



DJINN

POR CHRISTOFER PALLÚ

EM 2004, Tobe Hooper retornava ao cinema após passar quase uma década relegado ao trabalho ingrato de artesão em séries televisivas e dois longas que tiveram produções similares, onde exercia pouco controle sobre o material. Ainda que não devam ser totalmente ignoradas, nenhuma apresentava qualquer tipo de progresso significativo em sua carreira, e mesmo quando seus próprios interesses se aproximavam das exigências do roteiro, como em *Apartamento 17* (*The Apartment Complex*, 1998), o resultado não superava a redundância se colocado ao lado das obras-primas que realizou nos anos 90, como *Combustão Espontânea* (*Spontaneous Combustion*, 1990) e *Mangler: O Grito de Terror* (*The Mangler*, 1995), filmes formalmente anômalos que explicitavam ainda mais o caráter retrógrado do projeto de Hooper e sua deliberada falta de comunicação com todo o cinema contemporâneo. Não se adaptando bem às imposições criativas do meio, à crescente aderência a toda sorte de tendência forçada por necessidades mercadológicas, é apenas lógico que essa fase de estagnação levaria o diretor a *Noites de Terror* (*Toolbox Murders*, 2004), consequência de profunda autorreflexão, e *Mortuária* (*Mortuary*, 2005), que inevitavelmente o arrastou para o terreno da autoparódia, sobrecarregado pela obscenidade ontológica dos filmes de gênero de sua época (possuindo, contudo, vários méritos).

Noites de Terror, nominalmente a refilmagem de um *slasher* de 1978, restituiu o poder do diretor sobre o seu trabalho nesse período oportuno. É uma inversão da estrutura fundamental de *Pague para entrar, reze para sair* (*The Funhouse*, 1981): o universo superficial, onde habitam os personagens, deixa de ser dominado pelas representações vulgarizadas do horror e (naquele caso) dos problemas centrais dos *teen movies* (que eram, no fim, balanceados – a descoberta do horror e da morte seguia a descoberta da sexualidade e da perversão), e essas convenções ou fantasias concebidas para dissimular o horror se perdem como memórias nas ruínas daquele espaço, um hotel decadente em Hollywood (obviamente), que é habitado principalmente por atores desocupados. Ainda há a distinção realçada entre o ambiente maldito contido na bilocação e aquele onde vive a protagonista, mas seu ponto de virada é o oposto: a protagonista não entra no espaço onde vive o monstro para enfrentar o mal que existe por trás dos disfarces (na *funhouse*, o assassino escondia sua face deformada com uma máscara do monstro de Frankenstein), pois é esse universo alternativo, assim como o lar ou o parque de diversões em *Pague para entrar, reze para sair*, que é subjugado às fórmulas do gênero, aos clichês, é o que limita o filme aos procedimentos padrões do *slasher* e suas propriedades mais desprezíveis, como a violência gráfica descomedida que Hooper sempre resistiu filmar (e quando fazia, tomava a distância adequada, ressaltando sua gratuidade).



Noites de Terror é, ao todo, um conflito entre a sujeição ao exercício eficiente de cinema vulgar e a possibilidade de elaborar, pelo menos parcialmente, uma resolução para preceitos formais e temáticos que começou a esboçar décadas antes, e nesse aspecto o roteiro demonstra ser ideal: a artificialidade do prédio permite que o diretor dedique a maior porção do filme a pessoas andando por corredores, a espaços vazios, criando tensão somente na sugestão do extracampo, também com seu trabalho habitualmente primoroso de som, sempre revelando novas arestas ao explorar os limites do quadro, enfim, toda a maestria de Hooper, quanto mais o ambiente é estudado, mais misterioso e enigmático ele parece, é quando demonstra ser o maior herdeiro de Jacques Tourneur.

Finalmente chegamos em *Djinn* (2014), que novamente marca o retorno do diretor após um longo hiato (involuntário) que durou oito anos, depois de outra breve passagem pela televisão com os dois filmes da série *Mestres do Terror* (onde, ao menos, teve liberdade criativa). Para melhor ou para pior, assim como Tourneur, o cineasta assume sua posição como *metteur en scène* contratado para atender os requisitos de um projeto alheio, enfim aceitando desenvolver um discurso pessoal dentro das demandas dos produtores ou do roteiro, de certo modo, é um contraponto a *Noites de Terror*, sua abordagem já não faz mais a distinção entre aquilo que é determinado por exigências populistas triviais (os clichês) e sua visão particular. Portanto, quando ganhar uma distribuição apropriada, devido à preguiça intelectual generalizada dos críticos contemporâneos, é provável que *Djinn* seja prontamente rejeitado (talvez destruído ou ridicularizado sejam termos melhores), como foi

na sua recepção até agora com a passagem por poucos festivais. É um alvo fácil e é evidente que tais críticos não fizeram o menor esforço para olhar além de sua categorização como subproduto genérico, da pobreza de sua premissa, de sua produção conturbada, *et cetera*. Hooper está totalmente consciente dessas restrições e tira o maior proveito possível delas, afinal é um dos raros filmes que vi nos últimos anos onde há um empenho verdadeiro na experimentação com a forma e que simultaneamente tenta livrar-se de todo excesso, tomando o molde do *filme B* como um longo processo de desnudamento do próprio cinema, de revitalização pela descoberta daquilo que lhe é essencial (semelhante ao que outros grandes autores fizeram em 2014, como Abel Ferrara e Kiyoshi Kurosawa).

Hooper entende a mediocridade do roteiro, sabe que todas as suas ideias acabam subdesenvolvidas, mas é justamente a ausência de profundidade e a simplicidade da história que permitem as conquistas do diretor através da encenação, interpretando o enredo como um conceito geral para ser reformulado de acordo com as diversas nuances que encontra, por isso a necessidade do minimalismo estrutural, a persistência em repetições, porém não se estendendo ao movimento interno das cenas, sempre meticulosamente detalhado. Não é difícil relacionar o que Hooper faz aqui com a abordagem de Lucio Fulci do horror, sobretudo a partir dos anos 80, partindo de premissas muito próximas, que beiravam a inanidade, abstraindo ao máximo seus temas, tentando transcender a narrativa e ir direto os códigos básicos do gênero, depurá-lo ao ponto de expor somente seus elementos primários. Tudo o que era descrição, todo conceito que não pudesse ser transfigurado em forma, deixaria desaparecer.

Como em Fulci, o horror é demasiadamente físico, e não falo de desmembramentos, mas sim de colocar tudo em evidência, algo que está ligado diretamente ao que realizava pelo menos desde os anos 90, com a contenção espacial que ressaltava um aspecto teatral de sua encenação, baseada em reconfigurações de posicionamento, em movimentação rígida, repetitiva, confinada a pequenas áreas, delimitando assim toda a existência dos personagens. O efeito costumava ser antipsicologizante, mais interessado no sentido das ações do que em suas motivações, mas em *Djinn* nossa atenção é orientada quase completamente para as reações de seus personagens, para gestos, detalhes sutis nas performances, dando sequência àquilo que fez na primeira metade de *A Mansão Marsten* (*Salem's Lot*, 1979), com sua fragmentação em diversos blocos narrativos que revelavam discretamente a corrupção da cidade pela presença maldita através do estranhamento do comportamento dos habitantes, o horror surgia do cotidiano antes de ser encarnado pelo vampiro, era encoberto por uma normalidade superficial. O drama familiar no centro de *Djinn* caberia muito bem como uma das digressões do enredo daquela minissérie.

Djinn também é, por consequência, o filme mais humano de Hooper. O fato de consistir quase exclusivamente em “pessoas andando por corredores”, assim como *Noites de Terror*, faz a divergência em seu tratamento ainda mais perceptível: ele abandona seu estilo calculado, sóbrio, funcional, estruturalmente rígido, com rupturas perfeitamente pontuadas, a artificialidade de algumas representações, intencionalmente caricaturais, e sua tendência ao intelectualismo (basta notar a diferença em relação à montagem de *Pague Para Entrar, Reze Para Sair* ou *Poltergeist*), aqui a câmera está constantemente imersa na perspectiva dos personagens, ele nega o conflito entre aquilo que o quadro nos informa e o que expressa a performance do ator, o que antes era abundante, o foco está apenas em elucidar o que eles sentem, qualquer tipo de distância do material seria inconsistente com sua proposta, que agora mostra um lado mais afetivo, indo muito além de suas típicas ambições pseudoexpressionistas que traziam breves momentos de exposição emocional, em *Djinn* a forma deve tornar-se abstrata, crua, primitiva, pois a regra é a frontalidade ao tratar de emoções complexas.



Logo, a aderência ainda mais extrema ao confinamento (quase todo o filme se passa dentro de um apartamento, num prédio onde todos os andares têm a mesma aparência e nada pode ser visto do lado de fora) o transforma no melhor exemplar da proficiência em manipulação temporal e espacial de Hooper, pois com a debilidade do texto, toda caracterização, todo sentido é retirado disso. O instante em que isso fica mais explícito vem com a súbita mudança de protagonistas, já na metade final, repentinamente carregando o filme de fortes contrastes, transformando toda a nossa percepção daquele reduzido universo dependendo da perspectiva assumida, da esposa ou do marido. A característica inicialmente mais marcante na primeira parte, protagonizada pela esposa, certamente foi o desequilíbrio acentuado de suas composições, o que é apenas destacado na maneira como rompe o andamento tipicamente paciente e cauteloso de seus planos, uma forma de conter o desenvolvimento das interações, dos diálogos grosseiros, gradativamente acumulando tensão que nunca é aliviada. A montagem remete imediatamente ao que já havia esboçado na série *Mestres do Terror*,

principalmente em seu episódio mais bem-sucedido, *Dança dos Mortos* (*Dance of the Dead*, 2005), mas ao contrário do que fez naquele pequeno filme, o emprego do recurso não é objetivamente incômodo, as disrupções são sintéticas, não há a quebra quase total com a elegância extraordinária de Hooper em seu domínio da *mise-en-scène*, ele dá um passo adiante, combina a tensão inquietante que resulta dos cortes comprimidos e da constante justaposição de planos dissonantes com uma construção cênica mais próxima de seus filmes anteriores, nada óbvia e direta, muito dependente da capacidade de sugestão. Nesta parte, pouca coisa é explicitada, e com o percorrer do filme, a ruptura do padrão estabelecido é inevitável, mas ao invés de trazer um momento de respiro, só ressalta ainda mais o desconforto e o sofrimento.

Quase uma sequência ininterrupta, a primeira visão inicia quando o casal chega no hotel, e toda a área em que ocorrerá a ação é apresentada pelo marido. Gradualmente, quando são revisitados, ou quando o plano é estendido por poucos segundos a mais, o espaço é estranhado. O que segue são sons intrusos, enquadramentos oblíquos, movimentos inusitados e



modulações de luz e cor nas lacunas que suas composições salientam, sempre insinuando a presença de algo que não se revela, que não age. Com o isolamento da protagonista, os cortes abruptos dão lugar à dilatação temporal cuidadosa, até culminar no instante que divide o filme e que abandona sua rigorosa fragmentação, um plano-sequência de sua reação desesperada, rezando para livrar-se do espírito, no plano dramaticamente mais elaborado de todo o filme, ao término do qual sucede seu único diálogo frontal, logo após a personagem desmoronar emocionalmente, um plano-contraplano preenchido pelo vazio opressivo do apartamento que ainda consegue manter toda a expressividade da atriz, mesmo com o corpo atenuado pelo quadro, num confronto com o passado, um processo de “desnudamento”, também formal, como mencionei antes.

A partir desse ponto, desaparecem os breves indícios do *locus* maldito ao qual nunca temos acesso (por exemplo, quando observamos a mulher através de um espaço desconhecido, indicado pela emolduração das decorações nas paredes), Hooper nega a sua materialização tradicional da bilocação, das divisões claras que restringiam a manifestação do mal pela necessidade de uma interseção (até em *Poltergeist*, com o qual possui mais semelhanças). Em *Djinn*, o mal finalmente invade todo o campo, e suas vítimas são condenadas, desde o início, a residir neste espaço. Na segunda metade vemos o desfecho desse choque, decompondo a lógica estabelecida anteriormente, tornando o tempo elíptico, as repetições ainda mais constantes (de situações, de vozes e imagens recorrentes que determinam as ações), a luz e o branco onipresentes do apartamento são substituídos por cores quentes e sombras profundas, as lacunas viram abismos, é a desintegração completa das definições do local, lembrando os melhores dias de Dario Argento.

Só essa seção já deveria garantir que *Djinn* fosse colocado entre os raros filmes de terror contemporâneos realmente necessários, que trazem à memória a época dourada do gênero, mas são ainda capazes de expor novas proposições estéticas, tomando riscos, excedendo artifícios e efeitos baratos. Aliás, uma sequência que consiste apenas nisso (com a narração explanatória para a origem da maldição seguida de uma previsível perseguição, inspirada nos *slasher movies* mais banais, na única cena com um turista americano, é claro) só denota sua rejeição a mecanismos fáceis de sensações imediatas no restante do filme, como na cena em que o fantasma de um familiar retorna ao apartamento, onde utiliza um recurso típico para criação de suspense, mostrando ao público algo que o personagem não sabe, mas contraria seu objetivo usual, não é um meio para forjar o susto, o seu desenrolar faz o espectador consciente da tragédia para além daquilo que pode ser sintetizado por narração expositiva ou *flashbacks*, descrições vagas, até falsas, do horror que é posteriormente presenciado (a sequência citada conclui num *close* de Razane Jammal se despedindo da família, nada poderia estar mais distante de um truque genérico e desonesto).

Em suma, uma anomalia, o resultado de um projeto nada sofisticado, com ambições modestas e que possui todos os problemas reportados de sua pós-produção evidentes no corte final (o grafismo excessivo da última cena não ajuda a disfarçar a interferência do estúdio), mas a realização rigorosa e precisa de Hooper, como não via desde *Eggshells* (1969) e *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chainsaw Massacre*, 1974), o transforma em uma de suas melhores obras, e sua ligeira irregularidade que só dá maior proeminência aos múltiplos momentos de grandeza.

THE END



JAMES DEAN