

ATRAÇÕES PERVERSAS: APONTAMENTOS SOBRE *MACABRO* (1980) DE LAMBERTO BAVA

Letícia Badan Palhares Knauer de Campos¹

Este texto parte da análise do filme *Macabro* (1980), de Lamberto Bava, procurando entendê-lo dentro da produção do cinema de horror, sobretudo dos anos de 1980 e sua relação com o universo da História da Arte, como o simbolismo e o decadentismo, nos quais o apreço pelo grotesco em correspondência com o prazer aparecem com evidência.

A trama desenvolve-se a partir da história de Jane Baker (Bernice Stegers), uma mulher de meia idade, casada, com dois filhos e um amante, Fred Kellerman (Roberto Posse). Certo dia, ao encontrar-se com ele na pensão que ambos alugavam, sua filha, Lucy (Veronica Zinny) assassina o irmão mais novo, Michael, afogando-o na banheira da casa. Jane, após receber a notícia do trágico “acidente”, parte em retorno à cena do crime, acompanhada de Fred em seu veículo. Em meio ao desespero e histeria, ambos sofrem um acidente de carro, no qual um trilho de barreira de trânsito invade o vidro fronteiro em direção à cabeça de Fred, decepando-o (figura 1).

Por conta do choque das duas perdas, Jane passa um ano internada em um hospital psiquiátrico. Ao sair, ela retorna à pensão em New Orleans onde mantinha sua relação adúlteriosa. O proprietário cego, Robert Duval (Stanko Molnar), aficionado pela inquilina, começa a perceber estranhos comportamentos e apenas nos minutos finais do filme descobre que ela conserva no congelador da geladeira, a cabeça decomposta do finado amante, com a qual mantém relações sexuais.

Trata-se do primeiro longa-metragem do diretor Lamberto Bava, que já havia trabalhado em outros projetos com seu pai, Mario Bava, dentre eles *Schock* (1977) e *La Venere D'Ille* (1979) episódio de uma minissérie, baseado no conto de Prosper Mérimée. A trama se desenvolve a partir de uma história verídica, ocorrida nos anos de 1970 em New Orleans, que é também cenário de *Macabro*². A ideia para o filme surge a partir de uma ligação de Pupi Avati para Lamberto Bava sugerindo a este a direção de seu primeiro longa, munidos da notícia do acidente. O roteiro é então

1 É graduanda em História com ênfase em História da Arte pelo IFCH/ UNICAMP. Pesquisadora do CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia.

2 Comentário feito pelo próprio diretor na entrevista sobre a realização do filme: *A Head for Horror: Lamberto Bava on 'Macabre'*. Gary Hertz, EUA: Anchor Bay Entertainment, 2001.

escrito a quatro mãos por Pupi Avati (*La casa dalle finestre che ridono*, 1976), seu irmão, o produtor Antonio Avati, Lamberto Bava e o escritor Roberto Gandus (*Nero veneziano*, 1978).

Com a cena do acidente e o assassinato do irmão de Lucy, Lamberto apresenta-nos sua primeira justificativa para o título do filme. O macabro, elemento preponderante do fantástico, comprova-se pela caracterização de Lucy como uma criança diabólica. Personagem constante em diversas obras do universo do horror, como *The Bad Seed* (1956) e principalmente, *Operazione Paura* (1966), obra de seu próprio pai.

O acidente de carro, enunciado em *Macabro* é mencionado de forma semelhante em outros dois filmes: o curta *La tête froide*, de Patrick Hella (Bélgica, 1970) e *The Brain That Wouldn't Die*, de Joseph Green (EUA, 1962). Em ambos, o incidente tem o papel fundamental de lacerar a cabeça dos respectivos personagens (figuras 2 e 3). Interessante destacar que o curta do belga traz à baila o tema da necrofilia, aludido novamente em alguns filmes, sobre os quais falaremos mais adiante.

The Brain That Wouldn't Die, por outro lado, caminha na linha dos experimentos em laboratório e possui como mote um cientista maluco. Um cérebro que não morria, reanimado *post mortem* e separado de seu corpo por uma colisão de automóvel, o qual Joseph Green nos exhibe com violência e rapidez. O corpo é descartado, enquanto a cabeça, resgatada. Dr. Bill Cortner (Jason Evers) socorre a cabeça de sua noiva, Jan Compton (Virginia Leight), reanimando-a no laboratório secreto de sua casa de campo.

Em *Macabro* a cena se compõe de maneira a apenas sugerir o ocorrido. Com cortes de cena bruscos, vemos o trilho atravessar o vidro do Fusca, ocupando a composição por inteiro. Em meio ao som do vidro estilhaçado, do freio do carro e o grito de Jane, somos apreendidos por um cenário de violência brutal e acelerada. Com a frente coberta do sangue de seu companheiro, Jane apresenta-se em choque: as mãos no rosto, os olhos dilatados e um grito histérico invadem a cena (figura 4).

POR UMA EROTIZAÇÃO DO GROTESCO

Entretanto, o filme de Lamberto Bava não se limita apenas ao acidente de carro. Ele trata ainda de outros aspectos que flertam tanto com o cinema *gore* como com a produção decadentista.

Ao final do século XIX, diversos temas outrora vistos como repugnantes, se mostraram, em contrapartida, bastante sedutores. O sangue, a morte, a carne foram tópicos trabalhados à exaustão. Mario Praz em seu *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*³ argumenta sobre esses diversos temas na literatura oitocentista. Augusto dos Anjos em seu *A Obsessão do Sangue* expressa de maneira latente a sedução por um desses, o sangue:

Acordou, vendo sangue... Horrível! O osso
Frontal em fogo... Ia talvez morrer,
Disse. Olhou-se no espelho. Era tão moço,
Ah! Certamente não podia ser!

Levantou-se. E, eis que viu, antes do almoço,
Na mão dos açougueiros, a escorrer
Fita rubra de sangue muito grosso,
A carne que ele havia de comer!

No inferno da visão alucinada,
Viu montanhas de sangue enchendo a estrada,
Viu vísceras vermelhas pelo chão...

E amou, com um berro bárbaro de gozo,
O monocromatismo monstruoso
Daquela universal vermelhidão!⁴

O que antes se mostrava como algo grotesco e repugnante, metamorfoseia-se em um assombro de êxtase do personagem, ao deparar-se com uma “universal vermelhidão”, que ao final do poema o seduz por completo. Outro assunto, porém, mostra-se ainda mais próximo da ideia de grotesco expressa em *Macabro*. A beleza da carne em putrefação, trabalhada por Baudelaire em *Une Charogne*:

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos
Numa bela manhã radiante:
Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,

3 O autor trata, sobretudo no capítulo Um, acerca da relação entre morte e beleza e ainda a beleza da morte, explorada por diversos escritores do séculos XIX, como Baudelaire, Hugo, Goethe e Chateaubriand. Ver: PRAZ, Mario. “A beleza meduséia” IN *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. pp. 43-68.

4 ANJOS, Augusto dos. “A Obsessão do Sangue”. IN *Eu e outras poesias*. 42. ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1998

Uma carniça repugnante.

(...)

Ardia o sol naquela pútrida torpeza,
Como a cozê-la em rubra pira
E para ao cêntuplo volver à Natureza
Tudo o que ali ela reunira.

E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça
Como uma flor a se entreabrir.
O fedor era tal que sobre a relva escassa
Chegaste quase a sucumbir.

Conforme a descrição da carcaça avança, torna-se mais intensa a atração do personagem pela memória da carne decomposta. Ele recorda-se da cena com torpor e extasia, descrevendo cada mosca que se revela do ventre aberto, todo o odor que se acentua a cada passo. Jane, da mesma forma, delicia-se em beijos e gemidos com a carne putrefata de Fred. Se o ventre aparece exposto ao sol no poema de Baudelaire, aqui temos os nervos e pedaços destroçados de pele saindo do peçoço de Fred (figura 5). O fascínio apresentado nos dois poemas toma, em *Macabro*, proporções carnisais. Extrapolando o simples encanto platônico, a atração converte-se em necrofilia.

Flesh for Frankenstein (1973), de Paul Morrysey e Antonio Margheriti aproxima-se deste tema em alguns aspectos. A cena na qual Baron Frankenstein (Udo Kier) faz sexo com sua Eva, insere o amor pelo corpo morto de dois modos. Dentro de seu laboratório, o cientista perturbado remove a sutura do ventre de sua “Eva Frankenstein” e, num estado de puro êxtase, penetra as mãos nas entranhas desta, deleitando-se de um prazer intenso. Sem oscilar, deita sobre o corpo da mulher e com as mãos ainda dentro de sua carne, penetra agora seu pênis e regozija-se em um duplo prazer, dando ao sexo um teor literalmente carnal. Ou seja, o erotismo se faz tanto visceral, quanto sexualmente (figura 6).

Buio Omega, de Joe D’Amato (1979), flerta com pontos similares. Após o falecimento de sua namorada, Francesco Wyler (Kieran Canter) mumifica seu corpo. Tal como num ritual canibalista, ele ingere o coração da amada, coração este ao mesmo tempo carnal e metafórico⁵, de forma a celebrar concomitantemente seu amor e luto. Ao longo da trama, ele leva mulheres para sua casa

5 MACCORMACK, Patricia. “Necrosexuality” IN *Rhizomes*. Edição 11/12. Inverno/2005, primavera/2006. Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue11/maccormack/index.html>

e transa com elas, não perdendo de vista o corpo pálido de Anna (Cinzia Monreale) disposto na cama ao lado. Há uma ambiguidade na cena. Uma vontade de não violar sexualmente o corpo da namorada, mas de manter com ela seu vínculo amoroso. O prazer alcançado nunca é completo. O desejo é projetado no cadáver, enquanto o prazer corpóreo é liberado no ato sexual com as mulheres vivas (figura 7).

NEKRomantik 2: Die Rückkehr der liebenden Toten (1991, Alemanha) de Jörg Buttgerreit apresenta, em contrapartida, um envolvimento tanto carnal, quanto ideal entre Monika (Monika M.) e Robert (Bernd Daktari Lorenz), o protagonista do primeiro filme. Ela deseja o corpo de seu ídolo, que é assim como ela, necrófilo, mas não consegue se excitar completamente, seja pela falta do falo ereto (solucionada no primeiro filme pelo uso de um cano de metal e um preservativo – figura 8), seja pela podridão do corpo, que a enoja em certo instante. Ela deseja um corpo vivo, quente, ereto, mas ama o corpo morto, pútrido e gelado. Nos momentos derradeiros do filme, Monika, durante o sexo com seu namorado (vivo), Mark (Mark Reeder), amputa-lhe a cabeça, prende o pênis ainda rígido com um lacre plástico e coloca acima do pescoço, aquela de Robert. Aqui, a solução é encontrada: o orgasmo é alcançado pela união entre o corpo vivo e o morto (figura 9).

Macabro e *La tête froide* assemelham-se nesse aspecto: o desejo sexual é suprido apenas pela crânio-necrofilia⁶. Fred satisfaz os desejos sexuais de Jane apenas pela relação através do *cunnilingus* e beijos. Não há penetração ou necessidade de um falo, como há na série *NEKRomantik*. Além disso, aqui a relação entre o amor idealizado e a sexualidade carnal se faz completa. Jane tem consciência de que a cabeça com a qual se deita todas as noites é Fred. Sobre isso, Patricia MacCormack afirma:

Jane's necrophilia does conform to a certain type of necrophilia, that of nostalgia for a lost love. What is emphasised is that this love is not a substitute for the hope of an imminent new lover, nor a tragic memorial fetish. Jane seems authentically happy with her head lover.⁷

6 A respeito da necrofilia nos filmes *Macabro* e *Buio Omega*, MacCormack afirma que para o desejo necrófilo se concretizar é necessário estratificar o corpo em corpos sem órgãos. No caso de *Buio Omega* isso se dá pela taxidermia, ou seja, pela mumificação do corpo e a retirada de todos os órgãos. Em *Macabro*, por outro lado, o corpo sem órgãos é na verdade a cabeça. Não há um falo e ela não parece querer suprir a falta dele. Há uma consciência de que seu amante é completo como cabeça e desta forma o desejo se concretiza pelo que a autora chama de *cranio-necrophilia*. Ver: MACCORMACK, Patricia. *Op. cit.*

7 MACCORMACK, Patricia. *Op. cit.*

É necessário destacar também que o ato sexual é convertido em uma espécie de ritual. Após vestir-se apenas com uma camisola semitransparente, ela acende velas, coloca na vitrola a música preferida de seu companheiro, apoia na escrivaninha um oratório com fotos e memorabilia dele e finalmente, clama de prazer o nome de seu amado.

Figuras bíblicas como Salomé e Judite manifestam na História da Arte a questão da cabeça decepada. Mas foi no final do oitocentos, quando a fatalidade de tais mulheres, evidenciada pela força do sexo e a volúpia, mostrou-se mais explorada. Em 1891, Oscar Wilde, movido pelas excepcionais pinturas de Gustave Moreau, criou a peça *Salomé*, que posteriormente se transformaria na ópera homônima de Richard Strauss.

O tema, que não passa de rápidas linhas no Evangelho de São Marcos (6,17-28) e São Mateus (14, 1-11), transformou-se, na obra de Wilde em saborosos e cruéis diálogos. Na Bíblia, a personagem é nada mais que um fantoche de sua mãe. Todavia, na peça do *dandy* inglês, Salomé é o símbolo de mulher forte, fatal e apaixonada, que por ter um beijo negado de São João Batista, pede ao Tetrarca sua cabeça, para enfim beijá-lo.

Salomé – Tu não quiseste que eu beijasse a tua boca, Iokanaan. Pois vou beijá-la agora! Hei de mordê-la com meus dentes como se morde um fruto verde. Vu beijar a tua boca, Iokanaan! Não te tinha dito? Não te disse? Vou beijá-la agora. Mas por que não me olhas, Iokanaan? Os teus olhos terríveis, cheios de raiva e desprezo cerraram-se. Por que fechaste os olhos? Abre-os, abre os olhos, descerra as pálpebras, Iokanaan! Por que não me olhas? Terás medo de mim?... A tua língua, que parecia uma serpe rubra secretando veneno, não se move mais; e nem mais uma palavra diz, Iokanaan, essa víbora vermelha que tanto veneno trazia! Estranho, pois não é? Como está agora a serpe rubra que não se move mais? Não me quiseste, Iokanaan. Desprezaste-me. Disseste-me más palavras. Disseste bem junto a mim, que eu era a lasciva e a baixeza; a mim, Salomé, filha de Herodias, Princesa da Judéia! Eu estou viva e tu morto! Pertence-me a tua cabeça. (...) Tenho sede da tua beleza, tenho fome do teu corpo e nem o vinho nem os frutos podem desalterar ou acalmar o meu desejo! (...) O Mistério do Amor é muito maior que o mistério da Morte.⁸

É banhado deste mesmo clima, que se encontra *Macabro*. A situação em que se expõe a personagem traz à mente não apenas o motivo de Salomé, mas sobretudo, a posição já largamente reproduzida no universo das artes plásticas. Na cena, ela caminha com a cabeça em suas mãos, apoia-a sobre o travesseiro da cama e estica seu corpo sobre o tecido dourado (figura 10). A ima-

8 WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1989. pp. 104-107.

gem remete à outras duas obras: *Salomé* (1901), de István Csók (figura 11) e a fotografia de Mario Nunes Vais, *Lyda Borelli in costume da Salomé*, de 1910-1915 (figura 12).

As três composições revelam a figura sensual de Salomé, exibindo o voluptuoso corpo e o traço demarcado do quadril. Lyda Borelli, deitada de bruços sobre um tecido reluzente, fita a cabeça que outrora havia pedido a Herodes. As mãos envolvem a cabeça degolada de João Batista. Salomé o contempla de forma delicada e apaixonada, inclinando levemente a cabeça para o lado, a fim de selar o beijo nos gélidos lábios do pregador. De uma beleza cadavérica e calada, a cabeça repousa sobre a baixela ornamentada de prata. Os olhos fechados e os seios fundos ostentam um perfil marcado e sepulcral. Mario Nunes Vais nos mostra a cena do “clímax” da peça de Wilde, o monólogo perturbador de Salomé e o beijo póstumo.

A Salomé de Csók, por outro lado, não se vê perdida nos encantos de João Batista, como fazem Jane e Borelli. De modo diverso, ela abraça a cabeça decapitada, levantando-a para exibir assim o sangue coagulado do pescoço destroçado. Salomé não olha para Batista, não lhe roga um último beijo. De lábios rubros e olhar ébrio, ela nos encara, exibindo o corpo nu no auge de sua juventude e o seu troféu de batalha – a cabeça.

A correspondência entre o vermelho do sangue, dos lábios e da flor não se faz despercebido. Evoca ainda o tema das sugadoras de sangue, como por exemplo, da boca escarlate da personagem Cristina, em “*For the Blood is the Life*”, de Francis Marion Crawford⁹. Imerso em um mesmo clima ornamentado de *Macabro* o fundo da composição de tons dourado-cobre dá à obra uma veia decadentista, na qual luxo, poder e destruição se mostram contíguos. Talvez seja aqui em que o tema da *femme fatale* saliente-se mais.

Outras duas obras também destacam a cabeça masculina como prêmio. *Ars Moriendi* (2007), de Joel-Pieter Witkin (figura 13) e *Judith* (1906), de Gustav-Adolf Mossa (figura 14). Na primeira temos uma mulher nua vestida apenas com um par de luvas brancas. Em sua mão esquerda, segura um espelho arredondado, enquanto que na direita, uma longa pena alva. Abaixo dela, seis cabeças

9 No conto de Crawford (ver: Crawford, Francis Marion. “Porque o sangue é vida”. IN Costa, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Tradução de Marta Chiarelli, Beatriz Sidou e Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.), Cristina é uma jovem parecida com uma cigana de “lábios bem vermelhos e olhos negros, o porte de um galgo e a língua do demônio” (p. 105), após ser assassinada e renascer como vampira, ela chama Ângelo, pelo qual era apaixonada, para todas as noites sugar-lhe o sangue com seus saborosos lábios. “Ele sentiu seus beijos afiados no pescoço branco, e sabia que seus lábios eram vermelhos. E assim o sonho louco avançou rapidamente através do crepúsculo, da escuridão, do nascer da lua e de toda a glória da noite de verão. Mas na madrugada fria achava-se ele deitado um semimorto, sobre o montículo, às vezes se lembrando, outras vezes não, o sangue drenado, e ainda assim desejando ceder mais àqueles lábios vermelhos.” (pp. 115-116).

se dispõem em duas fileiras. Com as bocas abertas, cabelos emaranhados e em estado de decomposição avançada, as cabeças se distinguem admiravelmente da beleza intocada da mulher.

Apoiada sobre o cotovelo e encarando o espectador, ela exhibe e se satisfaz com sua coleção de crânios. Tal qual a luva e os atributos carregados por ela, os nervos expostos e pedaços destrocados de carne portam-se também como ornamentos. O tema do *memento mori* também se faz evidente. Somente uma cabeça desdentada aparece afastada das demais. Atrás da mulher, ela evidencia a certeza da morte e de que um dia aquela pele acetinada, os seios fartos e o rosto angelical se transformarão em nada mais que carne a servir de alimento aos vermes.

Judith, por outro lado, é representada levando a cabeça de Holofernes como um souvenir. Após cumprir seu dever sagrado, ela aparece em primeiro plano, guardando na bolsa a cabeça diminuta de sua presa. Bem como um regalo ou uma moeda de pagamento para seus serviços, ela tem a cabeça em sua posse. Assim como nas demais caçadoras de cabeças aqui vistas, o corpo não lhe tem serventia.

Contudo, talvez seja uma segunda obra de Mossa que se aproxime mais de *Macabro*. Sua *Salomé*, de 1907 (figura 15), completa o drama do beijo da peça homônima de Wilde. De pernas cruzadas sobre algo que assemelha a uma cama, ela segura com ambas as mãos a cabeça conquistada de João Batista. Assim como nas diversas composições aqui apresentadas e relacionadas com *Macabro: Ars Moriendi*, *NEKRomantik I e II*, a dualidade entre belo e grotesco se faz clara.

Enquanto a pele de Salomé é vívida e límpida, a de João Batista é grotesca e de tons de ocre, dando um caráter asqueroso à figura. Há uma vontade em todas essas obras, um espírito comum, de evidenciar a beleza da cabeça decapitada. Jane, após se banhar, maquiar e vestir-se de forma sensual, inicia seu rito sexual com Fred, sem em momento algum apresentar algum tipo de repulsa à matéria pútrida. O mesmo se faz na aquarela de Mossa (figura 16).

Para tanto, percebemos como o tema do beijo macabro presente na peça *Salomé* reverbera-se na cultura de forma original e atualizada, bem como diversos outros temas, tais quais, o apreço pela cabeça degolada, a necrofilia e a imagem da mulher fatal. Sem pretender exaurir o tema, procuramos demonstrar como o cinema de horror suscita inquietações e apresenta, assim como os outros gêneros cinematográficos, importantes relações com numerosos temas caros à História da Arte.

BIBLIOGRAFIA

CRAWFORD, Francis Marion. "Porque o sangue é vida". IN Costa, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiros*. Tradução de Marta Chiarelli, Beatriz Sidou e Bruno Costa. São Paulo: Hedra, 2010.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity – Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. New York: Oxford University Press, 1986.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris: Grasset, 1993.

_____. (Org.) *Salomé*. Paris: Éditions Autrement, 1996.

LAFOND, Frank (Org.). *Cauchemars italiens – Volume 1: Le cinéma fantastique*. Paris: L'Harmattan, 2011.

_____. (Org.) *Cauchemars italiens – Volume 2: Le cinéma horrifique*. Paris: L'Harmattan, 2011.

LEIVA, Antonio Dominguez. *Décapitations: du culte des cranes au cinéma gore*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

MACCORMACK, Patricia. "Necrosexuality" IN *Rhizomes*, n. 11/12, 2005/2006. (Disponível em: <http://www.rhizomes.net/issue11/maccormack/index.html>, acessado em 24 de junho de 2012).

_____. *PLEASURE, PERVERSION AND DEATH: Three Lines of Flight for the Viewing Body*. [on-line] (Disponível em: <http://www.cinestatic.com/trans-mat/MacCormack/PPDcontents.htm>, acessado em 24 de junho de 2012).

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Tradução de João do Rio. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1989.

FILMOGRAFIA

A HEAD FOR HORROR: LAMBERTO BAVA ON 'MACABRE'. Gary Hertz, EUA: Anchor Bay Entertainment, 2001. (documentário)

BUIO OMEGA. Joe D'Amato (Aristide Massaccesi). Itália: D.R. Mass Communicatons, 1979

FLESH FOR FRANKENSTEIN. Paul Morrysey; Antonio Margheriti. Itália-EUA-França: Carlo Ponti-Braunsberg-Rassam Productions, 1973.

LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO (A Casa das Janelas Sorridentes). Pupi Avati. Itália: A.M.A. Film, 1976.

LA TÊTE FROIDE. Patrick Hella. Bélgica: Les Mallades, 1970.

LA VENERE D'ILLE (episódio da mini-série: I Giochi del Diavolo). Mario Bava; Lamberto Bava. Itália: RAI 2, 1979.

MACABRO. Lamberto Bava. Itália: A.M.A. Film: Medusa Distribuzione, 1980.

NERO VENEZIANO. Ugo Liberatore. Itália: 3B Produzioni Cinematografiche, 1978.

OPERAZIONE PAURA (Mata, Baby, Mata). Mario Bava. Itália: FUL Films: Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film (INDIEF), 1966.

SCHOCK. Mario Bava; Lamberto Bava. Itália: Laser Films: Titanus Distribuzione, 1977.

THE BAD SEED (A Semente Maldita). Mervyn LeRoy. EUA: Warner Bros, 1956.

THE BRAIN THAT WOULDN'T DIE (O Cérebro que Não Queria Morrer). Joseph Green. EUA: Rex Carlton Productions: American International Pictures, 1962.

IMAGENS



Figura 1. Cena do acidente em *Macabro*.



Figura 2. Cena do acidente em *La Tête Froide*.



Figura 3. Sequência do acidente de carro em *The Brain That Wouldn't Die*.



Figura 4. *Macabro*: Jane após o choque do acidente.



Figura 5. *Macabro*: A carne putrefata de Fred no congelador.

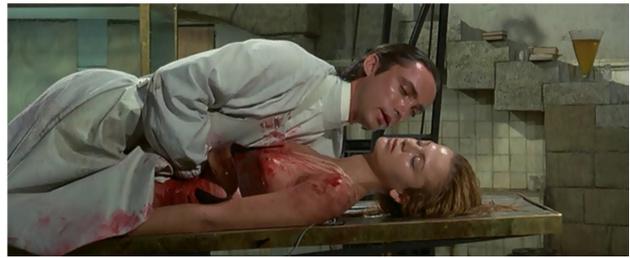


Figura 6. Sequência de necrofilia em *Flesh for Frankenstein*: a dupla penetração no corpo de Eva.



Figura 7. *Buio Omega*: O fetiche sexual de Francesco.



Figura 8. NEKRomantik: Betty inserindo um preservativo no “falo” de seu amante.



Figura 9. A substituição da cabeça em NEKRomantik II.



Figura 10. Jane com a cabeça de Fred (imagem invertida).



Figura 11. István Csók. *Salomé*, 1901 – Óleo sobre tela, 67 x 210 cm



Figura 12. Mario Nunes Vais. *Lyda Borelli in costume da Salomé* 1910-15 – Gelatina e brometo de prata sobre papel, 18 x 24 cm - Coleção Lamberto Vitali (Castello Sforzesco), Milão.



Figura 13. Joel-Pieter Witkin. *Ars Moriendi*, 2007 - 68,5 x 67,5cm.

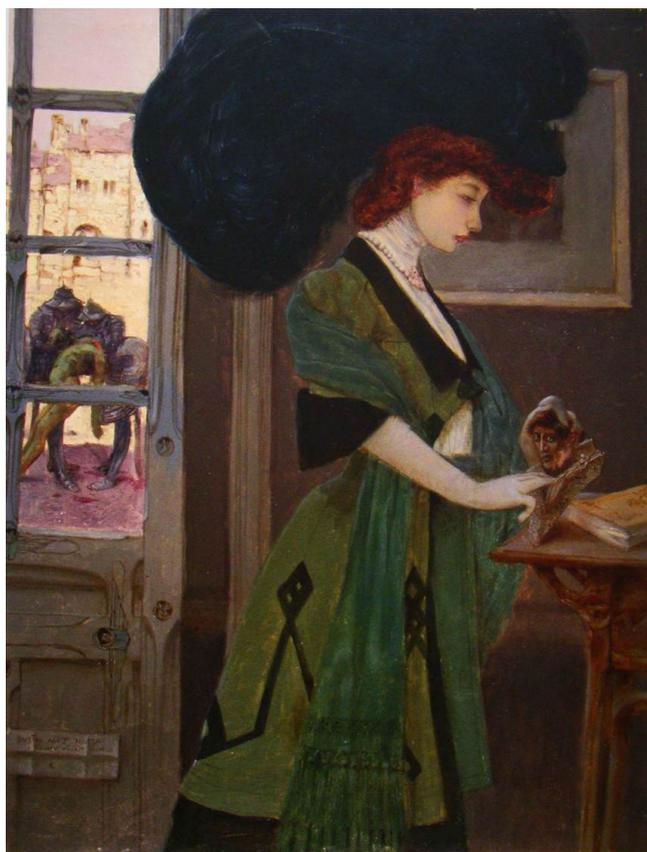


Figura 14. Gustav-Adolf Mossa. *Judith*, 1906 – Óleo sobre tela, 72 x 60 cm – Coleção particular, Taiti.



Figura 15. Gustav-Adolf Mossa. *Salomé*, 1907 – Aquarela, grafite e tinta sobre cartão, 50 x 25 cm – Coleção particular, Londres.



Figura 16. Detalhe da cena do beijo em *Macabro e Salomé*, de Mossa (imagem invertida).