perigo unidimensionais.

O posto de vilão ficou a cargo do ator David Peel, então mais acostumado às produções para a TV, sem nenhum papel relevante no cinema. Apesar da tarefa ingrata de personificar um vampiro qualquer em um filme que exibe o nome Drácula no título, ele não decepciona. Como o Barão Meinster, Peel equilibra elegância aristocrática e uma pendência para o sadismo debaixo da falsa aparência de fragilidade. Mostrando-se um inimigo temível, seus duelos com Peter Cushing são memoráveis. Infelizmente, a maquiagem de monstro não lhe cai muito bem, mas Peel compensa a deficiência com a força da atuação.

Por fim, duas atrizes veteranas têm um desempenho marcante, roubando a cena em alguns momentos. Freda Jackson impressiona como Greta, a fiel empregada dos Meinster, uma personagem que, embora humana, consegue ser tão assustadora quanto os monstros aos quais serve. Martita Hunt, por sua vez, interpreta com sobriedade a Baronesa Meinster, mãe do vampiro. De porte imponente e misterioso, ela transmite uma aura sinistra e ao mesmo tempo trágica, despertando piedade quando transformada em morta-viva pelo próprio filho.

É curioso perceber que a trama de *As Noivas de Drácula*, assim como aconteceu com outro filme britânico do mesmo ano, *The City of the Dead* (também conhecido como *Horror Hotel*), de John Llewellyn Moxey, segue uma estrutura semelhante à de *Psicose* (Psycho), clássico absoluto dirigido por Alfred Hitchcock e lançado um mês antes: a primeira meia hora é centralizada na heroína, que é obrigada a passar a noite em um lugar onde vive um assassino; apenas depois outros personagens são introduzidos e há uma investigação sobre a estadia problemática da heroína naquela noite. A diferença é que, na obra da Hammer, a protagonista inicial sobrevive à noite no castelo/hotel.

Enfim, a reunião de tantos elementos atrativos se provou um sucesso de público, cumprindo os objetivos comerciais de Anthony Hinds. Como de costume, a crítica da época não deu maior atenção ao trabalho do produtor e

seus parceiros hoje lendários. Os tabloides dominicais da Inglaterra preferiram ressaltar a ausência de Christopher Lee e comentar sobre a suposta homossexualidade do ator David Peel, o que gerou alguma controvérsia (vale lembrar que a homossexualidade ainda era considerada crime na Inglaterra em 1960). Peel se aposentaria das telas no ano seguinte. A revista *Motion Picture Exhibitor* até foi elogiosa, destacando que "o sangue corre realmente vermelho" no filme. Nos Estados Unidos, a *Daily Variety* o considerou "tecnicamente bem feito e embelezado pela cor", mas afirmou que ele poderia ter sido mais assustador caso fosse em preto e branco. Uma opinião peculiar, levando em conta que as cores fortes eram um dos principais atrativos das produções da Hammer, e que talvez evidencie uma postura conservadora por parte da revista. Já o *New York Times*, numa resenha breve e cheia de zombarias, acusou a obra de ser apenas uma repetição formulaica das histórias com vampiros "que gostam de afundar suas dentaduras superdimensionadas no pescoço de garotas bonitas". Opinião semelhante à proferida pelo *Jornal do Brasil* (RJ) ao apontar uma "insistente preocupação de repetir argumento atrás de argumento" da produtora inglesa, "não trazendo nenhum aspecto novo ao tratamento dos jovens contaminados pelo vampirismo".

A passagem do tempo se encarregou de dar ao filme, e a todo o panteão da Hammer, seu devido valor. *As Noivas*

de Drácula pode ter muitas falhas como o roteiro esburacado e alguns efeitos especiais que para a época já eram precários (e parecem ainda piores hoje). Contudo, a direção de Terence Fisher e o elenco encabeçado por Cushing compensam qualquer defeito que o filme possa ter, uma obra que continua fascinante mesmo após sessenta anos de seu lançamento.

Danilo Crespo

†

A HAMMER ESTÁ NOS DETALHES:

DRÁCULA – O PERFIL DO DIABO

Foi Martin Scorsese quem disse: "Na minha adolescência, eu ia com grupos de amigos ver certos filmes. Se nós víssemos a logo da Hammer, saberíamos de cara que seria um filme muito especial. Uma experiência surpreendente. E chocante." As letras roxas sobre o fundo preto avisam: *A Hammer Film Production*. E logo depois, o vermelho toma a tela como se fosse sangue, e vemos o nome: *Dracula*, seguido pelo resto do título *has risen from the grave.* E a música de suspense aumenta! Em português, chamaram de *Drácula – o Perfil do Diabo.* Sentimos nos primeiros segundos olhando para tela o mesmo que o jovem Scorsese sentia: haverá emoção, vampiros e, claro, sangue.

Os paradigmas mudam com o tempo. A cada dia que passa, as mudanças acontecem cada vez mais rápido. Perceber as mudanças de posicionamento e necessidades é muito difícil. Livros e teorias são desenvolvidos e os mais perspicazes, os visionários, tiram proveito disso ou, pelo menos, vivem de acordo com os tempos. O feito é mais fácil no papel do que na prática, hoje nós batemos a cabeça para tentar entender o que está acontecendo, como pode tudo parecer tão absurdo. A Hammer

é, na minha opinião, um perfeito exemplo de empresa que compreendeu o absurdo que é o presente e o transformou em incríveis películas.

O estúdio ganhou notoriedade por seus filmes de horror e fantasia. Suas séries clássicas, Frankenstein, Drácula, a Múmia. E é lembrado frequentemente por isso, por todo sangue (e não foi pouco!) e monstros que pôs nas telas do mundo inteiro. O segredo da Hammer foi muito além desses elementos. Naturalmente, a visão deles não era do nosso tempo, do futuro, mas sim do tempo deles, o presente. Vou explicar.

Num momento dos anos 1950 em que as companhias produtoras do Reino Unido passavam dificuldade, a Hammer foi além. Trouxe milhões de libras para seu país com o arrecadamento dos seus filmes, criou empregos e grandes astros como Peter Cushing, Christopher Lee e Terence Fisher. Foi durante as gravações de *Drácula – o Perfil do Diabo* que a Hammer teve seu trabalho reconhecido e recebeu o *Queen's Award to Industry*, a primeira companhia de cinema a ganhar tal distinção. Reza a lenda que o grupo do governo apareceu no set bem na hora que eles estavam gravando a cena final de Christopher Lee, sua morte sangrenta.

Por se tratar de um tempo cada vez mais distante, novas gerações não se lembrarão deles. Talvez apenas o próprio Christopher Lee seja reconhecido por seu papel como Sauron em *Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*. De qualquer forma,

o inconsciente coletivo tem como imagem fundamental de Drácula não a criatura agasalhada no frio da Transilvânia descrita por Bram Stoker, nem o lendário Vlad, o empalador. As pessoas pensam em Christopher Lee, o sedutor e sexual Drácula de lentes de contato vermelhas.

Essa associação não é por acaso. Está ligada às escolhas feitas pela companhia para criar seu produto. Até os anos 50, o cinema apresentava ainda imagens muito "inofensivas", tudo muito domado. O foco da Hammer era justamente causar impacto. E o estúdio conseguiu. Um impacto tão grande que agora faz parte do imaginário coletivo sobre Drácula e vampiros em geral. Com seus filmes de horror, parece que teremos um filme sobre o medo ou que causará medo. Ainda assim, na contramão do que possa parecer, eles acertaram mesmo em causar o choque e a diversão.

Os tempos então eram muito diferentes. Quando eu era mais novo, já muitos anos depois do fim da Hammer, todos queriam ser vilões. Já tinha passado a época em que se endeusavam os mocinhos. Não é surpresa que temos filmes incríveis de super herói como *Batman, o Cavaleiro das Trevas* (Warner, 2008) que, apesar de tratar de um herói forte, inteligente e destemido, deu destaque muito maior ao seu vilão, o Coringa (interpretado magistralmente por Heath Ledger). E mais, o filme não acaba bem para o herói, subvertendo a ideia de que no final tudo daria certo. Uma ideia que fazia sentido antes.

Muito antes: nos anos 50, 60 e 70 da Hammer. Os filmes do estúdio criavam tensão, sim, mas muito mais que isso: impacto, choque e emoção. A Hammer sempre é lembrada pelos baixos orçamentos e muitas vezes esquecem a imagem clara, cores fortes, uma trilha sonora original e de primeira.Uma mordida no pescoço nunca foi apenas uma mordida no pescoço. Era o que as pessoas buscavam no cinema: emoção. Mais que isso, era sexo, era o proibido. Em *Drácula – o Perfil do Diabo*, temos a bela Veronica Carlson deitada na cama e Christopher Lee se aproxima. O sentimento dela é, talvez, o medo, mas é diferente do que se espera de um terror mais convencional; é mais parecido com sedução e mistério do que com o horror em si de um monstro que se aproxima. De perto, a boca de Drácula é quase a boca de um amante que veio trazer liberdade. Isso é um impacto e não é óbvio, mas está lá e leva o público ao cinema porque eles querem sentir esse arrepio.

Além disso, temos um outro detalhe. Diante de todo esse mal, o sangue e o horror, há sempre a luta entre o bem e o mal. Quando mencionei o filme do Batman no século XXI, falei do vilão celebrado. Ora, quer vilão mais celebrado que Drácula? O personagem título da maioria dos filmes de vampiro da Hammer. Ainda assim, as coisas eram opostas: se o final do filme chamado pelo nome do herói, Batman, não é exatamente um final feliz em que tudo dá certo para ele, os finais dos filmes com nome do vilão, Drácula, sempre são felizes e ele sempre se dá mal antes do filme acabar.

As pessoas queriam ver sangue, se chocarem, terem a emoção, a descarga de adrenalina da vida sem o ônus do real perigo de morte. Elas não queriam ir ao cinema para perder a esperança com o mundo, mas sim se chocar e se divertir e não voltarem deprimidos do cinema. O paradigma aqui muito bem capturado pela Hammer é o da segurança. Por mais que os filmes focassem nos monstros e no grotesco, o bem que vence o mal repetidas vezes talvez fosse o que gerasse tanto público ao longo dos anos para o estúdio inglês. Da mesma forma que acontece com os choques e o sangue vivo da tela que causam tanto impacto e levam gente aos cinemas, a certeza de que tudo daria certo no final é uma forma de certificar que aquilo será uma experiência puramente divertida e de entretenimento. A mudança atual é de tentar fazer o imprevisível, vivemos num tempo em que nunca se sabe ao certo. Ainda assim, essa perspectiva da certeza de final feliz que dá segurança ao público continua presente nas nossas vidas. Afinal de contas, quantas novelas da Globo terminaram mal?

Outro fator dessa receita de sucesso inesperada da Hammer é a familiaridade. Antes de popularizarem o estrangeirismo *branding*, o senso de familiaridade através de elementos repetidos construíram a fama do estúdio. Talvez por influência do faro de negócios da família Carreras, uma das criadoras da Hammer junto com a família Hinds, tinha-se muito forte a venda de ideias. Como dito por Martin Scorsese, o

nome e o seu estilo tipográfico inconfundivel já despertavam o choque, o surpreendente. Faziam numerosos filmes por ano porque aquilo não era arte, tinha um propósito que era a diversão. Ironicamente, há um primor de detalhes e talvez a própria gana de fazer algo que era antes um produto de entretenimento lhes confere hoje o status de arte.

A Hammer fez muitos filmes de vampiros. Foram 14 ao total, a maioria específica eram filmes de Drácula. O primeiro e celebrado filme foi *O Vampiro da Noite* (1958) com o impactante Christopher Lee. Em seguida, *As Noivas de Drácula* (1960), no qual o próprio Drácula não aparece realmente e, então, *Drácula – o Príncipe das Trevas* (1966). Eis que o quarto da série mais prolífica da Hammer e o terceiro com Christopher Lee, o Drácula mais memorável da história do cinema, chega às telas em 1968: *Drácula – o Perfil do Diabo* (Dracula has Risen from the Grave).

A história se passa um ano após o fim gelado de Drácula no último filme. Sua presença ainda é sentida na igreja e o vampirismo existe mesmo depois de matarem o grande mal. Um Monsenhor é chamado para purificar o local. Enquanto o faz, um padre se acidenta e ironicamente seu sangue cai sobre Drácula que acorda com sede de vingança. Ele logo decide focar seus esforços na sobrinha do Monsenhor.

O filme seria dirigido pelo principal diretor da Hammer, Terence Fisher, porém ele se envolveu num acidente de trânsito e ficou indisponível por algum tempo. Assim sendo,

foi substituído muito bem por Freddie Francis. O diretor mais adiante na sua vida, ainda faria a fotografia de filmes como *O Homem Elefante* (1980) e *Duna* (1984), ambos dirigidos por David Lynch. Além disso, temos novamente Christopher Lee, contra ele o Monsenhor Mueller interpretado por Rupert Davies, Barry Andrews faz o mocinho Paul e a donzela aqui é a bela Veronica Carlson.

A sinopse não indica muito bem onde e como o filme brilha. *Drácula – o Perfil do Diabo* foi o roteiro original da Hammer que mais deu lucros. Não é coincidência, mantendo todos os elementos pelos quais ficou famoso, o estúdio montou um filme muito bonito e sutil de mensagem forte e imagens simbólicas. Não são muitas mortes, não há tanto sangue assim, porém a narrativa é muito bem construída e a tensão segue até o último minuto do filme. Em destaque, temos a cena de abertura com sangue dentro da igreja, uma perseguição frenética e os momentos de Drácula que são de um esplendor imagético incrível. Sem dúvida um dos melhores filmes de Drácula: o sentimento de diversão que eu tive assistindo ao filme pela primeira vez me causou aquela famosa impressão de que o tempo voou, quando percebi já era o final.

A delicadeza e simbologia da trama são muito interessantes. É claro que a Hammer mantém sempre sua dualidade entre bem e mal. Ainda assim, há aqui algo um pouco diferente. Enquanto o alvo de Drácula é a sobrinha

do Monsenhor, o mocinho da história é o namorado dela, Paul. Ele é, de certa forma, esnobado pelo tio religioso de Maria quando diz que é ateu. Porém, no decorrer da história, é ele quem toma atitudes para salvar sua amada. O filme não pinta necessariamente uma imagem positiva do ateísmo, ainda é claro: para lutar contra vampiros é preciso da cruz, das imagens cristãs. O que ele faz, no entanto, é trazer um protagonista jovem e ainda inexperiente que se destaca por suas fortes convicções. E nesse ímpeto, temos um momento do filme em que todos envolvidos na história estão morrendo de medo de Drácula e por mais religiosos que fossem, por mais que jurassem fazer o bem, é um ateu apaixonado que mostra a virtude necessária para lutar pelo bem. Isto é, é ele quem tem a coragem de não só ser uma pessoa virtuosa (apesar do seu ateísmo) mas principalmente de enfrentar o mal nos momentos de aperto em que é mais importante fazê-lo.

Drácula – o Perfil do Diabo é um filme simples que não tenta fazer muito e, talvez por isso, acaba fazendo. A experiência cinemática é sensacional: do momento inicial até os créditos finais somos marcados por seus fortes abalos de tensão trazidos por um elenco muito teatral (como sempre para a Hammer), uma trilha sonora impetuosa e sempre ele, o Drácula e sua potência sexual. O filme segue a fórmula do sucesso, traz um final sangrento em que prevalece o bem e a virtude sobre o mal e o vampirismo. Há quem prefira

o primeiro filme da série, por sua pureza e aproximação ao *Drácula* de Bram Stoker. Eu prefiro *Drácula – o Perfil do Diabo*, o roteiro original mais lucrativo da companhia, que acontece num momento em que o estúdio já conhece a si e ao seu público muito melhor. E isso não significa mais impactos, mas impactos de qualidade: a boca de Drácula que sem que percebamos também nos crava os dentes.

Marcelo Miranda



ENTRE BANDAGENS, MORTES E MALDIÇÕES: AS VÁRIAS MÚMIAS DA HAMMER

Em 1922, uma expedição arqueológica liderada por Howard Carter (1874–1939) no Egito encontrou a tumba onde estava depositada a múmia do faraó Tutancâmon. Também conhecido como Rei Tut, o faraó teria vivido entre 1341 e 1323 a.C. Seu cadáver foi depositado no Vale dos Reis, onde permaneceu oculto por séculos. A revelação da tumba de Tutancâmon foi amplamente divulgada pela mídia do começo dos anos 1920 e tornou o financiador da descoberta, o britânico Lord Carnarvon, figura mundialmente conhecida. À medida que mais informações surgiam a partir das pesquisas de especialistas, mais aumentava o imaginário em torno do ritual de mumificação e da história do Egito antigo. A presença de aproximadamente 5.000 itens nos vários cômodos da tumba luxuosa, o sarcófago onde estavam preservados os restos do faraó e a máscara mortuária do compartimento ampliaram o fascínio e a curiosidade de centenas de pessoas – incluindo, obviamente, os industriais de cinema.

O contexto histórico é fundamental aqui porque, diferente de figuras góticas ou de origem vitoriana, como Drácula, o monstro de Frankenstein, Dr Jekyll & Mr Hyde ou Homem Invisível, o referencial dos inúmeros

filmes de múmia realizados desde então não é originalmente a literatura, e sim o noticiário arqueológico. A matéria-prima diretamente saída de informações científicas fez com que também o exotismo em torno dos rituais e do visual do Egito antigo aflorasse na mente de produtores, roteiristas e diretores que perceberam o potencial de um material até então inédito e completamente livre para ser adaptado da forma que cada um achasse mais apropriada.

Bastou uma década depois da expedição de Carter para Hollywood realizar o primeiro filme a partir desse novo imaginário. *A Múmia* (Karl Freund, 1932) foi um dos principais títulos do ciclo de horror da Universal Pictures, imortalizando Boris Karloff como Imhotep, ex-sacerdote egípcio cuja tumba é descoberta em 1921 (um ano antes da expedição real que inspirou o roteiro de John L. Balderston, a partir de uma história de Nina Wilcox Putnam e Richard Schayer). Surgindo rapidamente em cena como a criatura enfaixada que sai trôpega de dentro do sarcófago, Imhotep passa a circular como um "desmorto" pelos vários núcleos da história, em busca da reencarnação de sua amada. Com o sucesso do filme, a Universal realizou mais cinco longas-metragens com múmias, nenhum deles novamente com Karloff e todos se rearticulando em torno de maldições e pragas que abatiam quem ousasse abrir as câmaras mortuárias de antigos egípcios mumificados.

No final dos anos 1950, quando os estúdios Hammer retomaram os monstros da Universal em abordagens mais arrojadas, coloridas, violentas e sexuais, naturalmente *A Múmia* estava nos planos. Foi a terceira incursão nos clássicos, depois dos grandes sucessos de *A Maldição de Frankenstein* (1957) e *O Vampiro da Noite* (1958), ambos dirigidos por Terence Fisher e protagonizados por Peter Cushing e Christopher Lee como mocinho e vilão, respectivamente. O trio se repete em *A Múmia* (1959), que, apesar de se apresentar como *remake* da produção de 1932, apropria-se de situações e personagens das sequências menos prestigiadas do ciclo da Universal. A própria múmia interpretada por Lee não é Imhotep, como era o caso de Boris Karloff, e sim o sacerdote Kharis, que nos anos 1940 apareceu em três ocasiões na pele (e sob as bandagens) de Lon Chaney Jr.

Na reinterpretação da Hammer, Kharis é o protetor eterno da princesa Ananka, com quem manteve um romance secreto que o levou à morte. Seu corpo foi mumificado e escondido por séculos, sendo despertado por um grupo de arqueólogos em 1895. Coincidência ou não, a trama se inicia no ano de nascimento do cinema, escolha simbólica do roteirista Jimmy Sangster que equipara a descoberta da tumba de Kharis/Tutancâmon à ascensão de um mundo absolutamente novo em possibilidades de imaginação. Tratando desse personagem retirado primeiro do noticiário e depois retratado pelos filmes da Universal, Sangster

teve a habilidade de equilibrar os elementos, fazendo de seu *A Múmia* um misto empolgante de mitologia, aventura e horror.

Revivido e controlado por um egípcio enfurecido pelas ações dos exploradores ingleses, a múmia Kharis passa a eliminar as pessoas que violaram a tumba de sua amada. Na exuberância colorida das cenas em estúdios da Hammer, na elegância de Cushing, no virtuosismo físico de Lee e na criativa direção de Fisher, *A Múmia* permanece como o melhor e mais importante título de um ciclo bastante curto de filmes com o monstro egípcio (foram apenas quatro longas-metragens num período de 12 anos). Pela terceira vez seguida, o público assistia à dupla Cushing-Lee se enfrentando em animados combates físicos cheios de trucagens de cenário, câmera e montagem.

Enfaixado e com movimentos limitados, o monstro de Lee tem um tipo de expressividade raro em se tratando de um antagonista cujo rosto praticamente não pode ser visto, misto da excelência do talento do ator e da maquiagem de Roy Ashton. Em 1932, Boris Karloff aparecia por mínimos minutos sob a pesada bandagem (criada pelo lendário Jack Pierce) e passava o restante do filme com a face livre, fixando-se no olhar esvaziado de emoção e no caminhar trôpego para transmitir a estranheza do personagem. No caso de Lee, optou-se por mantê-lo sob o figurino mumificado, àquela altura já clássico principalmente pelas sequências

do filme de 1932. O britânico de 1,93m aparece de cara "limpa" (e artificialmente bronzeada) num longo flashback sobre o passado e origem de Kharis no Egito antigo.

A Múmia ainda se notabilizou pela sequência final no pântano que une todas as subtramas na perseguição definitiva a Kharis, ali já tratado como anti-herói inadvertidamente trágico e romântico. Sua derrocada na água fétida do lugar adiantava em oito anos o clímax visualmente similar de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (José Mojica Marins, 1967), quando Zé do Caixão afunda na lama após ser perseguido. Considerando a época de exibição do filme e a educação informal de Mojica dentro de um cinema de rua gerenciado pelo pai na Vila Anastácio, em São Paulo, não soa nada improvável que ele fosse um admirador do filme de Terence Fisher.

AS SEQUÊNCIAS

Nenhum dos quatro filmes do ciclo de múmias da Hammer se relaciona diretamente uns com os outros, mas algumas características surgidas em *A Múmia* de Fisher se mantêm em todos eles: tramas rocambolescas e confusas, que misturam romance, traição, exploração, vingança e ambição; idealização extravagante de costumes e visuais do Egito antigo, com figurinos coloridos, atores de pele escura ou bronzeada e mulheres de pouca vestimenta; ingleses ou norte-americanos interessados em relíquias do passado,

agindo colonialmente para ganhar dinheiro com descobertas arqueológicas, o que invariavelmente desperta as maldições que levam metade do elenco (ou mais) à morte; e as múmias movidas por alguma força externa, geralmente um egípcio ou uma bruxa conhecedores dos rituais de ressuscitação e controle. A depender do filme, todos os elementos aparecem de formas mais ou menos bem integradas, o que não era exatamente uma preocupação da Hammer, que se utilizava disso tudo como *leitmotiv* das aparições das múmias e das cenas de morte.

Eram produções de baixo orçamento, para manter a indústria em andamento e permitir a feitura dos próximos filmes da produtora. Diferente de congêneres mais prestigiados, como as longas séries com Drácula (9 filmes) e Frankenstein (7), ou mesmo títulos mais aleatórios de vampiros (6), a franquia da múmia teve só os quatro filmes aqui comentados, sendo que o intervalo entre o de Fisher (1959) e a segunda incursão do monstro (1964) durou longos cinco anos. Além disso, o segundo e o terceiro exemplar são parecidos por demais ao reciclar as bases do filme de Fisher, como se os roteiristas da Hammer tivessem ideias limitadas para tratar de múmias ao longo das várias incursões necessárias a uma franquia.

Os próprios produtores da Hammer devem ter percebido que não sabiam manejar tão bem o imaginário da múmia como faziam em outras "marcas" do horror. Depois

de *A Múmia* (1959), todos os três filmes seguintes da série foram produzidos como filmes B – literalmente, pois eles compunham a segunda oferta em sessões duplas de títulos mais ambiciosos da Hammer. *A Maldição da Múmia* (Michael Carreras, 1964) era atração posterior a *A Górgona*, de Terence Fisher; *O Sarcófago Maldito* (John Gilling, 1967) acompanhava *Frankenstein Criou a Mulher*, também de Fisher; e *Sangue no Sarcófago da Múmia* (Seth Holt e Michael Carreras, 1971) fazia par com *O Médico e a Irmã Monstro*, de Roy Ward Baker.

Se a impressão pode ser a de que, depois de 1959, as múmias não gozavam de tanto prestígio na Hammer, hoje os três filmes pós-Fisher transmitem boa dose de liberdade no trato com material geralmente limitado. Importava mais criar experiências efêmeras de suspense e cenas divertidas de assassinato do que fazer a coisa toda fazer muito sentido. Era ainda o espaço ideal para alguns atores brilharem em espontaneidade nos papéis, especialmente George Pastell e Michael Ripper, dupla recorrente na Hammer, e Fred Clark, sarcasticamente brilhante como o empresário americano explorador Alexander King (o sobrenome não devia ser por acaso) em *A Maldição da Múmia*. Ocasionalmente uma ou outra guinada narrativa era experimentada, como o segredo em torno do personagem de Terence Morgan em *A Maldição da Múmia*, mas nada que suplantasse o barato de ver aqueles seres se desequilibrando em faixas brancas

para dar cabo de vários personagens, às vezes adotando até mesmo armas improvisadas, como a múmia empunhando um machado em *O Sarcófago Maldito*.

A MÚMIA SEM FAIXAS

O quarto filme, apesar de também ter sido lançado como filme B, teve tratamento especial e mais bem cuidado que os dois anteriores. A começar pela escolha do enredo: em vez de reciclar novamente os mesmos conceitos que, desde a Universal nos anos 1930, vinham sendo levemente alterados, a Hammer decidiu adaptar um romance que, à primeira vista, parecia insuspeito de render um "filme de múmia". Escrito pelo irlandês Bram Stoker e lançado em 1903, *A Joia das Sete Estrelas* foi a base do roteirista Christopher Wicking para o que se tornou *Sangue no Sarcófago da Múmia*. A ideia original até era manter o título do livro e aproveitar o nome de Stoker como autor reconhecido por seu amplamente famoso romance *Drácula*, de 1897. Porém, a Hammer sentiu a oportunidade de renovar de imediato o interesse em torno da figura da múmia e reuniu no novo título três palavras-chave suficientemente objetivas e atrativas para um público ávido por histórias de horror com aquele personagem sem identidade definida como os demais monstros mais famosos.

Outro diferencial em *Sangue no Sarcófago da Múmia* é o protagonismo (e a monstruosidade) de uma mulher – no

caso, a inglesa Valerie Leon, absolutamente exuberante no papel duplo da rainha egípcia Tera e de Margaret, jovem filha de um arqueólogo que se descobre a reencarnação da monarca ancestral. A múmia interpretada por Leon é bastante distinta de todas as anteriores no cinema até então por não ser um cadáver enrolado em bandagens nem ter a pele putrefata e muito menos caminhar lentamente aos tropeções. Essa nova múmia aparecia ora no corpo de Tera perfeitamente preservado em sarcófago, ora como a própria Margaret possuída por sua herança maldita (e normalmente andando espectralmente de *lingerie* pelos corredores sombreados da mansão).

Indicando que a Hammer pretendia revitalizar os filmes de múmia de maneira significativa, Peter Cushing foi escalado para interpretar o explorador Julian Fuchs, pai de Margaret. Seria o retorno do ator à franquia uma década depois de enfrentar a múmia de Christopher Lee no primeiro filme. Após seu primeiro dia de filmagem, Cushing precisou se afastar do trabalho por conta da doença terminal da esposa (que morreria pouco tempo depois). Para assumir a vaga, entrou o escocês Andrew Keir, conhecido dos espectadores britânicos por ter sido o sétimo ator a viver o popular cientista Bernard Quatermass, em *Uma Sepultura na Eternidade* (1967).

Sangue no Sarcófago da Múmia teve ainda outra baixa. Na quinta semana de filmagem, o diretor Seth Holt sofreu

parada cardíaca fatal em pleno set. Para evitar prejuízos, a Hammer decidiu não interromper a produção. Michael Carreras, um dos sócios da produtora e diretor de alguns dos filmes de sua própria empresa (inclusive *A Maldição da Múmia)*, concluiu o projeto.

Mesmo com tantos imprevistos, *Sangue no Sarcófago da Múmia* se sustenta mais do que os dois títulos anteriores da franquia. Trata-se de uma história muito mais próxima do sobrenatural, ao lidar com energias, espectros e poderes místicos, do que as aventuras arqueológicas de horror e morte feitas antes. A Hammer conseguiu se aproveitar criativamente do material inacabado de Holt, inclusive numa cena que aparentemente não pôde ser concluída: o desastre de carro do namorado de Margaret, que ganhou em impacto e intensidade devido à montagem fragmentada de Peter Weatherly.

E para não dizer que inexistem corpos enfaixados em *Sangue no Sarcófago da Múmia*, a cena final dá uma piscada diretamente ao espectador, deixando-o, à época, ávido por possíveis sequências. Que não vieram, porque a Hammer não fez mais nenhum filme de múmia. O olhar angustiado de Valerie Leon (Margaret? Tara?) foi a despedida enigmática de um pequeno e marcante núcleo de filmes, que ampliaram e sedimentaram uma criatura constantemente trazida de volta, para desespero de quem insiste em explorar seus mistérios e belezas.

Filipe Furtado



FRANKENSTEIN, O MALDITO

Frankenstein tem que ser destruído – o título anuncia como um imperativo moral. O filme dará forma a esta ideia e toda sua inevitabilidade. Se organizará como uma máquina infernal de um determinismo sem escapatória. A sequência inicial, sem diálogos, dá o tom, uma armadilha envolvente que acrescenta novos elementos enquanto convida o espectador para dentro de si até a revelação da presença do doutor e com ela toda a sua falta de limites éticos e morais. O que sucederá nos próximos 90 minutos será de forma violenta, trágica e grotesca. O filme faz esta trajetória de um gesto violento inicial às chamas da conclusão e traz para dentro de si todos em seu plano, porque dividir o quadro cinematográfico com o Dr. Victor Frankenstein é uma garantia de mácula da qual é impossível sair impune.

Frankenstein Tem que Ser Destruído é o quinto filme da série dos estúdios Hammer sobre o Doutor Victor Frankenstein e o quarto dirigido por Terence Fisher, principal diretor da casa. Os filmes de Frankenstein, mais do que quaisquer outros, vieram a simbolizar e se confundir com a imagem do estúdio inglês. O Drácula de Christopher Lee pertence sobretudo ao magnetismo sexual do ator e foi carregado por

ele para inúmeros filmes do gênero feitos fora da Hammer, mas o Victor Frankenstein de Peter Cushing é impossível de separar da tradição de horror desenvolvida na casa. Existem outros dráculas que ensaiam o retrato desenvolvido por Lee, por mais perfeito que ele seja no papel (de fato, pode-se argumentar que *O Vampiro da Noite* se torna um filme memorável pela maneira como Fisher e o maquinário da Hammer o localizam contra a histeria do puritanismo inglês). O Frankenstein de Cushing porém existe fora das outras adaptações de Mary Shelley. Se *Frankenstein Tem que Ser Destruído* é o ponto alto da série, é preciso traçar esta tradição.

Existem alguns filmes associados à Hammer nos anos 30, mas o estúdio tal qual imaginamos surgiu no pós-segunda guerra. Em 1955, eles têm seu primeiro gosto do sucesso graças a dois filmes de ficção científica baseados no temor do outro, *Terror que Mata* (The Quatermass Xperiment), de Val Guest adaptado do original de Nigel Kneale, e *O Estranho Mundo Perdido* (X The Unknown) de Leslie Norman e Joseph Losey. Dois anos depois, o estúdio faria sua grande aposta conseguindo os direitos de vários monstros clássicos até então filmados somente pela Universal e lançando *A Maldição de Frankenstein* dirigido por Fisher. Os motivos do sucesso dos filmes de monstro da Hammer são bem perceptíveis: primeiramente o horror se permite realizar a cores fortes com um poder sensual que o gênero

poucas vezes encontrara antes e isto era completo pela falta de pudor com o qual Fisher o visualizava, a violência era explícita e com ela o subtexto de desejo que a acompanhava. Do espaço rígido da sociedade inglesa, os filmes da Hammer promoviam um completo desarranjo. Por trás dessa fórmula havia uma surpreendente consistência dramatúrgica. Se o primeiro sucesso do estúdio no gênero apresentava um horror de desconhecido num contexto pseudocientífico, a maioria dos filmes posteriores do estúdio vão se basear na ideia do horror da razão, um choque constante entre o desconhecido e figuras intelectuais de curiosidade destrutiva, daí Victor Frankenstein como emblema do estúdio, poucos serão os filmes da Hammer que não tenham algum tipo de professor/doutor próximo ao centro da ação.

Entre os diretores do estúdio, nenhum produziu com tanta constância memorável quanto Terence Fisher e nenhum se dedicou com tanto afinco a esta ideia de desrazão, das trevas da busca do conhecimento e o que elas escondem. Se boa parte dos filmes pré-1957 de Fisher podiam ser descritos como policiais sórdidos, seus filmes a partir de *A Maldição de Frankenstein* traduzem esses termos para o filme fantástico liberando a sordidez de qualquer preocupação naturalista. Fisher localiza no livro de Shelley a suspeita para com o iluminismo da ideia do cientista punido por brincar de Deus e a expande. Um bom exemplo disso pode ser encontrado num dos lugares mais inesperados: sua adaptação de *O Cão*

dos Baskervilles de Conan Doyle, feita em 1959. O Sherlock Holmes de Fisher vivido novamente por Peter Cushing tem a sua habitual arrogância intelectual caricaturada ao limite, se transforma numa figura desagradável e manipuladora movida majoritariamente pelo desejo de ver suas ideias e intuições confirmadas independente do custo humano, a trama original se transforma num grande experimento para provar a destreza intelectual de Holmes. Ao final, admiramos a sua intuição tanto quanto nos horrorizamos com sua falta de empatia. Fisher e Cushing colaboraram em mais de uma dúzia de filmes e, em quase todos eles, o ator faz o mesmo monstro moral: um sadista disposto a sacrificar tudo e todos em nome do que acredita. Em *O Vampiro da Noite*, por exemplo, o seu Abraham Van Helsing é uma figura de inquisição de imenso fervor religioso cujo desejo ao derrotar a criatura é o de devolver as mulheres londrinas à repressão sexual da qual Drácula as despertara.

Nesse contexto, fica claro que a maior criação será Victor Frankenstein. Diretor e ator colaboraram em 5 filmes do personagem: *A Maldição de Frankenstein* (1957), sua sequência direta *A Vingança de Frankenstein* (1958) seguidos quase uma década depois por *...E Frankenstein Criou a Mulher* (1967) e este *Frankenstein Tem que Ser Destruído* (1969) e depois um epílogo em *Frankenstein e o Monstro do Inferno* (1974) com Fisher saindo da aposentadoria num momento já bastante incerto do estúdio. Os filmes dos anos 50 e dos anos

60 funcionam em pares. Os dois primeiros ainda bastante ligados ao romance de Shelley e os dos anos 60 com a curiosidade intelectual do bom doutor atualizada em filmes de época com dívidas claras para com o fim dos anos 60 e uma dramaturgia prevista na tragédia romântica que amaldiçoa todos que se encontram com a cruzada dele. O que primeiramente impressiona em *A Maldição de Frankenstein* é o caráter desprovido de possibilidades redentoras do personagem principal. Se em outras versões do romance de Shelley o doutor é um homem cuja arrogância termina levando o melhor de si colocando seu experimento à frente da vida pessoal, não haverá ambiguidades possíveis no filme de Fisher: trata-se de um crápula desde seu primeiro plano, um fanático com uma missão e para qual todos existem somente como instrumento. A série posterior vai toda se construir a partir de variações sobre este princípio, Victor Frankenstein sendo colocado sempre diante de situações que atiçam sua perversão e sadismo, jamais nos decepcionamos com ele porque o olhar de Cushing desde o seu primeiro plano jamais deixou dúvidas, é um homem em transe diante do próprio poder, que se move para liberá-lo por completo. Cabe a Fisher posicionar esta fantasia de poder contra uma sociedade inglesa de rigidez sufocante.

Na altura de *Frankenstein Tem que Ser Destruído* a fórmula da série não podia estar mais estabelecida: o doutor chega a uma nova cidade pequena, corrompe um jovem auxiliar

enquanto exerce seus experimentos, a sociedade local reage de alguma forma, vários personagens coadjuvantes pagam o preço da proximidade com Frankenstein enquanto a ação se resolve de forma trágica e violenta. O movimento dramático da série se encontra na maneira como o catálogo de depravações do personagem principal se acumula. Daí, o imperativo moral do título, o filme composto para ser o desfecho da trajetória de Frankenstein pois já não vê para onde ele pode ir, já não há aqui sequer o performativo ato de dissimular um caráter científico para seus gestos. Cushing não esconde seu desprezo por outros médicos e cientistas e quando menciona o juramento de Hipócrates o faz com contido ultraje, não se trata mais de afirmar o próprio gênio, mas ridicularizar as amarras morais do outro. Victor Frankenstein abandonou o mundo dos homens, já não dissimula a própria monstruosidade, é pura vontade de poder e o que ela deixa pelo caminho.

No filme, no lugar de um auxiliar corrompido temos, de certa forma, dois. Haverá Brandt, o cientista enlouquecido que um dia dividiu sua pesquisa com o doutor (vivido de forma catatônica por George Pravda pela maior parte do filme e muito memorável no ato final por Freddie Jones) e Karl (Simon Ward), o jovem médico que Frankenstein descobre desviando cocaína de um sanatório e chantageia para ajudar com seus experimentos e na extração de Brandt. A trama do filme envolve a busca por uma fórmula

que Brandt tem perdida em sua mente que deveria ajudar nos experimentos de Frankenstein, mas o filme pouco se preocupa com ela para além de uma desculpa narrativa (Cushing parece cada vez mais hábil na sala de operação). O que importa são os efeitos destrutivos de Frankenstein sobre os dois casais na sua órbita: Brandt e sua esposa Ella (Maxine Audley), incapaz de desistir do marido enlouquecido a despeito dos apelos das autoridades, e Karl e sua namorada Anna (Veronica Carlson) arrastada para a chantagem do doutor. Boa parte da trama transcorre no entorno da figura de Brandt que tem a chave de tudo, é o símbolo dos efeitos nocivos de Frankenstein e também seu novo experimento.

Para sua conclusão, o filme move a perspectiva de Frankenstein para ele como se chegássemos a um ponto em que já não é possível acompanhar as atividades do cientista. É quando o filme faz seu movimento final e assume que é sobre as consequências do reinado de horror de Victor Frankenstein. Jones protagoniza duas das melhores sequências de todo o cinema de Fisher: a primeira quando acorda pela primeira vez com o cérebro transferido para um novo corpo e tateia pelo espaço, ator e diretor bem conscientes do peso dramático de uma mente se reeducando para um novo corpo e a cena ganha força porque, Brandt, ao contrário dos experimentos habituais de Frankenstein, tem plena consciência do que se transcorreu, então a sequência é menos

de choque e horror, mas de terrível aceitação. Igualmente forte é a sequência posterior em que Jones prepara o reencontro com a esposa como uma construção teatral pensada para manter seu novo rosto incógnito com Fisher fazendo ótimo uso do romantismo, geralmente em segundo plano dos seus horrores góticos, permitindo que a tragédia dos Brandts e a sombra de Frankenstein ecoem com força. De fato, cada sequência com Brandt na parte final tem uma potência dramática muito forte se movendo em direção a justificar a força do confronto entre Brandt e Frankenstein.

É interessante observar como Brandt aos poucos toma o papel de contraponto a Frankenstein. A princípio, essa função parece pertencer a Karl, que aos poucos se reduz a mais um peão caído em danação por cruzar o caminho de Victor Frankenstein. Ward tem uma cena muito boa na qual confessa cometer um assassinato, mas no geral *Frankenstein Tem que Ser Destruído* está no seu mais fraco quando Karl e Anna estão no seu centro. São personagens muito longe de inocentes (o filme se orgulha de ser um retrato da patifaria humana, amplo demais para permitir isso), mas eles raramente funcionam para além dos seus papéis de vítimas mesquinhas por demais passivas nos esquemas dramáticos do filme. A ditadura do crível faz com que o filme, por repetidas vezes, afirme por que eles não podem escapar da influência de Cushing, o que tem o efeito de reforçar o absurdo da situação em vez de dissipá-lo. Há algo monótono

em como as mesmas afirmações sobre a necessidade de fuga se ecoam com pouca resolução. Nessas cenas, Fisher bate ponto talvez porque, por mais interesseiros que sejam, Anna e Karl são normais demais para o catálogo violento e grotesco que o diretor constrói. Carlson ao menos tem a oportunidade de protagonizar uma das melhores sequências do filme quando precisa ocultar um corpo em meio a um acidente hidráulico com o domínio de tensão de Terence Fisher colocado em muito bom uso.

Carlson também está no centro da cena mais polêmica do filme. Quando do lançamento de *A Maldição de Frankenstein* a Hammer se notabilizara por entregar momentos de horror que seus concorrentes americanos se recusavam a mostrar. Como a década de 1960 é no cinema comercial também a história da queda da censura, acompanhar a década da Hammer é também acompanhar uma história sobre tatear o aceitável de se explicitar. Próximo ao final das filmagens de *Frankenstein Tem que Ser Destruído*, o estúdio baixa o memorando, o distribuidor americano está infeliz com os copiões e a suposta falta de violência e sexo e, portanto, o estúdio resolve acrescentar uma sequência na qual Victor Frankenstein estupraria Anna. Ninguém envolvido com o processo criativo do filme ficou feliz com a história. Fisher nunca escondeu o incômodo com excessos violentos em alguns de seus últimos filmes, sempre preferindo sugestão ao *gore* e tanto Carlson quanto Cushing se mostraram

desconfortáveis com a situação. A atriz se refere ao dia da filmagem como a atmosfera mais pesada que encontrou num set do estúdio. Cushing por fim usou seu poder de estrela para se recusar a filmar a cena tal qual escrita com Frankenstein rasgando as roupas de Anna. Fisher, por fim, entregou a encenação da cena ao casal de atores que decidiu o que lhes era confortável filmar. A sequência final segue bastante gratuita (e por vezes é suprimida nas cópias inglesas), mas a ênfase é movida em direção a realçar a sede de poder e desejo de Frankenstein.

As ações de Frankenstein como sempre acontecem contra um pano de fundo social muito bem definido. As sequências iniciais nas quais Cushing discute com os moradores locais e as passagens no sanatório com grande atenção para as politicagens internas do espaço. Como sempre Victor Frankenstein é um monstro moral que irrompe contra uma ordem social que pouco merece defesa e Fisher encontra uma tensão constante a partir dessa ambiguidade. Há no filme o grande achado do inspetor que "investiga" os crimes, figura de alívio cômico, movida exclusivamente pelo autointeresse e preservação pessoal. Os retornos pontuais para além sempre oferecem um escape do filme que ao mesmo tempo enriquecem o conflito de Frankenstein contra o mundo. Por exemplo, quando um dos assistentes corretamente sugere que o assassinato cometido por Karl era obra de um médico pela precisão do ataque, é

rapidamente ignorado porque o inspetor está lá somente para manter uma ordem que não inclui a ideia de que médicos possam cometer crimes violentos. Que a oposição legal a Frankenstein seja tão patética, e que o empecilho narrativo convencional seja uma figura tão maculada e inepta quanto Karl, abrem caminho para que o desenlace final se dê entre os dois cientistas psicóticos.

Trata-se de um dos filmes mais bem dirigidos de Fisher. Seu olho para composição pictórica sempre inspirado está em forma. O uso dos motivos recorrentes do gênero é bastante criativo. *Frankenstein Tem que Ser Destruído* é um catálogo de depravações e violências protagonizadas por um Cushing desavergonhado. O uso de som para sugerir o que a imagem de Fisher se nega é dos melhores do estúdio, muito eficaz na promessa de horrores. Há no filme uma negociação constante entre o explícito e o sugerido. A sequência em que Frankenstein opera Brandt é muito forte nesse sentido, com atenção para acúmulo de detalhe, muito bem observada. A atmosfera do filme tem uma carga sombria que reforça o caráter de Frankenstein no filme.

O que nos leva de volta à questão inicial "Frankenstein tem que ser destruído", o filme nos anuncia do início. Não morto, destruído. O termo deixa claro o imperativo. O filme é o movimento até as chamas. A justificativa e caminho até a purgação. Seu sucesso depende tanto em justificar a pirotecnia do desfecho como de encená-la com força.

Existe um movimento claro nesses filmes de Frankenstein de Fisher e da Hammer: o primeiro filme já anuncia a maldição, os filmes seguintes vão operar todos pela mesma lógica, Victor Frankenstein como o maldito que a todos corrói. *Frankenstein Tem que Ser Destruído* leva este processo até onde pode, onde se atravessa a última linha de humanidade. Cabe a Fisher encenar este confronto entre o Victor Frankenstein de Peter Cushing e o Doutor Brandt de Freddie Jones, confronto que retomando a abertura é apresentado como uma armadilha incontornável, Fisher sabe que seu filme é determinista e que não há esperança para nenhum outro final além dos malditos perdidos nas chamas.

Carlos Primati



MUITO ALÉM DE FRANKENSTEIN E DRÁCULA:

A MARAVILHOSA GALERIA DE MONSTROS DA HAMMER

Quando a produtora inglesa Hammer tomou de assalto o cinema mundial com suas versões modernizadas de Frankenstein e Drácula, em 1957 e 58, respectivamente, o sucesso estrondoso dessas obras motivou Michael Carreras e seus associados no estúdio britânico a revisitar o restante do catálogo de monstros clássicos do cinema. Desta maneira, inspirando-se em especial nas consagradas criações da companhia americana Universal, deram nova roupagem (ou, dependendo do caso, bandagens ou pelagem) a personagens famosos internacionalmente como o Fantasma da Ópera, a Múmia e o Lobisomem, entre outras figuras canônicas do imaginário do horror, eventualmente chegando inclusive aos ainda não muito populares zumbis.

Causando uma espécie de "invasão britânica" no gênero, depois de um quarto de século vendo Hollywood se apropriar de suas próprias criações terríficas – afinal, a maioria desses personagens, incluindo Drácula, Frankenstein e Jekyll & Hyde, surgiu na literatura do Reino Unido do século XIX –, a Hammer se transformou na nova casa (ou castelo) dos monstros clássicos. Não apenas inserindo doses generosas de sexo e sangue,

mas também fotografia colorida e tela panorâmica, essas produções formaram o primeiro importante ciclo de refilmagens do horror. O cinema inglês enfim aderia ao gênero fantástico e sua vasta e valiosa contribuição se tornaria referência e parâmetro para muitas gerações futuras de realizadores de horror, ficção científica e fantasia.

O MONSTRO QUE VEIO DO FRIO

Porém, há um prólogo para esta história: entre o monstro esverdeado costurado a partir de cadáveres e o vampiro sedutor bebendo sangue vermelho vivo, outra criatura, mais mítica e lendária, chegaria às telas numa produção da Hammer. *O Monstro do Himalaia* (The Abominable Snowman), a única criatura monstruosa do estúdio britânico a ser filmada em preto e branco (mas já com tela larga, no sistema HammerScope), teve direção do veterano Val Guest, cineasta de pouca intimidade com o horror, mas especialista em filmes de aventura. Com argumento e roteiro de Nigel Kneale (mais conhecido como o criador do seriado de ficção científica do Professor Quatermass), o filme foi adaptado de um teledrama de sua própria autoria transmitido ao vivo pela BBC em 1955, estrelado por Peter Cushing. O ator americano Forrest Tucker, de razoável popularidade, foi contratado para estrelar a versão cinematográfica, seguindo um acordo da Hammer com distribuidores

estadunidenses, e que traz Cushing de volta ao papel do Dr. Rollason, um explorador da vida selvagem em busca do mítico Yeti nas montanhas geladas do Himalaia.

Embora o filme às vezes seja esquecido quando se pensa no legado da Hammer – talvez por ser em preto e branco, contrastando com a novidade incrível que foi colocar cores no horror cinematográfico – *O Monstro do Himalaia* abrilhantou a galeria de criaturas do estúdio com o primeiro importante filme sobre o mítico Abominável Homem das Neves. A fera do gelo até então só havia sido tópico para filmes de baixo nível e mínima importância, como *The Snow Creature* (*O Terror do Himalaia*), de 1954, dirigido W. Lee Wilder, o irmão menos esperto de Billy Wilder; e *Man Beast*, de 1956, exibido no Brasil (somente na TV) também como *O Monstro do Himalaia*, com direção do inapto Jerry Warren, frequentemente apontado como sendo um dos piores cineastas da história – e, justamente por isso, transformado em objeto de culto.

Segregado a um escalão inferior devido à grandeza das sagas de Drácula e Frankenstein, o Yeti da Hammer é quase tão pouco visto quanto a criatura mítica que o inspirou, tornando-se uma espécie de relíquia do estúdio, talvez por não se encaixar no cenário mais exaustivamente explorado pelas produções de horror vindas da Inglaterra: a misteriosa, sangrenta e turbulenta Era Vitoriana.

CIÊNCIA DO MAL E MONSTRUOSIDADE NA ERA VITORIANA

As décadas finais do século XIX no Reino Unido foram determinantes para a formação dos pilares da ficção de horror, primeiro na literatura, depois no drama e, posteriormente, no cinema. Os estertores do período oitocentista inglês – e mais particularmente londrino – ficaram marcados no imaginário popular pelos cenários de ruas tortuosas envoltas pelo *fog* e mal iluminadas por lampiões; pelas carruagens fechadas em misteriosas viagens noturnas, pelos pubs decadentes, os antros de criminalidade, prostituição, bebedeira – e a epidemia de sífilis. Cenário este que seria transformado nas décadas seguintes pela eletricidade, pelos automóveis e pela descoberta da penicilina.

A narrativa de horror britânica, apoiada por um macabro folclore urbano (incluindo Sweeney Todd, o diabólico barbeiro assassino que fornecia carne humana para recheio de tortas) e uma brutal história de violência real (com os violadores de túmulo Burke e Hare e os sangrentos crimes de Jack, o Estripador), ganhou impulso com obras seminais – que não tardariam em saltar das páginas dos livros às telas de cinema – dos autores irlandeses Sheridan Le Fanu (*Carmilla*), Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*) e Bram Stoker (*Drácula*), e dos escoceses Robert Louis Stevenson (*O Médico e o Monstro*) e Arthur Conan Doyle, criador do detetive particular Sherlock Holmes.

Deste último, a Hammer acrescentou a sua coleção de clássicos uma das versões mais eletrizantes de *O Cão dos Baskervilles* (The Hound of the Baskervilles), lançada em 1959 e trazendo Peter Cushing como Holmes e André Morell no papel do Dr. Watson, e ainda Christopher Lee como o malfadado herdeiro da lendária maldição envolvendo um sanguinário cachorro fantasmagórico. A direção é de Terence Fisher, o magistral artesão da Hammer, responsável por quase trinta produções do estúdio inglês – começando em lúgubres filmes policiais antes de aderir ao horror – e um cineasta do primeiríssimo escalão do gênero fantástico. Fisher imprime um ritmo frenético à narrativa, a qual desenrola uma complicada trama com novas informações e reviravoltas pipocando na tela a todo instante; o tipo de enredo que em mãos menos habilidosas se tornaria confuso, até mesmo incompreensível, mas o primor da direção torna o espetáculo um deleite a corações e mentes.

Fisher assina outros dois exemplares tipicamente vitorianos, unidos por temas como o elixir da eterna juventude e a busca obsessiva da essência da maldade humana, que acaba cindindo a personalidade entre "homem" e "monstro". O primeiro deles é uma pequena joia pouco conhecida do estúdio inglês: *O Homem que Enganou a Morte* (The Man Who Could Cheat Death), de 1959, é ambientado em Paris, no ano 1890, mas a cidade francesa é facilmente confundida com Londres, incluindo o *fog* que torna ainda

mais ameaçadoras as ruas mal iluminadas. O alemão Anton Diffring, ator de extensa carreira que interpretou principalmente oficiais nazistas, é um cientista excêntrico – que em seus momentos de ócio também se dedica à escultura de belos bustos femininos – que descobriu uma fórmula para se manter sempre jovem. Embora ele pareça ter 35 anos, na verdade tem 104, mantendo secretamente a jovialidade por meio da extração da glândula paratireoide de uma vítima a cada ciclo de dez anos.

Mais uma vez Christopher Lee se faz presente como antagonista, disputando com o cientista de eterna juventude o amor de Hazel Court, uma das grandes musas da Hammer – e que neste filme protagonizou uma breve cena de nudez feita para o mercado europeu continental, fotogramas que se perderam para sempre nos arquivos do estúdio. O roteiro de Jimmy Sangster é baseado na peça de Barré Lyndon, *The Man on Half Moon Street*, filmada pela primeira vez em Hollywood – de maneira mais melodramática – como *O Homem que Desafiou a Morte*, em 1945. A trama, com sua filosofia hedonista e a celebração do corpo permanentemente atraente e jovem, é muito similar à do clássico vitoriano *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, com a imortalidade aqui sendo alcançada pela ciência, em vez do pacto diabólico.

A busca do valor do bem e do mal no ser humano volta à baila em *O Monstro de Duas Caras* (*The Two Faces of Dr.*

Jekyll), de 1960, novamente com Fisher na direção em outra adaptação da obra de Robert Louis Stevenson – embora seu nome não conste nos créditos, que indicam apenas o roteirista Wolf Mankowitz. A história se passa em Londres, em 1874, e acompanha as pesquisas científicas do abnegado e um tanto recluso Dr. Henry Jekyll, interpretado pelo canadense Paul Massie, ator de carreira modesta, em seu único filme de horror, num desempenho bastante competente. O cientista renuncia à vida acadêmica e desenvolve seu trabalho de maneira independente, empenhando-se tanto nisso, enfurnado em seu laboratório caseiro, que negligencia a esposa, a jovem, bela, irresistível – e nada fiel – Kitty (Dawn Addams). A moça tem um caso com Paul (Christopher Lee), o melhor amigo de Henry, que leva uma vida desregrada, entregue a vícios com mulheres, bebidas e jogos, e que conta com a ingênua generosidade de Jekyll para pagar suas incessantes dívidas de jogatina.

A pesquisa que Jekyll desenvolve é uma fórmula química capaz de liberar o homem de questões morais sobre bondade ou maldade. Ele anseia desvendar o que denomina "o homem como ele deveria ser"; e, ao experimentar ele mesmo o soro, acaba liberando seu lado violento, ao qual dá o nome de Edward Hyde. A novidade desta versão da clássica novela de Stevenson é que a transformação faz de Jekyll, um cientista de aparência pouco agradável, desajeitado, patético, de barba e sobrancelhas espessas, num homem bonito, jovial,

sedutor, enérgico... e extremamente violento. Liberto de convenções morais, Jekyll assume em segredo seu lado Hyde e sai pela noite para aproveitar os prazeres da vida, em especial mulheres, mas também drogas ilícitas. Nesta versão, Hyde não é um assassino descontrolado, e sim um hedonista manipulador, e outro ponto interessante é, na persona de Hyde, ele tentar conquistar sua própria esposa, a qual, sem saber se tratar do marido, o rejeita. Duplamente recusado, ele arquiteta um frio plano de vingança contra Kitty e Paul.

Mais de uma década depois, a Hammer investiu em outra recriação da obra de Robert Louis Stevenson – desta vez dando o devido crédito ao autor – com *O Médico e a Irmã Monstro* (*Dr. Jekyll & Sister Hyde*), lançado em 1971, com direção de Roy Ward Baker. Henry Jekyll (Ralph Bates) é um jovem, brilhante e solitário cientista que pesquisa anti-vírus com o objetivo de erradicar doenças como difteria, cólera e tifo, mas quando se dá conta de que não viverá o bastante para encontrar todos os antídotos, decide trabalhar num elixir da vida, o segredo da eterna juventude. Chegando à conclusão de que os hormônios femininos são a resposta do prolongamento da existência, ele passa a utilizar glândulas de mulheres mortas para preparar uma solução química. Porém, quando decide testar em si a fórmula, ele se transforma numa mulher; ou melhor, em sua "irmã" Hyde (Martine Berwick).

O enredo extravagante e um tanto ousado, escrito por Brian Clemens, explora de maneira provocativa a dualidade sexual de Jekyll/Hyde, bem de acordo com os liberais anos setenta que estavam apenas iniciando (claro que ainda está-vamos longe de *Rocky Horror Picture Show*, por exemplo). Exceto por essa novidade identitária, a narrativa é bastante convencional, às vezes morosa, e inclui na história os ladrões de cadáveres Burke e Hare; e, mais adiante, os crimes de Jack, o Estripador, quando cessa o suprimento de corpos frescos e Jekyll se torna um cruel assassino de prostitutas, aterrorizando Whitechapel. Curiosamente, no mesmo ano a Hammer filmou uma versão mais direta da história do famoso assassino londrino: *As Mãos do Estripador* (Hands of the Ripper), dirigido por Peter Sasdy, no qual também é uma moça – descendente de Jack – quem comete os crimes.

A dupla de protagonistas é o que *O Médico e a Irmã Monstro* tem de melhor. Ralph Bates era a aposta jovem da Hammer naquele momento, na tentativa de atrair um público renovado: ele tinha 30 anos quando fez *O Sangue de Drácula* (1970) e *Horror de Frankenstein* (1970), substi-tuindo o veterano Peter Cushing no papel do cientista. A seguir fez *Luxúria de Vampiros* (1971) e um punhado de filmes medíocres de horror ao longo da década. A modelo e atriz jamaicana Martine Beswick, que já era conhecida como "Bond girl" em duas aventuras de 007 (*Moscou contra 007* e *007 contra a Chantagem Atômica*) assumiu o papel da

"irmã" monstro depois que Caroline Munro recusou o papel devido à exigência de aparecer nua em cena. A semelhança nas feições de Bates e Beswick confere ao filme um encanto especial e deixa uma marca na história do gênero.

UM MONSTRO DOS NOVOS TEMPOS

A transição da Hammer para a década de 1970 foi complicada e um tanto traumática, em parte devido à relutância em abandonar as ambientações vitorianas e a dificuldade para se adaptar ao cenário contemporâneo, resultando em excentricidades como *Drácula no Mundo da Minissaia* (1972) e ousadias como *Uma Filha para o Diabo* (1976). Eventualmente, depois de quase duas décadas de intensa produção, vampiros, múmias e lobisomens soavam anacrônicos numa época tomada por horrores mais realistas e menos românticos, e o estúdio cessou sua produção cinematográfica. Mas ainda houve tempo para uma ligeira espiadela no futuro do gênero...

Recorrendo a um tema até então explorado de maneira apenas marginal e esporádica pelo cinema, *Epidemia de Zumbis* (The Plague of the Zombies), de 1966, dirigido por John Gilling, trouxe os mortos-vivos pela primeira vez a cores nas telas – e num cenário oitocentista. O filme acabou criando uma ponte entre os zumbis clássicos, de obras como *Zombie, a Legião dos Mortos* (1932), sobre escravos negros mantidos em transe para trabalhar nas plantações, e os

ressuscitados que saem dos túmulos em busca de carne fresca, modelo consagrado por *A Noite dos Mortos-Vivos*, produção independente filmada em Pittsburgh pelo estreante George A. Romero, apenas dois anos depois, em 1968.

O diretor John Gilling é um nome de destaque do cinema fantástico britânico: foi roteirista de *O Maquiavélico William Hart* (1948) e diretor de *Os Monstros da Morgue Sinistra* (1960), ambos sobre os ladrões de túmulo Burke e Hare; e para a Hammer realizou como diretor e/ou roteirista *A Górgona* (1964), *A Serpente* (1966) e *O Sarcófago Maldito* (1967), entre outros. Quando estava morando na Espanha, em meados dos anos setenta, abandonou brevemente a aposentadoria para fazer outra contribuição ao cinema de zumbis com *A Cruz do Diabo* (1975), espécie de obra apócrifa dos "muertos sin ojos" de Amando de Ossorio.

Mas foi em *Epidemia de Zumbis* que foram vistos pela primeira nas telas cadáveres redivivos saindo de seus caixões e se levantando dos túmulos para atacar os vivos. É uma cena de pesadelo dentro do filme, mas acabaria apontando para o futuro desse subgênero no cinema; um futuro profético que a companhia britânica não chegou a desfrutar, mas que exerceu um papel importante ao transportar mortos-vivos do século XIX para os tempos modernos, e ampliar a galeria de monstros que formam o alicerce do horror cinematográfico.

Eduardo Reginato



VÍTIMAS, JAMAIS!

O UNÍVOCO ENTRE CARMILLA E INGRID PITT

Não pestaneje. A forma licantrópica de um misterioso felino agulhará as presas em tua pele, sorvendo tua vida a cada madrugada.

Os olhos felinos surgirão em CinemaScope transitando entre P&B e cores no inquieto sono virginal.

Subitamente, após o grito noturno que interrompe o pesadelo, Carmilla correrá de onde nunca saiu e fingirá que socorre a quem ela sucumbe. Drena a virgem pelo amor de que necessita para dividir o etéreo e o eterno na fria mortalha violeta que tanto a envolveu em suas danças "butô" macabras entre orbes e fogos-fátuos no cemitério dos Karnsteins.

Seriam tão doces e desejáveis esses lábios. Seria tão indolente a indiferença de teu rosto, traída por teus olhos castanhos como um outono eterno que espalha folhagens sobre a beleza das beldades que deseja.

Saiba que Le Fanu havia predestinado você, Ingrid Pitt, para encarnar o belo espírito vampírico, a mulher que não é vítima, a criatura altiva que poderia ser exemplo e inspirar tantas mulheres vítimas de homens tóxicos, toscos, cafonas e torpes.

Revele suas presas, “rasgue” gargantas barbadas, silencie imbecis. Tua força estava em teu coração eterno que não bate, mas sussurra ventos longínquos.

Os beijos em *chiaroscuro* revelam silhuetas ansiosas para se tornarem escuridão na película que tantos *voyeurs* apaixonados trincam dentes e cravam unhas no encosto das poltronas em cinemas com olhos maravilhados.

Os homens são tuas vítimas e as mulheres teus amores. Tua resiliência fora duplamente provada: como personagem que luta contra a fome e pelo amor e como mulher real que lutava com fome para fugir dos horrores de lobisomens que não eram os belos homens lobos do cinema e da literatura.

“Nasci no maior show de horror do século, as brutalidades do regime nazista”, dizia a bela sobrevivente, nascida na Polônia, filha de uma mãe judia e um pai alemão que era cientista e se recusou a trabalhar no programa nazista para desenvolver foguetes. Não há horror maior do que esse que assombrava seus dias e suas noites que não lhe deixava descansar ou dormir. Não há horror maior do que imbecis seguindo um “mítico” autoritário, que antes fora um incompetente pintor e político irrelevante, e que, graças a uma poderosa máquina de propaganda ideológica fascista, expandia uma ideologia política eugênica de extermínio. O horror real preenchia todo o horizonte de Ingoushka Petrov, a menina de 5 anos que um dia seria Ingrid Pitt, quando ela

e sua mãe foram enviadas para o campo de concentração de Stutthof, na região circundante do porto do mar Báltico, onde permaneceram por três anos em trabalhos forçados e conseguiram fugir graças à um ataque da resistência polonesa. Infelizmente, não tiveram a mesma sorte as sessenta e cinco mil pessoas que morreram em Stutthof.

Durante mais de um ano, ela conviveu com guerrilheiros da resistência, entre penúrias e esconderijos em pântanos e florestas, antes de conseguir chegar à Berlim do pós-guerra.

Na juventude cursou medicina, formação da qual se desviou para vivenciar o encantamento dos palcos. Assim, tornou-se membro da companhia de teatro *Berliner Ensemble* de Bertolt Brecht. Nesse tempo, enamorou-se por Roland Pitt, um oficial da marinha dos Estados Unidos, que a ajudou a fugir do regime comunista da Alemanha Oriental e com quem logo se casou. Depois de viver por um período em uma base militar do Colorado, divorciou-se e partiu para a Europa com sua filha, Steffanie. Voltou assumida no nome de Ingrid Pitt e fez pontas em vários filmes como *Doutor Jivago* (1965), de David Lean, *O Desafio das Águias* (1968), de Brian G. Hutton e o cultuado *O Homem de Palha* (1973), de Robin Hardy.

Foi o produtor de cinema Sir James Enriqué Carreras, um dos fundadores do lendário Estúdio Hammer, que a escalou para personificar Carmilla em uma livre adaptação

da novela homônima escrita em 1872 pelo irlandês Sheridan Le Fanu. Jimmy Carreras, como Pitt o chamava, escolheu-a por acreditar que ela possuía uma incrível aura de mistério e sensualidade. Talvez os executivos da Hammer nem imaginassem que Carmilla se tornaria a mais cultuada e sensual vampira da história do cinema de horror.

Carmilla é a exaltação da mulher em seu estado primordial. A representação da força da natureza de uma criatura que fora humana, mas se tornara uma deusa pagã, com sua morte em volta de elementos amaldiçoados.

Segundo Simone de Beauvoir, em seu livro *O Segundo Sexo*, "o homem espera da posse da mulher mais do que a simples satisfação de um instinto; ela é o objeto privilegiado através do qual ele domina a Natureza". Mas, a Natureza de Carmilla não pode ser dominada. Ela é Aditi, Afrodite, Iemanjá, Artemis, Astarte, Lilith, Atropos, Bhairavi, Cipactli, Kali, Maeve, Minerva, Nemesis, Oxum, Maria, Joanna, Lilian, Aisha, Gabriela, Juliana, Dilmara, Sonia, Jussara, Cláudia, Bethânia, Janaina, Renata, Francisca, Arlete, Raimunda, Nair, Aracy, Márcia, Esmeralda, Esperança, Mari, Ellen e milhões de outras.

Na novela de Sheridan Le Fanu e na sua adaptação mais fiel produzida pelo estúdio Hammer, a vampira se apresenta como Marcilla ou Carmilla que é um anagrama de seu nome original Mircalla – nesse artigo apenas utilizarei o nome Carmilla ao qual é referência das obras mundialmente.

Carmilla é um espírito vampírico da amaldiçoada família Karnstein que vaga pela Estíria, um estado da Áustria centro-oriental, buscando acolhimento nos abastados burgos da região. Após acolhida se enamora por jovens mulheres em busca de afeto, mas a fome por sangue é maior que seu amor.

O amor e o sangue correm pela eternidade do poder feminino. Esse poder primevo sobre o tempo, a vida, a morte, mundo e o homem. No caso do vampirismo, o elemento vital de um misturado ao elemento vital do outro: o unívoco.

A vampira ama e se alimenta do sangue que é bombeado pelo desejo, mais forte no jato arterial que preenche sua existência carnal e a mantém eterna em sua existência etérea. Sua procura pelo amor, obstante mortal, é a procura pelo laço de afeto que todos almejam. Porém, o diferencial de Carmilla é que ela sustenta seu individualismo, protege sua integridade e sua verdade equilibrando o difícil ato de amar em qualquer tempo – seja humano, monstro ou deidade.

Em seu cultuado livro *Mulheres que Correm com Lobos*, Clarissa Pinkola Estés escreve que

> Em termos arquetípicos, a natureza da vida-morte-vida é um componente básico da natureza instintiva. Esse componente aparece em todas as mitologias e no folclore do mundo como *Dama del Muerte*, A Morte; *Coatlique*; *Hel*; *Berchta*; *Ku'an Yin*; *Baba Yaga*; a Dama de Branco; a Misericordiosa Beladona; e como um grupo de mulheres

chamadas pelos gregos de *Graeae*, as Damas Cinzentas. Desde a *Banshee*, em sua carruagem feita de nuvens da noite, até *La Llorona*, a mulher que chora junto ao rio, desde o anjo sombrio que afaga os seres humanos com a ponta de uma asa, fazendo com que caiam em êxtase, até o fogo-fátuo que aparece quando uma morte é iminente, as histórias estão repletas de remanescentes de antigas encarnações da deusa da vida-morte-vida.

Grande parte do nosso conhecimento da natureza da vida-morte-vida é contaminada pelo nosso medo da morte. Portanto, nossa capacidade para acompanhar os ciclos da natureza da vida-morte-vida é muito frágil. Essas forças não "fazem" nada a nós. Elas não são ladrões que nos roubam aquilo que prezamos. Essa natureza não é um motorista irresponsável que destrói o que valorizamos e foge em alta velocidade.

Não, não, as forças da vida-morte-vida fazem parte da nossa própria natureza, como uma autoridade interna que sabe os passos, que conhece a dança da vida e da morte. Ela é composta pelas partes de nós mesmas que sabem quando algo pode e deve nascer e quando ele deve morrer. Trata-se de um mestre profundo, se ao menos aprendermos seu ritmo.

Dessa forma, o feminino está sempre em um equilíbrio da vida e da morte, representando sua potência do existir e do fazer inexistir, desvanescer, transformar-se e existir novamente.

Carmilla é um símbolo feminino e feminista. Uma personagem forte, independente, sexualmente ativa em um livro escrito em plena Era Vitoriana – período entre 1837 e 1901 que abrangeu o reinado da Rainha Vitória. Uma época, segundo Anthony Burgess em seu livro *A Literatura Inglesa*, "de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton. A moralidade rígida e o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social, foi considerável". Essa afirmação é complementada por Lúcia Ozana Zolin em seu artigo *Crítica Feminista* onde declara que "na Era Vitoriana, na Inglaterra, as mulheres eram discriminadas e consideradas inferiores intelectualmente. A mulher que tentasse usar sua inteligência para outros fins era apontada como violadora da ordem natural das coisas e da religião".

No filme *Atração Mortal* (1970), mais conhecido pelo título original *Vampire Lovers*, de Roy Ward Baker, a polonesa Ingrid Pitt interpreta Carmilla que renasce dos mortos em busca da manutenção da sua "vida", tal como sua intérprete que renasceu em meio ao holocausto na Segunda Guerra Mundial e se recriou. Nessa transformação personagem e intérprete se amalgamam e se tornam imortais. Imortais como humano e criatura, ícone e lenda.

Filme ambientado na Era Vitoriana, produzido após o *Swinging London* e ascendendo no início da década de 1970 – quando o cinema de autor marcaria uma revolução estética, política e cultural –, *Atração Mortal* é uma ode à liberdade, à sexualidade, ao feminino feminista e ao anticonservadorismo.

Assim como na Era Vitoriana e no início da década de 1970, ainda haverá aqueles que se incomodarão ao ver duas mulheres se beijando. *Atração mortal*, apesar da forte atmosfera sensual, não é um filme de vampiras lésbicas. É um filme de afirmação feminina, de representação de resgate do feminino em sua origem, em sua força mágica, profana, poderosa e indomável. Os rudes homens podem cravar a estaca no coração de Carmilla, mas nunca extinguirão seu espírito.

Ingrid Pitt era casada com George Pinches, um poderoso executivo da produtora inglesa Rank, e se apaixonou por outro homem. Ela já lutava para fugir do relacionamento abusivo, mas a traição foi demais para Pinches, que usou toda a sua imensa influência para destruir a carreira da atriz e conseguiu. Ingrid, novamente, fugiu de outro horror da vida real, juntou forças e raiva – George Pinches chegou a ameaçar matar o filho deles – e fugiu com seu amor para longe. A mulher, tal como a vampira, foi alvo de violentas tentativas de silenciamento.

A atriz deixou de existir ao fugir de um homem tóxico, como uma morta-viva foge de um caçador de vampiros,

mas ela se reinventou como uma bem-sucedida escritora de livros de mistério.

"Posso realmente dizer que tive muita sorte, porque quando vim para a Hammer fui a única atriz a interpretar uma predadora. Todas as outras mulheres foram vítimas. Não gosto de ser vítima", dizia Ingrid Pitt. Nem Carmilla, nem sua intérprete Ingrid Pitt gostavam de ser vítimas. E nunca foram.

Você, caro leitor, reverencie e respeite as mulheres ao seu redor.

Você, cara leitora, jamais seja vítima.

Seja sempre Carmilla.

Beatriz Saldanha

MONSTRUOSIDADES FEMININAS EM QUATRO FILMES DA HAMMER

O papel das mulheres nos filmes de terror, desde os primórdios do gênero nas telas, sempre foi muito além da donzela em perigo ou da vítima predileta de monstros humanos ou sobrenaturais. Começando ainda no cinema mudo, em clássicos do expressionismo alemão como *Genuína* (1920), sobre uma mulher fatal, misteriosa e manipuladora, e *Alraune* (1919, 1928, 1930, 1952), a bela e cruel garota criada a partir de uma raiz de mandrágora, o cinema soube explorar o fascínio de personagens femininas com traços vilanescos. A pioneira produção dinamarquesa *Häxan* (1922), de Benjamin Christensen, tornou-se um marco cinematográfico ao apresentar um sóbrio e provocante tratado sobre bruxaria e como o mundo patriarcal historicamente tem atribuído propriedades "diabólicas" a mulheres que, na maioria das vezes, apenas se recusam a ser comportadas e obedientes.

Em Hollywood, a espectral Cathy (Merle Oberon), do horror gótico e romântico *O Morro dos Ventos Uivantes* (1939), entrou para o imaginário popular como um dos fantasmas mais memoráveis do cinema clássico. A produtora Universal incluiu entre seus monstros a icônica criatura feita de partes costuradas de cadáveres (Elsa Lanchester) em *A Noiva*

de Frankenstein (1935), a Condessa Marya Zaleska, de *A Filha de Drácula* (1936), e a monstruosa fêmea selvagem Paula Dupree, personagem da trilogia *A Mulher Fera* (1943), *A Rainha das Selvas* (1944) e *Cativa das Selvas* (1945). A exótica Irina Dubrovna (Simone Simon), da obra-prima *Sangue de Pantera* (1942), talvez seja a mulher monstruosa mais reverenciada – e referenciada – da história do horror cinematográfico, deixando um legado sólido que ainda não esgotou suas possibilidades.

AS MULHERES-COBRA

Histórias sobre a monstruosidade de homens e mulheres são tão antigas quanto a humanidade. Entre as primeiras de que se tem registro há a mitologia grega, na qual o argumentista J. Llewellyn Devine se inspirou para criar a história de *A Górgona* (*The Gorgon*), escrita por John Gilling. No filme, uma jovem é assassinada em uma floresta e, próximo do local, seu namorado é encontrado enforcado. O tribunal do pequeno vilarejo, claramente ocultando a verdade, decide que ele cometeu assassinato seguido de suicídio, mas Jules Heitz (Michael Goodliffe), o pai do rapaz, está determinado a defender sua honra e decide averiguar para saber o que realmente aconteceu. As investigações sugerem que Megera, uma criatura mitológica, vive em um castelo na região, e há anos vem transformando cidadãos da cidade em pedra. O problema é que o Dr. Namaroff (Peter Cushing), médico

e autoridade científica, não apenas se recusa a colaborar, como interfere no andamento das investigações.

Em *A Górgona*, os autores tomaram a liberdade de misturar as personagens mitológicas. Na mitologia, há três Górgonas: Medusa, Esteno e Euríale, figuras monstruosas capazes de transformar em pedra aqueles que olhassem para elas. Já Megera, citada no filme, é uma das três Erínias, personificações da vingança e torturadoras das almas pecadoras. Além de Megera, há Tisífone e Alecto, todas filhas de Hades e Perséfone, e a semelhança com as Górgonas são os cabelos em forma de serpente. Essa característica tornou-se controversa nas discussões sobre o filme, já que as serpentes são imóveis e feitas com um material não muito convincente. De todo modo, esse é um detalhe irrelevante, já que *A Górgona* compensa em diversos outros aspectos.

Além do sempre excelente Peter Cushing, o elenco traz Christopher Lee no papel de um intelectual excêntrico e engraçado, uma espécie de Albert Einstein dos estudos mitológicos que aparece para valer depois de mais de uma hora de duração filme, o que torna a ansiedade pelo encontro entre Lee e Cushing ainda maior. Barbara Shelley, por sua vez, interpreta Carla Hoffman, a adorável assistente do Dr. Namaroff, que sofre de amnésia nas noites de lua cheia. Terence Fisher, o diretor, é um dos maiores realizadores do cinema fantástico, portanto é um deleite

observar o resultado de sua destreza na direção de atores, suas movimentações pelo cenário e como se deslocam em quadro, e também a primorosa economia narrativa, que torna extremamente clara uma história repleta de personagens e bastante entrecortada.

Uma das características mais interessantes e curiosas do filme é o fato de a Megera atacar uma vez por mês, influenciada pela lua, o que claramente remete ao período menstrual da mulher. A menstruação, diretamente ligada ao despertar do desejo feminino, foi tema de ótimos filmes de horror, como *Carrie, a Estranha* (1976), de Brian De Palma, *Possuída* (2000), de John Fawcett, e *Medo* (2003), de Kim Jee-woon, o que mostra que o período menstrual, mesmo existindo desde sempre, segue intrigando a humanidade.

O inglês John Gilling, roteirista de *A Górgona*, dirigiu dois anos mais tarde – em 1966 – um filme muito semelhante: *A Serpente* (*The Reptile*). Em uma pequena cidade, um homem é mais uma das vítimas da suposta peste negra, que vem matando os habitantes de maneira grotesca; na verdade, trata-se de um terrível réptil-humano de mordida fatal. Harry (Ray Barrett), o irmão dele, herda o charmoso chalé do irmão e imediatamente muda-se para lá com a esposa, Valerie (Jennifer Daniel), mas logo o casal percebe uma certa hostilidade dos moradores da cidade com aqueles que vêm de fora. Ela tenta fazer amizade com Anna

(Jacqueline Pearce), uma jovem amável e solícita que mora nas redondezas, mas não demora até que descubram algo de errado com ela.

Entre as semelhanças dos dois filmes estão os forasteiros vindos da cidade grande, o vilarejo que refuta a ciência e oculta um segredo, a mulher monstruosa que se refugia em um castelo ou mansão, a mocinha inocente e protegida da verdade, entre outros aspectos. *A Serpente* foi lançado no mesmo ano de *Epidemia de Zumbis*, também dirigido por Gilling e, além de ter parte do mesmo elenco, foi filmado na mesma locação. O diretor tem uma carreira extensa no terror, tendo trabalhado com diversos subgêneros, e quase sempre tendo ótimos resultados. Apesar de *A Serpente* não ter um elenco de super astros, a fascinante Jacqueline Pearce chama todas as atenções para si como a jovem inocente que não tem conhecimento das transformações do próprio corpo. A atriz é mais conhecida por ter atuado em séries britânicas de culto como *Doctor Who* e *Os Vingadores*.

AS SERVAS DO DIABO

Ainda que hoje em dia seja mais reconhecida como uma religião legítima, a bruxaria inspirou diversos filmes de terror, muitos deles memoráveis. A partir dos anos 1950 e, principalmente, nos anos 1960, surgiram muitas histórias sobre bruxas urbanas, pessoas comuns que poderiam ser suas vizinhas ou até mesmo estar entre o seu rol de amigos. Em

Bruxa, a Face do Demônio (The Witches), Gwen Mayfield (Joan Fontaine) é uma missionária britânica atuando na África quando sofre o ataque de um grupo que a aterroriza com bonecos e gigantescas máscaras típicas da religião vodu, a mando de um feiticeiro. Em consequência disso, ela tem um colapso nervoso e, de volta ao Reino Unido, consegue se recuperar. Gwen é convidada por Alan Bax (Alec McCowen), um homem excêntrico e obcecado com imagens e ritos católicos, para trabalhar como diretora na escola particular que ele mantém em uma cidadezinha no campo. Em contraponto ao irmão, Stephanie Bax (Kay Walsh), uma escritora, parece ser uma mulher bastante sensata e moderna, e logo atrai a atenção da recém-chegada. Algum tempo depois, Gwen se vê revivendo os traumas sofridos na África e descobre que a cidade é dominada por bruxas que planejam oferecer uma de suas alunas em sacrifício ao Diabo.

Bruxa, a Face do Demônio (1966) foi dirigido por Cyril Frankel, mais associado à comédia e a seriados televisivos, mas que também dirigiu um dos filmes mais densos da Hammer, *O Estigma da Infâmia* (1960), cuja trama é sobre um pai que descobre que sua filha de 9 anos sofreu abusos de um pedófilo, o patriarca da família mais poderosa da cidade. O roteiro de *Bruxa, a Face do Demônio* foi escrito por Nigel Kneale, conhecido pela série *The Quatermass Experiment* (1953), e teve como base o romance *The Devil's*

Own, da prolífica escritora Norah Lofts, que o publicou sob o pseudônimo de Peter Curtis. O filme faz parte de uma onda de filmes "hagsploitation", cujo início foi marcado pelo lançamento de *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?* (1962), estrelado por Bette Davis e Joan Crawford. Outras estrelas veteranas tiveram sobrevida em suas carreiras em filmes do gênero, como Olivia de Havilland, irmã de Joan Fontaine, em *A Dama Enjaulada* (1964), e Barbara Stanwyck, em *Quando Descem as Sombras* (1964). São só alguns exemplos do pouco falado subgênero de filmes de terror protagonizados por mulheres que, décadas antes, brilharam como estrelas em Hollywood, mas que, àquela altura, eram consideradas velhas demais para a indústria cinematográfica. Por isso, atuavam em produções de pouco prestígio, em episódios para a televisão ou até mesmo permaneciam afastadas do cinema há bastante tempo. É o caso de Tallulah Bankhead, que passou mais de dez anos longe da tela grande, até que retornou em *Fanatismo Macabro* (1965), produzido pela Hammer, onde interpreta uma senhora desequilibrada que aterroriza a noiva do filho falecido. Aliás, essa é uma prerrogativa do "hagsploitation": geralmente vilãs, mas ocasionalmente vítimas, essas senhoras eram categoricamente loucas, perturbadas.

Traumatizada e vulnerável, Gwen Mayfield, a personagem de Joan Fontaine (que tinha 49 anos à época do lançamento do filme) em *Bruxa, a Face do Demônio*, é uma

espécie de testemunha moral dos horrores da bruxaria, sob uma tônica colonizadora que naturalmente a guiará a um final edificante. A atriz está em desarmonia com o restante do elenco, preservando alguns cacoetes que pareciam fazer sentido em *Rebecca, a mulher inesquecível* (1940), enquanto os outros atores e atrizes apresentam uma atuação mais contida. Na verdade, a subtrama em torno de Stephanie Bax é o que mais chama a atenção no filme. Stephanie é sofisticada, culta e irresistível. Existe entre as duas personagens um certo jogo de sedução e uma intensa sugestão de lesbianismo. Cenas impactantes como a inicial, do ataque na missão, e a sequência final, com um estranho sabá das bruxas, destacam-se em *Bruxa, a Face do Demônio*, o último filme de Joan Fontaine para o cinema.

Enquanto Fontaine encerra a carreira, em *Uma Filha para o Diabo* (*To the Devil a Daughter*), de 1976, Nastassja Kinski estava apenas começando. A jovem atriz, cuja estreia se deu em *Movimento em Falso* (1975), de Wim Wenders, estrelaria *A marca da pantera* (1982), de Paul Schrader, a brilhante refilmagem do clássico *Sangue de pantera* (1942); e, além de atuar em outros grandes filmes, retomaria a parceria com Wim Wenders na obra-prima do diretor, *Paris, Texas* (1984). Em *Uma filha para o Diabo*, Kinski interpreta Catherine Beddows, uma jovem que, ao nascer, foi prometida para uma ordem religiosa secreta fundada por Michael Rayner (Christopher Lee), um padre católico

excomungado. Quando o aniversário de 18 anos da menina se aproxima, Henry Beddows (Denholm Elliot), o pai dela, tenta protegê-la deixando-a sob a supervisão de John Verney (Richard Widmark), um autor de livros sobre ocultismo que prontamente aceita a missão, pois vê nela a oportunidade de encontrar material para uma nova história.

Dennis Wheatley, autor do romance homônimo que serviu de base para o filme, escreveu alguns dos livros mais populares sobre ocultismo, por isso, assim como o protagonista de *Uma Filha para o Diabo*, era considerado um dos maiores especialistas no assunto. Em 1968, a Hammer havia lançado *As Bodas de Satã*, também baseado em um livro de Wheatley e estrelado por Christopher Lee. Os romances datam, respectivamente, dos anos de 1953 e 1934 e, apesar do autor ter escrito em sua maioria romances de aventura e espionagem, sua carreira ficou profundamente marcada pelas publicações acerca da magia negra e do satanismo, temas que ele abordava sob um ponto de vista conservador e o associava ao comunismo. Consta que o autor desaprovou *Uma filha para o Diabo*, pois muito do seu livro teria se perdido na adaptação, que considerou obscena, e proibiu a Hammer de fazer novos filmes baseados em suas obras.

A despeito da opinião do autor, é inegável que o filme é um clássico digno de culto. Ele já se destaca da maior parte das produções da Hammer por ter uma ambientação urbana e contemporânea, e dos filmes de satanismo, por

inserir a ideia de uma virgem que servirá de avatar para o demônio Astaroth. A atuação indefectível de Christopher Lee rendeu uma citação em um disco da banda White Zombie, com a fala "*It is not heresy... and I will not recant!*" (em português, "Não é heresia... e eu não vou me retratar!") sendo sampleada na faixa "Super-Charger Heaven". Este foi o último filme do ator para a Hammer, que retornaria somente em *A Inquilina* (2011), no qual ele aparece em um pequeno papel como vizinho da protagonista (Hilary Swank). Richard Widmark, por sua vez, está em um papel atípico, pois passou boa parte de sua carreira interpretando militares (majores, coronéis, capitães, sargentos, etc.) em filmes de aventura, faroeste e policial. Mas Nastassja Kinski é, sem dúvida, o destaque do elenco. A atriz tinha somente 14 anos na época das filmagens, e aparece em uma cena de nudez frontal, o que pode causar um bocado de estranhamento nos dias de hoje. Suas feições puras e angelicais são um contraponto interessante em relação às primeiras personagens da nossa lista, de *A Górgona* e *A Serpente*, em que há uma abordagem mais clássica em torno da monstra, que deve ser mostrada no clímax. O horror moderno propõe, para além dos monstros de aparência grotesca, que o mal pode estar no interior de uma pessoa de boa aparência, por isso a icônica cena do bebê-demônio que, ao invés de sair do corpo da mãe, entra nele.

PANDEMÔNIA

Conhecida como a casa dos astros Peter Cushing e Christopher Lee, a Hammer consagrou também muitas atrizes que se tornaram ícones do horror cinematográfico. Ingrid Pitt, como a Condessa Elisabeth, em *A Condessa Drácula*, e Carmilla Karnstein, em *Atração Mortal*, encabeça uma lista que inclui ainda Susan Denberg, de *...E Frankenstein Criou a Mulher*, Valerie Leon, a Rainha Tera em *Sangue no Sarcófago da Múmia*, Martine Beswick, de *O Médico e a Irmã Monstro*, e as gêmeas idênticas Mary e Madeleine Collinson, as "Filhas de Drácula". Elas são apenas algumas das monstras da galeria da Hammer, o estúdio que criou vilãs e vilões memoráveis.

Eduardo Reginato

A MUTAÇÃO DO VAMPIRO

DRÁCULA, DE SELVAGEM FORÇA DA NATUREZA À CEO DAS TREVAS

Em 1958, estreia *O Vampiro da Noite*, uma livre adaptação do livro *Drácula*, de Bram Stoker, estrelado por Christopher Lee como o icônico vampiro. O estúdio Hammer havia realizado poucos anos antes o terror cósmico *Terror que Mata* (1955), obtendo imenso sucesso e salvando o estúdio da falência ao apontar uma saída para a crise no mercado cinematográfico britânico, que sofria o distanciamento do público cada vez mais interessado em superproduções americanas com seus astros famosos e o ritmo acelerado de suas tramas.

O Vampiro da Noite marca a consolidação do estilo e da estética Hammer, os quais se aperfeiçoaram na década seguinte, chegando a um primor técnico que seria referência para gerações de diretores, roteiristas, compositores, diretores de fotografia e figurinistas.

A adaptação toma liberdades quanto ao texto original de Bram Stoker. Mas a maior e melhor liberdade foi a caracterização do vampiro que resgata ideias que Stoker rascunhara, porém aplicara apenas subliminarmente no livro devido ao conservador público da Era Vitoriana que iria ler a obra. Dessa forma, Bram Stoker havia pensado em um vampiro com características animalescas semelhantes a

um lobisomem. Tanto que no livro, o ataque à pobre Lucy é feito por um tipo de lobo, uma das metamorfoses possíveis que o conde das trevas pode empreender. Assim, o vampiro de Christopher Lee, que era um apreciador incondicional da obra de Stoker, é o mais selvagem, animalesco e predador de todos os Dráculas que o cinema já apresentou, resultando no melhor vampiro de todos os tempos. Longe do dândi exagerado de Bela Lugosi e do burguês romântico de Gary Oldman, Christopher Lee era um elegante e sensual homem, que na superfície humana não transmitia nenhuma confiança e na sua transformação em vampiro revelava a força de uma natureza animalesca e predatória sem nenhum traço de humanidade, apenas instinto e ferocidade como de um grande mamífero carnívoro.

O vampiro é um mito derivado de ocorrências reais que geraram superstições nas mais diversas partes do mundo. O clérigo e pesquisador Montague Summer – um especialista em bruxaria, vampirismo e licantropia, além de ser o que mais se aproxima da personificação real de um Van Helsing –, em seu tratado sobre o vampirismo *The Vampire: His Kith and Kin*, afirma que os casos de sepultamentos prematuros, muitos devido a estados catalépticos, ajudaram a reforçar a tradição do vampiro e o fenômeno do vampirismo. No entanto, o vampirismo não é um fenômeno iniciado no século XIX, como muitos pensam. As lendas de vampiros datam de 4000 a.C., quando os assírios e babilônios

acreditavam em uma entidade demoníaca noturna que bebia sangue chamada Ekimmu, um dos primeiros mitos sobre vampiros conhecidos pelo homem. Entre os mais antigos mitos vampíricos associados a animais, temos a lenda asiática do Jiangshi, morto-vivo que matava absorvendo o *qi* (força vital) da vítima e podia se transformar em lobo. O Jiangshi foi mencionado no livro *Yuewei Caotang Biji*, do pesquisador erudito Ji Xiaolan, sobre a Dinastia Qing (1644–1912).

A associação entre vampiros e animais pode estar relacionada aos constantes ataques de predadores que eram creditados a criaturas monstruosas como vampiros e lobisomens. Existem muitas fontes literárias europeias dos séculos XVI ao XIX que registram ataques a rebanhos de gado por lobos, ursos e raposas a manifestações de vampiros transformados nesses predadores. Outros fatores são relações de alguns animais, por exemplo o gato e o corvo, à bruxaria que, imediatamente, se coliga ao diabo que logo depois transfere a um vampiro.

No livro *Uma História do Diabo – séculos XII-XX*, de Robert Muchembled, há diversas análises históricas sobre a criação do imaginário monstruoso. O pesquisador explica que os monstros pareceram multiplicar-se a partir da conquista da América. “Nosso mundo acaba de encontrar um outro!”, exclamava Montaigne em seus *Ensaios (Sobre os coches)*.

A Europa descobrira uma humanidade isolada do resto e extasiava-se com a evocação de inúmeros fenômenos maravilhosos. A imaginação ocidental ficcionou à vontade sobre o tema do estrangeiro. Os índios foram descritos como vivendo sobre um grande pé, tendo alguns, ou a cabeça embaixo ou um único olho, uma tromba em lugar da boca etc. O choque cultural contribuiu, certamente, para reforçar a visão mágica do corpo, que se expressava com crescente intensidade nas obras médicas do tempo e tinha sua origem no pensamento medieval. Os homens sem boca ou sem cabeça já eram conhecidos. Marco Polo pretendeu tê-los encontrado no decurso de suas viagens em fins do século XIII, e uma gravura em seu *Livro das Maravilhas* os representa. A escultura gótica mostrava, igualmente, criaturas híbridas, combinando características humanas e animais, ao lado dos diabos. Acreditava-se que homens e mulheres selvagens vinham seguidamente às florestas ou se introduziam sob a forma de fantasmas nas habitações. As "moças dos bosques" suecas ou as "damas verdes" do Franco-Condado vinham tentar sexualmente os homens sob a aparência de uma bela jovem, mas retomavam a seguir seu aspecto normal, com a pele enrugada e seios pendentes até o chão, ou por vezes até jogados para as costas. As mulheres selvagens tinham como companheiros seres peludos e brutais, igualmente incapazes de dominar suas paixões sexuais – uma forma de ligá-las à vertente primitiva da humanidade.

Os monstros do Renascimento foram multiplicados pela imprensa e pela imageria, sobretudo a que estava destinada

a ilustrar as narrativas de viagens, com os animais desconhecidos descritos pelo artista tomando por referencial suas categorias de entendimento, isto é, os tipos maravilhosos tradicionais.

Dessa forma, segundo o jornalista David Quammen, em seu livro *Monstros de Deus – feras predadoras: história ciência e mito*, "os predadores-alfa, assim como as relações que eles evocam, transcenderam a dimensão física de pura luta mortal, encontrando seu caminho também na mitologia, na arte, na literatura épica e na religião".

O folclore de diversas culturas sempre estabeleceu relações entre animais e criaturas monstruosas, talvez pelo medo atávico do homem em relação aos ataques de feras, que gerou veneração a determinados animais em diversas culturas e o subsequente antropomorfismo.

David Quammen explica a origem desse ancestral temor e respeito às feras:

> Grandes e terríveis feras comedoras de carne sempre dividiram espaço com os humanos. Fizeram parte da matriz ecológica na qual o Homo sapiens evoluiu e do mesmo contexto psicológico em que surgiu nosso sentido de identidade de espécie. Estiveram presentes nos sistemas espirituais que inventamos para segurar as pontas. Os dentes de grandes predadores, suas garras, ferocidade e fome eram realidades sinistras que podiam ser evitadas, mas não esquecidas. De vez em quando, um carnívoro ameaçador

emergia de uma floresta ou um rio como uma sentença para matar alguém e alimentar-se do corpo. Era um tipo conhecido de desastre – como acidentes de carro ultimamente – que deve ter parecido mórbido e assustador a cada vez, apesar da familiaridade. E transmitia uma certa mensagem. Entre as formas mais primitivas de autoconsciência humana estava a consciência de ser carne.

> [...] Dentição é destino, pelo menos até certo ponto. É possível deduzir muito sobre a dieta, a ecologia e o comportamento de um animal a partir de sua morfologia dentária. A evolução forneceu a cada espécie uma panóplia de dentes que, além de refletir o que funcionou no passado, dita o que pode funcionar no presente e no futuro.

Dessa forma, não é impossível pensar no vampiro como um ser que, conforme o folclore de determinada região, seja antropomórfico, licantrópico, demoníaco ou uma espécie de animal desviado da evolução do próprio ser humano.

Curiosamente, *Drácula – o Príncipe das Sombras* (1966), a continuação de *Vampiro da Noite* realizada oito anos depois, reforça a teoria de um vampiro selvagem e animalesco, um ser primordial representante da selvagem força da Natureza das trevas. Pois nesse filme, além de repetir a brutal e feroz caracterização do vampiro, Christopher Lee apenas grunhe e geme sem pronunciar uma única palavra. A partir dessa segunda produção da Hammer sobre o Conde Drácula, seu intérprete, Christopher Lee seria identificado para sempre com o papel.

O ator voltaria a encarnar o clássico vampiro em mais cinco produções. O último filme produzido pela Hammer com Christopher Lee representando o papel de Drácula seria o singular *Os Ritos Satânicos de Drácula* (1973).

Segundo J. Gordon Melton, em seu *O Livro dos Vampiros – A Enciclopédia dos Mortos-Vivos*, "Christopher Lee acreditava que cada um dos filmes da Hammer o transportava cada vez mais longe do romance *Drácula*, de Bram Stoker. Por exemplo, *Drácula – o Perfil do Diabo* (1968) continha cenas nas quais Lee arrancava uma estaca do próprio coração, uma ação que ele considerou, na época, totalmente fora de propósito".

A princípio, o termo "fora de propósito", proferido por Lee, alcançaria outras esferas com a realização de *Os Ritos Satânicos de Drácula*, o filme com maior distanciamento do romance original. Mas a consideração negativa de Lee é adequada apenas aos apreciadores puristas da obra de Bram Stoker.

Em uma análise mais apurada, *Os Ritos Satânicos de Drácula* é um filme que foi pontual para o seu tempo e é atual para o nosso momento.

Em 1973, a última incursão da Hammer com Christopher Lee no universo de Drácula estreia em meio a uma imensa crise econômica mundial com a desregulamentação do sistema monetário internacional e o início de uma crise do petróleo, o que levou os Estados Unidos, o Brasil, a Suécia

e o Reino Unido a uma dura recessão; ao mesmo tempo que economias de países como Japão e Alemanha, na época Alemanha Ocidental, começaram a crescer. Essa crise no petróleo que eclodiu em 1973 foi causada por países árabes membros da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) que aumentaram quatro vezes o preço do barril no espaço de três meses, no momento em que estavam em guerra com Israel e nacionalizaram as instalações ocidentais. Essa recessão já era apontada desde 1971, quando o dólar, que servia de referência a todas economias ocidentais desde a década de 1940, se desvalorizou e perdeu sua paridade relativamente ao ouro.

A subida de preços arrasta o déficit comercial, e as atividades mais relacionadas com a utilização do petróleo, como a construção e a indústria de automóveis, sentem mais de perto esta recessão econômica. A Europa entra numa fase de estagnação, isto é, uma combinação de recessão com aumento da inflação. Como resultado desta situação registram-se inúmeras falências e a crise das indústrias tradicionais que haviam estado na base do arranque da Revolução Industrial, como a siderurgia, a metalurgia e os têxteis.

O desemprego volta a afligir as economias europeias, mas desta vez é muito focalizado: atinge essencialmente jovens sem formação especializada, mulheres, trabalhadores imigrantes e operários das indústrias tradicionais.

O agravamento da condição financeira da indústria afetou também o Estúdio Hammer, que para fugir da crise tentava financiar seus filmes com coproduções entre diversos países. O desespero impulsionou a busca por uma associação com o estúdio chinês Shaw Brothers, que resultou, no ano seguinte, no bizarro (mas engraçado) *A Lenda dos Sete Vampiros* (1974), filme que se afasta da aura e qualidade da Hammer ao misturar vampiros com artes-marciais.

No agravamento da crise de 1973, os trabalhadores imigrados, em luta pelos seus postos de trabalho, são vítimas da marginalização social e, em alguns países, alvo de movimentos xenófobos, num período em que ressurgem as ideologias fascistas.

O desemprego gera um crescimento na especulação imobiliária. Os ingleses passam a perder ou vender seus imóveis para grandes corporações que intentam promover um processo de gentrificação sem precedentes. Os afetados são a população operária e/ou estrangeira (imigrantes).

Então, nesse cenário de caos, nada mais atual que um filme onde Drácula, o ser supremo das trevas e emissário do diabo, seja um CEO de uma corporação do setor imobiliário e financiador de uma seita de ideologia fascista e religiosa que pretende "higienizar" o mundo disseminando a peste bubônica com uma mutação de cepa altamente contagiosa que mata em poucos minutos.

Os Ritos Satânicos de Drácula é um filme de vampiro da Hammer que possui uma estrutura de *thriller* conspiratório e de espionagem, típico das décadas de 1960 e 1970 – como *Sob o Domínio do Mal* (1962), de John Frankenheimer, *Ipcress: Arquivo Confidencial* (1965), de Sidney J. Furie, *Maratona da Morte* (1976), de John Schlesinger ou *Meninos do Brasil* (1978), de Franklin J. Schaffner – que mistura elementos de terror satânico, também típico dessas épocas – como *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polansky, *Balada para Satã* (1971), de Paul Wendkos ou *A Profecia* (1976), de Richard Donner.

Deste modo, Drácula está reencarnado como um mega empresário milionário e recluso, que gerencia uma organização do ódio que se infiltrou no cerne do governo britânico e tem como membros vários ministros e cientistas que cultuam satanicamente o vampiro em rituais cheios de sangue e sacrifícios humanos (na verdade, vampirizações de jovens e belas mulheres que servem Drácula no seu harém de caixões – por sinal, algumas das melhores cenas do filme são com as mulheres vampirizadas).

O intento mirabolante de Drácula é "higienizar" a população mundial com uma nova epidemia de Peste, muito mais contagiosa do que a anterior que exterminou um terço dos seres humanos. A explicação para o desejo de tal holocausto seria uma vingança contra a raça humana. Desse intento vem um paradoxo do filme: se Drácula exterminar

a raça humana, qual será o alimento disponível para os vampiros? Ou a intenção de Drácula é limpar da Terra os mais fracos e ficar apenas com os "petiscos" mais saborosos e resistentes?

Esse paradoxo em que um governante se suicida matando seus governados foi chamado pelo filósofo Paul Virilio de "Estado Suicidário". Segundo o filósofo Vladimir Safatle, em seu artigo *Bem-vindo ao Estado Suicidário:*

> Um Estado dessa natureza só apareceu uma vez na história recente. Ele se materializou de forma exemplar em um telegrama. Um telegrama que tinha número: Telegrama 71. Foi com ele que, em 1945, Adolf Hitler proclamou o destino de uma guerra então perdida. Ele dizia: "Se a guerra está perdida, que a nação pereça". Com ele, Hitler exigia que o próprio exército alemão destruísse o que restava de infraestrutura na combalida nação que via a guerra perdida. Como se esse fosse o verdadeiro objetivo final: que a nação perecesse pelas suas próprias mãos, pelas mãos do que ela mesma desencadeou. Esta era a maneira nazista de dar resposta a uma raiva secular contra o próprio Estado e contra tudo o que ele até então havia representado. Celebrando sua destruição e a nossa. Há várias formas de destruir o Estado e uma delas, a forma contrarrevolucionária, é acelerando em direção a sua própria catástrofe, mesmo que ela custe nossas vidas. Hannah Arendt falava do fato espantoso de que aqueles que aderiam ao fascismo não

vacilavam mesmo quando eles próprios se tornavam vítimas, mesmo quando o monstro começava a devorar seus próprios filhos.

O espanto, no entanto, não deveria estar lá. Como dizia Freud: "mesmo a auto-destruição da pessoa não pode ser feita sem satisfação libidinal". Na verdade, esse é o verdadeiro experimento, um experimento de economia libidinal. O Estado suicidário consegue fazer da revolta contra o Estado injusto, contra as autoridades que nos excluíram, o ritual de liquidação de si em nome da crença na vontade soberana e na preservação de uma liderança que deve encenar seu ritual de onipotência mesmo quando já está claro como o sol sua impotência miserável. Se o fascismo sempre foi uma contrarrevolução preventiva, não esqueçamos que sempre soube transformar a festa da revolução em um ritual inexorável de auto-imolação sacrificial. Fazer O desejo de transformação e diferença conjugar a gramática do sacrifício da auto-destruição: essa sempre foi a equação libidinal que funda o Estado suicidário.

Os conceitos de necropolítica e necropoder desenvolvidos pelo filósofo e teórico político Achille Mbembe também se concatenam com o Estado suicidário. No ensaio *Necropolítica*, Mbembe questiona os limites da soberania quando o Estado escolhe quem deve viver e quem deve morrer reconfigurando profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. Mbembe propõe a noção de necropolítica e necropoder "para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso

mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de 'mundos de morte', formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de *mortos-vivos*".

O Conde Vampiro de *Ritos Satânicos de Drácula* é um burocrata e político milionário com recursos e influência para destruir uma nação e depois o mundo com a Peste sem ligar a mínima para a sobrevivência sua, de seus asseclas e das vítimas que perecerão. Outro paradoxo de Drácula é seu anticapitalismo. Pois destruindo o mundo acabam-se as massas consumistas, e é incoerente esse pensamento para o representante máximo de uma organização que lucra com a especulação imobiliária e deve ter ramificações nos mais diversos empreendimentos, meios de comunicação e políticos. É como se Jeff Bezos decidisse destruir a humanidade.

A única coerência – se pode se chamar assim – de Drácula é destruir a humanidade utilizando uma mutação da Peste. Seus congêneres tentaram anteriormente, como o Conde Orlok espalhando a peste na cidade de Wisborg no filme *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, e o mítico Diabo a quem, muitas vezes até hoje, se atribui a grande peste que atingiu a Europa entre 1347 e 1351.

Deste modo, comparando com o cenário contemporâneo, conclui-se que *Ritos Satânicos de Drácula* é extremamente atual se buscarmos analogias no cotidiano.

Portanto, Drácula é o vírus em mutação. Drácula também é o Horror Inominável que perturba a paz ao disseminar medo e ódio dia e noite. É preciso um Van Helsing para deter os horrores de Drácula.

A mutação de Drácula, de uma manifestação primitiva da Natureza para um poderoso e imbecil burocrata com intenções homicidas, é um dos arcos de personagens mais impressionantes da história do cinema.

Tais análises suscitam perguntas: Qual desses Dráculas é o mais monstruoso? Qual é o verdadeiro monstro que não usa máscara e escarra sangue para a destruição do mundo?

O historiador Luiz Nazário termina seu artigo *O vírus como metáfora no cinema nazista*, presente no livro *Da fabricação de monstros*, com esse parágrafo: "Nesse mundo onde os monstros conspiram à vontade contra os valores humanos, arregimentando massas cujas almas já foram arrancadas pela civilização consumista, o inumano encontra no social-darwinismo arraigado na genética seu novo esteio ideológico, ameaçando a humanidade com um programa eugênico tão atual como nem os cientistas nazistas ousaram sonhar".

Sendo assim, procure o Van Helsing que há dentro de você. Lute com o coração e com a inteligência, lute como um caçador de vampiros. Acredite, os monstros sempre são destruídos no final do filme.

Carlos Fofaun Fortes



A LENDA DOS SETE VAMPIROS

O sucesso recente dos filmes de super-heróis impulsionado pela guerra dos dois grandes estúdios de quadrinho, a Marvel e a DC, somado à baixa dos lucros decorrentes da pandemia do Covid-19 em 2020 tem feito muito jovem sonhar com a possibilidade real de um *crossover* entre os dois universos.

A ideia não é de todo absurda, visto que nos últimos anos cada um dos estúdios apostou no encontro de seus próprios personagens como *Batman vs Superman* e *Vingadores*. E não seria novidade uma vez que os estúdios já celebraram encontros clássicos e surpreendentes entre seus personagens nos quadrinhos.

O que muitos não sabem, talvez, é que *crossovers* como esses não são novidade e nem exclusivos ao universo das animações e super-heróis e sinalizam algo muito maior que geralmente passa batido.

CROSSOVER

O *crossover* é caracterizado pelo cruzamento de dois universos distintos que possuam vida própria e sólida, universos bem estabelecidos e conhecidos e, muitas vezes, explorados à exaustão. Pode ser o encontro de personagens, como

o caso dos super-heróis já citados, ou o encontro de vilões famosos do cinema de horror como em *Freddy vs Jason*. Ou podem ir além, propondo o encontro de gêneros cinematográficos distintos como horror e comédia, como já vimos tanto por aí.

A questão é que o *crossover* nos chama a atenção para algo bem mais profundo. A tentativa desesperada dos estúdios de revitalizar personagens e gêneros saturados. Acompanhar e analisar esses filmes é uma boa forma de entender o fim de ciclos famosos do cinema.

Uma mostra que propõe explorar a grandiosidade da produtora Hammer que ditou e dominou o mercado cinematográfico do horror por décadas, deve também atentar-se aos filmes que sinalizaram o final de sua era. E nada melhor do que analisarmos o filme *A Lenda dos Sete Vampiros*.

HAMMER

A produtora Hammer, que com suas cores vibrantes e releitura exuberante dos velhos monstros góticos dominou o cinema de horror mundial durante os anos 50 e 60, viu o esgotamento e a saturação de sua velha fórmula já no início dos anos 70.

Novas formas de horror oriundas dos Estados Unidos que não se baseavam mais nos monstros clássicos europeus do século anterior tomam de assalto o mercado do horror.

Esse novo cinema dialogava diretamente com o momento conturbado que viviam como o Vietnã e os fantasmas da Guerra Fria. A nova geração percebeu que os noticiários da TV chocavam mais que os filmes de monstro que cresceram admirando.

No final do dia, o Homem se revelava mais monstruoso que qualquer criatura já inventada. Filmes como *Festim Diabólico*, *A Noite dos Mortos-Vivos* ou *Massacre da Serra Elétrica*, roubaram a cena com seu horror visceral e realista, e, de uma hora para outra tornaram os filmes da Hammer obsoletos e caricatos.

A Hammer tinha que se mexer para concorrer e sobreviver. Se percebera velha num mundo novo e precisava rejuvenescer e se atualizar dialogando com o momento que viviam.

Apostando na revolução sexual, exploram o erotismo com suas vampiras lésbicas e, em seguida, afastando-se da exuberância gótica e histórica com a qual ficou famosa, trazem seus monstros para a atualidade explorando a contracultura jovem do *rock'n'roll* com um Drácula *groovy* em meio a garotas de minissaia!

Nada disso, porém, parecia surtir efeito, e enquanto buscavam novidades se viram absortos no sucesso dos filmes de artes marciais.

SHAW BROTHERS

Enquanto os estúdios de horror se debatiam em meio às revoluções e atualizações do gênero, outro gênero estrangeiro toma de assalto o mercado mundial do cinema.

Os filmes de artes marciais oriundos da China explodem na América com um advento até então impensável chamado Bruce Lee. Filmes de artes marciais pipocam pelos EUA e pelo resto do mundo, alcançando o status de cultura popular.

Acontece que o gênero não era algo novo, como poderia parecer para um garoto inglês ou americano médio, ele vinha de uma longa tradição na China e quando explode possui bases sólidas o suficiente para se estabelecer como um gênero frutífero que duraria muitos anos e se espalharia pelo mundo.

A arte marcial na China é uma cultura milenar, mas poucos sabem que foi perseguida pelos diversos impérios e governos que tiveram. Essas perseguições e proibições fizeram com que ela se reinventasse num meio um tanto quanto inusitado, a ópera chinesa. Assim como a capoeira no Brasil, em que a luta se transveste de dança e música, na China, o kung fu sobreviveu enquanto performance acrobática circense e dramática encenada em palcos itinerantes pelo país.

Com o surgimento do cinema, os chineses encontram uma mídia poderosa para explorar essa arte, e, desde o

começo, vemos filmes de artes marciais sendo feitos. Tais filmes, no entanto, se baseavam na ópera chinesa e demorou ainda alguns anos para que desenvolvessem uma linguagem própria e independente capaz de se estabelecer enquanto cena e gênero cinematográfico.

Foi só no final dos anos 50 que, capitaneados pela produtora Shaw Brothers, de Hong Kong, o cinema de artes marciais chegou ao formato pelo qual ficariam conhecidos. Inspirados nos filmes de samurai japoneses, as produções da Shaw Brothers desenvolviam tramas mais complexas e instigantes que aquelas inspiradas em esquetes de apresentações circenses. Com produções cada vez maiores e o surgimento dos primeiros grandes astros das artes marciais, os filmes de luta dominam o cinema chinês.

A temática, no entanto, ainda era a mesma. Calcada na Wuxia, gênero literário tradicional de artes marciais envoltas do fantástico e sobrenatural, com as famosas lutas acrobáticas e seus heróis voando pelo ar, soltando poderes e dominando o uso das mais diversas armas brancas. Localizados numa China ancestral, ainda rural e mitológica, esses filmes faziam um tremendo sucesso local, mas eram completamente ignorados pelo mercado ocidental.

Isso iria mudar no início dos anos 70 com o encontro do americano Bruce Lee e a produtora chinesa Golden Harvest. Diferente da Shaw Brothers, os novos filmes se

passavam nos dias atuais, e as lutas, encenadas por Bruce Lee, distanciaram-se de uma vez por toda da Wuxia e suas fantasias. Elas eram realistas, violentas e sujas. Extremamente físicas, ignoravam artifícios externos ao corpo dos atores, permitindo um estilo de filmagem que se assemelhava à estética documental tão em voga no período, trazendo realismo e veracidade para os filmes que tomaram o mundo de assalto.

A Shaw Brothers, que até então dominava o mercado, é pega de surpresa pela concorrência, que não só assume a liderança local como conquista o mercado externo. Como a Hammer no mesmo período, a Shaw Brothers vê seu estilo se tornar caricato e obsoleto e, também como a Hammer, ela precisa se reinventar.

Por ironia ou não do destino os dois estúdios acabaram se unindo para uma das produções mais singulares do período.

A LENDA DOS SETE VAMPIROS

Não era inovação e reinvenção o que queriam, então que tal um filme de vampiros lutando kung fu?

A Lenda dos Sete Vampiros é um dos últimos esforços da Hammer em manter-se de pé, e marca a guinada ao ocidente da produtora chinesa. O resultado, no entanto, não poderia ter sido mais frustrante, marcando o fim do Drácula, aquele que foi um dos monstros mais famosos da Hammer.

Um filme irregular e muito aquém do que poderia ter sido, mas ainda assim um filme divertido e curioso que influenciou com certeza alguns clássicos que vieram depois. *A Lenda dos Sete Vampiros* é o canto do cisne daquela que foi a maior produtora de filmes de terror do seu período.

Talvez confiantes demais na novidade e singularidade do argumento, o que se segue é uma série de erros primários que tornam o filme uma comédia involuntária. A começar pelo roteiro escrito por Don Houghton, responsável também pela bomba *Os Ritos Satânicos de Drácula*.

No prólogo, acompanhamos um monge budista em 1804 pela Transilvânia em busca de Drácula. Ele conta com o Conde para ressuscitar os sete vampiros que habitam seu templo, recuperando assim o poder que havia perdido na sua região. Drácula, irritado com a visita inesperada, não só nega o pedido como se apossa do corpo do monge para ir à China usar os sete vampiros para os seus próprios interesses.

Logo de cara, estranhamos a ausência do lendário Christopher Lee no papel de Drácula (consta que ele recusou tão logo leu o roteiro), sendo o único filme da Hammer em que ele não interpreta o personagem.

O filme segue para China em 1904 onde acompanhamos uma palestra sobre vampirismo do professor Van Helsing (Peter Cushing no último filme em que vive o personagem). Em meio a uma plateia desconfiada encontramos

um interessado Hsi Ching (David Chiang, um dos astros da Shaw Brothers), ele espera que Van Helsing possa ir até sua aldeia enfrentar os sete vampiros.

A partir daí, acompanhamos um time composto pelo Van Helsing, seu filho Leyland Van Helsing (!), uma milionária escandinava e o próprio Hsi Ching junto dos seus 6 irmãos, mestres na arte do kung fu, cada um domina uma modalidade específica de armas brancas (inspirados pelos 7 Samurais talvez?), cruzando cenários rurais chineses em direção à aldeia. Nada mais que uma desculpa para criar as mais diversas cenas de luta, confrontando nossos heróis com bandidos e vampiros.

As lutas são o ponto alto do filme. Numa codireção não creditada, a Shaw Brothers coloca seu mestre Chang Cheh, lenda das artes marciais chinesas, para comandar as cenas de luta, tornando o filme que podia ser um completo desastre em um filme divertido recheado de lutas curiosas. Nada muito extraordinário, é claro, mas um alívio.

O filme que marca o fim da franquia do Drácula foi também o filme que mais desrespeitou seu personagem clássico. Além da ausência de Christopher Lee no papel em que ficou lendário, Drácula raramente aparece no seu formato conhecido. E mais, o filme segue uma lógica que vai contra qualquer ligação possível aos filmes anteriores, propondo que ele tenha vivido na China num período em que em outros filmes estava pela Europa, por exemplo.

Com todos esses fatores, não é difícil imaginar que tenha desagradado os fãs. O filme, um dos últimos esforços da Hammer para voltar ao topo, foi um dos responsáveis pelo seu fim. Acontece que em busca de reinventar-se, o que conferimos no filme é exatamente o contrário, com a reafirmação daquela caricatura típica da Hammer e da Shaw Brothers que naquele momento não funcionavam mais.

A Hammer tentou mais algumas produções, mas entre 1979 e 1980 encerrou suas atividades, e só voltou recentemente.

Já a mistura desses gêneros não parou por aí e nos renderam alguns grandes filmes, eu particularmente sou louco pelo *Os Aventureiros do Bairro Proibido*!

3

ENTREVISTAS:
POR TRÁS DO HORROR

MICHAEL

CARRERAS

Tradução de Danilo Crespo.
Publicado originalmente em *House of Horror: The Complete Hammer Films Story* sob o título *Introduction: Four Voices from Hammer* (Creation Books; 1973, revisado em 1994).

Com 140 filmes produzidos nos últimos 25 anos, a Hammer Film Productions é uma das mais bem sucedidas e prolíficas companhias de cinema no mundo. Enquanto a atual empresa foi formada em 1947, as reais origens da Hammer vêm de muito antes, quando um espanhol chamado Enriqué Carreras comprou seu primeiro cinema em Hammersmith, Londres, em 1913. Gradualmente criou uma cadeia de cinemas e formou uma parceria com William Hinds, que era também um comediante amador sob a alcunha de Will Hammer, e os dois formaram uma distribuidora de filmes – Exclusive Films Ltd. – em 1935. Ao mesmo tempo, a próxima geração dos Carreras, o filho de Enriqué, James (agora Sir James Carreras, MBE), se juntou à Hammer e oito anos depois o filho dele, Michael, também. Era dessa companhia que a Hammer Films se desenvolveria.

Michael Carreras se tornou o gerente de direção da Hammer em janeiro de 1971. Enquanto a terceira geração dos Carreras se envolvia na operação, ele teve uma perspectiva única do desenvolvimento da Hammer, e é também de quem depende o futuro da Hammer. Aqui, ele fala sobre o início de tudo e as personalidade dos fundadores da Exclusive, Enriqué Carreras e Will Hammer.

"Meu avô era um espanhol; ele veio de lá, e minha avó quase não falava inglês até o dia em que morreu. Eles vieram da mesma família da empresa de tabaco, e foi seu tio ou tio-avô que cortou os laços ao vendê-la. Meu avô tentou muitas empreitadas neste país, incluindo uma que deu errado, com pasta de dente, e que o deixou falido. Eventualmente, ele acabou no ramo da exibição de filmes e criou uma cadeia de cinemas original chamada Blue Halls. Inclusive, no início desse ofício, meu avô teve a distinção de produzir o primeiro Royal Command Performance – performances culturais que ocorrem normalmente a pedido do monarca reinante – cinematográfico. Ele alugou o *Ben Hur* original, alugou o Albert Hall e convidou a realeza, e esse foi o Royal Command Performance.

"Paralelo a isso, você tem um homem chamado Will Hinds ou Hammer, que tinha muitos interesses – dentre eles joalherias e bicicletários, eu acho. Eventualmente seus caminhos cruzaram e eles se uniram, e então meu pai estava dirigindo uma companhia chamada Exclusive Films, uma pequena distribuidora de filmes que lidava apenas com reedições e esse tipo de coisa.

"Os dois tinham uma coisa em comum. Eram muito tímidos e reservados. Meu avô carregava sua herança espanhola consigo, era um homem gentil, muito querido e admirado. Ao mesmo tempo, era um homem de negócios astuto

e lidava com seus afazeres com muito charme. Todas as minhas memórias dele são de um homem suave e gentil.

"Will Hinds, ou Hammer, também era bem quieto e reservado, mas obviamente tinha um desejo introvertido extraordinário de se tornar extrovertido, porque uma das atividades que melhor fazia, tanto negociante como comediante amador, era a teatralidade. Ele tinha uma agência de teatro que empregava muitos artistas de casas de shows, costumava alugar vários teatros à beira-mar que faziam shows de verão nos quais ele mesmo performava como comediante. Eu nunca o vi fazendo profissionalmente, mas naqueles dias nós éramos uma companhia distribuidora e tínhamos uma equipe de umas 130 pessoas e todo ano havia uma saída junta da equipe. Nós pegávamos um ônibus e íamos até Hastings ou Southend ou algum lugar assim, e no final do almoço ele sempre adorava levantar e nos dar sua performance. Mas isso era em total contraste com a personalidade do homem que eu realmente conhecia."

Enquanto James Carreras estava no exército (de 1939 a 1946), Michael Carreras se juntou à Exclusive Films como funcionário júnior em 1943, o início de uma longa carreira no negócio da família:

"Eu tinha a vantagem de ter passado por vários departamentos – o de registros, o de compras, o de contabilidade – e acabei na publicidade, que era responsável por enviar *stills* e pôsteres para os cinemas que estivessem passando

vários lançamentos da Exclusive. Isso foi durante a guerra, e nós estávamos na Wardour Street. Eu lembro que a secretária da companhia era uma mulher que tinha um cachorro e insistia em trazê-lo para o escritório todos os dias. Então, era parte do meu trabalho descer sete lances de escada com esse cachorro quatro vezes por dia, enquanto as bombas caíam. Foi uma época animada…"

A Exclusive Films continuou funcionando de forma limitada até o fim da Segunda Guerra, e começou a produzir um punhado de filmes. Enquanto James Carreras retornava do exército em 1946, seu filho Michael começou o serviço militar nos Grenadier Guards. Ao voltar à vida civil, James Carreras buscou o conselho de Jack Goodlatte, gerente de reservas para os cinemas ABC na época:

"Ele me aconselhou a continuar produzindo filmes britânicos de baixo orçamento. Eu o ouvi e o primeiro filme que fizemos foi intitulado *A Patrulha do Rio.*"

Em 1947, a Hammer Films foi formada para implementar o programa de produção. Ao mesmo tempo, a geração mais jovem de Hinds e Carreras voltaram do serviço militar, e logo Michael Carreras e o filho de Will Hinds, Tony, começaram na produção da nova companhia.

"Eu estive por um curto período de tempo envolvido com a parte de reservas da Exclusive Films," relembra Tony Hinds, "mas depois da guerra, Sir James teve que me convencer a entrar na nova Hammer. Eu queria ser escritor

e não produtor, e não necessariamente para cinema. Eu comecei como contínuo e fui subindo até escrever roteiros."

Em 1951, a Hammer Films se juntou com a produtora americana Robert Lippert Productions e essa mudança deu a eles um primeiro ponto de apoio nos Estados Unidos. Enquanto Michael Carreras produziu vários filmes com artistas americanos sob o novo acordo de coprodução, seu pai gradualmente construiu a reputação da companhia lá fora. Como diz Michael Carreras, seu pai marcava um forte contraste com a geração mais antiga:

"Ele é um vendedor por excelência, um homem que, como dizem, vende geladeira para esquimó, e ele tem uma personalidade extrovertida. Quando eu era criança, acho que eu sentia minha energia ir embora só de assistir meu pai em ação. Ele era um ótimo esportista, jogador de críquete, rugby – nunca parava. Ele também ama ocasiões sociais, e se dá bem com grupos de qualquer classe da sociedade ou de qualquer tamanho. Dá pra ver bem isso nas suas atividades pelo Variety Club, desenvolvido depois. Ele se tornou o diretor internacional e viaja pelo mundo todo; encontra todo mundo e lida com tudo. Muito animado, diferentemente da geração anterior.

"Eu acho que se olharmos honestamente, esses anos formativos sob a orientação de, vamos chamá-los de, senhores experientes, pelo menos deu à Hammer firmeza, e uma reputação dentro da indústria cinematográfica. Um exemplo

é a relação com a National Film Finance Corporation. Muitas pessoas acabaram devendo a eles grandes quantias de dinheiro, mas sob a orientação desses senhores experientes nós nos envolvemos com eles e pagamos cada centavo sem nunca atrasar. Então, uma ótima base já estava formada nessa época. Agora, eu não quero tirar os créditos da expansividade de Sir James Carreras, mas se ele não tivesse um alicerce sólido para começar, ele realmente não teria o mesmo sucesso. Da mesma forma, se a Hammer Films não tivesse herdado os serviços de Sir James Carreras, ela provavelmente nunca teria crescido. São duas coisas compatíveis que precisam ser reconhecidas.

"A outra coisa que aconteceu durante esse período de formação, claro, foi que eu e Tony aprendemos nossos ofícios. Antes a gente não sabia nada, mas nós tivemos a melhor escola possível, porque tínhamos liberdade de interferir em tudo. Eu acho que nós dois tínhamos mentes questionadoras e queríamos aprender. Nós simplesmente não aceitamos o fato de que estávamos produzindo filmes, queríamos saber como se fotografava, como se dirigia, como se escrevia os filmes, etc., o que acontecia nos laboratórios, como se vendia e por aí vai. Logo, tínhamos a tremenda vantagem de ter um jardim de infância com todos os brinquedos disponíveis para brincar e experimentar como quiséssemos.

"Agora, durante o tempo em que nem eu nem ele sabíamos nada, Tony, que era mais velho que eu, tinha uma

função de verdade como produtor. Eu tinha uma função mais solta de ser seu assistente. Eu fiz o *casting* por um tempo, fui editor de histórias por um tempo, e quase qualquer outra coisa que me interessasse. Então, depois dos primeiros três anos de operação, nós dividimos a tarefa e alternávamos como produtores. Nós estávamos fazendo seis filmes por ano, Tony fazia três e eu três, foi o jeito que a gente desenvolveu juntos. Nós revezamos várias vezes na nossa história a função de produtor executivo. Nossa agenda cresceu para cerca de oito filmes por ano e eu fui produtor executivo por uma época, e então dei um tempo com a Hammer e Tony se tornou o produtor executivo. A outra coisa que ele fez, interessantemente, foi começar a escrever filmes de horror, especificamente, sob a alcunha de John Elder."

Foi em 1955 que a empresa agora crescia regularmente depois de alcançar seu primeiro grande sucesso internacional com *Terror que Mata* (The Quatermass Xperiment), lançado nos Estados Unidos como *The Creeping Unknown.* A ideia de um monstro reconhecivelmente humano funcionou na imaginação do público e a Hammer decidiu explorar essa tendência, primeiro revivendo as histórias de Frankenstein e Drácula que tinham sido vistas pela primeira vez nos filmes de horror americanos dos anos 30. O primeiro foi *A Maldição de Frankenstein*, feito em 1956, dirigido por Terence Fisher, com roteiro de Tony Hinds sob o pseudônimo John Elder,

e tinha um ator relativamente desconhecido, Peter Cushing, O primeiro Drácula, *O Vampiro da Noite,* o seguiu em 1957, também dirigido por Terence Fisher, e lançou ao estrelato outro ator, Christopher Lee. Esses dois filmes ainda são os maiores sucessos da Hammer, tendo arrecadado 4 milhões de libras entre eles e começado a moda que faria o nome da Hammer sinônimo de horror pelo mundo. No início de 1960, Hammer tinha terminado *A Vingança de Frankenstein* e *As Noivas de Drácula* como segundo filme de cada série, ainda favoritos de muitos até hoje.

Em 1961, Michael Carreras saiu da Hammer para formar sua própria companhia produtora, a Capricorn Films:

"O motivo da minha saída foi que eu queria – eu acho que todo mundo passa por isso uma hora – novos ares. Eu não queria deixar a indústria nem nada disso, mas queria tentar outras facetas dela. Eu queria fazer um tipo diferente de filme e eu o fiz imediatamente – um musical chamado *What a Crazy World*, que eu coescrevi e dirigi, e um filme de Velho Oeste chamado *Armas Selvagens*, que interessantemente foi o primeiro filme desse tipo feito em Almería, na Espanha. Eu queria experimentar com diferentes tipos de temas porque havia um padrão bem rígido na Hammer naquela época – um padrão de sucesso mas, sim, um padrão rígido. Na mesma moeda, eu queria juntar uma experiência variada para quando eu voltasse à Hammer, o que eu sempre soube que faria,

sendo uma questão de família, eu seria capaz de trazer essa experiência comigo.

"Já que tanto Tony Hinds e eu éramos capazes de preencher a mesma função na Hammer, eu acho que era só uma questão de tempo para ver quem sairia. Na verdade, ele também sentiu uma necessidade psicológica e, um pouco antes da minha saída, ele tirou um ano de folga e se candidatou na União por uma posição muito inferior, para juntar experiência. A União não deu nada a ele, que é algo sobre o qual eles deveriam se envergonhar, já que ele era diretor e acionista de uma companhia que dava mais emprego para técnicos britânicos do que qualquer outra companhia.

"Tony Hinds acabou se aposentando e vendeu as próprias ações do que sempre fora um empreendimento de duas famílias basicamente. Meu avô morreu primeiro, depois o pai de Tony, e então o próprio Tony decidiu se aposentar por razões que devem ser puramente pessoais, eu acho. Eu não acho que haja outra explicação, já que até onde eu saiba, desde que deixou a Hammer, ele não escreveu mais que um ou outro roteiro e literalmente leva a vida de um senhor aposentado."

Em sua ausência formal da Hammer, Michael Carreras continuou produzindo filmes individuais para a companhia, que mantinha uma saída estável não só de filmes de horror, mas também de comédias, suspenses, *spin-offs* da TV e filmes de pré-história.

"Eu produzi todo tipo de filme que a Hammer fez – houve a aventura de Rider Haggard, *Ela*, por exemplo, então *Mil Séculos Antes de Cristo* e *Gângster na Lua*, que foram todos diferentes. Eu nunca perdi contato próximo, e provavelmente continuei tão envolvido como qualquer outro que também tivesse suas diversificações de projetos. Era o que eu queria alcançar de qualquer maneira, mas, particularmente, funcionou melhor dessa forma do que teria funcionado se eu ainda estivesse dentro da empresa."

Durante os anos 1960, a Hammer fez trabalhos conjuntos com a maioria das grandes companhias distribuidoras como Columbia, Warner e Fox, e em 1968 eles receberam o *Queen's Award To Industry* depois de três anos de produção em que eles trouxeram um milhão e meio de libras *em dólares* para o Reino Unido por ano. O auge da produção foi em 1971, com dez filmes feitos em doze meses. Era para essa companhia cada vez mais bem sucedida que Michael Carreras voltou em 1971:

"A última coisa que eu fiz enquanto estava trabalhando independentemente foi fazer um filme na África do Sul, que eu escrevi e produzi. Isso tomou um ano da minha vida, em que eu só voltei para Londres uma vez, por apenas três dias. Quando eu finalmente voltei, meu pai me disse rindo: "Eu acho que agora você parou de ficar reclamando", querendo dizer que era hora de parar e se estabelecer. A primeira oferta que ele fez foi a da minha volta como produtor executivo.

Naquela época, eles ainda mantinham a saída de oito filmes por ano e não hesitei em dizer não, porque eu teria voltado exatamente para onde eu estava quando saí. Estavam querendo que eu tomasse responsabilidade de repente sobre sete ou oito outros produtores, que era justamente aquilo de que eu fugi ou não queria saber nos dez anos anteriores. Eu era capaz de receber o salário de um ano inteiro produzindo um único filme independente, sem toda essa responsabilidade. Então, recusei, o que o deixou chateado. Houve um tempo em que eu não sabia se nos falaríamos de novo. Então, antes do Natal de 1970, recebi um convite para jantar em Londres e fui. Ele perguntou se eu gostaria de voltar como gerente de direção, que era uma posição completamente diferente. Depois de pensar durante o Natal, eu disse que sim e voltei em tempo integral em 3 de janeiro de 1971.

"Para atualizar a história, em agosto de 1972 houve algumas movimentações feitas para comprarem a companhia por interesses de fora. Nessa época, meu pai estava chegando aos 65 e acho que ele sentia que tinha levado a Hammer o mais longe que ele e ela conseguiriam chegar. De qualquer forma, em agosto de 1972, eu comprei a companhia dele.

"Até aquele momento, claro, a companhia tinha sido gerida como um negócio familiar. Agora, embora negócios familiares sejam uma forma maravilhosa de vida, eu não acho que elas existem hoje da mesma forma que antigamente, e eu acho que a Hammer tem potencial para se

diversificar em outras áreas compatíveis. Por exemplo, eu penso em livrarias – o nome Hammer seria aceitável para um certo tipo de livro, assim como ele o é em certo tipo de filme. Acho que a marca poderia ser usada como gravadora também, e eu gostaria que houvesse uma Hammer como era o Grand-Guignol de West End, uma casa, museu, complexo para teatros, restaurantes, filmes tarde da noite. Eu penso no nome Hammer Entertainment nesse estilo. Há vários desenvolvimentos que eu quero fazer e desde agosto de 1972 eu sou o principal acionista, presidente, gerente de direção, produtor executivo e tudo mais. De novo, isso é uma situação temporária, porque sem perder a imagem, quero dar nova forma à companhia, construí-la nessa direção e diversificar as atividades. Eu meio que tenho um plano de cinco anos na minha cabeça.

"E se haverá ou não uma nova geração de Carreras envolvida na companhia – eu tenho três filhos. O mais velho tem 23; ele trabalha com cinema, mas não quer trabalhar na Hammer; é um assistente de direção, também é técnico freelancer. Meu filho do meio está estudando Design de Interiores, ele só tem 21 anos. Ele poderia ser diretor de arte, mas talvez não queira. E meu filho mais novo, de 19, entrou para a Hammer em janeiro de 1973; eu espero que possa experimentar o maior número de facetas do negócio quanto possível, em caso de ele decidir continuar com o projeto. Então, eu tenho três possibilidades..."



TERENCE FISHER

Terence Fisher é decano de todos os diretores contemporâneos de fantasia, criador dos primeiros e mais famosos filmes das séries da Hammer de Drácula e Frankenstein, e diretor de muitos dos sucessos mais notáveis da companhia. Seu primeiro filme para a Hammer, *The Last Page*, foi feito em 1951, e entre esse e o primeiro Frankenstein de 1957, ele fez vários filmes de sucesso para o estúdio, que incluem *Stolen Face*, *A Volta do Criminoso*, *Triângulo de Quatro Lados*, *Spaceways*, *Três Paradas para Matar*, *A Luva Negra* e *Corrida para a Morte*. Quando, em 1956, a Hammer decidiu fazer o remake dos famosos filmes de horror de Hollywood dos anos 30, foi Terence Fisher o escolhido para dirigir o primeiro, *A Maldição de Frankenstein*.

O filme foi um sucesso imediato e lucrou na região dos cinco milhões de dólares ao redor do mundo. Também estabeleceu Terence Fisher como mestre dos gêneros horror e fantasia, uma posição confirmada em 1957, quando ele dirigiu o primeiro Drácula, *O Vampiro da Noite*, da Hammer. Desde esses dois primeiros filmes, Terence Fisher dirigiu várias continuações para eles, embora nem todos os filmes das séries de Drácula e Frankenstein tenham sido dirigidos por ele.

Fisher, no entanto, nunca se limitou apenas aos temas de Drácula e Frankenstein, embora ele admita que gosta mais de fazer esses filmes do que qualquer outro. Em 1958, ele dirigiu *O Cão dos Baskervilles* e *O Homem que Enganou a Morte*. Em 1959, veio *A Múmia*, *Estranguladores de Bombaim e O Monstro de Duas Caras.* Nos anos 60, ele fez filmes de temas mais variados, que incluem *O Fantasma da Ópera* e *As Bodas de Satã* e a continuação dos filmes de Drácula e Frankenstein, culminando em 1969 em *Frankenstein Tem que Ser Destruído*, o ano em que o primeiro de dois acidentes aconteceu, o que deixou Terence Fisher longe da direção por quase três anos. Na sua volta, o Mestre do Macabro, como ficou conhecido, ele veio com seu tema favorito em *Frankenstein e o Monstro do Inferno* (1973). Mas o início da vida de Terence Fisher foi muito diferente da posição que ele agora ocupa como principal diretor para os fãs de filmes de fantasia.

"Minha primeira carreira foi minha carreira no mar. Eu era filho único e, depois da morte de meu pai em 1908, minha mãe pensou que um tempo no mar me daria uma direção na vida. Na verdade, é claro, me colocou no caminho de muitas tentações. Depois de dois anos no navio de treinamento, eu finalmente fui para o mar aos dezessete. Foi uma vida maravilhosa por cinco ou seis anos, mas eu nunca achei que fosse um trabalho para uma vida inteira.

"Eu não me lembro de ter ideias definidas sobre o que eu queria fazer nessa época. E minha segunda, curta, carreira

foi no comércio de roupas, eu acabei me tornando assistente de gerente de mostruário na Peter Jones. A única razão que eu consigo lembrar para ter trabalhado lá era que eu morava perto da loja naquele tempo."

Foi durante o período na Peter Jones que Terence Fisher começou a considerar cinema como uma carreira possível, embora ele não se lembre de nada especificamente que o tenha levado nessa direção. Uma vaga ambição de entrar na indústria gradualmente se cristalizou num desejo mais bem definido de se tornar editor de filmes. E, na idade relativamente avançada de 28 anos, ele foi aceito na Shepherd Bush Studios, onde passou um ano como "o garoto da claquete mais velho no negócio". Depois, foi à sala de montagem, onde, em apenas nove meses, ele começou a montar os próprios filmes, algumas comédias de Will Hay, inclusive. Ainda editor, Terence Fisher foi trabalhar na Teddington Studios, que pertencia à Warner Brothers. O último passo para se tornar diretor de cinema veio em 1947 quando foi à Highbury Studios a convite da Rank Organization que estava fazendo um treinamento para potenciais diretores. Depois de dirigir três curtas, Sydney Box ofereceu a ele seu primeiro longa-metragem. "E esse", diz Terence Fisher, "foi o início de tudo."

"Eu fiz dois filmes com a Sydney Box em Pinewood. Então, é claro, a Rank começou a prestar bastante atenção nos seus investimentos com filmes e toda a indústria

começou a passar por um período bem ruim – fora a Hammer, que estava se empenhando fortemente em melhorar o seu produto. E, por isso, eu entrei na Hammer.

"Eu lembro claramente o primeiro filme que eu fiz para eles, *The Last Page* (1951), por causa de Diana Dors. Ela tinha sido uma das estrelas da Rank e eu lembro que fiquei impressionado já naquela época com o potencial enorme do seu talento. Nunca vi uma interpretação ruim, pelo menos, não quando ela estava levando a sério. Nenhum desses filmes iniciais mostrava o que seria minha futura carreira na Hammer, com exceção talvez de *Triângulo de Quatro Lados*, que era ficção científica."

Um dos momentos cruciais na história da Hammer e de considerável influência na carreira de Terence Fisher depois foi o sucesso de *Terror Que Mata*, de Val Guest. Não foi só o primeiro *spin-off* da televisão, mas também juntou elementos específicos de fantasia e do macabro que fariam da Hammer uma das mais respeitadas e lucrativas companhias no negócio. A Hammer reconheceu no sucesso de *Terror Que Mata* o grande apelo popular dos filmes lidando com horror e o desconhecido: o reconhecimento do potencial dessa combinação brilhante dava corpo à decisão de reviver a história de Frankenstein. E Terence Fisher seria o diretor do primeiro filme.

"Embora eu estivesse muito feliz com a oportunidade, devo admitir que ser chamado para dirigir o primeiro

Frankenstein foi pura sorte. Aconteceu que eu ainda tinha um filme no contrato que firmamos e o próximo filme a ser feito seria Frankenstein. A Hammer queria que eu assistisse às versões anteriores de Frankenstein, mas eu recusei, porque eu acho que todo mundo deveria trazer seu toque pessoal ao projeto, ainda que mantendo-se dentro dos largos limites da história original. Eu tentei esquecer o fato de estar dando continuidade à tradição de horror central do cinema. Eu queria um filme que crescesse através do contato pessoal com os atores e da influência dos sets muito especiais. Eu nunca li o original de Mary Shelley, e não acho que eu deveria lê-lo. O maior crédito deve ir para Jimmy Sangster, que escreveu os roteiros e conseguiu tornar a história original tão cinemática.

"Até quando fui gravar os filmes do Drácula, eu não tinha consultado os romances de Bram Stoker ou as lendas de vampiro da Transilvânia. Eu acho que minha maior contribuição para o mito de Drácula foi dar ênfase ao elemento sexual na história. Eu também acredito que o primeiro filme de Drácula é a melhor coisa que eu já fiz para a Hammer, e ainda é um grande sucesso. Tudo pareceu dar certo durante as filmagens. Eu lembro da primeira aparição de Drácula especificamente bem. O garoto na sala da casa, ele vira e olha para a escadaria, e lá em cima está a figura do Drácula, uma silhueta no topo da escada. A câmera vai gravando de encontro a essa figura enquanto ele desce, ainda em

silhueta, na nossa direção. O público espera sempre o pior terror possível e quando ele chega bem perto da câmera, é possível vê-lo, e ele é esse homem muito charmoso e bonito. O choque funciona perfeitamente."

Depois do grande sucesso dos primeiros filmes de Drácula e Frankenstein, a Hammer começou a tendência de dar a ele quase exclusivamente o mesmo tipo de filme para dirigir e muitos desses foram fora das séries mencionadas, embora ele admita que prefere trabalhar com os dois maiores e mais populares "heróis" da Hammer. Ele também pensa que essas duas lendas têm um futuro indefinido no cinema já que são capazes de assimilarem todas as variedades de novas ideias, como transplantar cérebros, que ocorre em *Frankenstein e o Monstro do Inferno*. Ele, no entanto, não é muito fã da tendência recente de pôr Drácula num cenário moderno.

"Eu penso que o público tem que achar o que vê no cinema absolutamente convincente pelos 90 minutos de filme. Eu não ligo muito para o que eles pensam depois que saem do cinema, mas a não ser que eles tenham acreditado no filme, você não alcançou seu propósito. Eu não faria objeções a fazer um thriller psicológico moderno sobre vampirismo, mas por que é que tem que ser nosso velho Drácula andando de um lado para o outro na King's Road? Você tem que mirar numa suspensão da descrença. Visualmente falando, eu acho que meus próprios filmes são bons e críveis,

porque eu tenho uma boa noção visual dentro do frame. Eu detesto o que eles chamam de "gravação malandra" – que faz o filme ficar igualzinho a um longo comercial de TV. Isso não significa, porém, que eu não aprovo o uso de efeitos especiais nos filmes de Frankenstein e Drácula. Em *Frankenstein e o Monstro do Inferno*, por exemplo, nós fomos capazes de mostrar toda a operação de transplante cerebral. Você pode ver a parte de cima do crânio sendo removida e o cérebro levantado para fora. Mas a menos que esse tipo de coisa seja feita de forma sensacional, o efeito é completamente risível.

"A verdadeira tarefa de um diretor de filmes de fantasia é trazer integridade de intenção para sua direção. Eu sempre quero uma resposta similar dos meus atores, e raramente não a consigo, especialmente com Peter Cushing e Christopher Lee. Se meus filmes refletem minha própria visão do mundo de alguma forma, é ao mostrar a vitória do bem sobre o mal, na qual eu acredito. Pode levar aos seres humanos muito tempo para alcançar isso, mas eu acredito que é assim que as coisas funcionam no fim."



CHRISTOPHER LEE

Christopher Lee é o maior e mais famoso de todos os Dráculas das telas modernas, um papel que ele faz com muita seriedade, mostrando impressionante conhecimento sobre o *Drácula* de Bram Stoker e os vampiros da lenda da Transilvânia. Ele às vezes se decepciona com o fato do Drácula que pedem para que ele faça seja tão diferente dos lendários e literários Dráculas. Mas, como um ator profissional, ele interpreta os papéis que lhe são dados, e muitos desses foram fora do gênero horror. Qualquer papel para o qual o chamam, seja o temível Conde ou a patética Criatura criada pelo Barão von Frankenstein, Christopher Lee acredita que tem sempre que ser feito com total integridade: "É preciso se imergir completamente no personagem e esquecer sua própria personalidade. A interpretação precisa do início ao fim ser direta, honesta e sincera. Um pouquinho de ironia merece a risada do público."

Nascido em Londres em 1922, Christopher Lee foi trabalhar com negócios na cidade de Londres após sair do colégio. Ao sair da Força Armada Real no fim da Segunda Guerra, ele decidiu se tornar ator, embora admita que é difícil de lembrar por que quis ir para essa profissão que o levaria às alturas do sucesso. "Eu acho que era uma necessidade

de criar pessoas que não eram eu", ele diz, "e por que eu saberia que me sentiria melhor assim do que fazendo qualquer outra coisa." No início, os papéis eram pequenos, mas houve participações em *Hamlet* e *Scott of the Antarctic*.

Um dos momentos cruciais na sua carreira, no entanto, veio certamente em 1956 quando a Hammer o chamou para fazer a Criatura no primeiro remake dos grandes filmes de horror dos anos 30, *A Maldição de Frankenstein.*

"Me chamaram para fazer a criatura principalmente por causa do meu tamanho e da minha altura", lembra o homem de um metro e noventa e seis, "que talvez tenha sido o que me deixou fora de vários filmes nos dez anos anteriores. A maioria dos astros britânicos não queriam que eu aparecesse perto deles durante o filme, porque eu era facilmente o homem mais alto. O ator britânico mais alto tinha um metro e noventa, portanto ainda mais baixo que eu. Então, eu passei esses dez anos aprendendo o ofício da atuação. Você não aprende como ser um ator, você aprende como atuar. Eu fiz televisão, teatro e ópera nesse período. Na verdade, tudo que eu tinha feito acabou sendo uma tremenda vantagem para o papel da Criatura. Eu tinha o conhecimento necessário de mímico porque eu não tinha tido muitas oportunidades de falar nos dez anos anteriores, exceto quando fui fazer filmes na Europa.

"Eu nunca pensei sobre o que eu teria feito caso o papel da Criatura não tivesse aparecido; eu provavelmente teria

ido para os Estados Unidos, onde todos os atores estavam sob alta demanda. Finalmente, a Hammer apareceu com uma oferta e sugeriu que eu me encontrasse com Tony Hinds e Terence Fisher. Eu fui e os convenci de que faria uma Criatura apropriada, no mínimo, em virtude do meu tamanho. Eu não ligava se eles fossem me deixar irreconhecível, eu não estava chegando a lugar nenhum parecendo comigo mesmo. Então, eu pensei que talvez as pessoas me notassem um pouquinho mais se eu não me parecesse com nada na terra. O resultado foi a maior arrecadação na história do cinema britânico em relação ao custo."

O papel de Christopher Lee em Frankenstein o trouxe para perto de outro ator, Peter Cushing, com quem ele formaria uma parceria que garantiu a qualidade contínua dos maiores filmes de fantasia da Hammer e, claro, provou ser a melhor dupla da história do gênero horror. Mas ambos não param por aí, e têm carreiras variadas e ativas fora dos filmes do *revival* gótico que fizeram na Hammer.

Depois do grande sucesso nos papéis principais do primeiro remake da Hammer, pareceu natural que ambos se juntassem novamente para fazer outro de igual sucesso com *O Vampiro da Noite* de 1958 (Dracula).

Esse é um papel de especial fascinação para Christopher Lee e ele é sempre muito consciente dos antecedentes históricos e lendários do Conde vampiro. Ele recentemente

terminou a filmagem de um documentário, na Romênia, para uma companhia produtora sueca, em que ele aparece tanto como o vampiro fictício Conde Drácula e o genuíno histórico Vlad, o empalador, a praga dos turcos, o Drácula "real". Lee discorda de certas formas em que ele foi pedido para interpretar Drácula recentemente, e ele tende a ver o primeiro filme com especial afeição.

"Com o sucesso de Frankenstein, eu então fiz Drácula na única versão da Hammer que realmente se parece com o livro de Bram Stoker. Foi a primeira vez que fiz o papel de Drácula e, naquele filme, ele realmente lembrava a criação de Bram Stoker em várias formas, exceto na aparência, que estava errada e permaneceu errada em cada filme subsequente da história. O Drácula do livro usava um casaco, enquanto essa ideia de capa e mantos vem dos velhos filmes da Universal. A ideia de um homem morando nos fundos da Transilvânia, vestido de gravata branca, fraque e capa é realmente bem ridícula."

Apesar dessas divergências sobre os Dráculas das telas, o grande triunfo de Christopher Lee no papel foi ser capaz de tornar o inacreditável algo em que as pessoas acreditavam. Ele projeta um poder selvagem, erótico da criatura cuja existência depende de sugar a vida; e os Dráculas da Hammer todos deram ênfase ao poder do Conde sobre suas vítimas. Lee também destaca a vulnerabilidade de Drácula, a essencial solidão do mal.

"Eu acho que ele é uma pessoa muito triste. Ele não é um herói, mas um anti-herói em muitos aspectos. Ele tem enorme ferocidade e poder, mas nem sempre controle. É um desafio para um ator torná-lo crível. Por uma hora e meia, as pessoas ficam olhando para algo que não sabem se é possível e estão acreditando que é. Eu frequentemente pondero sobre como os maiores nomes do cinema teriam feito algumas falas minhas. Nós na Hammer tivemos o treino mais rigoroso possível a respeito disso e nós tivemos sucesso quase total.

"Outro aspecto desses filmes que chamam o público em qualquer lugar é que o tipo de filme de Drácula é uma história moral, uma mistura de pantomima, conto de fadas e melodrama. Os personagens são diretos e estritamente definidos: isso é preto, isso é branco. Isso é bom, isso é ruim. Quando o mal encontra o bem, precisa inevitavelmente falhar, sempre perde no final. Esse é o único motivo pelo qual a igreja não se opõe aos filmes, e por que eles são tão populares na Irlanda, Espanha e Itália. Eu viajei pelo mundo inteiro e falei com frequentadores de cinema em todos os cantos, eu não tenho dúvida sobre isso, de todos os tipos de filme, esse tipo de fantasia ou conto de fadas adulto são os mais populares."

Lee, junto de Peter Cushing, foi o astro da Hammer nesse *revival* gótico. Ele interpretou a Criatura de Frankenstein, Drácula e a Múmia. Agora, apesar de suas dúvidas sobre as

formas mais recentes de como o maligno Conde é trazido de volta, ele permanece generoso e elogia as conquistas da companhia.

"Não tem uma grande diferença entre o que a Hammer faz e um estúdio gigante como a Paramount faz, exceto que a Hammer cria muito mais com muito menos. Eles conseguem botar na tela uma história essencialmente inacreditável, e os atores a tornam algo em que se pode acreditar, sem gastar fortunas em roteiro, direção e elenco. A Hammer tem um desafio muito maior do que as companhias mais prestigiadas, e vence fácil. Os lucros que eles tiveram não deixam dúvida. Eu acho que os críticos são injustos com a Hammer; eles criticam os filmes por serem nojentos, de baixa qualidade e baratos. Ainda assim, tem mais violência, sadismo e obscenidade feroz em três minutos de um filme do Bond do que em vinte filmes da Hammer juntos.

"A Hammer nunca disse que veio para fazer outra coisa que não levar as pessoas ao cinema com entretenimento. Isso, claro, é o trabalho do *showman* e na família Carreras, nós encontramos os melhores no cinema britânico em um longo tempo."

A relutância de Christopher Lee em continuar interpretando Drácula nos filmes mais recentes é compreensível. Desde os dias inebriantes do primeiro remake em 1957, versões seguintes tenderam a perder o mistério e a fantasia daquele primeiro *O Vampiro da Noite*, e deixaram

Lee com pouca alternativa a não ser continuar interpretando o mesmo Drácula, de capa e olhar feroz em lentes de contato vermelhas. Lee, que normalmente tem uma cópia do *Drácula* de Bram Stoker com ele nos sets de filmagem, gostaria de ver um retorno para a lenda, para Bram Stoker ou para as lendas do século XV.

"Do jeito que o papel de Drácula está nos filmes recentes, tem muito pouco que eu possa elaborar. Eu faria de novo, mas só se houvesse algo a mais que eu pudesse dar ao personagem. E eu tenho reservas quanto a interpretar o papel num ambiente moderno. Obviamente, claro, se o público quiser me ver fazendo o personagem, então fica difícil de recusar, embora vá chegar um tempo em que eu não serei mais fisicamente capaz de fazê-lo. Minha grande ambição é fazer um filme do livro de Stoker, do jeito que ele escreveu. É esse o Drácula que quero fazer. Então, eu realmente poderia dizer que fiz Drácula e dar o meu último adeus."



PETER CUSHING

Nascido em Surrey, Inglaterra, em 1913, o filho de um inspetor de qualidade, a persistente ambição de Peter Cushing, desde a juventude no colégio, era ser ator. Seu pai, no entanto, tinha outros planos e Peter lembra: "Eu fui assistente no escritório dele por três anos e vivia só nas noites quando eu podia escapar para uma sociedade de teatro amador local." Depois de um período desesperado escrevendo cartas de candidatura a companhias de teatro de repertório e diretores, o futuro Barão von Frankenstein finalmente conseguiu emprego a 15 *shillings* por semana com uma companhia de repertório em Worthing. Ele ficou lá até juntar 50 libras, o preço da passagem só de ida para Hollywood.

Depois de dois anos variados nos Estados Unidos, que incluíram interpretar o dublê de Louis Hayward em *O Homem da Máscara de Ferro* e um papel em *Dois Palermas em Oxford* com Laurel e Hardy, ele retornou à Inglaterra em 1941. Um antigo problema no ouvido o impediu de se juntar às forças armadas, e ele começou a trabalhar com a ENSA (Entertainments National Service Association). Fez vários papéis no teatro e uma tour com a companhia de teatro Old Vic pela Austrália e pela Nova Zelândia. Então,

os primeiros papéis para cinema começaram a aparecer com Osric no *Hamlet* de Olivier em 1948. Fez outros pequenos papéis entre 1951 e 1956, nada mais nada menos que 23 peças para a televisão, chegando a ser premiado por sua performance na adaptação de 1984 de George Orwell.

"Parecia que eu não fazia nada além de peças naquela época, maravilhosas peças. Praticamente todas as peças que eu fiz naqueles anos já tinham sido bastante reconhecidas no teatro – peças como *Gas Light* (de Patrick Hamilton) e *The Winslow Boy* (Terence Rattigan). Cada uma foi um sucesso e cada papel era excelente, o que ajuda muito qualquer ator, porque se você tem um papel excelente numa peça excelente, você tem que ser muito ruim para dar errado. Eu lembro, no entanto, que o pessoal do cinema era bastante contra a televisão naquela época."

Uma companhia, porém, estava completamente viva na mesma medida em que o rádio e a televisão representavam o gosto popular. A Hammer já tinha feito *spin-off*s populares de programas de rádio nos anos 40 – os filmes de P.C. 49 e Dick Barton – quando eles lançaram o seu primeiro, brilhantemente bem sucedido, *spin-off* da televisão, *Terror que Mata* (1955).

"Eu acho que isso mostra a perspicácia para negócios incrível da Hammer, mas eles sempre assistiram televisão bem de perto, e agora, é claro, eles estão fazendo coisas como *Nos Ônibus*, ainda com imenso sucesso. Foi parcialmente

por causa do meu sucesso na televisão que eles se interessaram por mim, mas eu não pude realmente começar a trabalhar com eles até 1956 quando houve um pequeno espaço no meu trabalho para a televisão, e eu soube que eles estavam considerando um remake de Frankenstein. Eu lembro de gostar muito da versão anterior, com Boris Karloff fazendo o Monstro e Colin Clive interpretando Frankenstein. Então, liguei para o meu agente, que disse à Hammer que eu ainda queria trabalhar para eles. E foi assim que aconteceu; eu não tinha ideia do que eu estava começando, embora eu logo fosse descobrir que tudo que eu e Christopher Lee fizemos seria depois descrito como filme de "horror", até o filme de Sherlock Holmes que eu fiz. Para mim, no entanto, filmes como *O Poderoso Chefão* são os filmes de horror reais, mesmo sendo maravilhosos. Atirar nos olhos de um homem na mesa de massagem pode ter um paralelo comigo cravando a estaca em Drácula, mas é muito mais terrível, porque o que nós fazemos é uma fábula, enquanto a cena de *O Poderoso Chefão* pode realmente ter acontecido em algum momento. Eu não tenho interesse profundo no gênero horror, mas eu gosto de fazer filmes, e me sinto extremamente sortudo de ser tão associado com a história de sucesso da Hammer. Eu fiz uma média de um filme e meio por ano para uma companhia só. Na vida de um ator, isso é algo pelo qual se deve ser realmente agradecido."

Peter Cushing, um homem quieto e gentil, é renomado por interpretar dois dos personagens mais duros na história dos filmes de horror: o cientista cruel e fanático Barão von Frankenstein, e o igualmente determinado e destemido Van Helsing, o caçador perene de Drácula. Ele interpretou esses dois papéis na maioria dos tratamentos das duas histórias da Hammer, mas ele não acha que o estilo essencial dos personagens mudou a despeito de uma certa "modernização".

"Frankenstein tem um tremendo estilo, porque ele é sempre o mesmo personagem. Ele talvez tenha se tornado um pouco mais cruel, mas é basicamente o mesmo. O caráter do ator tem sempre que vir à tona até certa medida, o que dá uma certa continuidade. Você também tenta criar um personagem com o que o roteirista te dá, e eu não acho que Peter Cushing tem tanto assim em comum com Frankenstein. Você é substancialmente movido pelos roteiros, e a forma como eles são escritos estão fadados a refletir atitudes atuais até certo ponto.

"Eu não acho, no entanto, que Frankenstein e Drácula mudaram dos personagens que eram nos primeiros filmes que fizemos nesses temas. Frankenstein é sobre um homem que fez o impossível ao criar outro homem; o outro, Drácula, é sobre um vampiro que vive de sangue. Tudo depois disso é uma variação do mesmo tema. É claro que você tem que acrescentar mudanças ao longo do caminho, e a Hammer começou a fazer filmes de Drácula num cenário moderno,

mas os personagens permanecem os mesmos. E até nos mais modernos, Drácula se mantém dentro de uma igreja gótica onde ele realmente está em casa.

"E o jeito que eu penso sobre Frankenstein também nunca muda. Eu acho que é como o Dr. Knox, famoso anatomista que precisava de corpos para descobrir como o corpo humano funcionava. Ele pode ter começado como um médico honesto, mas no fim, ele fechou o olho bom para os meios que usava como material para os experimentos. E eu vejo Frankenstein assim, não só um homem que coleciona partes e pedaços e os põe juntos. Ele realmente tenta provar algo, e por esse motivo eu nunca pensei nele como um personagem ruim. Médicos e cirurgiões sempre tiveram que ter uma partezinha cruel dentro deles para cumprirem seus trabalhos."

Desde o primeiro Frankenstein da Hammer, Peter Cushing fez mais de 50 filmes. Muitos deles dentro do gênero horror ou fantasia, como *As Filhas de Drácula* e *Essência da Maldade*. Mas além de suas caracterizações de Frankenstein e Van Helsing, ele é mais conhecido por interpretar Sherlock Holmes, tanto no *Cão dos Baskervilles* da Hammer quanto na popular série de televisão da BBC. Peter Cushing lembra dele como "o mais complexo personagem para interpretar." Mas a verdadeira afeição de Cushing está com os dois filmes de fantasia que garantiram a ele um lugar de distinção na história do horror.

"Eu espero que a Hammer tenha roteiros prontos para mais filmes de Drácula e Frankenstein que eu possa fazer de cadeira de rodas. Os filmes de horror me dão muito prazer. E fazer filmes é sobre isso. Quanta sorte eu tive de ter aquela primeira chance dezesseis anos atrás.

"Desistir de interpretar Van Helsing nos Dráculas? Só por cima do meu cadáver."

SESSÃO DE FOTOS

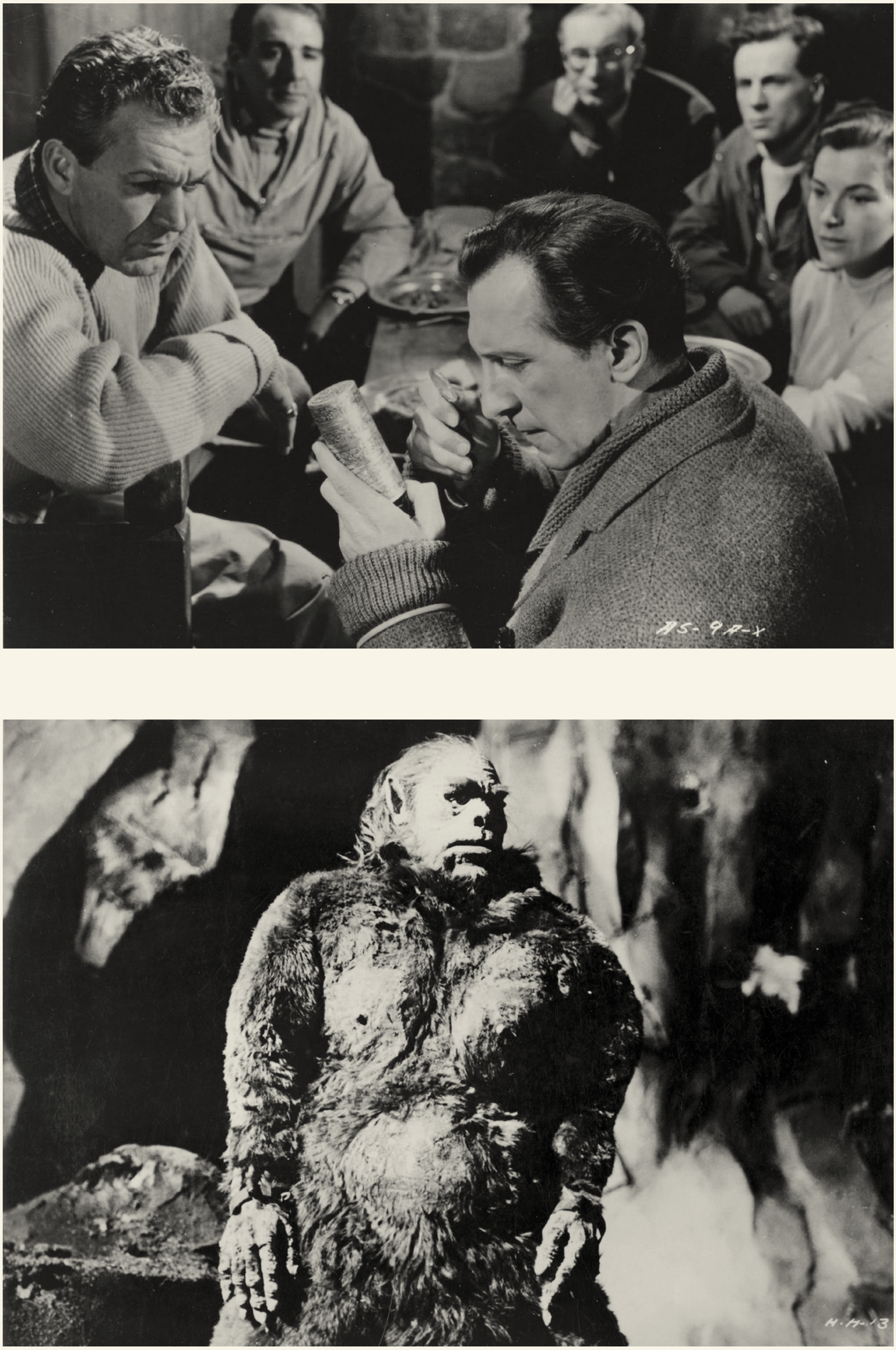


O MONSTRO DO HIMALAIA (*The Abominable Snowman*, 1957)

228



O MONSTRO DO HIMALAIA (*The Abominable Snowman*, 1957)



O MONSTRO DO HIMALAIA (*The Abominable Snowman*, 1957)



O VAMPIRO DA NOITE (*Dracula*, 1958)



O VAMPIRO DA NOITE (*Dracula*, 1958)



O VAMPIRO DA NOITE (*Dracula*, 1958)





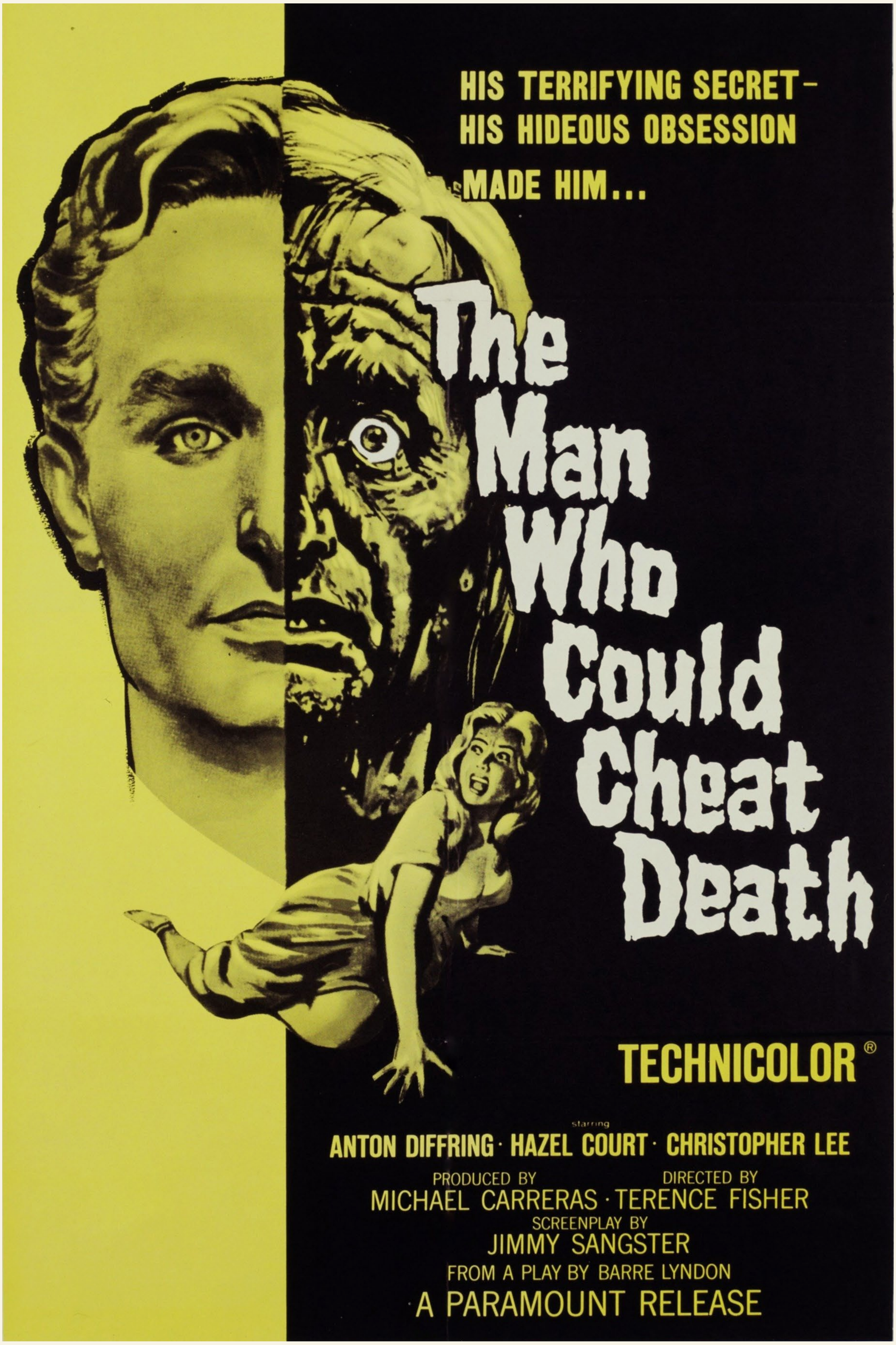
O VAMPIRO DA NOITE (*Dracula*, 1958)



O CÃO DOS BASKERVILLES (*The Hound of the Baskervilles*, 1958)



O CÃO DOS BASKERVILLES (*The Hound of the Baskervilles*, 1958)



O HOMEM QUE ENGANOU A MORTE (*The Man Who Could Cheat Death*, 1959)



O HOMEM QUE ENGANOU A MORTE (*The Man Who Could Cheat Death*, 1959)



A MÚMIA (*The Mummy*, 1959)

239



A MÚMIA (*The Mummy*, 1959)





AS NOIVAS DE DRÁCULA (*The Brides of Dracula*, 1960)

242



O BEIJO DO VAMPIRO (*The Kiss of the Vampire*, 1964)

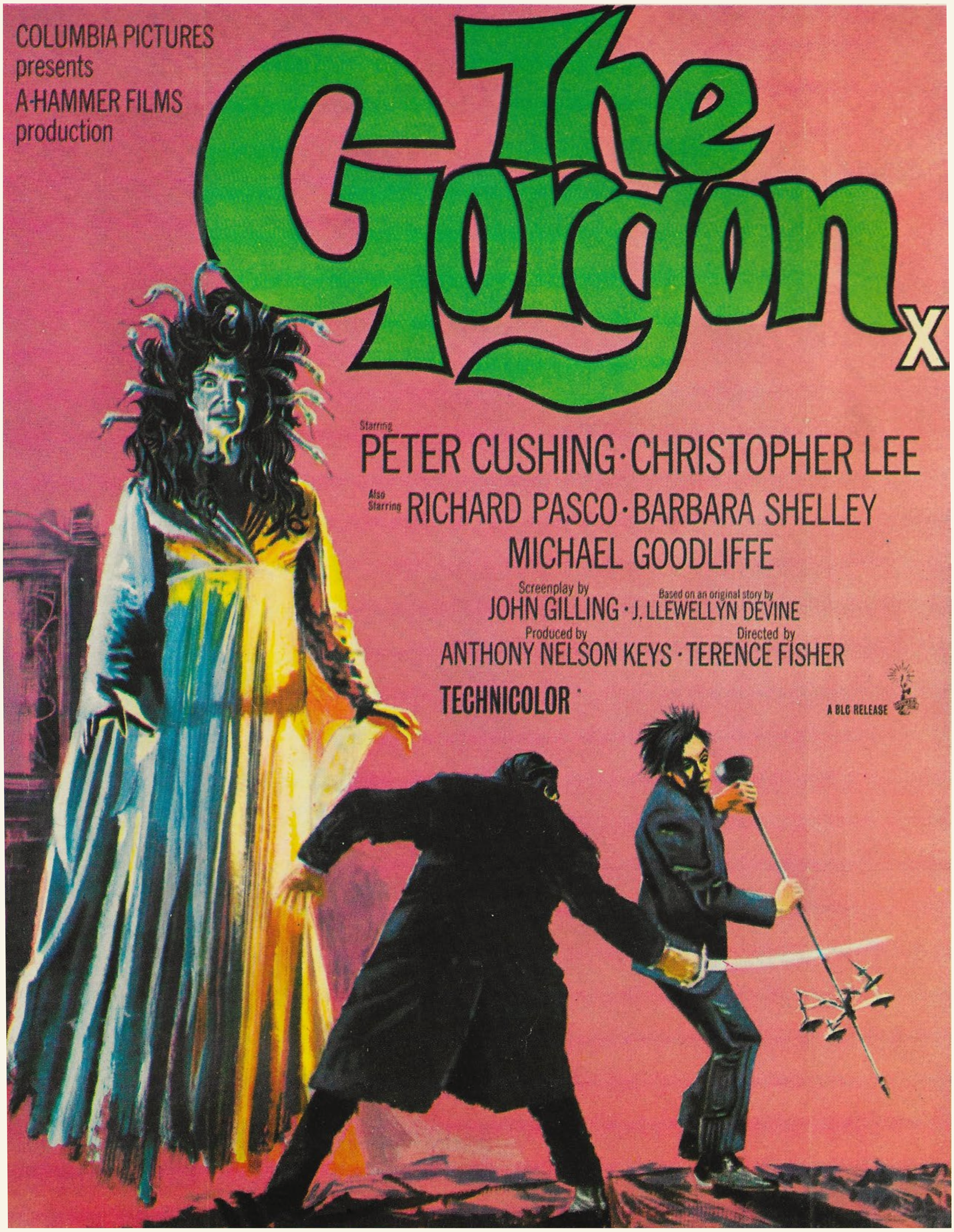
243



O BEIJO DO VAMPIRO (*The Kiss of the Vampire*, 1964)



O BEIJO DO VAMPIRO (*The Kiss of the Vampire*, 1964)



A GÓRGONA (*The Gorgon*, 1964)



A GÓRGONA (*The Gorgon*, 1964)



A MALDIÇÃO DA MÚMIA (*The Curse of the Mummy's Tomb*, 1964)



DRÁCULA – O PRÍNCIPE DAS TREVAS (*Dracula: Prince of Darkness*, 1966)



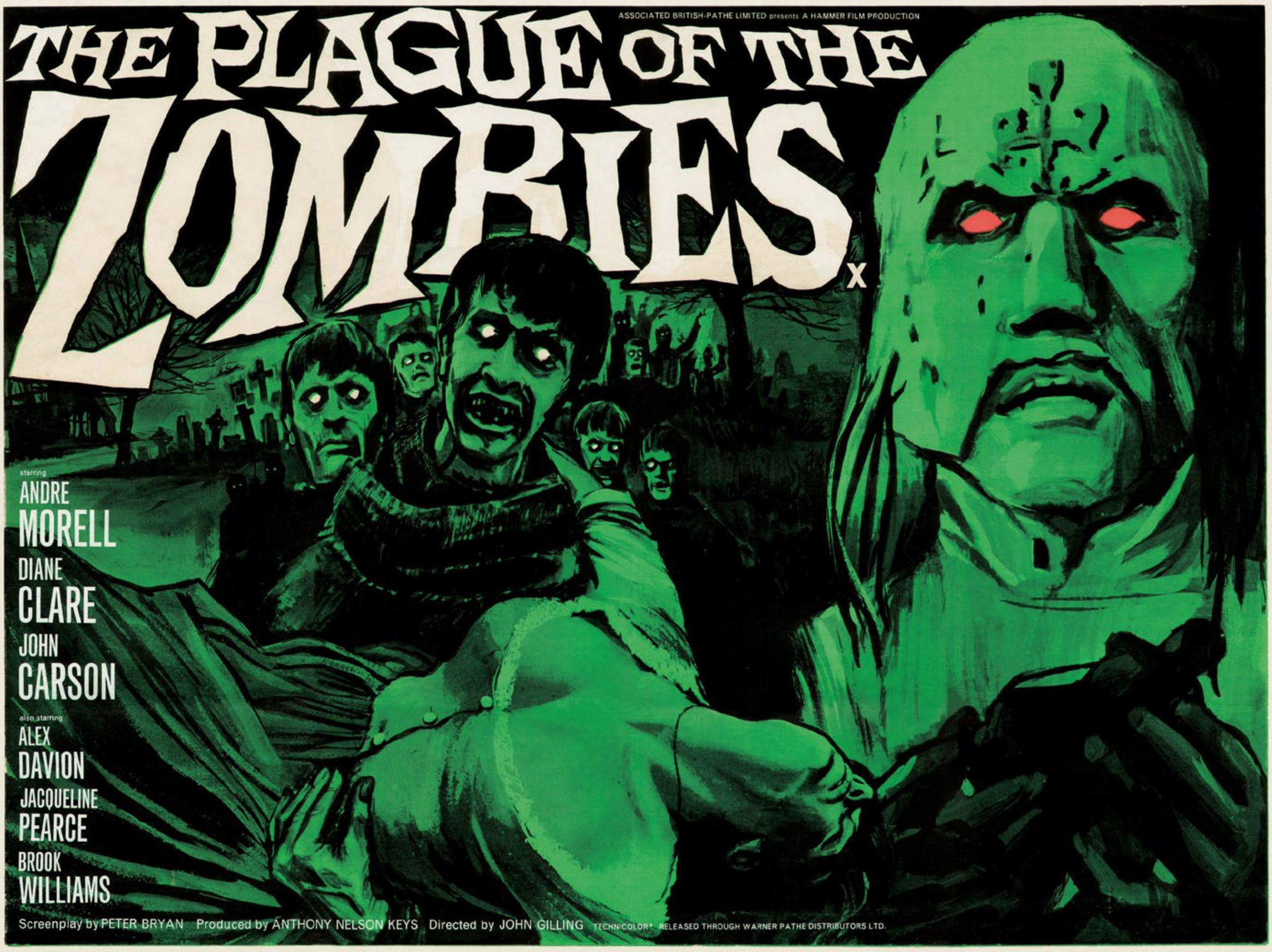
DRÁCULA – O PRÍNCIPE DAS TREVAS (*Dracula: Prince of Darkness*, 1966)



A SERPENTE (*The Reptile*, 1966)



A SERPENTE (*The Reptile*, 1966)



EPIDEMIA DE ZUMBIS (*The Plague of the Zombies*, 1966)

253



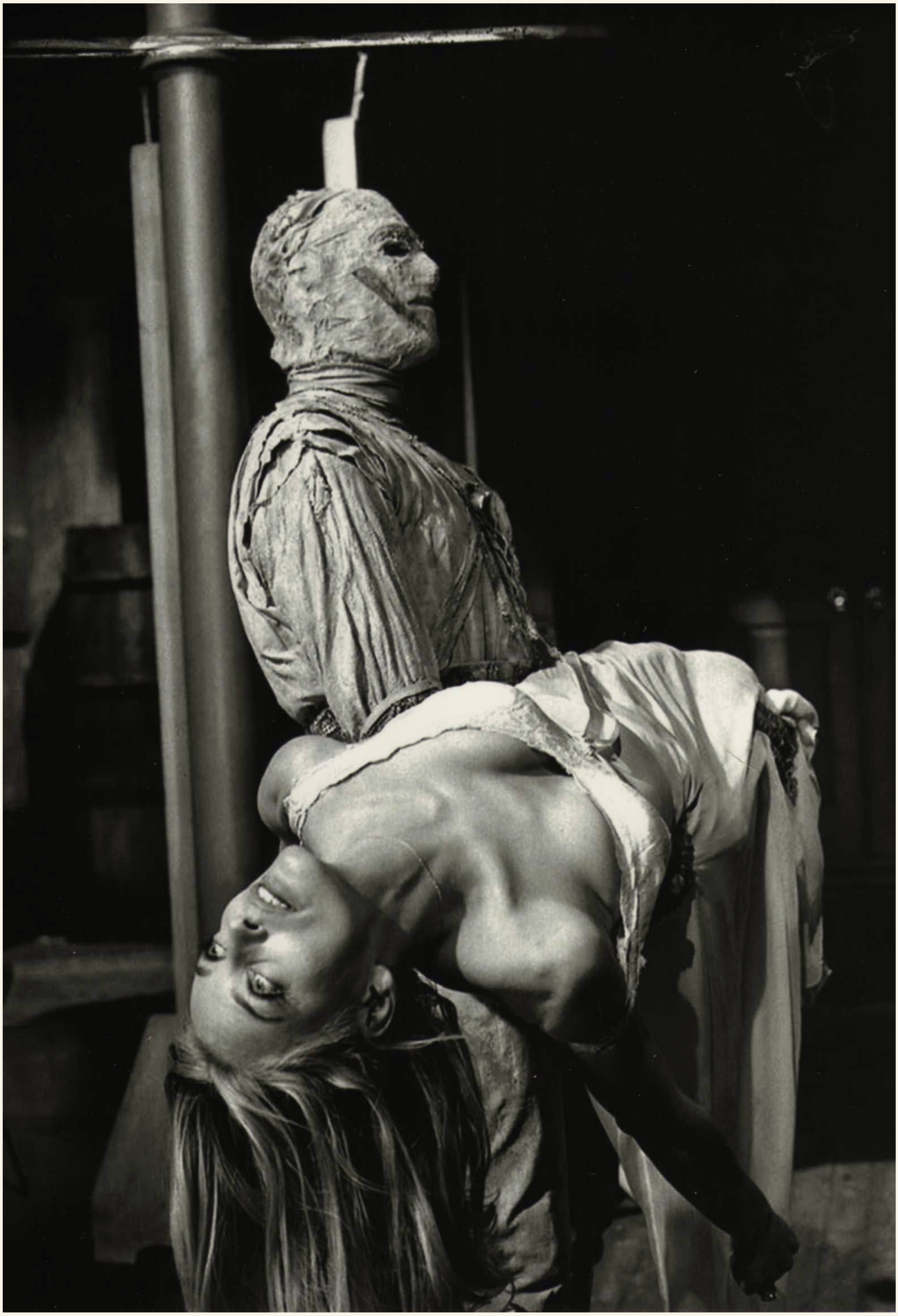
EPIDEMIA DE ZUMBIS (*The Plague of the Zombies*, 1966)



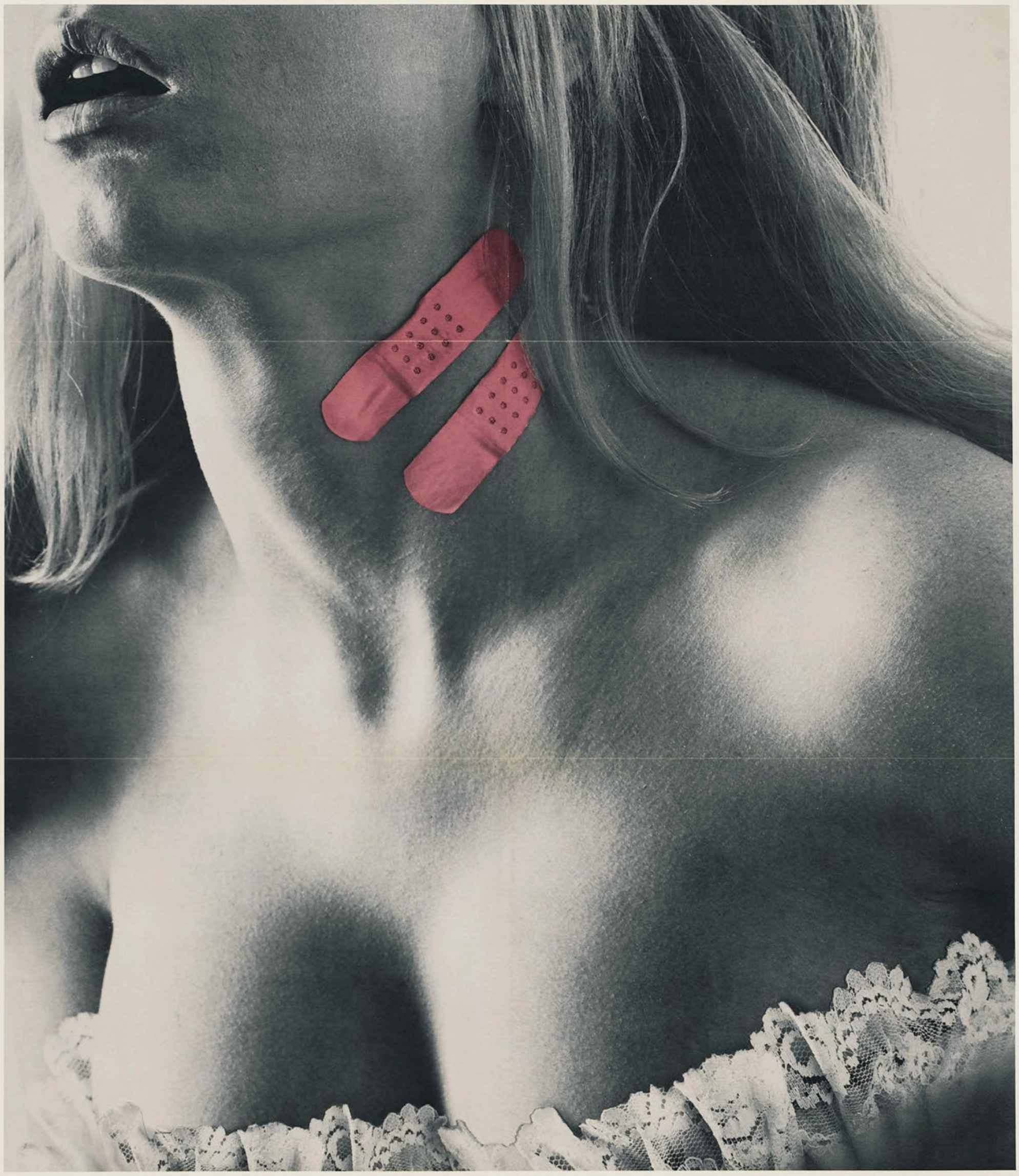
EPIDEMIA DE ZUMBIS (*The Plague of the Zombies*, 1966)



BRUXA, A FACE DO DEMÔNIO (*The Witches*, 1966)



O SARCÓFAGO MALDITO (*The Mummy's Shroud*, 1967)



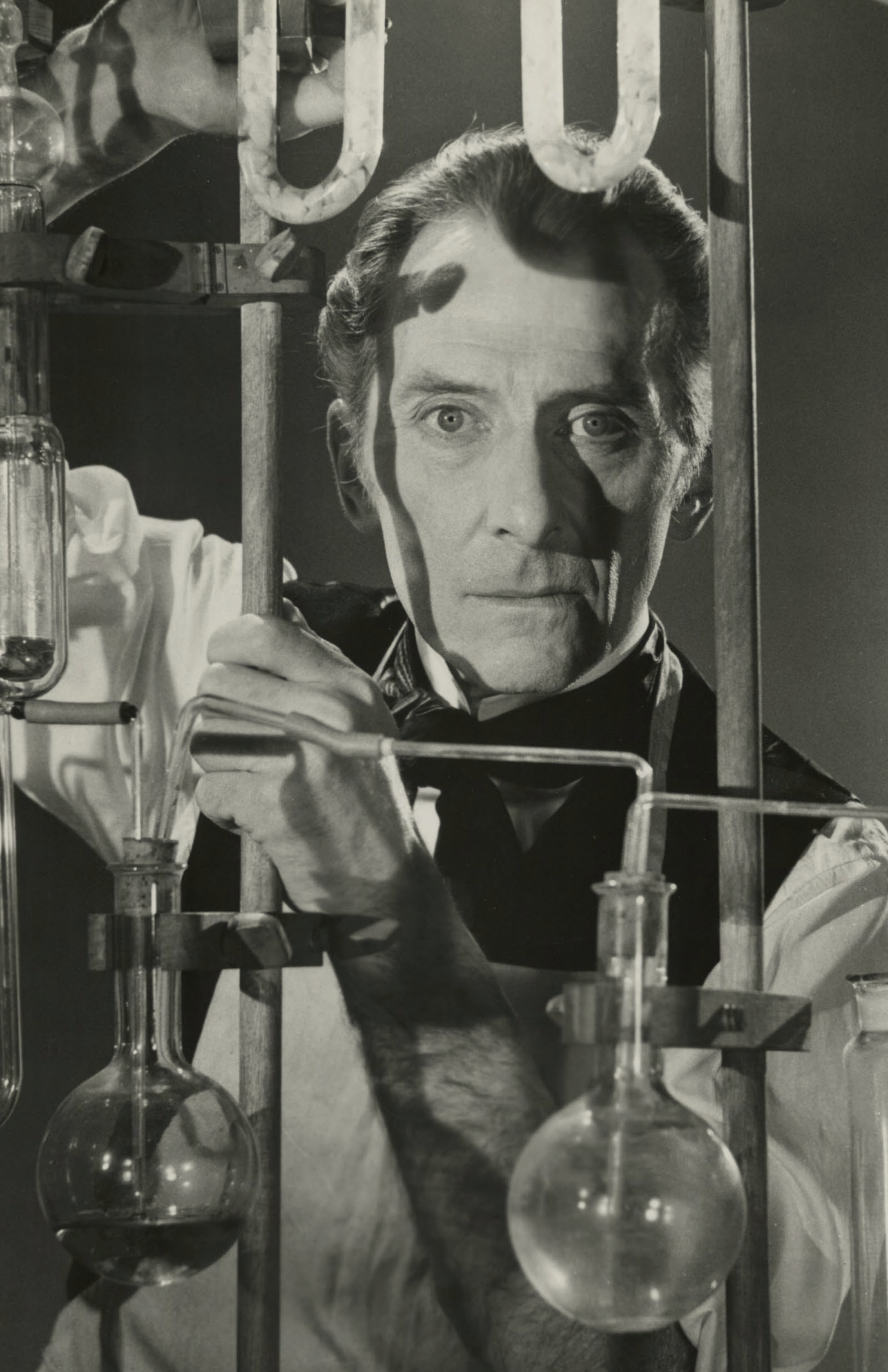
DRÁCULA – O PERFIL DO DIABO (*Dracula Has Risen from the Grave*, 1968)



DRÁCULA – O PERFIL DO DIABO (*Dracula Has Risen from the Grave*, 1968)



FRANKENSTEIN TEM QUE SER DESTRUÍDO (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969)





O HORROR DE FRANKENSTEIN (*The Horror of Frankenstein*, 1970)



O HORROR DE FRANKENSTEIN (*The Horror of Frankenstein*, 1970)



ATRAÇÃO MORTAL (*The Vampire Lovers*, 1970)



ATRAÇÃO MORTAL (*The Vampire Lovers*, 1970)

265



ATRAÇÃO MORTAL (*The Vampire Lovers*, 1970)



OS RITOS SATÂNICOS DE DRÁCULA (*The Satanic Rites of Dracula*, 1974)



OS RITOS SATÂNICOS DE DRÁCULA (*The Satanic Rites of Dracula*, 1974)

SOBRE OS AUTORES

JACK HUNTER

John Evans Hunter (23 de Agosto de 1911 – 8 de Setembro de 1984) foi um escritor e roteirista nascido nos Estados Unidos. Filho da atriz Millicent Evans e do produtor/diretor Ernest J. Carpenter, mais adiante na sua vida, ele afirmaria ser filho ilegítimo do famoso ator americano Douglas Fairbanks. Jack Hunter se formou na Hollywood High School em 1927 e logo se mudou para a Inglaterra, onde estudou no Trinity College, em Cambridge. Ainda como aluno da universidade, sua carreira começou ao escrever o roteiro de *Smashing Through* (1929) um filme mudo de aventura. Também atuou em *Varsity* (1930, como J. Evans Hunter). Depois de se formar com honras, ele se tornou roteirista reconhecido principalmente por seus filmes para o Estúdio Hammer. Em 1955, um de seus filmes, *Carrington V. C.*, foi indicado ao BAFTA. Pela Hammer, fez o controverso porém muito elogiado *O Estigma da Infâmia* (1960) e *Piratas do Rio Sangrento* (1962), e muitos outros. Morreu em Londres, 1984.

BEATRIZ SALDANHA

Cineasta, pesquisadora e colagista, colabora frequentemente para catálogos de mostras e livros, entre eles um capítulo sobre as diretoras brasileiras de horror para o livro *Mulheres Atrás das Câmeras* (Abraccine). Participou de curadorias e/ou júris de diversos festivais de cinema fantástico do

país, entre eles Fantaspoa (RS), Cinefantasy (SP) e Rock Horror Film Festival (RJ). Desde 2016, faz parte do time fixo de curadores da Crash – Mostra Internacional de Cinema Fantástico (GO). Mantém a revista eletrônica Les Diaboliques, especializada em filmes de terror, e co-organiza a revista Única, especializada na obra de Alfred Hitchcock, e a Enciclopédia do Cinema de Horror, em fase de preparação. Estreou na direção em 2020 com os curtas-metragens *Jérôme: Um Conto de Natal*, lançado nacional e internacionalmente como segmento da *Antologia da Pandemia*, e *Do Pó ao Pó*, que teve sua estreia na Cine BH.

CARLOS FOFAUN FORTES

Produtor, roteirista e diretor de cinema. Cinegrafista e editor de peças publicitárias. Graduado em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina. Criador da produtora Cine Guerrilha em Londrina/PR, produziu curtas de horror e organizou oficinas de realização de cinema de gênero. Foi diretor e roteirista dos curtas-metragens "Invasores", "Bosque Vermelho" (Cine Guerrilha – codirigindo com Edu Reginato) e "O Violeiro de Lerroville" (Rpc, Kinoarte). Além de assistente de direção do longa-metragem "Leste Oeste", diretor de produção do longa-metragem "Passagem Secreta" (Kinopus) e de curtas-metragens como "Rubras Mariposas" (Clareira) e "A Manicuri" (Cine Guerrilha) entre outros.

CARLOS PRIMATI

Pesquisador de cinema, crítico (membro da Abraccine), curador, tradutor e editor, especializado no gênero fantástico, ministra cursos e palestras sobre horror, ficção científica e fantasia em diversos eventos voltados ao tema e em instituições como o MIS-SP (Museu da Imagem e do Som). Foi editor da revista *DarkSide DVD*, na qual publicou uma série de artigos contando a história da produtora inglesa Hammer, também tema de um curso ministrado na mostra Crash, em Goiânia. Entre inúmeros artigos publicados em livros e catálogos de mostras temáticas, abordou as diversas adaptações cinematográficas de *Drácula* para uma luxuosa edição do romance de Bram Stoker, lançado pela DarkSide Books. Colaborou para catálogos de mostras como *Hitchcock*, *Monstros no Cinema*, *Rock Terror*, *George Romero* e *Stephen King*. Foi um dos curadores, juntamente de Breno Lira Gomes, da mostra *MacaBRo*, produzida pelo CCBB e exibida online com muito sucesso pela plataforma DarkFlix em outubro/novembro de 2020.

CESAR ALMEIDA

Tradutor, editor e escritor. Nasceu em Porto Alegre, no ano de 1980. Publica artigos sobre cinema desde 2008. Em 2010 lançou "Cemitério Perdido dos Filmes B", que compila 130 resenhas de sua autoria (relançado em 2014, versão "Redux"). Em seguida organizou "Cemitério Perdido dos

Filmes B: Exploitation!", que contou com a colaboração de onze autores. Também ministrou cursos como "Mestres & Dragões: A Era de Ouro das Artes Marciais no Cinema", "Sam Peckinpah – Rebelde Implacável" e "Blaxploitation – O Cinema Negro Americano dos Anos 70". É autor, com o pseudônimo Cesar Alcázar, dos livros "Bazar Pulp" e "A Culpa é da Noite", além de ser um dos criadores dos eventos Odisseia de Literatura Fantástica e Porto Alegre Noir.

DANILO CRESPO

Poeta, dramaturgo, roteirista, tradutor e crítico de cinema. Formado em Letras – Inglês (UFF), também é professor do ensino médio e pesquisa literatura e cinema ingleses. Publicou o livro "Memórias de Abacate e outras histórias" em 2011 (Ed. Nonoar), e lançará seu primeiro livro de poesia em 2021 (Ed. Urutau).. Em 2017, roteirizou e codirigiu com Thays Pantuza os curtas-metragens "A entrada é a saída é a entrada"e "O começo de mim". É, ainda, autor das peças "Entre" (2016) e "Somos Todos Loucos Aqui" (2019).

EDUARDO REGINATO

Diretor, produtor, roteirista, escritor e crítico de cinema. É formado, mestre e doutorando em Literatura pela Universidade Federal Fluminense, pesquisando cinema fantástico e horror e fantasia na literatura. Na televisão foi diretor e roteirista do programa Cinema Mundo (2006) do

extinto canal Cine Brasil TV e produtor dos programas (Re) corte Cultural e Arte com Sérgio Britto da TVE (atual TV Brasil). Foi um dos curadores das mostras Bertrand Blier e a Comédia da Provocação (2017) na Caixa Cultural SP e Mel Brooks – Banzé no Cinema (2020) no CCBB. Foi produtor das mostras O Cinema Total de David Lean (2015), Syberberg, um filme da Alemanha (2016), Aventura Antonioni (2017), Scorsese (2019), Fellini, il Maestro (2020), entre outras.

FILIPE FURTADO

Crítico de cinema, ex-editor das revistas Paisà e Cinética. Colaborou para espaços como Contracampo, Filme Cultura, Teorema, The Film Journal, La Furia Umana e Rouge. Mantém o blog Anotações de um Cinéfilo.

MARCELO MIRANDA

Crítico, curador e pesquisador de cinema. Colaborador de jornais e revistas virtuais e eletrônicas, como *Cinética* e *Folha de S.Paulo*. Autor de artigos em livros e catálogos de retrospectivas dedicadas a John Carpenter, George A. Romero, Stephen King, Alfred Hitchcock, Carlos Hugo Christensen, irmãos Coen e vários outros. Realizador do podcast *Saco de Ossos*, dedicado a entrevistas com realizadores e profissionais de terror no Brasil.

FILMOGRAFIA

O MONSTRO DO HIMALAIA

The Abominable Snowman 1957 91 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
26 de agosto de 1957

DISTRIBUIÇÃO
Warner Bros.

DIREÇÃO
Val Guest

PRODUÇÃO
Aubrey Baring

ROTEIRO
Nigel Kneale, baseado na peça da BBC-TV "The Creature"

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
Humphrey Searle

DIREÇÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Arthur Grant

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Ted Marshall

EDIÇÃO
Bill Lenny

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Robert Lynn, Beatrice Dawson

FIGURINO
Molly Arbuthnot

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Michael Carreras

MAQUIAGEM
Phil Leakey

ELENCO
Forrest Tucker (Tom Friend), Peter Cushing (Dr. John Rollason), Maureen Connell (Helen Rollason), Richard Wattis (Peter Fox), Robert Brown (Ed Shelley), Michael Brill (McNee), Wolfe Morris (Kusang), Arnold Marlé (Lhama), Anthony Chinn (Major Domo), Jock Easton, Joe Powell, Fred Johnson (Yeti)

Em uma remota região do Himalaia, o doutor John Rollason decide fazer parte de uma expedição em busca do lendário Yeti.

O VAMPIRO DA NOITE

Dracula 1958 82 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
16 de junho de 1958

DISTRIBUIÇÃO
Rank/Universal-International (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Anthony Hinds

ROTEIRO
Jimmy Sangster, baseado no romance "Drácula" de Bram Stoker

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

DIREÇÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Jack Asher, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

EDIÇÃO
Bill Lenny, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Robert Lynn

FIGURINO
Molly Arbuthnot

EFEITOS ESPECIAIS
Sydney Pearson, Les Bowie

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Michael Carreras

MAQUIAGEM
Phil Leakey

ELENCO
Peter Cushing (Dr. Van Helsing), Christopher Lee (Conde Dracula), Michael Gough (Arthur Holmwood), Melissa Stribling (Mina Holmwood), Carol Marsh (Lucy Holmwood), Olga Dickie (Gerda), John Van Eyssen (Jonathan Harker), Valerie Gaunt (Vampira), Janina Faye (Tania), Barbara Archer (Inga), Charles Lloyd Pack (Dr. Seward), George Merritt (Policial), George Woodbridge (Senhorio), George Benson (Agente da Fronteira), Miles Malleson (Marx, o Agente Funerário) Geoffrey Bayldon (Porteiro), Paul Cole (Homem), Guy Mills (Cocheiro), Dick Morgan (Companheiro do Cocheiro), John Mossman (Motorista do Carro Fúnebre)

O estudioso de vampiros Dr. Van Helsing chega à cidade e descobre que Jonathan Harker foi mordido pelo nefasto Conde Drácula. Forçado a enfiar uma estaca no peito do amigo, ele sai em busca da noiva dele, Lucy, e sua família, que agora também estão na mira do temido vampiro.

O CÃO DOS BASKERVILLES

The Hound of the Baskervilles 1958 82 min

COMPANHIAS DISTRIBUIDORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
16 de junho de 1968

DISTRIBUIÇÃO
United Artists

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Anthony Hinds, Kenneth Hyman

ROTEIRO
Peter Bryan, baseado no romance homônimo de Sir Arthur Conan Doyle

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Jack Asher, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

EDIÇÃO
James Needs, Alfred Cox

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
John Peverall, Tom Walls

FIGURINO
Molly Arbuthnot

EFEITOS ESPECIAIS
Sydney Pearson

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Michael Carreras

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Peter Cushing (Sherlock Holmes), André Morell (Dr. Watson), Christopher Lee (Sir Henry Baskerville), Marla Landi (Cecile Stapleton), David Oxley (Sir Hugo Baskerville), Francis de Wolff (Dr. Richard Mortimer), Miles Malleson (Bispo Frankland), Ewen Solon (Stapleton), John Le Mesurier (Barrymore), Helen Goss (Mrs. Barrymore), Sam Kydd (Perkins), Michael Hawkins (Lord Caphill), Judi Moyens (Empregada), Michael Mulcaster (Selden, o Condenado), David Birks (Empregado), Ian Hewitson (Lord Kingsblood), Elizabeth Dott (Mrs. Goodlippe)

Um cão assustador, aparentemente vindo do inferno, persegue os membros da família Baskerville. Cabe ao detetive Sherlock Holmes proteger o seu cliente contra esta fera a qualquer custo.

O HOMEM QUE ENGANOU A MORTE

The Man Who Could Cheat Death 1959 83 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Cadogan

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
30 de novembro de 1959

DISTRIBUIÇÃO
Paramount

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Michael Carreras

ROTEIRO
Jimmy Sangster, baseado na peça "The Man in Half Moon Street" de Barré Lyndon

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
Richard Rodney Bennett

SUPERVISÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Jack Asher, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

EDIÇÃO
John Dunsford, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
John Peverall

FIGURINO
Molly Arbuthnot

EFEITOS ESPECIAIS
Les Bowie

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Michael Carreras

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Anton Diffring (Dr. Georges Bonnet), Hazel Court (Janine Dubois), Christopher Lee (Pierre Gerard), Arnold Marlé (Prof. Ludwig Weiss), Delphi Lawrence (Margo), Francis de Wolff (Inspetor Legris), Gerda Larsen (Garota na Rua), Middleton Woods (Homenzinho), Denis Shaw (Cliente da Taverna), Frederick Rawlings (Lacaio), Marie Burke (Mulher), Charles Lloyd Pack (Homem), John Harrison (Empregado), Ronald Adam (Segundo Médico), Barry Shawzin (Terceiro Médico)

Um homem de 104 anos aparenta ter 35 graças a um bizarro segredo: ele mata para extrair uma glândula de suas víti-mas, o que o mantém jovem.

A MÚMIA

The Mummy 1959 86 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
25 de setembro de 1959

DISTRIBUIÇÃO
Rank/Universal-International (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Michael Carreras

ROTEIRO
Jimmy Sangster

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
Franz Reizenstein

SUPERVISÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Jack Asher, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Alfred Cox, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
John Peverall, Tom Walls

FIGURINO
Molly Arbuthnot

EFEITOS ESPECIAIS
Bill Warrington, Les Bowie

MÁSCARAS EGÍPCIAS
Margaret Robinson

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Peter Cushing (John Banning), Christopher Lee (A Múmia/Kharis), Yvonne Furneaux (Isobel/Ananka), Felix Aylmer (Stephen Banning), Raymond Huntley (Joseph Whemple), Eddie Byrne (Inspector Mulrooney), George Pastell (Mehemet Akir), Michael Ripper (caçador), George Woodbridge (agente da polícia), Harold Goodwin (Pat), Denis Shaw (Mike), Gerald Lawson (Cliente Irlandês), Willoughby Gray (Dr. Reilly), John Stuart (Legista), David Browning (Sargento da Polícia), Frank Sieman (Bill), Stanley Meadows (atendente), Frank Singuineau (porteiro), John Harrison (Primeiro Padre), James Clarke (Segundo Padre)

Arqueólogos britânicos descobrem o túmulo de uma princesa egípcia morta há quatro mil anos. Acidentalmente, um deles faz voltar à vida o guardião da tumba, Kharis, que recebe a ajuda de um egípcio na missão para matar os profanadores da tumba.

AS NOIVAS DE DRÁCULA

The Brides of Dracula 1960 85 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Hotspur

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
7 de julho de 1960

DISTRIBUIÇÃO
Rank/Universal-International (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Anthony Hinds

ROTEIRO
Jimmy Sangster, Peter Bryan, Edward Percy

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
Malcolm Williamson

SUPERVISÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Jack Asher, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Thomas Goswell

EDIÇÃO
Alfred Cox, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
John Peverall, Hugh Harlow

FIGURINO
Molly Arbuthnot

EFEITOS ESPECIAIS
Sydney Pearson

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Michael Carreras

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Peter Cushing (Dr. Van Helsing), Martita Hunt (Baronesa Meinster), Yvonne Monlaur (Marianne Danielle), Freda Jackson (Greta), David Peel (Barão Meinster), Miles Malleson (Dr. Tobler), Henry Oscar (Herr Lang), Mona Washbourne (Frau Lang), Andree Melly (Gina), Victor Brooks (Hans), Fred Johnson (Cura da Aldeia), Michael Ripper (Cocheiro), Norman Pierce (Senhorio), Vera Cook (Esposa do Senhorio), Marie Devereux (Garota da Aldeia/Vampira), Harold Scott (Severin), Michael Mulcaster (Latour)

Mantido cativo por sua mãe em seu castelo, o Barão Meinster recebe a ajuda de uma jovem e incauta professora, que o liberta, sem saber que o rapaz era na verdade um vampiro. O Dr. Van Helsing novamente entra em ação na sua caça para libertar todos os discípulos de Drácula da terrível maldição do vampirismo.

O MONSTRO DE DUAS CARAS

The Two Faces of Dr. Jekyll 1960 88 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
24 de Outubro de 1960

DISTRIBUIÇÃO
BLC/Columbia/ American-International (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Michael Carreras

ROTEIRO
Wolf Mankowitz, baseado no romance "O Médico e o Monstro" de Robert Louis Stevenson

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Anthony Nelson Keys

TRILHA ORIGINAL
Monty Norman, David Heneker

SUPERVISÃO MUSICAL
John Hollingsworth

COREOGRAFIA
Julie Mendez

FOTOGRAFIA
Jack Asher, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Eric Boyd-Perkins, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Clifford Parkes

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
John Peverall, Hugh Harlow

FIGURINO
Molly Arbuthnot, Mayo

CASTING
Dorothy Holloway

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Paul Massie (Dr. Henry Jekyll/ Edward Hyde), Dawn Addams (Kitty Jekyll), Christopher Lee (Paul Allen), David Kossoff (Ernst Littauer), Francis de Wolff (Inspetor), Norma Marla (Maria), Joy Webster (Primeiro Instrumento), Roberta Kirkwood (Segundo Instrumento), Magda Miller (Garota Esfinge), Doreen Ismail (Segunda Garota Esfinge), William Kendall (Homem do Clube), Helen Goss (Babá), Janina Faye (Jane), Percy Cartwright (Legista), Joan Tyrell (Major Domo), Joe Robinson (Corinthian "Tigre"), Douglas Robinson (Boxeador), Donald Tandy (Homem de Roupas Normais), Frank Atkinson (Noivo), Oliver Reed (Tough), Felix Felton (Primeiro Apostador), Walter Gotell (Segundo Apostador), Anthony Jacobs (Terceiro Apostador), Denis Shaw (Cliente da Taverna), Pauline Shepherd (Garota da Taverna), Prudence Hyman, Lucy Griffiths (Mulheres da Taverna), Ralph Broadbent, Laurence Richardson, Alex Miller, Archie Baker (Cantores), Maria Andipa (Cigana), Arthur Lovegrove (Taxista), Joyce Wren (Enfermeira), Patricia Sayers, Carole Haynes, Jean Long, Marilyn Ridge, Hazel Graeme, Moyna Sharwin, Pauline Dukes, Josephine Jay, Das Gupta Bandana, Gundel Sargent, Shirli Scott-James (Garotas Esfinge)

Cansado de sua vida, Jekyll volta sua inteligência para o estudo da mente humana. Ele toma uma de suas poções na espera de uma resposta, mas liberta o ser escondido dentro de si: Mr. Hyde, um homem bonito e charmoso com uma mente assassina.

O BEIJO DO VAMPIRO

The Kiss of the Vampire 1964 88 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
26 de janeiro de 1964

DISTRIBUIÇÃO
Rank/Universal-International (EUA)

DIREÇÃO
Don Sharp

PRODUÇÃO
Anthony Hinds

ROTEIRO
John Elder (Anthony Hinds)

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
John Hollingsworth

FOTOGRAFIA
Alan Hume

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Douglas Hermes, Hugh Harlow

FIGURINO
Rosemary Burrows, Molly Arbuthnot

EFEITOS ESPECIAIS
Les Bowie

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Clifford Evans (Professor Zimmer), Noel Willman (Dr. Ravna), Edward de Souza (Gerald Harcourt), Jennifer Daniel (Marianne Harcourt), Barry Warren (Carl Ravna), Jacquie Wallis (Sabena Ravna), Isobel Black (Tania), Peter Madden (Bruno), Vera Cook (Anna), Noel Howlett (Padre Xavier), Stan Simmons (Hans), Brian Oulton (Primeiro Discípulo), John Harvey (Sargento da Polícia), Olga Dickie (Mulher no Cemitério), Margaret Read (Primeira Discípula), Elizabeth Valentine (Segunda Discípula)

Gerald e Marianne Harcourt estão viajando de carro, quando seu veículo quebra e eles são obrigados a passar alguns dias numa pequena e remota comunidade. Logo, eles são convidados a visitar o castelo do Dr. Ravna, o líder de um culto vampírico que se sente atraído por Marianne.

A GÓRGONA

The Gorgon 1964 83 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
18 de outubro de 1964

DISTRIBUIÇÃO
BLC/Columbia (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
John Gilling

HISTÓRIA ORIGINAL
J. Llewellyn Devine

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Marcus Dods

FOTOGRAFIA
Michael Reed

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Eric Boyd-Perkins, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bert Batt, Hugh Harlow

FIGURINO
Rosemary Burrows

EFEITOS ESPECIAIS
Syd Pearson

COREOGRAFIA
Peter Diamond

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Peter Cushing (Namaroff), Christopher Lee (Professor Meister), Richard Pasco (Paul), Barbara Shelley (Carla Hoffman), Michael Goodliffe (Professor Heitz), Patrick Troughton (Kanof), Joseph O'Conor (Legista), Prudence Hyman (Megera/A Górgona), Jack Watson (Ratoff), Redmond Phillips (Hans), Jeremy Longhurst (Bruno Heitz), Toni Gilpin (Sascha), Joyce Hemson (Martha), Michael Peake (Policial), Alister Williamson (Cass), Sally Nesbitt (Enfermeira)

Na cidade de Yandorf estão acontecendo vários assassinatos e as vítimas são transformadas em pedra. Um grupo de moradores começa uma investigação para encontrar o assassino, sem suspeitar que enfrenta a fúria de uma estranha criatura.

A MALDIÇÃO DA MÚMIA

The Curse of the Mummy's Tomb 1964 78 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Swallow

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
18 de Outubro de 1964

DISTRIBUIÇÃO
BLC/Columbia (EUA)

DIREÇÃO
Michael Carreras

PRODUÇÃO
Michael Carreras

ROTEIRO
Henry Younger (Michael Carreras)

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Bill Hill

TRILHA ORIGINAL
Carlo Martelli

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Otto Heller, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

EDIÇÃO
Eric Boyd-Perkins, James Needs

CASTING
David Booth

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bert Batt, Hugh Harlow

FIGURINO
Betty Adamson, John Briggs

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Terence Morgan (Adam Beauchamp), Ronald Howard (John Bray), Fred Clark (Alexander King), Jeanne Roland (Annette Dubois), George Pastell (Hashmi Bey), Jack Gwillim (Sir Giles Dalrymple), John Paul (Inspetor Mackenzie), Bernard Rebel (Professor Dubois), Michael McStay (Ra-Antef), Dickie Owen (A Múmia), Mai Meredith (Jenny Jill), Vernon Smythe (Jessop), Michael Ripper (Vigía Noturno), Jimmy Gardner (Primeiro Trabalhador), Harold Goodwin (Segundo Trabalhador), Marianne Stone (Senhoria)

Egiptólogos descobrem a tumba daquele que foi o mais importante Deus egípcio: Rá. Logo, dois empresários resolvem ganhar dinheiro com o achado levando a múmia para exposições na Inglaterra. Mas o que parecia um grande feito arqueológico, se torna um pesadelo quando um místico resolve, através de magia, trazer Rá novamente à vida.

DRÁCULA – O PRÍNCIPE DAS TREVAS

Dracula: Prince of Darkness 1966 90 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Seven Arts

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
9 de janeiro de 1966

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/Fox (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
John Sansom (Jimmy Sangster),

IDEALIZADO POR JOHN ELDER (ANTHONY HINDS)

BASEADO NOS PERSONAGENS DE BRAM STOKER

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Michael Reed

OPERADOR DE CÂMERA
Cecil Cooney

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Chris Barnes, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Ross MacKenzie

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bert Batt, Hugh Harlow

FIGURINO
Rosemary Burrows

EFEITOS ESPECIAIS
Bowie Films Ltd.

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Christopher Lee (Drácula), Barbara Shelley (Helen Kent), Andrew Keir (Padre Sandor), Francis Matthews (Charles Kent), Suzan Farmer (Diana Kent), Charles Tingwell (Alan Kent), Thorley Walters (Ludwig), Philip Latham (Klove), Walter Brown (Irmão Mark), George Woodbridge (Senhorio), Jack Lambert (Irmão Peter), Philip Ray (Padre), Joyce Hemson (Mãe), John Maxim (Cocheiro)

Viajando pela Europa Oriental, dois casais chegam ao vilarejo de Karlsbad ao final de um longo dia. Convidados a passar a noite num castelo da região, não suspeitam que o anfitrião, o Conde Drácula, aguarda ansiosamente a chegada deles.

A SERPENTE

The Reptile 1966 91 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Seven Arts

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
6 de Março de 1966

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/Fox (EUA)

DIREÇÃO
John Gilling

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
John Elder (Anthony Hinds)

TRILHA ORIGINAL
Don Banks

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Arthur Grant, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Roy Hyde, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
George Fowler

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bill Cartlidge

FIGURINO
Rosemary Burrows

EFEITOS ESPECIAIS
Bowie Films Ltd.

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
Noel Willman (Dr. Franklyn), Jennifer Daniel (Valerie Spalding), Ray Barrett (Harry Spalding), Jacqueline Pearce (Anna Franklyn), Michael Ripper (Tom Bailey), John Laurie (Mad Peter), Marne Maitland (Malaio), David Baron (Charles Spalding), Charles Lloyd Pack (Vigário), Harold Goldblatt (Procurador), George Woodbridge (Velho Garnsey)

Dr. Franklyn pratica um excêntrico e assustador culto e faz parte de um grupo de adoradores de serpente. Participando de rituais secretos, o Dr. Franklyn transforma sua esposa Anna em um réptil.

EPIDEMIA DE ZUMBIS

The Plague of the Zombies 1966 90 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Seven Arts

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
9 de janeiro de 1966

DISTRIBUIÇÃO
Wamer-Pathé/Fox (EUA)

DIREÇÃO
John Gilling

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
Peter Bryan

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Arthur Grant, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Chris Barnes, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
George Fowler

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bert Batt

FIGURINO
Rosemary Burrows

EFEITOS ESPECIAIS
Bowie Films Ltd.

MAQUIAGEM
Roy Ashton

ELENCO
André Morell (Sir James Forbes), Diane Clare (Sylvia), Brook Williams (Dr. Peter Tompson), Jacqueline Pearce (Alice), John Carson (Clive Hamilton), Alexander Davion (Denver), Michael Ripper (Sgt. Jack Swift), Marcus Hammond (Martinus), Dennis Chinnery (Agente Christian), Louis Mahoney (Empregado), Roy Royston (Vigário), Ben Aris (John Martinus), Tim Condren, Bernard Egan, Norman Mann, Francis Willey (Zumbis)

Uma misteriosa epidemia extermina os trabalhadores de um pequeno povoado. Mas quando o Dr. Tompson e o professor Forbes se juntam para descobrir o que está acontecendo, acabam encontrando coisas inimagináveis.

BRUXA, A FACE DO DEMÔNIO

The Witches 1966 90 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Seven Arts

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
9 de dezembro de 1966

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/Fox (EUA)

DIREÇÃO
Cyril Frankel

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
Nigel Kneale

BASEADO NO ROMANCE DE
PETER CURTIS (NORAH LOFTS) "THE DEVIL'S OWN"

TRILHA ORIGINAL
Richard Rodney Bennett

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

COREOGRAFIA
Denys Palmer

FOTOGRAFIA
Arthur Grant

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Chris Barnes, James Needs

CASTING
Irene Lamb

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Charles Permane

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
David Tringham

FIGURINO
Harry Haynes, Molly Arbuthnot

MAQUIAGEM
George Partleton

ELENCO
Joan Fontaine (Gwen Mayfield), Kay Walsh (Stephanie Bax), Alec McCowen (Alan Bax), Ingrid Brett (Linda), John Collin (Dowsett), Carmel McSharry (Sra. Dowsett), Martin Stephens (Ronnie Dowsett), Gwen Ffrangcon Davies (Vovó Rigg), Duncan Lamont (Bob Curd), Viola Keats (Sra. Curd), Leonard Rossiter (Dr. Wallis), Ann Bell (Sally), Michelle Dotrice (Valerie), Shelagh Fraser (Sra. Creek), Bryan Marshall (Tom)

A professora Gwen Mayfield sofre um colapso nervoso enquanto leciona na África, atacada por feiticeiros locais que a querem fora do país. Ela retorna à Inglaterra e aceita o emprego de professora num pequeno vilarejo, mas estranha o fato de não haver nenhuma igreja cristã no local. Aos poucos, fatos estranhos passam a incomodá-la, até descobrir que antigos rituais pagãos continuam sendo praticados no vilarejo.

O SARCÓFAGO MALDITO

The Mummy's Shroud 1967 90 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Seven Arts

LANÇAMENTO
18 de junho de 1967

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/Fox (EUA)

DIREÇÃO
John Gilling

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
John Gilling

HISTÓRIA ORIGINAL
John Elder (Anthony Hinds)

TRILHA ORIGINAL
Don Banks

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Arthur Grant, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Bernard Robinson

DIREÇÃO DE ARTE
Don Mingaye

EDIÇÃO
Chris Barnes, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Ed Harper

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bluey Hill

FIGURINO
Larry Stewart, Molly Arbuthnot

CASTING
Irene Lamb

EFEITOS ESPECIAIS
Bowie Films Ltd.

MAQUIAGEM
George Partleton

ELENCO
André Morell (Sir Basil Walden), John Phillips (Stanley Preston), David Buck (Paul Preston), Elizabeth Sellars (Barbara Preston), Maggie Kimberley (Claire), Michael Ripper (Longbarrow), Tim Barrett (Harry Newton), Richard Warner (Inspetor Barrani), Roger Delgado (Hasmid Ali), Catherine Lacey (Haiti), Eddie Powell (Prem, a Múmia), Dickie Owen (Prem, em flashback), Bruno Barnabe (Faraó), Toni Gilpin (A Esposa do Faraó), Toolsie Persaud (Kah-to-Bey), Andreas Malandrinos (Curador)

Em 1920, uma expedição arqueológica descobre o túmulo de um antigo príncipe egípcio. Voltando para casa com sua descoberta, os membros da expedição logo se vêem sendo mortos por uma múmia, que pode ser revivida pela leitura das palavras na mortalha do príncipe.

DRÁCULA – O PERFIL DO DIABO

Dracula Has Risen from the Grave 1968 92 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Seven Arts

LANÇAMENTO
7 de novembro de 1968

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/ Warner Bros.–Seven Arts (EUA)

DIREÇÃO
Freddie Francis

PRODUÇÃO
Aida Young

ROTEIRO
John Elder (Anthony Hinds)

BASEADO NOS PERSONAGENS DE BRAM STOKER

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Arthur Grant, BSC

DIREÇÃO DE ARTE
Bernard Robinson

EDIÇÃO
Spencer Reeve, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Christopher Sutton

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Dennis Robertson

FIGURINO
Jill Thompson

EFEITOS ESPECIAIS
Frank George

MAQUETE
Peter Melrose

MAQUIAGEM
Heather Nurse, Rosemarie McDonald Peattie

ELENCO
Christopher Lee (Drácula), Rupert Davies (Monsenhor Ernest Mueller), Veronica Carlson (Maria), Barbara Ewing (Zena), Barry Andrews (Paul), Ewan Hooper (Padre), Marion Mathie (Anna), Michael Ripper (Max), John D. Collins (Estudante), George A. Cooper (Senhorio), Chris Cunningham (Fazendeiro), Norman Bacon (Menino), Carrie Baker (Garota no Sino)

Um ano após a morte de Drácula, o Monsenhor Mueller visita a região e vê que ninguém vai à missa, pois a presença maligna do vampiro ainda está no local. Para acalmar a todos, o Monsenhor faz um ritual para acabar com o mal. O padre, no entanto, acidentalmente revive Drácula – que quer vingança contra o Monsenhor Mueller – e decide atacar sua sobrinha, Maria.

FRANKENSTEIN TEM QUE SER DESTRUÍDO

Frankenstein Must Be Destroyed 1969 98 min

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
22 de maio de 1969

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/ Warner Bros.–Seven Arts (EUA)

DIREÇÃO
Terence Fisher

PRODUÇÃO
Anthony Nelson Keys

ROTEIRO
Bert Batt

HISTÓRIA ORIGINAL
Anthony Nelson Keys, Bert Batt

FOTOGRAFIA
Arthur Grant

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

DIREÇÃO DE ARTE
Bernard Robinson

EDIÇÃO
Gordon Hales, James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Christopher Neame

FIGURINO
Lotte Slattery, Rosemary Burrows

EFEITOS ESPECIAIS
Studios Locations Ltd.

MAQUIAGEM
Eddie Knight

ELENCO
Peter Cushing (Barão Frankenstein), Veronica Carlson (Anna Spengler), Freddie Jones (Professor Richter) Simon Ward (Karl Holst), Thorley Walters (Inspetor Frisch), Maxine Audley (Ella Brandt), George Pravda (Dr. Brandt), Geoffrey Bayldon (Médico da Polícia), Colette O'Neil (Mulher Louca), Frank Middlemass, George Belbin, Norman Shelley, Michael Gover (Convidados), Peter Copley (Diretor), Jim Collier (Dr. Heidecke), Allan Surtees, Windsor Davies (Sargentos da Polícia), Harold Goodwin (Ladrão)

Frankenstein sequestra Dr. Brandt, um ex-colega. Sua finalidade é obter informações médicas importantes que só ele pode proporcionar, mas Brandt morre e, em seguida, Frankenstein decide transplantar seu cérebro para outro corpo.

O HORROR DE FRANKENSTEIN

The Horror of Frankenstein 1970 95 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
8 de novembro de 1970

DISTRIBUIÇÃO
MGM-EMI/ Continental (EUA)

DIREÇÃO
Jimmy Sangster

PRODUÇÃO
Jimmy Sangster

ROTEIRO
Jeremy Burnham, Jimmy Sangster

BASEADO NOS PERSONAGENS DE MARY SHELLEY

TRILHA ORIGINAL
Malcom Williamson

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Moray Grant

DIREÇÃO DE ARTE
Scott MacGregor

EDIÇÃO
Chris Barnes

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Tom Sachs

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Derek Whitehurst

FIGURINO
Laura Nightingale

MAQUIAGEM
Tom Smith

ELENCO
Ralph Bates (Barão Victor Frankenstein), Kate O'Mara (Alys), Veronica Carlson (Elizabeth Heiss), Dennis Price (Ladrão de Túmulos), Jon Finch (Ten. Henry Becker), Bernard Archard (Professor Heiss), Graham James (Wilhelm Kassner), James Hayter (Oficial de Justiça), Joan Rice (Esposa do Ladrão de Túmulos), Stephen (Stephan), Neil Wilson (Diretor da Escola), James Cossins (Dean), Glenys O'Brien (Maggie), Geoffrey Lumsden (Instrutor), Chris Lethbridge-Baker (Padre), Terry Duggan (Primeiro Bandido), George Belbin (Barão Frankenstein), Hal Jeayes (Lenhador), Carol Jeayes (Filha do Lenhador), Michael Goldie (Trabalhador), David Prowse (O Monstro)

O jovem Victor Frankenstein retorna da Universidade de Medicina disposto a colocar em prática seu projeto mais ambicioso: criar uma nova vida a partir de pedaços de corpos de pessoas já mortas. Sua obsessão em dar vida a uma criatura perfeita leva-o a cometer um assassinato e sua criação resulta num monstro vingativo e insatisfeito com sua condição aterradora.

ATRAÇÃO MORTAL

The Vampire Lovers 1970 91 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/American-International

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
4 de outubro de 1970

DISTRIBUIÇÃO
MGM-EMI/ American-International (EUA)

DIREÇÃO
Roy Ward Baker

PRODUÇÃO
Harry Fine, Michael Style

ROTEIRO
Tudor Gates

ADAPTAÇÃO
Harry Fine, Tudor Gates, Michael Style,

BASEADO NA NOVELA "CARMILLA" DE J. SHERIDAN LE FANU

TRILHA ORIGINAL
Harry Robinson

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Moray Grant

OPERADOR DE CÂMERA
Neil Binney

DIREÇÃO DE ARTE
Scott MacGregor

EDIÇÃO
James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Tom Sachs

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Derek Whitehurst

FIGURINO
Laura Nightingale, Brian Cox

MAQUIAGEM
Tom Smith

ELENCO
Ingrid Pitt (Carmilla/ Mircalla/Marcilla Karnstein), Peter Cushing (General Spielsdorf), Pippa Steel (Laura), Madeline Smith (Emma), George Cole (Roger Morton), Dawn Addams (Condessa), Kate O'Mara (Governanta), Douglas Wilmer (Baron Hartog), Jon Finch (Carl), Harvey Hall (Renton), Ferdy Mayne (Médico), Kirsten Betts (Primeiro Vampiro), John Forbes-Robertson (Homem de Preto), Janet Key (Gretchen), Charles Farrell (Senhorio)

Quando uma misteriosa condessa viaja ao exterior para visitar um amigo doente, o general Spielsdorf oferece sua hospitalidade. Não imaginava, porém, que ao receber Carmilla estaria abrindo as portas para uma terrível vampira com sede de sangue.

O SANGUE DE DRÁCULA

Taste the Blood of Dracula 1970 91 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
7 de maio de 1970

DISTRIBUIÇÃO
Warner-Pathé/ Warner Bros. (EUA)

DIREÇÃO
Peter Sasdy

PRODUÇÃO
Aida Young

ROTEIRO
John Elder (Anthony Hinds), baseado nos personagens de Bram Stoker

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Arthur Grant, BSC

DIREÇÃO DE ARTE
Scott MacGregor

EDIÇÃO
Chris Barnes

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Christopher Sutton

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Derek Whitehurst

FIGURINO
Brian Owen-Smith

EFEITOS ESPECIAIS
Brian Johncock

MAQUIAGEM
Gerry Fletcher

ELENCO
Christopher Lee (Drácula), Geoffrey Keen (William Hargood), Gwen Watford (Martha Hargood), Linda Hayden (Alice Hargood), Peter Sallis (Samuel Paxton), Anthony Corlan (Paul Paxton), Isla Blair (Lucy Paxton), John Carson (Jonathon Secker), Martin Jarvis (Jeremy Secker), Ralph Bates (Lord Courtley), Roy Kinnear (Weller), Michael Ripper (Sargento Cobb), Russell Hunter (Felix), Shirley Jaffe (Empregada dos Hargood), Keith Marsh (Pai), Peter May (Filho), Reginald Barratt (Vigário), Maddy Smith (Dolly), Lai Ling (Chinesa), Malaika Martin (Mulher-Cobra)

Três homens de negócios estão procurando por algo excitante em suas tediosas vidas. Eles entram em contato com um dos servos de Drácula e realizam uma cerimônia de magia negra para trazê-lo de volta à vida. Mas, algo dá errado e o servo é morto. Em consequência, Drácula ressuscita e decide se vingar deles, fazendo com que sejam mortos, um a um, por seus próprios filhos.

O CONDE DRÁCULA

Scars of Dracula 1970 95 min

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
8 de novembro de 1970

DISTRIBUIÇÃO
MGM-EMI/ Continental (EUA)

DIREÇÃO
Roy Ward Baker

PRODUÇÃO
Aida Young

ROTEIRO
John Elder (Anthony Hinds), baseado nos personagens de Bram Stoker

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Moray Grant

DIREÇÃO DE ARTE
Scott MacGregor

SUPERVISÃO DE EDIÇÃO
James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Tom Sachs

FIGURINO
Laura Nightingale

EFEITOS ESPECIAIS
Roger Dicken, Brian Johncock

MAQUIAGEM
Wally Schneiderman

ELENCO
Christopher Lee (Drácula), Dennis Waterman (Simon), Jenny Hanley (Sarah), Christopher Matthews (Paul), Patrick Troughton (Klove), Michael Gwynn (Padre), Michael Ripper (Senhorio), Wendy Hamilton (Julie), Anouska Hempel (Tania), Delia Lindsay (Alice), Bob Todd (Burgomestre), Toke Townley (Velha Carroceira), David Leland (Primeiro Oficial), Richard Durden (Segundo Oficial), Morris Bush (Fazendeiro), Margo Boht (Esposa do Senhorio), Clive Barrie (Jovem Gordo)

O Conde Drácula volta à vida em um pequeno vilarejo na Inglaterra, e inicia um terrível ritual em busca de vingança.

O MÉDICO E A IRMÃ MONSTRO

Dr. Jekyll and Sister Hyde 1971 97 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
17 de outubro de 1971

DISTRIBUIÇÃO
MGM-EMI/ American-International (EUA)

DIREÇÃO
Roy Ward Baker

PRODUÇÃO
Albert Fennell, Brian Clemens

ROTEIRO
Brian Clemens, baseado na história "O Médico e o Monstro" de Robert Louis Stevenson

TRILHA ORIGINAL
David Whitaker

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

MÚSICA "HE'LL BE THERE" DE BRIAN CLEMENS

FOTOGRAFIA
Norman Warwick, BSC

DESIGN DE PRODUÇÃO
Robert Jones

EDIÇÃO
James Needs, GBFE

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Don Weeks

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Bert Batt

FIGURINO
Kathleen Moore, Rosemary Burrows

CASTING
Jimmy Liggat

MAQUIAGEM
Trevor Crole-Rees

ELENCO
Ralph Bates (Dr. Jekyll), Martine Beswick (Irmã Hyde), Gerald Sim (Professor Robertson), Lewis Fiander (Howard), Dorothy Alison (Sra. Spencer), Neil Wilson (Velho Policial), Ivor Dean (Burke), Paul Whitsun-Jones (Sargento Danvers), Philip Madoc (Byker), Tony Calvin (Hare), Susan Brodrick (Susan), Dan Meaden (Pregoeiro da Cidade), Virginia Wetherell (Betsy), Geoffrey Kenion (Primeiro Policial), Irene Bradshaw (Yvonne), Anna Brett (Julie), Jackie Poole (Margie), Rosemary Lord (Marie), Petula Portell (Petra), Pat Brackenbury (Helen), Liz Romanoff (Emma), Will Stampe (Mine Host), Roy Evans (Ralador de Faca), Derek Steen (Primeiro Marinheiro), John Lyons (Segundo Marinheiro), Jeannette Wilde (Jill), Bobby Parr (Jovem Aprendiz), Julia Wright (Cantora na Rua)

Na busca pelo elixir da vida eterna, o Dr. Henry Jekyll começa a usar hormônios femininos retirados de cadáveres frescos fornecidos por Burke e Hare. Estes têm o efeito de alterar não só o seu comportamento, mas também de transformá-lo em uma linda, porém diabólica mulher.

SANGUE NO SARCÓFAGO DA MÚMIA

Blood from the Mummy's Tomb 1971 94 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
14 de outubro de 1971

DISTRIBUIÇÃO
MGM-EMI/ American-International (EUA)

DIREÇÃO
Seth Holt (finalizado por Michael Carreras)

PRODUÇÃO
Howard Brandy

ROTEIRO
Christopher Wicking, baseado no romance "A Joia das Sete Estrelas" de Bram Stoker

TRILHA ORIGINAL
Tristram Cary

FOTOGRAFIA
Arthur Grant

DESIGN DE PRODUÇÃO
Scott MacGregor

EDIÇÃO
Peter Weatherley, GBFE

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Christopher Neame

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Derek Whitehurst

FIGURINO
Rosemary Burrows, Diane Jones

EFEITOS ESPECIAIS
Michael Collins

MAQUIAGEM
Eddie Knight

ELENCO
Andrew Keir (Fuchs), Valerie Leon (Margaret/ Tera), James Villiers (Corbeck), Hugh Burden (Dandridge), George Coulouris (Berrigan), Mark Edwards (Tod Browning), Rosalie Crutchley (Helen Dickerson), Aubrey Morris (Doctor Putnum), David Markham (Dr. Burgess), Joan Young (Sra. Caporal), James Cossins (Enfermeiro Velho), David Jackson (Enfermeiro Jovem), Jonathan Burn (Jovem Saturnino), Graham James (Jovem no Museu), Tamara Ustinov (Veronica), Penelope Holt, Angela Ginders (Enfermeiras), Tex Fuller (Paciente),Luis Madina, Omar Amoodi, Abdul Kader, Oscar Charles, Ahmed Osman, Soltan Lalani, Saad Ghazi (Sacerdotes), Danny Boy (Sunbronze, o gato de Tod)

A esquife da múmia da Rainha Tera, conhecida como a rainha das trevas, e outros artefatos misteriosos são encontrados numa expedição inglesa. Sem saber sobre o mal que os aguarda, os arqueólogos transportam os achados para Inglaterra e, de repente, eventos trágicos começam.

CONDESSA DRÁCULA

Countess Dracula 1971 93 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
31 de janeiro de 1971

DISTRIBUIÇÃO
Rank/Fox (EUA)

DIREÇÃO
Peter Sasdy

PRODUÇÃO
Alexander Paal

ROTEIRO
Jeremy Paul

HISTÓRIA ORIGINAL
Alexander Paal, Peter Sasdy baseada em uma ideia de Gabriel Ronay

TRILHA ORIGINAL
Harry Robinson

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

COREOGRAFIA
Mia Nardi

FOTOGRAFIA
Ken Talbot, BSC

DIREÇÃO DE ARTE
Philip Harrison

EDIÇÃO
Henry Richardson

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Christopher Sutton

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Ariel Levy

FIGURINO
Brian Owen-Smith, Raymond Hughes

EFEITOS ESPECIAIS
Bert Luxford

MAQUIAGEM
Tom Smith

ELENCO
Ingrid Pitt (Condessa Elisabeth), Nigel Green (Capitão Dobi), Sandor Elès (Imre Toth), Maurice Denham (Mestre Fabio), Patience Collier (Julie), Peter Jeffrey (Capitão Balogh), Lesley-Anne Downe (Ilona), Leon Lissek (Sargento dos Bailiffs), Jessie Evans (Rosa), Andrea Lawrence (Ziza), Susan Brodrick (Teri), Ian Trigger (Palhaço), Nike Arrighi (Cigana), Peter May (Janco), John Moore (Padre), Joan Haythorne (Segunda Cozinheira), Marianne Stone (Empregada), Charles Farrell (Vendedor), Sally Adcock (Bertha), Anne Stallybrass (Grávida), Paddy Ryan (Homem), Michael Cadman (Rapaz), Hülya Babus (Dançarina do Ventre), Lesley Anderson, Biddy Hearne, Diana Sawday (Dançarinas Ciganas), Andrew Burleigh (Primeiro Menino), Gary Rich (Segundo Menino), Albert Wilkinson, Ismed Hassan (Anões de Circo)

Na Europa medieval, a Condessa Elizabeth vive obcecada pela ideia de conservar a eterna juventude. Para levar a cabo o seu perverso sonho, tem de se banhar no sangue de jovens moças. Com a ajuda do seu amante, o Capitão Dobi, consegue arranjar as vítimas. O terror estende-se pelos domínios da Condessa e é necessário alguém valente para destruí-la.

AS FILHAS DE DRÁCULA

Twins of Evil 1971 87 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
3 de outubro de 1971

DISTRIBUIÇÃO
Rank/Universal (EUA)

DIREÇÃO
John Hough

PRODUÇÃO
Harry Fine, Michael Style

ROTEIRO
Tudor Gates, baseado nos personagens de J. Sheridan Le Fanu

TRILHA ORIGINAL
Harry Robinson

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Dick Bush, BSC

DIREÇÃO DE ARTE
Roy Stannard

EDIÇÃO
Spencer Reeve

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Tom Sachs

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Patrick Clayton

FIGURINO
Rosemary Burrows

CASTING
Jimmy Liggat

EFEITOS ESPECIAIS
Bert Luxford

MAQUIAGEM
George Blackler, John Webber

ELENCO
Peter Cushing (Gustav Weil), Madeleine Collinson (Frieda Gellhorn), Mary Collinson (Maria Gellhorn), David Warbeck (Anton Hoffer), Damien Thomas (Conde Karnstein), Katya Wyeth (Condessa Mircalla), Isobel Black (Ingrid Hoffer), Kathleen Byron (Katy Weil), Harvey Hall (Franz), Alex Scott (Hermann), Stewart (Joachim Roy), Luan Peters (Gerta), Dennis Price (Dietrich), Maggie Wright (Alexa), Sheelah Wilcox (Mulher na Carruagem), Inigo Jackson (Lenhador), Judy Matheson (Filha do Lenhador), Kirsten Lindholm (Mulher na Estaca), Peter Thompson (Carcereiro)

Gêmeas vão viver com o tio, num vilarejo, no qual à noite são vistas figuras femininas vagando. A despeito da proibição do tio, elas acabam se aproximando do castelo.

DRÁCULA NO MUNDO DA MINISSAIA

Dracula A.D. 1972 1972 96 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
28 de setembro de 1972

DISTRIBUIÇÃO
Columbia-Warner/ Warner Bros. (EUA)

DIREÇÃO
Alan Gibson

PRODUÇÃO
Josephine Douglas

ROTEIRO
Don Houghton

TRILHA ORIGINAL
Michael Vickers

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

MÚSICA "ALLIGATOR MAN" DE SAL VALENTINO

MÚSICA "YOU BETTER COME THROUGH" DE TIM BARNES

FOTOGRAFIA
Dick Bush, BSC

OPERADOR DE CÂMERA
Bernie Ford

DESIGN DE PRODUÇÃO
Don Mingaye

ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE
Ron Benton

EDIÇÃO
James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Ron Jackson

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Robert Lynn

FIGURINO
Rosemary Burrows

CASTING
James Liggat

EFEITOS ESPECIAIS
Les Bowie

MAQUIAGEM
Jill Carpenter

ELENCO
Christopher Lee (Conde Drácula), Peter Cushing (Professor Van Helsing), Stephanie Beacham (Jessica Van Helsing), Christopher Neame (Johnny Alucard), Michael Coles (Inspetor Murray), Marsha Hunt (Gaynor), Caroline Munro (Laura), Janet Key (Anna), William Ellis (Joe Mitcham), Philip Miller (Bob), Michael Kitchen (Greg), David Andrews (Detetive Sargento), Lally Bowers (Mãe), Constance Luttrell (Sra. Donnelly), Michael Daly (Charles), Arturo Morris (Sargento da Polícia), Jo Richardson (Mãe Chorosa), Penny Brahms (Garota Hippie), Brian John Smith (Garoto Hippie), Stoneground (Banda de Rock)

Renascido, Conde Drácula busca vingança em parentes de Van Helsing na Londres dos anos 1970.

OS RITOS SATÂNICOS DE DRÁCULA

The Satanic Rites of Dracula 1974 87 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
13 de janeiro de 1974

DISTRIBUIÇÃO
Columbia-Warner/ Dynamite! Entertainment (EUA)

DIREÇÃO
Alan Gibson

PRODUÇÃO
Roy Skeggs

ROTEIRO
Don Houghton

PRODUÇÃO ASSOCIADA
Don Houghton

TRILHA ORIGINAL
John Cacavas

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Brian Probyn

DIREÇÃO DE ARTE
Lionel Couch

ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE ARTE
Don Picton

EDIÇÃO
Chris Barnes

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Ron Jackson

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Derek Whitehurst

FIGURINO
Rebecca Breed

CASTING
James Liggat

EFEITOS ESPECIAIS
Les Bowie

MAQUIAGEM
Geroge Blackler

ELENCO
Christopher Lee (Conde Drácula), Peter Cushing (Van Helsing), Michael Coles (Inspetor Murray), William Franklyn (Torrence), Freddie Jones (Professor Keeley), Joanna Lumley (Jessica), Richard Vernon (Mathews), Barbara Yu Ling (Chin Yang), Patrick Barr (Lord Carradine), Richard Mathews (Porteiro), Lockwood West (Freeborne), Valerie Van Ost (Jane), Maurice O'Connell (Hanson), Peter Adair (Médico), Maggie Fitzgerald, Pauline Peart, Finnuala O'Shannon, Mia Martin (Vampiras), John Harvey (Comissário), Marc Zuber, Paul Weston, Ian Dewar, Graham Rees (Guardas)

O especialista em vampiros Van Helsing é chamado pelo serviço secreto britânico para auxiliar em uma investigação sobre o desaparecimento de várias jovens. O principal suspeito é o próprio Conde Drácula que circula disfarçado pela cidade.

A LENDA DOS SETE VAMPIROS

The Legend of the Seven Golden Vampires 1974 89 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer/Shaw Brothers

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
6 de outubro de 1974

DISTRIBUIÇÃO
Columbia-Warner/ Dynamite! Entertainment (EUA)

DIREÇÃO
Roy Ward Baker

PRODUÇÃO
Don Houghton, Vee King Shaw

ROTEIRO
Don Houghton

TRILHA ORIGINAL
James Bernard

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
John Wilcox, BSC; Roy Ford

DIREÇÃO DE ARTE
Johnson Tsau

EDIÇÃO
Chris Barnes, Larry Richardson

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Lam Chua

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Erh Feng

FIGURINO
Chi-Yu Liu

EFEITOS ESPECIAIS
Les Bowie

COREOGRAFIA
Tang Chia, Liu Chia-Liang

MAQUIAGEM
Hsu-Ching Wu

ELENCO
Peter Cushing (Professor Van Helsing), David Chiang (Hsi Ching), Julie Ege (Vanessa Buren), Robin Stewart (Leyland Van Helsing), Shih Szu (Mai Kwei), John Forbes-Robertson (Drácula), Robert Hanna (Cônsul Britânico), Chan Shen (Kah), James Ma (Hsi Ta), Liu Chia Yung (Hsi Kwei), Feng Ko An (Hsiu Sung), Chen Tieng Loong (Hsi San), Wong Han Chan (Leung Hon)

O guardião do culto dos Sete Vampiros de Ouro viaja da China para a Transilvânia para pedir ajuda ao Conde Drácula, que toma a identidade do guardião e se muda para a China. Alguns anos mais tarde, em uma universidade chinesa, o Professor Van Helsing dá uma palestra na qual defende a existência de vampiros para a provocação impiedosa dos alunos. Mas não é tudo. No auditório, há um adolescente, Hsi Ching, que é de uma aldeia periodicamente assolada

pela seita dos sete vampiros dourados. O jovem convence Van Helsing a organizar uma expedição para destruir os vampiros e acabar com a maldição. A expedição é financiada por uma viúva rica e composta pelo jovem estudante e seus irmãos, todos especialistas em artes marciais.

CAPITÃO CRONOS, O CAÇADOR DE VAMPIROS

Captain Kronos 1957 Vampire Hunter 1974 91 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
7 de abril de 1974

DISTRIBUIÇÃO
Bruton-EMI/ Paramount (EUA)

DIREÇÃO
Brian Clemens

PRODUÇÃO
Albert Fennell, Brian Clemens

ROTEIRO
Brian Clemens

TRILHA ORIGINAL
Laurie Johnson

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
Ian Wilson

OPERADOR DE CÂMERA
Godfrey Godar

DESIGN DE PRODUÇÃO
Robert Jones

DIREÇÃO DE ARTE
Kenneth McCallum Tait

EDIÇÃO
James Needs

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Richard Dalton

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
David Tringham

FIGURINO
Dulcie Midwinter

CASTING
James Liggat

COREOGRAFIA
William Hobbs

MAQUIAGEM
Jimmy Evans

ELENCO
Horst Janson (Cronos), John Carson (Dr. Marcus), Shane Briant (Paul Durward), Caroline Munro (Carla), John Cater (Grost), Lois Daine (Sarah Durward), Ian Hendry (Kerro), Wanda Ventham (Lady Durward), William Hobbs (Hagen), Brian Tully (George Sorell), Robert James (Pointer), Perry Soblosky (Barlow), Paul Greenwood (Giles), Lisa Collings (Vanda Sorell), John Hollis (Barman), Susanna East (Isabella Sorell), Stafford Gordon (Barton Sorell), Elizabeth Dear (Ann Sorell), Joanna Ross (Myra), Neil Seiler (Padre), Olga Anthony (Lilian), Gigi Gurpinar (Cega), Peter Davidson (Grandão), Terence Sewards (Tom), Trevor Lawrence (Deke), Jacqui Cook (Atendente do Bar), Penny Price (Prostituta)

Um ex-soldado espadachim e seu assistente corcunda caçam vampiros nessa fantasia de época.

UMA FILHA PARA O DIABO

To the Devil a Daughter 1976 92 min

COMPANHIAS PRODUTORAS
Hammer-Terra

LANÇAMENTO (REINO UNIDO)
March 4, 1976

DISTRIBUIÇÃO
EMI/Cine Artists (EUA)

DIREÇÃO
Peter Sykes

PRODUÇÃO
Roy Skeggs

ROTEIRO
Christopher Wicking

ADAPTAÇÃO
John Peacock, do romance homônimo de Dennis Wheatley

TRILHA ORIGINAL
Paul Glass

SUPERVISÃO MUSICAL
Philip Martell

FOTOGRAFIA
David Watkin

DIREÇÃO DE ARTE
Don Picton

EDIÇÃO
John Trumper

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Ron Jackson

ASSISTENTE DE DIREÇÃO
Barry Langley, Mike Higgins, Roy Stevens

FIGURINO
Eddie Boyce, Laura Nightingale

CASTING
Irene Lamb

EFEITOS ESPECIAIS
Les Bowie

MAQUIAGEM
George Blackler, Eric Allwright

ELENCO
Richard Widmark (John Verney), Christopher Lee (Padre Michael Rayner), Honor Blackman (Anna), Denholm Elliott (Henry Beddows), Michael Goodliffe (George de Grass), Nastassja Kinski (Catherine Beddows), Eva Maria Meineke (Eveline de Grass), Anthony Valentine (David), Derek Francis (Bispo), Izabella Telezynska (Margaret), Konstantin de Goguel (Kollde), Anna Bentinck (Isabel), Irene Prador (Mãe Alemã), Brian Wilde (Atendente da Sala Preta), Petra Peters (Irmã Helle), William Ridoutt (Funcionário do Aeroporto), Howard Goorney (Crítico), Frances de la Tour (Major do Exército da Salvação), Zoe Hendry (Primeira Garota), Lindy Benson (Segunda Garota), Jo Peters (Terceira Garota), Bobby Sparrow (Quarta Garota)

Padre expulso da Igreja lidera um grupo satânico que planeja utilizar uma garota americana para invocar o Diabo na Terra. Entretanto, um escritor faz de tudo para salvá-la.



CRÉDITOS

PATROCÍNIO
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO
Ministério do Turismo
Secretaria Especial da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO
Voa Comunicação e Cultura

CURADORIA
Eduardo Reginato
Danilo Crespo

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
José de Aguiar
Marina Pessanha

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Paulo Ricardo Gonçalves de Almeida

PESQUISA E PRODUÇÃO DE CÓPIAS
Fábio Savino

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA
Rafael Bezerra

PRODUÇÃO LOCAL
Renata Cabrera (RJ)
Renata da Costa (SP)
Rafaella Rezende (DF)

IDENTIDADE VISUAL
Guilherme Gerais
Pablo Blanco

LEGENDAGEM ELETRÔNICA
4 Estações

REVISÃO DE CÓPIAS
Carolina Nascimento

SESSÃO INCLUSIVA
Oriente Produções

TRÁFEGO DE CÓPIAS INTERNACIONAIS E LIBERAÇÃO ALFANDEGÁRIA
Wind Log

TRÁFEGO DE CÓPIAS NACIONAL
Airtime Transportes

ASSESSORIA DE IMPRENSA
Claudia Oliveira (RJ)
Karina Almeida (SP)
Renato Acha (DF)

CATÁLOGO

ORGANIZAÇÃO E IDEALIZAÇÃO
Eduardo Reginato
Danilo Crespo

PRODUÇÃO GRÁFICA
José de Aguiar
Marina Pessanha

TRADUÇÃO E REVISÃO
Danilo Crespo

PROJETO GRÁFICO
Guilherme Gerais
Pablo Blanco

AGRADECIMENTOS
Beatriz Saldanha, Carlos Primati, Carlos Fofaun Fortes, Cesar Almeida, Darkflix, Daniel Caetano, Ernani Silva, Filipe Furtado, Hernani Heffner, Marcelo Miranda, Marco Dutra, Mayra Alarcón e Rodrigo Aragão.

MOSTRA DE CINEMA

ESTÚDIO HAMMER

A FANTÁSTICA FÁBRICA DE HORROR

CCBB RJ	CCBB SP	CCBB DF
6 jan–1 fev	20 jan–19 fev	16 fev–14 mar

2021

Dedicado a Barbara Shelley,
Ingrid Pitt, Christopher Lee e Peter Cushing.
Obrigado.

Dados Internacionwais de Catalogação na Publicação (CIP)

E82

Estúdio Hammer: a fantástica fábrica do horror.
Idealização e organização de Eduardo Reginato e
Danilo Crespo; produção gráfica
de José de Aguiar e Marina Pessanha.
Rio de Janeiro: Voa – Comunicação e Cultura, 2021.
312 p. il. col.; 1535 × 2456 px; online (PDF).

Possui vários autores.
Inclui bibliografia, índice, notas, filmografia e
ficha técnica e sinopse dos filmes apresentados.

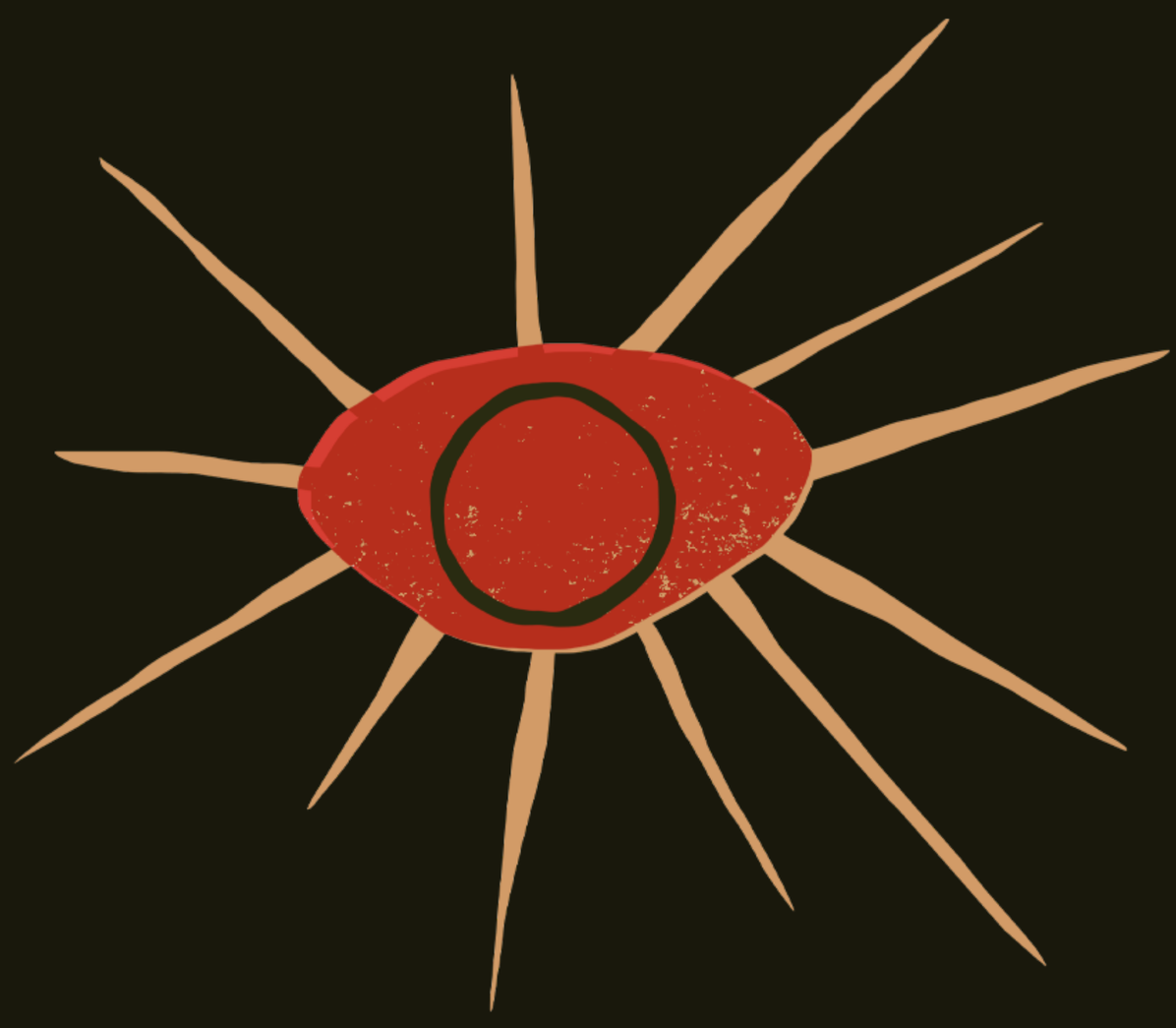
ISBN 978-65-993657-0-6

1. Hammer Film Productions 2. Estúdio Cinematográfico
3. Cinema – Reino Unido, 1950–1970 4. Filme de terror
5. Produção I. Reginato, Eduardo II. Crespo, Danilo
III. Aguiar, José de IV. Pessanha, Marina V. Título.

CDD 791.43 CDU 791(410):791.2 FIAF F221(41)hammer

Índice para catálogo sistemático:
1. Reino Unido: Estúdio cinematográfico: História 791.43

Este livro foi composto nas fontes das famílias Kings Caslon,
Grotesque MT e Neue World, em janeiro de 2021.



Fundo Nacional da CULTURA

Produção

VOA!

CENTRO CULTURAL

Realização

SECRETARIA ESPECIAL DA **CULTURA**

MINISTÉRIO DO **TURISMO**

PÁTRIA AMADA BRASIL GOVERNO FEDERAL