

PAULO CESAR ALMEIDA SCARPA

**Transgressão, Mercado e Distinção: A Violência Extrema no
Cinema**

CURITIBA

2007

PAULO CESAR ALMEIDA SCARPA

**Transgressão, Mercado e Distinção: A Violência Extrema no
Cinema**

Dissertação submetida à avaliação como
requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Sociologia pela Universidade
Federal do Paraná.

Prof. Pedro Rodolfo Bodê de Moraes.
Orientador.

CURITIBA

2007

Agradecimentos

Gostaria de agradecer especialmente meu orientador, Pedro Rodolfo Bodê de Moraes, primeiro por ter aceitado o meu pedido de orientação e, em segundo, pelas suas observações e sugestões. Sem seu incentivo e acompanhamento durante todo o processo, a realização deste trabalho seria impossível.

Agradeço também à Bruna Gisi Martins de Almeida por não apenas ter lido cuidadosamente meu trabalho, mas também por ter longamente debatido comigo os temas aqui discutidos. Sua ajuda foi também de fundamental importância nos momentos de dúvidas e incertezas, ossos do ofício intelectual.

Agradeço ainda minha mãe e meu irmão, Orlando Scarpa Neto, pelas diversas contribuições, gerais e pontuais, apresentadas a mim em nossas diversas conversas.

Gostaria de agradecer ainda todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para tornar este trabalho possível.

Resumo

Este trabalho pretende estudar a produção cultural geralmente conhecida como "filmes *exploitation*" (filmes de exploração em português) ou, academicamente, *paracinema*: um terreno cinematográfico cujo elemento central é a violência estetizada de maneira gráfica e realista. Busco defender a premissa de que tal visão estética não pode ser compreendida (pelo analista) meramente como *marginal* ou *transgressiva*, como muitas vezes o é, mas sim como parte de uma engrenagem social mais ampla na qual estar "de fora", ser *outsider*, pode ser um local social desejado, no sentido de um espaço de criação de *identidade* e *distinção* social. Portanto, este objeto permite complexificar o próprio conceito *outsider* na sua relação com a idéia de *estabelecido*. Antes de uma reação ao *mainstream* e a lógica comercial da arte, o chamado *paracinema* consiste em um espaço social de forças, no qual o uso de diversos capitais simbólicos específicos é invocado para reafirmar uma superioridade frente aqueles que consideram "vítimas" de uma "cultura de massa", e frente ao cinema acadêmico. Portanto, mais do que uma negação do mundo, este estudo buscou compreender como a transgressão pode criar, antes de tudo, um espaço próprio para a entrada neste mundo.

Abstract

This work intends to study the cultural production usually know as exploitation films or, academically, *paracinema*: a cinematographic terrain in which the central element is the aestheticized violence, pictured in a graphic and realistic manner. I shall defend the premise that such aesthetic vision cannot be understood (by the researcher) merely as *marginal* or *transgressive*, as it many times is, but as a part of wider social process in which being *outsider* can be a desired social space, in the sense of a space for creations of social identity and social distinction. Therefore, such object allows the complexification of the actual concept of *outsider* in its relation to the notion of *established*. Prior to a reaction to the mainstream and the commercial logic of art, the so called *paracinema* consists of a social space with many power, in which the use of several specific symbolic capitals is evoked to reaffirm a superiority front those considered *victims* of a *mass culture* and front the academic cinema. Therefore, more than a denial of the world, this work tried to understand how transgression can create, before all, its own space towards entrance in this same world.

INTRODUÇÃO	6
PRIMEIRO CAPÍTULO – O CINEMA EXPLOITATION	17
PARTE 1 – PRIMEIRO CONTATO	17
<i>Exploitation clássica</i>	21
<i>Sex exploitation</i>	37
<i>Black exploitation</i>	41
<i>Hick exploitation</i>	43
<i>W.I.P</i>	43
<i>Nunsploitation</i>	45
<i>Canibal exploitation</i>	46
<i>Mondo</i>	46
<i>Shock exploitation</i>	52
PARTE 2 – O HORROR EUROPEU DA DÉCADA DE 60.....	56
<i>O cinema de choque</i>	62
<i>A influência externa</i>	66
PARTE 3 - A VIOLÊNCIA NO CINEMA MONDO	78
<i>A morte e suas diferentes faces</i>	86
<i>A morte real e a vanguarda documental</i>	91
PARTE 4 – A FALSA MORTE REAL	95
<i>O filme canibal</i>	101
PARTE 5 – A NOVA ONDA	105
<i>O cinema da transgressão</i>	112
<i>O cinema oriental – filme pinku</i>	115
<i>Tortura e sexo</i>	118
<i>Koji Wakamatsu</i>	124
<i>Os anos 90</i>	126
<i>Sexo e violência extrema: o caso de Hisayasu Sato</i>	133
PARTE 6 - QUADRINHOS, HORROR EUROPEU E EXPLOITATION	135
SEGUNDO CAPÍTULO – TRANSGRESSÃO E CONSUMO	142
TRANSGRESSÃO.....	142
INSERÇÃO E DISTINÇÃO.....	149
<i>Paracinema e cultura legítima</i>	158
<i>O cinema de Jess Franco</i>	165
ESTETICISMO E PARACINEMA	168
OUTSIDERS DOS OUTSIDERS.....	172
TERCEIRO CAPÍTULO - O SINEMA BRASILEIRO	175
VIOLÊNCIA VERSUS VIOLÊNCIA	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	202
ANEXO 1 - DESCRIÇÃO DE CENA POR CENA EM MONDO CANE.....	206
ANEXO 2 – MANIFESTO DO CINEMA DA TRANSGRESSÃO.....	211

Introdução

O presente trabalho tem como objeto mais amplo o mercado da violência estetizada. Em uma definição abrangente de mercado da violência, poderíamos dizer que se refere a todos aqueles fenômenos econômicos e simbólicos que têm a violência enquanto produto, diretamente ou não. Mais especificamente, o objeto tratado aqui será o terreno cinematográfico e, dentro deste, um tipo de cinema específico: cinema *exploitation* (ou cinema de exploração em português). Esta produção cinematográfica é conhecida também por outros termos como, por exemplo, “cinema extremo”¹ e, na discussão acadêmica, é freqüente o uso do termo *paracinema*².

Uma das características peculiares deste tipo de cinema é que ele raramente é vendido ou produzido por grandes produtoras não sendo, portanto, facilmente acessível para o grande público. Como veremos adiante, tal hermetismo no acesso acaba se tornando parte fundamental da organização identitária de um grupo específico de consumidores e produtores. Os filmes em questão se caracterizam por alguns pontos em comum: grande quantidade de violência explícita, narrativa não convencional, pouca preocupação com o desenvolvimento de uma história complexa (sendo o efeito de choque o principal foco), baixíssimos custos de produção e, em alguns casos, um cunho político de fundo. Outro ponto em comum de tais produções é que muitas vezes elas contém elementos “subversivos” (violência, incesto, estupro, tortura etc), raramente encontrados em produções cinematográficas amplamente consumidas e legitimadas.

Tendo em vista estas características, podemos nos indagar, como estudar esta produção cinematográfica sociologicamente? Antes de tal pergunta, porém, uma outra, mais ampla, é necessária: como estudar o próprio cinema sociologicamente?

Atualmente podemos identificar quatro grandes tendências para se pensar o cinema na sociologia. Em primeiro lugar, uma forma possível de estudar o cinema enquanto prática social é estabelecer um histórico desta prática e das diversas forças e espaços sociais responsáveis por, ou resultantes desta prática. Nesta categoria entrariam

¹ Dentro da categoria cinema extremo encontram-se uma série de sub-categorias, entre elas, por exemplo, o *gore*. O gênero *gore* é caracterizado por filmes violentos onde abundam cenas sangrentas, mutilação, tortura, etc. Ainda dentro desta definição mais ampla de cinema extremo, encontramos as sub-categorias *Giallo*, *Mondo*, *Slasher*, *Trash*, *W.I.P* e *S/M*. Durante o trabalho será explicado e definido cada um desses subgêneros, e será ainda discutido algumas diferenças de produção e consumo dos mesmos.

²Ver por exemplo Sconce (1995), Hawkins (2000) e Jancovich (2002).

diversos estudos sobre indústria cinematográfica, desenvolvimento das salas de exibição, índices de consumo e produção, relação entre imaginário social e consumo cinematográfico etc. Neste caso, o conteúdo propriamente fílmico (formal) dos filmes fica em segundo plano, valorizando-se mais os atores sociais que pertencem a estes espaços sociais.

Uma segunda vertente de estudos sobre cinema nas ciências sociais é a análise sociológica do uso da imagem na construção fílmica. Tais estudos geralmente se concentram na análise de alguns filmes específicos e buscam tirar conclusões sociológicas da análise fílmica ou usar da metodologia das ciências sociais para analisar o próprio conteúdo estético e imagético do filme. O trabalho de Menezes (2001) é um exemplo que se insere, embora não totalmente, nesta tendência.

Uma terceira vertente, mais ampla e legitimada para as ciências sociais, é o estudo de cinema documental. Neste caso os filmes são muitas vezes vistos enquanto complementos à própria análise sociológica (como em muitos estudos de antropologia visual) ou enquanto obras sociológicas e antropológicas *per se*. Muitas das discussões encontradas no terreno da sociologia são transportadas para a análise de filmes documentais, como, por exemplo, a questão da neutralidade através do uso da imagem, a construção da realidade imagética como espelho e resultante da realidade social etc.

Por fim, menos comum no Brasil, temos aquela conhecida como *cultural studies* que, através de uma tentativa interdisciplinar, busca analisar os mais diversos fenômenos culturais nas sociedades industriais (o cinema sendo um destes) a partir de diversas áreas de conhecimento (psicologia, sociologia, história, arte, comunicação, etc) não tendo, portanto, um único foco ou questão em comum.

O meu trabalho pode ser considerado como estando mais inserido na primeira tendência, ou seja, estudar o cinema enquanto prática social. Desta forma, o conteúdo propriamente fílmico (estético) me interessa na medida em que ele se relaciona com as dimensões sociais e questões sociológicas aqui propostas. De qualquer forma, a segunda vertente também me interessa bastante e pretendo um diálogo com ela, ou seja, em muitos momentos buscar compreender o próprio conteúdo fílmico, uma análise sociológica da própria imagem. Sempre que tal tentativa for feita, no entanto, será com a intenção de, em última instância, responder questões sociológicas propostas e não questões semiológicas, imagéticas ou de crítica cinematográfica. A terceira vertente também será discutida, em parte, neste trabalho. Isto se dá devido ao fato de que uma parte dos filmes aqui analisados (o cinema *mondo*) é vendida como sendo

documentários. A dimensão da violência aparece neste caso como mais chocante ao público por ser vendida aqui como um filme documental, ou seja, ao olho do consumidor, enquanto uma verdade. No que se refere aos estudos culturais, mantenho um diálogo próximo com uma autora que tem suas origens nos estudos culturais. Joan Hawkins foi uma das primeiras autoras a pensar a dimensão do cinema *exploitation* propriamente dito, além de responsável por complexificar o conceito de *paracinema*, anteriormente criado por Jeffrey Sconce.

Agora, entrando especificamente no objeto deste estudo, é preciso pensar como estudar a *violência* no cinema, ou ainda, um pouco mais amplamente, como estudar a violência em sua forma estética. Thomas de Quincey em seu ensaio de 1827 “Do assassinato como uma das belas artes” descreveu como, uma vez que certas exigências morais – ou seja, um certo estágio de amoralidade - fossem atingidas, o assassino poderia contemplar seu ato em toda sua beleza formal, assim como faria com qualquer outra forma de expressão artística individual. De Quincey está pensando aqui, porém, o assassinato efetivo e a amoralidade necessária para contemplá-lo e realizá-lo enquanto um ato de expressão artística individual. O interesse do meu trabalho, diferentemente, está centrado na violência estetizada, portanto, não *de fato*, ou seja, uma violência atuada e simbolizada. Uma das primeiras expressões – ao menos no que se refere ao mundo moderno – de uma estética baseada inteiramente na representação e uso da violência explícita de forma detalhada é o trabalho do Marquês de Sade³. No entanto, como exposto anteriormente, o foco deste trabalho é com o uso de uma violência gráfica e realista em certas produções cinematográficas e com o consumo destas obras, bem como a interpretação dada por estes grupos a respeito de uma suposta estética “extrema”. Neste sentido, será realizado um histórico do cinema *exploitation* que, argumentarei, foi o principal responsável para dar o *framework* estético pelo qual a produção cinematográfica “extrema” mais contemporânea tem por inspiração.

Enquanto gêneros como *noir*, faroeste, drama, terror etc. são facilmente identificáveis a partir de determinadas situações, personagens e enredos mais ou menos padronizados e facilmente reconhecíveis, o filme *exploitation* trata dos mais diversos temas e personagens, não sendo este, portanto, o critério unificador do gênero. Como afirma David Kehr (2005, p. 6).

Um filme *exploitation* pode ser sobre parto ou doenças venéreas, abuso de drogas ou corridas de carro, uma moda de dança ou uma onda de crimes. Talvez seja o

³ Ver por exemplo a discussão sobre esta dimensão da obra de Marques De Sade em Camus (1999).

único gênero definido não pelo seu conteúdo, mas por uma atitude – uma certa disposição da parte dos diretores, e um entusiasmo desenfreado pela parte dos exibidores, de apelarem para os impulsos menos nobres do público.⁴

Historicamente, sexo e violência sempre foram os temas prediletos do cinema *exploitation*, mas, qualquer assunto considerado de “mau gosto” ou controverso o suficiente provavelmente foi abordado por este gênero. Devido a isso, a intervenção dos censores era um fato recorrente e, mais do que isso, desejado pelos próprios produtores. Associações civis, grupos políticos moralistas, cidadãos preocupados e jornais denunciavam com muito alarde esta produção que supostamente estimulava a bebida, prostituição, delinquência juvenil, uso de drogas etc. Mas, se os censores e os produtores tinham algum ponto em comum, era no amor à publicidade. Este fator levou a uma relação na qual ambos os lados se beneficiavam: grupos religiosos e políticos poderiam criar bandeiras de guerra denunciando a imoralidade desta mídia, agradando sua base política, ao mesmo tempo em que cineastas, produtores e exibidores ficavam contentes pela publicidade gratuita que faziam dos seus filmes. No caso raro das autoridades não darem muita atenção a algum novo filme, não era incomum os próprios produtores pagarem pessoas para “protestarem” em frente aos cinemas. Desta forma, como diz Kehr (2005, p. 7).

É a dança entre os censores e os cineastas que define o filme *exploitation*. Sem os censores para imporem limites, o cineasta *exploitation* não tem mais nada a desobedecer. Ou melhor, fingir desobedecer, já que poucos, se algum, cineasta *exploitation*, tinham um comprometimento com sua arte a ponto de irem preso por ela.⁵

Portanto, o filme *exploitation* depende largamente dos limites da censura de sua época. É esta censura que precisa ser transgredida, desafiada - quase sempre de uma forma sensacionalista e pouco informativa –, mas raramente saindo de limites legais. Uma das primeiras táticas dos cineastas para escaparem do veto dos censores era utilizar o próprio discurso destes. Sob uma fachada de estarem denunciando diversos males sociais – uso de drogas, tráfico de gente, prostituição, delinquência juvenil etc – tinham a oportunidade de mostrar estes “males”, enfatizando todos os seus detalhes gráficos. E, no final das contas, eram os detalhes gráficos que atraíam a maioria do público.

⁴ “An exploitation film can be about childbirth or venereal disease, drug abuse or drag racing, a dance craze or crime spree. It may be the one genre defined not by content, but by attitude – a certain willingness on the part of filmmakers, and an unbridled enthusiasm on the part of exhibitors, to appeal to the public’s less noble impulses”. Tradução livre.

⁵ “It’s the dance between the censor and the filmmaker that defines the exploitation film. Without the censor to set limits, the exploitation filmmaker has nothing to defy. Or rather, pretend to defy, since few if any exploitation filmmakers had a commitment to their art that stretched to going to jail”. Tradução livre.

Como se pode perceber, o gênero de filme conhecido como *exploitation* é um terreno demasiado vasto para ser explorado em sua totalidade nos limites deste trabalho. O que será priorizado, portanto, são os *exploitation* de caráter violento e gráfico. Este caráter de violência do cinema *exploitation*, muitas vezes o colocou próximo do filme de horror. Dentre os diversos pontos em comum entre o cinema *exploitation* (de caráter violento) e o filme de horror, há um muito nos interessa para este trabalho, qual seja, a pergunta freqüentemente feita tanto pelo senso comum quanto cientificamente: “por que as pessoas gostam e assistem esses filmes?”.

Dois artigos interessantes buscaram discutir esta questão, um de Noël Carroll (2001) e outro de Andrew Tudor (2001), na dimensão do filme de horror. Se um dos elementos centrais do horror (bem como do *exploitation* violento) é o medo, por um lado, e a repulsa e o nojo por outro, por que as pessoas gostariam de sentir algo que, por definição, é uma sensação desagradável? Como diz Carroll, dificilmente uma pessoa animaria a sua tarde jogando lixo na sala ou vasculhando lixo hospitalar, pois tais coisas lhes causariam repulsa e nojo. Segundo o argumento de Carroll o filme de horror é, acima de tudo, uma construção narrativa e, portanto, não é tanto o monstro que importa (embora ele seja um elemento central do gênero do horror), mas os eventos narrativos em palco que levam a apresentação dele. Segundo ele, histórias de horror geralmente giram em torno da prova, descoberta e confirmação da existência de algo que é impossível (ou seja, monstros e seres sobrenaturais que não existem de fato no mundo, apenas na realidade fílmica do filme de horror). O filme de horror seria, portanto, composto de diversas formas de *descoberta do impossível*, seja pelo próprio espectador, ou pelos personagens da história (caso a existência do monstro já seja confirmada desde o início da história para o espectador). Desta forma, em conjunto com o monstro, o elemento da *curiosidade* seria essencial para a história de horror. Buscando então, responder a questão “o que levam as pessoas a gostarem de horror?”, ele argumenta que o prazer deriva primordialmente do processo de descoberta e cognição que este gênero cinematográfico apresenta. Seguindo passagens textuais aristotélicas e hobbesianas sobre o prazer que o ato cognitivo proporciona ao ser humano, ele argumenta que o prazer específico do filme de horror é o conhecimento, mas não um conhecimento qualquer, e sim o conhecimento do impossível. A repulsa e o desgosto seria um preço a ser pago pelo prazer de conhecer aquilo que não pode ser conhecido – pelo menos de forma racional no mundo real, fora do filme. Como afirma o autor (2001, p. 47).

Desta forma, somos atraídos, e muitos de nós buscamos ficções de horror deste tipo *apesar* do fato de que elas nos provocam nojo, pois o nojo é necessário para o prazer envolvido em engajar nossa curiosidade no desconhecido, de atrair-nos no processo de revelação, raciocínio, etc.⁶

No caso dos filmes de horror em que o enredo é secundário, ele afirma que a curiosidade não ocorre apenas em função do enredo: os próprios *objetos* do mundo do horror podem engendrar curiosidade. Seres impossíveis e improváveis seriam, a princípio, seres perturbadores, repulsivos e anômalos. É esta mesma anormalidade, no entanto, que os tornariam tão interessantes. Queremos olhar o diferente, mesmo quando (e muitas vezes, principalmente quando) ele nos repulsa.

Diferente desta abordagem generalizante de Carroll, que apresenta diversos problemas, podemos contrastar a crítica de Andrew Tudor (2001). Este autor busca refutar toda e qualquer tentativa de resposta generalizante a questão “por que as pessoas assistem filmes de horror?”. Segundo o autor, o problema começa na própria colocação da questão que na verdade se dividiria em duas: “o que nas pessoas fazem elas gostarem de horror?” e “o que tem no horror que faz com que as pessoas gostem deste gênero?”. No caso da primeira questão, a resposta mais freqüente, de cunho generalizante, são as teorias de catarse, ou seja, o filme de horror serviria enquanto uma certa válvula de escape para desejos reprimidos em um nível subconsciente. Segundo o autor, no entanto, tal visão partiria de uma premissa de que todos os seres humanos teriam uma espécie de “besta” dentro deles, reprimida e escondida pela sociedade moderna. A velha história do ser humano naturalmente mau, cuja sociedade domou. As teorias de catarse, embora possam nos ajudar, estão longe de serem um aparato teórico suficiente para elucidar respostas que esgotem o problema.

O principal problema das maiorias das discussões sobre público de filmes de horror é que estas pensam o filme de horror *em geral* em relação a um consumidor genérico tendo reações igualmente gerais frente ao filme. Desta forma, o apelo que um determinado gênero de filme tem, deve ser entendido dentro de um determinado contexto sócio-temporal e apenas dentro deste contexto. Não apenas um gênero muda drasticamente ao longo do tempo (como veremos durante todo o primeiro capítulo), mas o público que o consome também se transforma. No caso do cinema *exploitation*, que

⁶ “Thus we are attracted to, and many of us seek out, horror fictions of this sort despite the fact that they provoke disgust, because that disgust is required for the pleasure involved in engaging our curiosity in the unknown and drawing it into the processes of revelation, ratiocination, etc” (tradução livre)

depende massivamente do efeito de choque para seu apelo comercial, as mudanças temporais são muito significativas, pois, um filme que chocaria sua audiência na década de trinta, hoje provocaria risos ou tédio na platéia. A própria noção de público (ou platéia) deve ser complexificada e pensada enquanto uma diversidade de *sub-culturas* (organizadas enquanto tais ou não) que se relacionam das mais diversas formas com o filme. Este trabalho trata, portanto, de um gênero específico de filme, dentro de um determinado espaço temporal e da relação de uma determinada *leitura* realizada por um grupo específico com estas obras. Dito isto, podemos já adiantar que um gênero cinematográfico (e sua conseqüente platéia) não deve ser pensado homogeneamente. O prazer no desprazer (como é o caso do *exploitation* de caráter violento bem como do filme de horror) é um prazer aprendido socialmente e, enquanto tal, contém todas as dimensões e peculiaridade que todo e qualquer fato social contém.

Ainda na tentativa de delimitar o enfoque do presente estudo, gostaria de discutir um conceito criado pela própria academia para o estudo do cinema *exploitation*. O conceito de *paracinema*, criado por Jeffrey Sconce (1995) e posteriormente complexificado por Joan Hawkins (2000) foi definido da seguinte forma (1995):

Além dos filmes de arte, terror e ficção científica, os catálogos de paracinema incluem filmes de gêneros aparentemente díspares desde ‘filmes ruins’, *splatterpunk*, *filmes mondo*, épicos históricos B, filmes do Elvis, filmes governamentais de educação higiênica, filmes de monstros japoneses, musicais de praias e praticamente qualquer manifestação de cinema *exploitation* desde documentários sobre delinquência juvenil até pornografia.⁷

Para Sconce, assim como para Hawkins, o foco da atenção é desviado do filme propriamente dito e deslocado para uma forma de leitura específica que é realizada do cinema *exploitation*. Este trabalho segue um rumo semelhante. Estarei menos preocupado com as características formais dos filmes e mais com uma forma de leitura específica, realizado por um grupo determinado de consumidores. Segundo o argumento de Sconce - e Hawkins segue uma conclusão semelhante - a leitura paracinemática seria responsável por confundir a linha entre o “filme de arte” e o filme “popular” a tal ponto que esta “dicotomia” seria eliminada. Para eles a semelhança entre a intelectualidade do filme artístico e o “mau-gosto” do filme *exploitation* estaria no fato de que ambos agem enquanto uma oposição ao cinema comercial, de *mainstream*.

⁷ “pornografia In addition to art film, horror, and science fiction films, “paracinema” catalogues “include entries from such seemingly disparate genres” as badfilm, splatterpunk, mondo films, sword-and-sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach party musicals, and “just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to ... pornography”. Tradução livre.

Embora o conceito de *paracinema* possa ser útil em diversos momentos – principalmente para realçar uma dimensão mais propriamente sociológica da *leitura* que um grupo faz de um conjunto de filmes – ele apresenta diversos problemas que o impedem de ser um conceito totalizante.

Mark Jancovich (2002) buscou demonstrar alguns problemas da definição de Sconce, sendo o principal a dificuldade de utilizar uma categoria construída negativamente, ou seja, apenas em oposição ao *mainstream* para definir um espaço social. Para Jancovich, antes de aceitarmos categorias como *mainstream* e *underground* enquanto categorias de análise sociológica, deveríamos entendê-las enquanto *categorias nativas*, construídas dentro do próprio espaço social analisado.

Uma importante distinção que deve ser feita neste trabalho e no estudo deste terreno cinematográfico é entre a *produção* destes filmes e o seu *consumo*. Embora muitas vezes os próprios consumidores possam ser produtores destes filmes, o cenário mais comum é de não pertencerem ao mesmo espaço social e nem partilharem as mesmas intenções no ato de produção e de consumo. No caso do público de *paracinema*, Jancovich aponta que boa parte dele derivou dos cinemas de arte e cineclubes universitários, a partir dos anos 1950. Ainda de acordo com ele, antes dos anos 1950, 40% de todos os cinemas de arte americanos se encontravam na cidade de Nova Iorque e, dentro dela, 60% encontravam-se em Manhattan. Já nos anos 60 haviam 250 cineclubes ao redor de todo os EUA. Este processo de popularização da “arte séria” e “intelectualização” da arte popular é um processo conjunto, oriundo de camadas intelectualizadas da sociedade e que serviu para esta audiência enquanto forma de distinção de um grande Outro, personificado em categorias como *mainstream* ou *Hollywood*, ao mesmo tempo em que se distanciavam da “alta cultura” através do popular.

Este processo levaria então a criação de sub-mercados cinematográficos, seletos e específicos, cuja ideologia freqüentemente defende um distanciamento frente a uma visão economicista e mercantil que supostamente reinaria na indústria cinematográfica. Como bem mostrou Bourdieu (2002) - e Jancovich segue o mesmo raciocínio – é justamente esta idéia de uma arte enquanto um terreno social distante de relações econômicas (e, por relações econômicas leia-se, relações de interesse) que deve ser contestada. Tal visão - nativa e reinante no terreno da arte - está fortemente ligada a desigual distribuição de recursos que faz com que este público específico tenha disposições específicas (um *habitus* determinado) que o levam a celebrar tal produção

cinematográfica e a se distinguem dos produtores e consumidores de uma dita “cultura de massa”. Estas disposições, por sua vez, não são naturais, mas derivadas de um certo capital específico adquirido em determinados processos sociais e que levam, entre outras coisas, a conseqüente valorização da inacessibilidade desta produção cultural, bem como a recorrente afirmação de serem “inassistíveis”, exemplificado em frases freqüentemente encontradas durante toda a pesquisa como “um filme para poucos”.

Esta discussão será aprofundada no segundo capítulo. Antes, no primeiro capítulo, será realizado um histórico do cinema *exploitation* desde os seus primórdios até a produção mais contemporânea. Tal produção cinematográfica é ainda razoavelmente desconhecida no Brasil e apenas recentemente tem começado a receber mais atenção tanto do público mais amplo quanto da crítica especializada. Uma das características principais do *exploitation* é o ir além do que é aceito e legitimado, como forma de chamar a atenção do público e como forma de se sobressair um dos outros na competição pelo mercado. Argumentarei que o cinema *exploitation* clássico era quase que exclusivamente uma forma de lucrar em cima do “fruto proibido” além de ser a única forma que diretores principiantes conseguiam sobreviver em um mercado altamente competitivo e dominado pelos altos investimentos. A segunda geração dos filmes *exploitation* (década de 60 e 70) ainda era altamente dominada pela mesma lógica, com a exceção de que, com a crescente popularização do cinema e o barateamento de sua produção, alguns diretores (em especial na Europa e Ásia, mas também no Brasil) usavam esta forma de cinema para veicular uma visão artística própria

Defenderei ainda que, enquanto o caráter explorativo das primeiras duas gerações era principalmente devido ao lucro e à sobrevivência na competição dentro do mercado cinematográfico, tais filmes criaram uma estética própria, que se autonomizou perante a sua intenção original. Tal estética acabou por virar a base para a maior parte da atual produção cinematográfica considerada *extrema*. Autonomia, porém, não deve ser confundida aqui com desinteresse ou liberdade frente às outras esferas sociais. Tal idéia se refere ao fato de que, enquanto diretores como Herschell Gordon Lewis buscavam na violência gráfica uma forma de conseguirem sobreviver financeiramente em um mercado altamente competitivo, tal estética acabou por ser re-significada enquanto uma reação a esta mesma lógica de mercado pelo seu público consumidor. Tal público, por sua vez, muitas vezes acabou por fazer seus próprios filmes seguindo esta visão. É neste sentido que podemos dizer haver uma contradição entre a lógica por trás

da produção e a lógica por trás do consumo, ao menos no que se refere à produção cinematográfica analisada. O consumo e criação de uma base de fãs de cinema *exploitation* acabou por transformar a própria produção cinematográfica *exploitation*. Além disso, embora muitas vezes usados enquanto sinônimos, os termos *exploitation* e “cinema extremo” se referem a coisas levemente diferentes. O termo “cinema extremo” é freqüentemente usado para se referir a produções cinematográficas que utilizam temáticas ou imagens dita “extremas” – ou seja, de violência gráfica realista e temáticas tabus. Ele é freqüentemente usado pelo próprio grupo nativo de consumidores e produtores, quase sempre com uma certa conotação crítica – no sentido de, ao serem “extremos” são “melhores”, com mais “imaginação” e “criatividade” do que produções cinematográficas “comuns” que “todo mundo consome”. A idéia de “extremo” é, na verdade, uma forma possível de leitura de certas produções *exploitation*, porém, como demonstraremos, muitos filmes “extremos” nunca seriam considerados *exploitation* – nem pelo público fã, nem pela crítica especializada – como é o caso, por exemplo, de *Guinea Pig: The Devil's Experiment* (Dir: Satoru Ogura, 1985, Japão) ou *August Underground's Mordum* (Dir: Fred Vogel, Mike Schneider, Killjoy, Jerami Cruise e Cristie Whiles, 2003, EUA). Desta forma, o cinema extremo abarca diversas produções *exploitation*, em especial os subgêneros *exploitation* de *w.i.p.*, canibalismo, *nunsploitation* e *gore*. Desta forma, um filme *exploitation* nem sempre é filme “extremo” e, um filme “extremo” nem sempre é um filme *exploitation*. Esta relação e denominação depende do período histórico, do grupo em questão, e até da crítica de cinema especializada, ou seja, o que eles consideram *exploitation* e “extremo”.

Finalmente, durante o terceiro capítulo, será realizado uma exposição e discussão a respeito da entrada do cinema *exploitation* e “extremo” no Brasil. Diferente da produção *exploitation* européia, americana e até asiática, não há nenhuma literatura a respeito da influência deste cinema no Brasil. Por este motivo, o material utilizado para pesquisa foram revistas, catálogos de vendas, *fanzines* etc. Em conjunto a isso – a partir da análise realizada no capítulo dois –, através de entrevistas realizadas com as principais “lideranças” de cinema extremo no país, busquei resgatar parte desta história, principalmente através do próprio ponto de vista nativo, ou seja, através de produtores, consumidores e fãs de *exploitation* e “cinema extremo”. O termo “liderança” aqui se refere a atores no interior deste cenário que são, além de consumidores, produtores e organizadores (seja de eventos, festivais, encontros, revistas etc). Além disso, são nomes que freqüentemente apareceram em discursos e falas como sendo os principais

atores no cenário de “cinema extremo” no Brasil. Sempre que, ao longo do texto me referir a um dos informantes ou entrevistados, será sempre a este corpo descrito de atores sociais. Um maior detalhamento deste universo será feito no capítulo três.

Primeiro capítulo – O cinema *exploitation*

Parte 1 – Primeiro Contato

Esta forma de entretenimento, assim como todas as coisas, têm as suas raízes. Em termos visuais, o uso da violência como elemento central ou único para o espetáculo tem suas raízes antes mesmo do cinema. No século XIX na França havia uma forma de teatro conhecido como *Grand Guignol*⁸ que oferecia produções feitas para chocar e causar repulsa. Lá o público podia assistir peças com cenas de desmembramentos, gargantas cortadas, mutilações, em produções com pouco ou nenhum enredo. Um dos teatros *Grand Guignol* mais bem sucedidos foi o *Théâtre du Grand Guignol*⁹ inaugurado em 1897 em Paris, na rua Chaptal, por Oscar Metenier. O *Théâtre du Grand Guignol* era um teatro pequeno, com capacidade para pouco menos de 300 pessoas, que acabou por contribuir para a proposta do teatro e das peças. Como dependiam de truques visuais e efeitos especiais, a proximidade e intimidade do teatro contribuía para o efeito que buscavam.

O principal autor das peças para o *Théâtre du Grand-Guignol* era André de Lorde, tendo escrito mais de cem peças entre aos anos de 1901 e 1926. Suas peças se concentravam no terror da vida mundana, sofrimento de inocentes, infanticídio, vingança e loucura. As peças eram quase todas de curta duração e várias seriam apresentadas na mesma noite. Outros escritores que escreviam para o *Théâtre du Grand Guignol* eram Pierre Bauche e Maurice Level. O teatro durou um pouco mais de 60 anos e na década de 1960, com o crescente interesse em filmes *gore*, gênero que se expandia cada vez mais para os cinemas, o *Théâtre du Grand Guignol*, incapaz de competir com a nova mídia, acabou por fechar as suas portas. Processo semelhante

⁸ Ver figuras 1 e 2.

⁹ O nome é derivado de um personagem de fantoche famoso de Lyon no século XIX conhecido como *Guignol* e criado pelo dentista Laurent Mourguet. O dentista percebeu que, seus pacientes temendo dor na hora de terem seus dentes arrancados, ficavam desconfortáveis ou fugiam dele. Para resolver isso criou um personagem de fantoche que contava histórias para as pessoas na hora do tratamento. O fantoche acabou por fazer tanto sucesso que Mourguet largou a profissão de dentista e se dedicou exclusivamente à criação de bonecos de fantoche. A idéia tornou-se tão popular que começaram a aparecer ao redor da França vários *Guignols* - como eram conhecidos os espetáculos - com personagens de fantoches frequentemente em situações satíricas na qual reclamavam da situação social, do governo, de Deus etc. O governo acabou por proibir tais apresentações, mas isto acabou apenas por torná-las mais populares ainda com os artistas montando apresentações improvisadas em praças públicas fáceis de desmontar caso alguma autoridade aparecesse. Além do personagem de *Guignol*, ele tinha um amigo Gnafron e um inimigo Gendarme Flageolet (Gendarme se refere ao policial militar francês).

aconteceu com as chamadas *burlesque houses* americanas com seu público migrando para os *nudie films* e cinemas pornográficos na década de 70.



Figura 1. Pôster originalmente do período do *Grand Guignol*. Fotografia retirada do site <http://www.grandguignol.com>, acessado no dia 17/08/2006.



Figura 2. Pôster originalmente do período do *Grand Guignol*. Fotografia retirada do site <http://www.grandguignol.com>, acessado no dia 17/08/2005.

A Inglaterra também teve sua versão do *Grand Guignol*, embora muito mais leve uma vez que a censura sempre foi muito estrita neste país¹⁰. Em 1920, Jose Levy abriu o *Grand Guignol Theatre* em Londres apresentando peças semelhantes a sua versão francesa e quase todas com a atriz Sybil Thorndik. Apenas dois anos depois, em 1922, o *Grand Guignol Theatre* foi fechado pelo próprio Levy, pois, segundo ele, era impossível realizar tal teatro com a censura britânica constantemente intervindo em seus espetáculos. O teatro inglês, proibido do estilo mais explícito do *Grand Guignol* francês, optou então pela veia do terror gótico. Adaptações de contos de Edgar Allan Poe, além de incontáveis adaptações de Drácula e Frankenstein tornaram-se recorrentes. As raízes da famosa produtora de cinema de terror, a *Hammer*, estão justamente nesta tradição¹¹.

Em relação ao filme *exploitation*, na indústria do cinema, o termo *exploitation* (ou exploração) tem três sentidos, de acordo com Mattos (2003). Pode se referir ao processo de promoção e publicidade de um filme; o diálogo que o filme estabelece com seu público, ou seja, ele “explora” um determinado público quando reflete as suas expectativas e seus valores; por último, pode ser uma espécie particular de filmes com algum assunto polêmico que pode ser altamente explorado pela publicidade. Nota-se então que o termo *exploitation* não carrega em si uma conotação negativa. Os *exploitations* de má reputação e, considerados por muito de mau gosto, eram aqueles que abordavam temas proibidos pela censura e pelos mecanismos auto-reguladores da indústria tais como: higiene sexual, nudismo, prostituição, strip-tease, uso de drogas, atrocidades, exotismo pseudo-etnográfico¹² ou qualquer outro assunto considerado de *mau gosto*. A distribuição de tais filmes era geralmente feita com muito sensacionalismo e propaganda. Nos primórdios do cinema, enquanto os filmes de prestígio eram exibidos em um cinema de luxo, com venda de lugares reservados, programas impressos, orquestra sinfônica e ingressos mais caros, os filmes de exploração eram confinados a cinemas especializados e as sessões restritas ao público adulto, ocorrendo ainda frequentemente uma separação por gêneros (uma sessão para

¹⁰ São até hoje proibidos filmes pornográficos explícitos e alguns filmes de terror na Inglaterra. Os chamados *video nasties* da censura britânica compõem uma lista de filmes que até hoje permanecem proibidos.

¹¹ O início da *Hammer* é marcado com o filme de 1957 *The Curse of Frankenstein*. O seu sucesso levou a um enorme catálogo de filmes de terror britânicos, a maioria com Christopher Lee e Peter Cushing nos papéis principais e, os mais bem sucedidos, dirigidos pelo já falecido Terence Fisher.

¹² Ver por exemplo os filmes *mondo*. Os filmes *mondo* são de um gênero curioso, que utilizam uma justificativa pseudo-documentária para as cenas de extrema violência, supostamente reais, que mostram.

homens e outra para mulheres). Era ainda comum ocorrerem palestras como parte da apresentação de filmes de exploração. Elas podiam durar de 15 a 30 minutos e eram pronunciadas em um intervalo durante a projeção ou após o final do filme. Os conferencistas comumente usavam credenciais falsos ou eram afiliados a organizações de saúde fictícias. Recepcionistas vestidas de enfermeiras, aparentemente com a função de ajudar membros da audiência que se sentissem mal durante as cenas mais fortes do filme, lá estavam na verdade para transitar pelos corredores do cinema oferecendo a mercadoria recomendada pelo palestrante. Esta caracterização é típica dos filmes de exploração clássicos.

O filme *exploitation* que nos interessa é aquele considerado de “mau gosto” e mais, aqueles que têm a violência enquanto principal diferencial. Este gênero, portanto, geralmente sacrifica as noções tradicionais de mérito artístico em nome de uma apresentação, muitas vezes sensacionalista, de algum tópico ou temática considerados tabus no qual o público possa ter curiosidade – sexo e violência sendo portanto, o foco mais comum em tais produções. Embora tais filmes existam desde os primórdios do cinema, sua popularização se deu a partir da década de 60 após uma tendência nas sociedades ocidentais em relaxar a censura e padrões morais do que é aceitável no cinema, especialmente na Europa. A temática de tais filmes é extremamente diversa e não é critério o suficiente para caracterizar um filme enquanto sendo *exploitation*. Segue abaixo uma breve descrição da variedade de sub-gêneros encontrado sob o termo de *exploitation*.

Exploitation clássico

Os filmes de exploração existem desde a invenção do cinema, sendo um dos mais importante deste período o filme *Freaks*¹³ (Dir: Tod Browning, 1932) que utiliza em sua narrativa, pessoas com deformidades físicas reais. Alguns outros filmes deste período que merecem ser mencionados são *Narcotic* (Dir: Dwain Esper & Vival Sodar't 1933), *Elisia, valley of the nudes* (Dir: Bryan Foy, 1934), *Reefer madness* (Dir: Louis J. Gasnier, 1936), *The wages of sin* (Dir: Herman E. Webber, 1938), *Love life of a gorilla* (Dir: Maj. Frank Brown 1937), *Mom and dad* (Dir: William Beaudine, 1944), *Glen or glenda* (Dir: Edward D. Wood Jr, 1953). É importante ressaltar que estes filmes de exploração são muito diferentes dos filmes B (tanto daqueles produzidos pelas grandes

¹³ Ver figura 3.

companhias quanto dos produzidos pelos próprios estúdios B) e costumavam ser vistos pelo atrativo do “espetáculo proibido”. Assim, a competição entre os produtores girava em torno de qual filme seria mais chocante e perturbador do que o outro. O filme *exploitation* clássico era sempre muito barato, geralmente de baixa qualidade técnica e freqüentemente exploravam temas controversos em moda no período (drogas, delinqüência juvenil, sexo, etc), porém sempre de forma pouco informativa e pretensamente moralista.

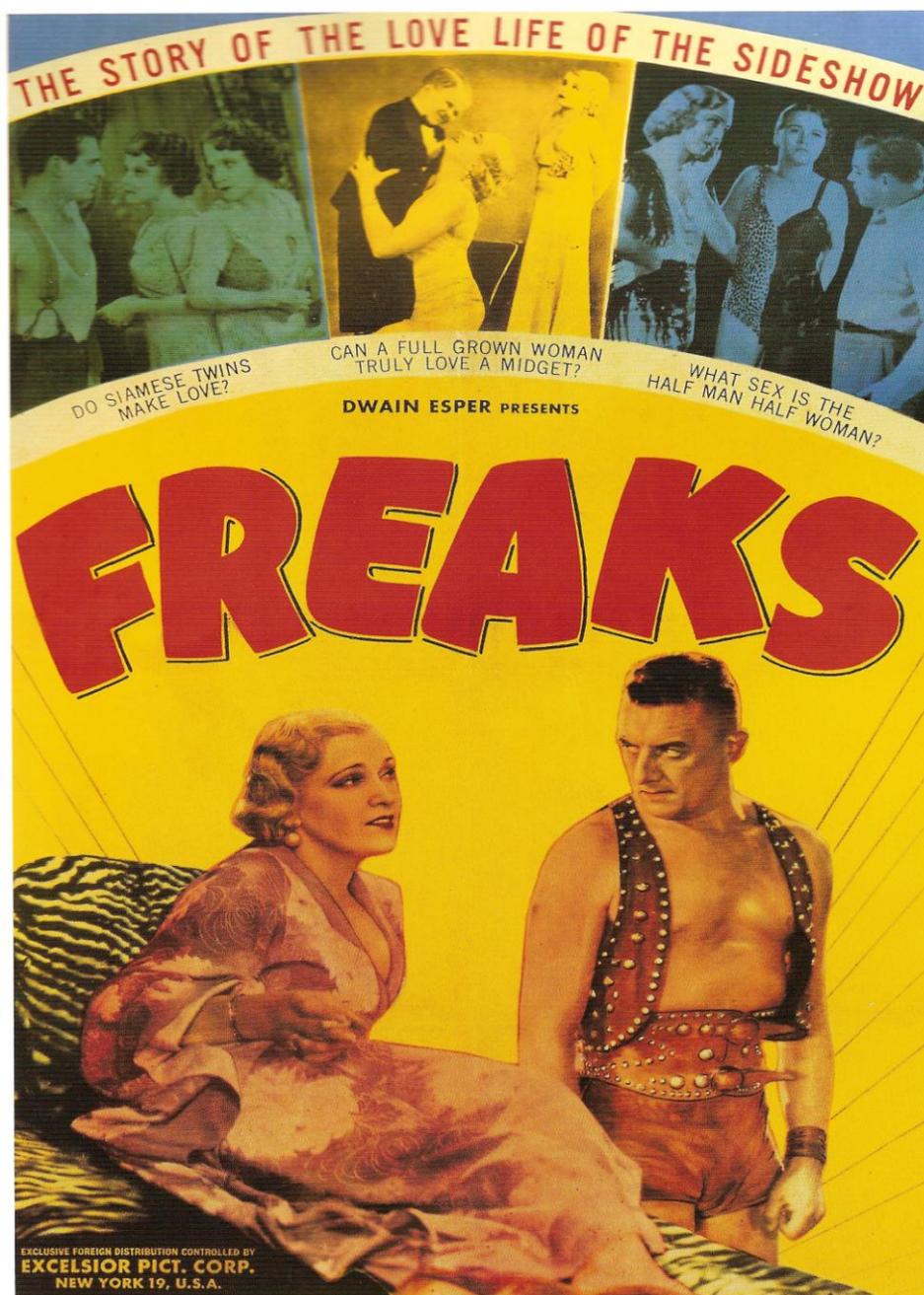


Figura 3. *Freaks* (Dir: Tod Browning, 1932, EUA). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 151).

Um dos primeiros exemplos que podemos citar de um filme *exploitation* clássico é *The inside of the white slave traffic* (Dir: Frank Beal, 1913) que tentou lucrar em cima de um escândalo resultante de um relatório da comissão Rockefeller a respeito de proliferação de escravas brancas e da prostituição nos EUA. Embora o filme esteja hoje literalmente perdido, ele foi um dos pioneiros no uso de técnicas publicitárias que seriam comuns na indústria *exploitation* das décadas de 20 e 30. O pôster do filme¹⁴ o promovia como sendo baseado em fatos reais, produzido por um tal Samuel H. London, supostamente um antigo funcionário de alto cargo da comissão Rockefeller. Além disso, era anunciado que o filme teria sido produzido sob a tutela de uma “*Sociological Research Film Corporation*” e, para reforçar ainda mais o suposto fim educativo do filme, uma citação do *New York Times* pode ser lida “ensina uma grande lição moral”. Nesta época, no entanto, a censura ainda era fraca e não havia uma regulamentação específica sobre o que era apropriado de ser mostrado no cinema. Apenas no final da década de 20 e no começo da década de 30 nos EUA, com a crescente pressão de grupos religiosos e líderes políticos, que uma regulamentação formal a respeito do que era aceitável de ser mostrado na tela começou a surgir.

Quando William H. Hays (1879 – 1954) tornou-se presidente da *Motion Picture Producers and Distributors of America* iniciou-se uma tentativa de estimular a auto-censura através dos códigos “*Thirteen Points of Standard*” (1921), “*The Don’ts and be Carefuls*” (1927), e “*The Production Code*” (1930). Como estas normas tinham mais um caráter de sugestão do que de mandamentos, eram simplesmente ignoradas pelos estúdios. E, ainda que os filmes já estivessem começando a ter seu conteúdo limitado, a forma de publicidade ainda não era, sendo possível, portanto, a utilização de pôsteres e títulos sugestivos, que prometiam muito mais do que o filme de fato apresentava. As crescentes pressões, em especial de grupos religiosos como *The Catholic Legion of Decency* finalmente fizeram Hollywood ceder e, em 1934, o Código Hays foi instaurado e, o que antes era uma recomendação, tornou-se então obrigatório por lei. O código Hays era longo e detalhado e abordava desde ângulos de câmeras inadequados até proibição de determinadas temáticas e enredos. A nascente indústria *exploitation* tinha, a partir de então, um mapa para seguir. Nos anos seguintes, os cineastas *exploitation* pegariam cada cláusula do código e quebrariam todas sistematicamente. (Nourmand & Marsh, 2005).

¹⁴ Ver figura 4.



Figura 4. *The Inside Of The White Slave Traffic* (Dir: Frank Beal, 1913). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 13).

A indústria *exploitation* foi se consolidar apenas a partir de década de 50 e, em especial, durante os anos 60 e 70. Antes disso, durante a década de 20 e 30 em especial, a chamada indústria *exploitation* nada mais era que um número de cineastas independentes que viajavam pelos EUA exibindo seus produtos. Estes cineastas ficaram conhecidos como *the forty thieves* e seus filmes eram baratos, crus, mal atuados, mas ofereciam algo que Hollywood não tinha: temáticas e imagens tabus. Dwain Esper é o mais famoso desta primeira geração de cineastas que tinham mais em comum com os circos itinerantes do que com a moderna indústria cinematográfica. Neste período era comum a prática de levarem diversas versões do mesmo filme, e, dependendo do nível da censura local, projetavam os rolos mais ou menos censurados. Caso não conseguissem acordos com donos de teatros locais, poderiam montar uma barraca e projetar o filme numa tela branca improvisada. A arte dos pôsteres era um elemento fundamental na divulgação destes filmes e no qual continham a promessa de que o chocante e o inacreditável seriam revelados¹⁵. Ao mesmo tempo, porém, era necessário assegurar o público – e através disso, os censores – de que não estavam apenas vendo um filme “sujo” por si só, mas que estavam participando de uma causa social nobre. Panfletos educativos e livros eram vendidos ao público em filmes que tratavam desde doenças venéreas até o uso de drogas ilegais. Um exemplo disso é o filme *The Seventh Commandment* (Dir: Dwain Esper, 1933) que tratava de prostituição, sexo pré-marital, doenças venéreas, partos cesarianos e até uma cirurgia plástica facial.

¹⁵ Ver figura 5.



Figura 5. *Slaves in Bondage* (dir: Elmer Clifton, 1937, EUA). Um exemplo perfeito da tentativa de vender uma dimensão “perversa”, “proibida” e “tabu” da realidade. O pôster ainda promete “veja pela primeira vez...”. Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 106).

A partir dos anos 50, originalmente nos EUA e posteriormente em todo o mundo ocidental, uma nova e fundamental categoria surge, até então inexistente. Como demonstrou Hobsbawn (1995) a idéia de uma juventude, independente de seus pais e auto-suficiente começa a ganhar força, principalmente devido a uma enorme independência financeira que os jovens começam a desfrutar em função do *boom* econômico do período. Esta juventude, que começa a ganhar contorno a partir da década de 50, tem certas especificidades importantes em relação a juventude de períodos anteriores. Em primeiro lugar a juventude não era mais vista como uma preparação à vida adulta, o jovem não se enxergava como um adulto ainda incompleto ou em desenvolvimento. A juventude, pela primeira vez, começa a ser vista, por ela própria, como o estágio *final* do desenvolvimento humano, não se considerando menos capazes que seus contemporâneos adultos. Em segundo lugar, esta juventude torna-se dominante nas economias de mercado, pois, além de ser uma massa poderosa de poder de compra, se adaptavam mais facilmente às novas exigências do mercado de trabalho, principalmente no que se refere às novas exigências tecnológicas. Por último, o internacionalismo desta juventude atinge um nível nunca antes visto na história humana. A indústria capitalista teve um papel predominante na popularização em todo o mundo de símbolos da juventude e *para* a juventude como, por exemplo, o *rock* e o jeans azul. É importante lembrar ainda que este nascente estilo de vida era predominantemente americano e britânico e se difundia pelo mundo através de meios de comunicação de massa, controlados pela indústria cultural, através de discos, cinema, televisão, rádio etc.

Surge assim pela primeira vez uma cultura jovem *global*, impossível de ter surgido em qualquer outro período, cujo poder aquisitivo era muito superior que a dos seus pais, graças à prosperidade e o pleno emprego da era de ouro. Para se ter uma noção do poder aquisitivo desta geração, segundo Hobsbawn (1995), em 1955 foram vendidos 277 milhões de dólares em discos, 600 milhões em 1959 e 2 bilhões em 1973 nos EUA. A independência financeira e o poder de compra, somado ao pleno emprego e ao Estado de bem estar social tornou muito mais fácil para a juventude construir símbolos materiais e culturais de identidade. Instituições que para seus pais eram símbolos de luta e de conquista, tornavam-se obsoletos e vistos como ultrapassados por essa nova “classe” próspera e em rápido desenvolvimento. A “era de ouro” só veio a alargar este abismo: o emprego não tinha a mesma importância para o jovem da década de 60 do que para um mesmo jovem da década de 30, era algo que podia ser conseguido

a qualquer hora e largado a qualquer hora. O surgimento desta cultura jovem foi a força motriz de uma verdadeira revolução cultural: uma revolução nos costumes, no lazer e na indústria da arte.

É importante lembrar que esta juventude mencionada até aqui era recrutada massivamente nas classes médias, e, mesmo àqueles oriundos das classes mais baixas, o ingresso na universidade era um passaporte para a classe média, tanto financeiramente quanto nos costumes e nos códigos morais. A novidade, no entanto, desses jovens da década de 50, era que tinham como inspiração uma diversidade de símbolos oriundos das classes populares urbanas, desde música até as vestimentas e a linguagem. O rock é o exemplo mais ilustrativo, saindo dos guetos pobres e negros para se tornar o símbolo de uma juventude branca de classe média. No Brasil esta identificação da burguesia com a cultura popular pode ser reconhecida na defesa do samba pelos intelectuais, como por exemplo, no caso da bossa nova. Toda esta nova linguagem, modo de vestir e agir podem ser compreendidos como uma forma desta juventude simbolizar uma nova independência frente à geração anterior, e também como um meio de lidar com um mundo onde os valores antigos começaram a gradualmente perder seu significado.

Desta forma, os adolescentes dos anos 50 eram diferentes dos jovens das gerações anteriores tanto em número e riqueza, quanto em uma autoconsciência de si mesmos enquanto adolescentes. O mercado, freqüentemente na vanguarda para reconhecer o surgimento de novos grupos sociais, produziu uma infinidade de filmes com o tema da juventude (os chamados *teenpics* ou *juvemovies*) e eram basicamente de três tipos: musicais, filmes sobre delinquentes juvenis ou os filmes de praia (*beach movies*). O cinema foi mais um dos vários setores industriais que perceberam a existência deste novo grupo social de novos consumidores e que, ao produzirem especialmente para eles, acabaram também por reforçar ainda mais esta identidade nascente. Roupas, cosméticos, *fast-food*, carros e música estavam entre os principais produtos voltados para jovens. O *rock* era o tema central de vários desses filmes e o usavam como um símbolo de rebelião juvenil contra a autoridade (em especial a autoridade escolar). Alguns poucos exemplos entre muitos são *The blackboard jungle* (Dir: Richard Brooks, 1955) e *Rock around the clock* (Dir: Fred F. Sears, 1956) e *High school confidential* (Dir: Jack Arnold, 1958).

Esta febre cinematográfica acabou por reforçar ainda mais o discurso que denunciava os perigos do *rock*, visto por muitos como a causa direta da delinquência juvenil. Mas, na verdade, o *rock* era antes o efeito industrial de uma transformação

social do que a própria causa desta transformação. Juntamente com os musicais de *rock*, surgiram filmes que mostravam uma juventude mais “selvagem”, envolvida com sexo, drogas e violência: o filme *exploitation* sobre delinquentes juvenis. Os dois grandes filmes desse gênero – *Rebel without a cause* (Dir: Nicholas Ray, 1955) e *The wild one* (Dir: Laszlo Benedek, 1953) – abriram o terreno e as diretrizes pelas quais todos os outros imitariam, porém sem a mesma preocupação com o conteúdo e a forma. Raramente os filmes de exploração buscavam discutir as causas da delinqüência – lares desfeitos, hipocrisia familiar etc –, pois tal explicação não era exigida pela AIP (*American International Pictures*) e pela AA (*Allied Artists*), as principais produtoras deste gênero cinematográfico. O delinqüente aparece como um indivíduo mal em si mesmo e nunca relacionado a fenômenos sociais mais amplos. Com o sucesso desses filmes no final da década de 50, a linha que dividia os temas dos filmes de exploração e dos lançamentos das grandes companhias eram muito menos distintas.

O surgimento dos chamados *beatniks* também foi explorado pela indústria *exploitation* sob a ótica da mais nova forma de delinqüência juvenil a assombrar o mundo moderno. Além de *Live fast, die young* (Dir: Paul Henreid, 1958, EUA) um outro exemplo que podemos citar é o filme *The beatniks*¹⁶ (Dir: Paul Frees, 1959, EUA) que, aproveitando a ignorância e medo do público em geral a respeito deste novo fenômeno social, apresenta os chamados *beatniks* meramente enquanto um bando de jovens arruaceiros envolvidos nos mais diversos crimes, inclusive assassinato. Juventude perdida, jovens sem respeito pelas instituições, moças de família que fogem de casa e se transformam em delinquentes selvagens, estudantes criminosos etc. foram todos temas altamente explorados durante a década de 50 em filmes *exploitation* como, por exemplo, *The violent years*¹⁷ (Dir: William Morgan, 1956, EUA), *Teen age* (Dir: Richard L'Estrange, 1944, EUA) *High school hellcats* (Dir Edward Bernds, 1958, EUA), *Juvenile jungle* (Dir: William Witney, 1958, EUA), *Teen-age crime wave*¹⁸ (Dir: Fred F. Sears, 1955, EUA) entre muitos outros.

Até o final dos anos 1950, não haviam filmes de juventude *para* a juventude, o mercado era dominado pelos filmes infantis da Disney ou filmes para adultos e o eventual filme para a família. Até então, filmes sobre a juventude eram meramente um veículo para lições de moral. Esses filmes descritos aqui não são apenas sobre praias ou

¹⁶ Ver figura 6

¹⁷ Ver figura 7

¹⁸ Ver figura 8

sobre o rock, mas sim sobre jovens que estão livres de seus pais, eram feitos e pensados para serem consumidos por uma juventude cada vez mais autônoma e, que buscava reforçar isso. Nesses filmes, o caráter de exploração era tal que o pôster e o título eram feitos por primeiro e, se os distribuidores o achassem suficientemente chamativo, encomendariam o roteiro.

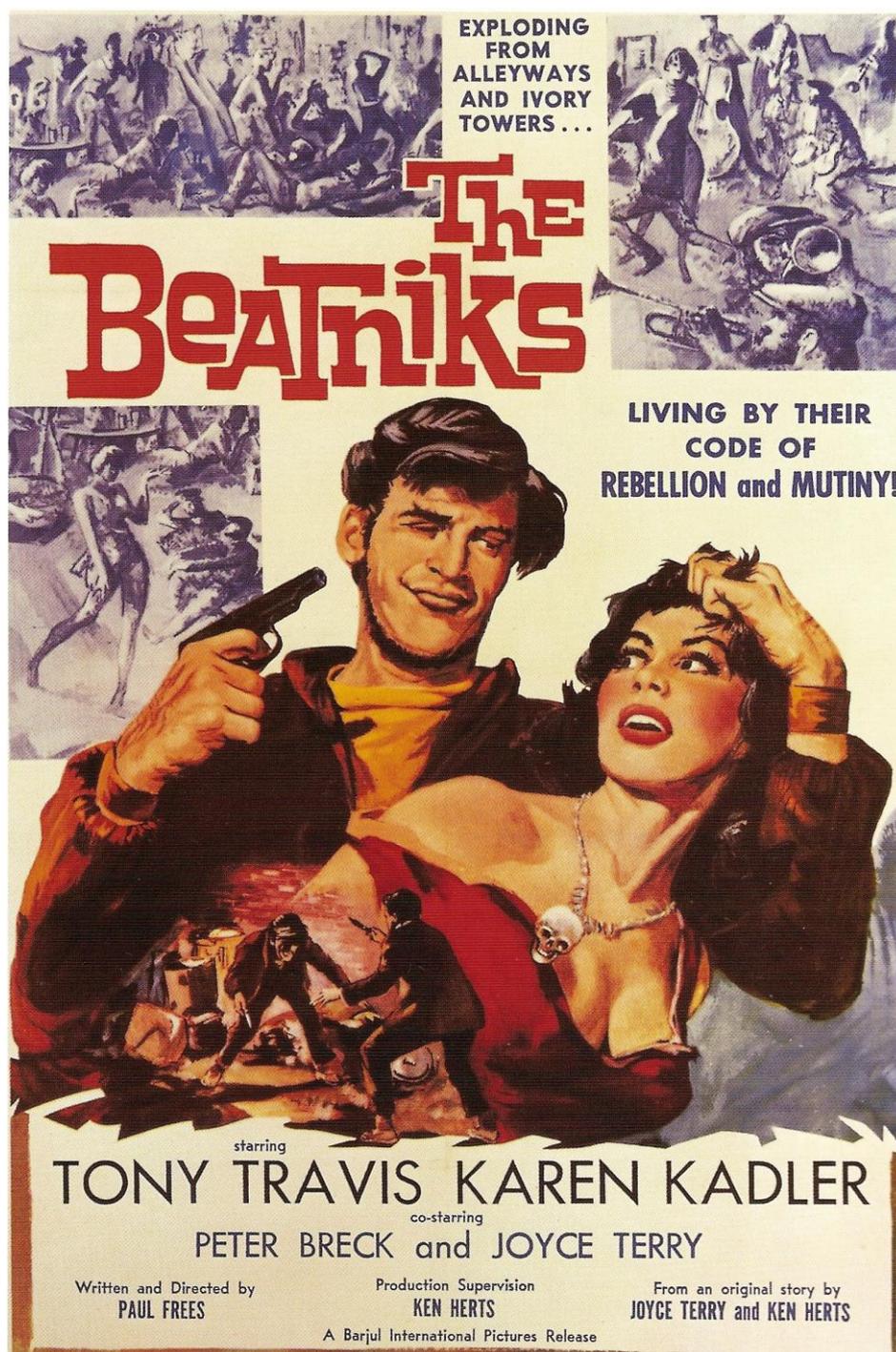


Figura 6. *The Beatniks* (Dir: Paul Frees, 1959, EUA). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 52).

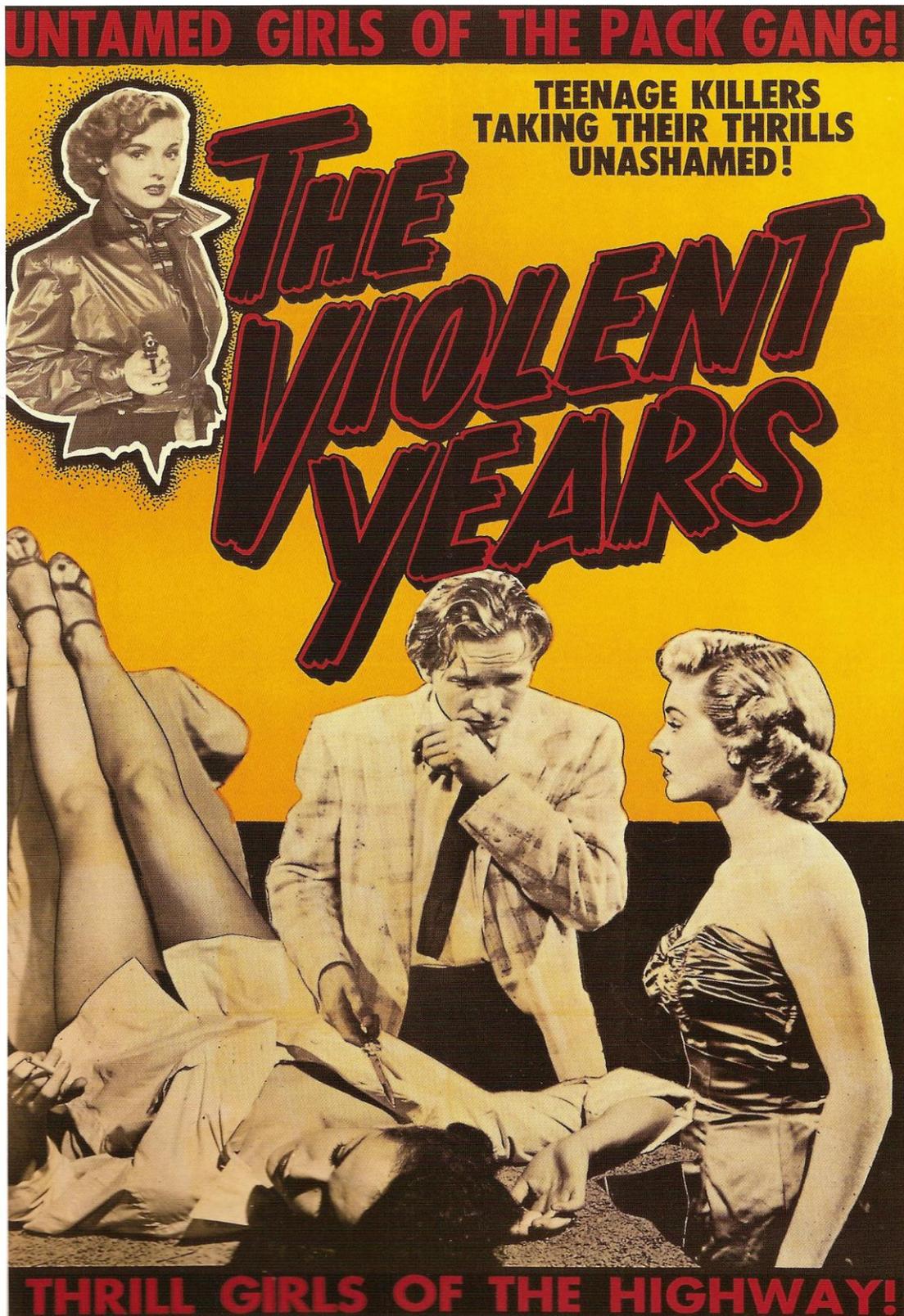


Figura 7. *The Violent Years* (Dir: William Morgan, 1956, EUA). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 53).

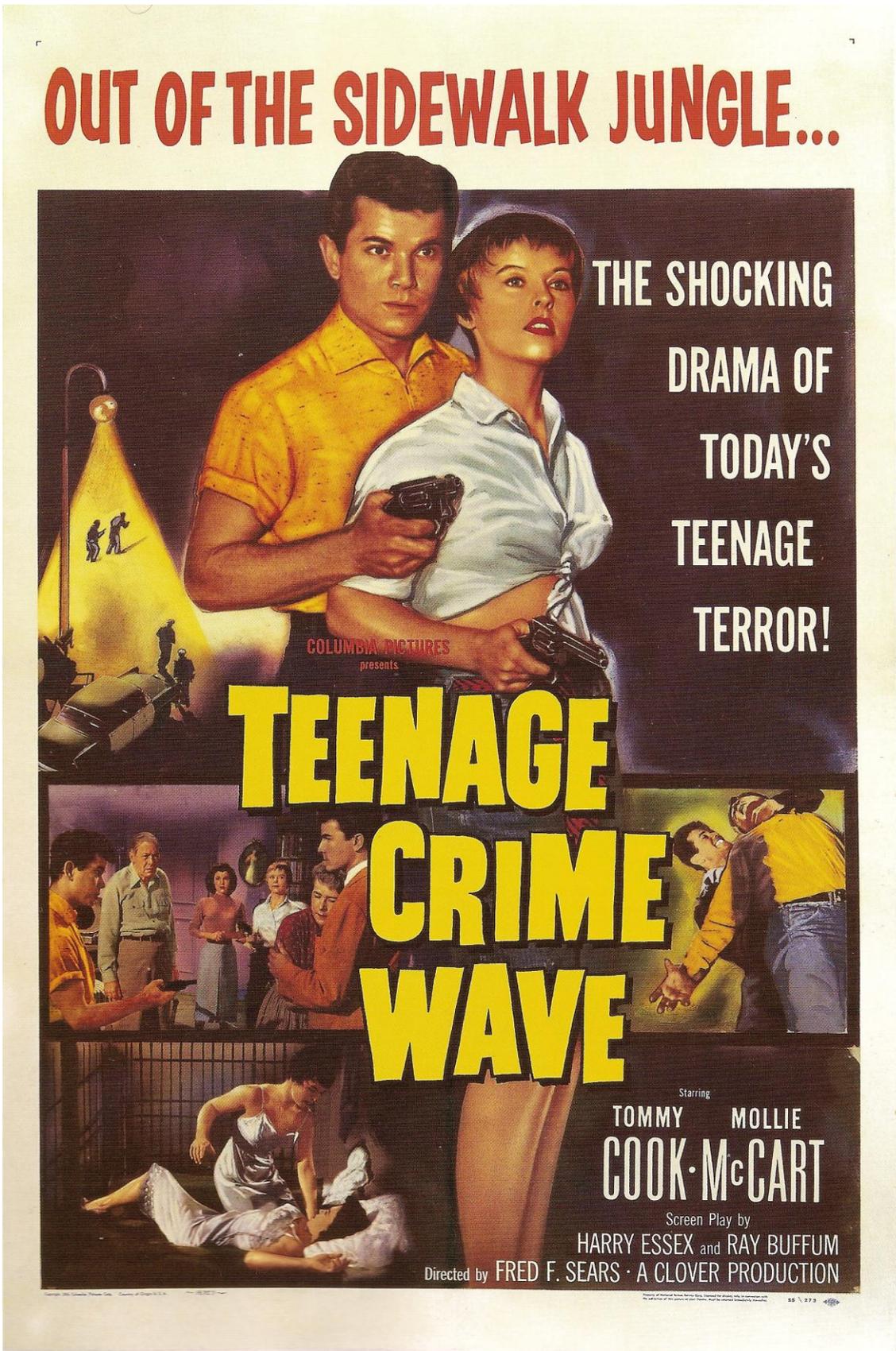


Figura 8. *Teen-age Crime Wave* (Dir: Fred F. Sears, 1955, EUA. Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 67).

O novo escândalo em moda durante a década de 60 tratava da preocupação em torno da juventude e uso de drogas, em especial marijuana e LSD. A temática dos “perigos” a respeito do uso de drogas não era novidade na indústria *exploitation*. Dwain Esper, o mais conhecido dos “40 ladrões”, dirigiu e produziu em 1935 *Marihuana: weed with roots in hell* e *Narcotic* em 1933 no qual, em suas apresentações itinerantes, apresenta o cadáver preservado de “Elmer”, supostamente vítima de uso indevido de drogas. O cadáver, embora real, era na verdade de uma vítima de trânsito que Esper havia comprado de um circo. Ainda na década de 30, diversos outros filmes tratavam dos perigos do uso de drogas, em especial marijuana, e, sob a desculpa de estarem “denunciando” esta prática social “perversa” podiam demonstrar – graficamente – o uso de drogas e o estilo de vida “decadente” de seus usuários. Além dos já mencionados, podemos citar *The burning question* (Dir: Louis J. Gasnier, 1936, EUA), *Assassin of youth* (Dir: Elmer Clifton, 1937), *Devil’s harvest*¹⁹ (Dir: Ray Test, 1942, EUA), *The pace that kills* (Dir: William A. O’Connor, 1935, EUA), *Narcotic story* (Dir: Robert W. Larsen, 1958, EUA). Um exemplo curioso é o filme *Big Jim McLain* (Dir: Robert W. Larsen, 1952, EUA) no qual o ator John Wayne faz papel de um agente secreto americano que vai até o Havaí em busca de uma célula comunista. No entanto, quando o filme foi lançado na Itália, seus distribuidores acharam que este enredo não seria atraente o suficiente para o público italiano e, na dublagem do filme, o enredo foi adaptado para que se tratasse de um agente do governo americano tentando desmantelar uma operação de tráfico de drogas ilegais, Além disso, o título do filme foi mudado para *Marijuana, La Droga Infernale*²⁰.

Durante a década de 60 há um crescente demanda por filmes que tratassem da temática do uso de drogas. O pôster para *Acid – delírio dei sensi* (Dir: Giuseppe Maria Scotese, 1968, Itália) tornou-se um ícone desta geração de filmes voltados para a juventude dos anos 60. Muitos destes filmes eram semelhantes aos filmes sobre drogas da década de 30, apenas mudando o eixo da marijuana para o LSD e explorando a ignorância geral a respeito de uma determinada droga para demonstrarem e “denunciarem” este novo fenômeno entre a juventude como era o caso de *Way out* (Dir: Irvin S. Yeaworth Jr, 1967, EUA) *Hallucination generation* (Dir: Edward Mann, 1966, EUA) e *The weird world of LSD* (Dir: Robert Ground, 1967, EUA). No entanto, muitos filmes durante este período eram criados por pessoas simpatizantes dos novos

¹⁹ Ver figura 9.

²⁰ Ver figura 10.

movimentos contra-culturais e tinha um claro tom pró-drogas, como é o caso de *The trip* (Dir: Roger Corman, 1968, EUA) que foi escrito por Jack Nicholson, *Psych-Out* (Dir: Richard Rush, 1968) e *The acid eaters*²¹ (Dir: Byron Mabe, 1968).



Figura 9. *Devil's Harvest* (Dir: Ray Test, 1942, EUA). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 86).

²¹ Ver figura 11



Figura 10. *Big Jim McLain* (Dir: Robert W. Larsen, 1952, EUA). O título e as próprias falas do filmes foram modificadas pelos seus distribuidores italianos para transformar uma história originalmente sobre guerra contra comunismo em um combate a células de tráfico de drogas. Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 91).



Figura 11. *The Acid Eaters* (Dir: Byron Mabe, 1968). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 47).

Sex exploitation

Os filmes *sexploitation* foram um dos sub-gêneros mais populares em termos comerciais e continua a ser até os dias atuais. Sexo sempre foi um negócio lucrativo para a indústria *exploitation*, em especial durante os anos em que a censura era mais estrita, até meados da década de 70. Praticamente todos os aspectos da sexualidade humana foram explorados pela indústria, desde campos de nudismo (uma novidade exótica no começo do século XX) até transgêneros e controle de natalidade. O tamanho de títulos disponíveis faz com que algumas pessoas o considerem como um gênero em si só. O termo surgiu pela primeira vez durante a década de 40 para descrever filmes que serviam basicamente como uma desculpa para demonstrar mulheres nuas ou seminuas. O *sexploitation*, diferente do filme pornográfico que iria surgir algumas décadas depois, tem um ar mais inocente e ingênuo e, durante a década de 50, este estilo de filme ficou conhecido como *nudie films*. Devido a censura da época, praticamente a única forma de nudez permitida em filmes era ou em documentários ou filmes sobre campos de nudismo, que tinham um tom de pseudo-documentários. Um dos primeiros é *The unashamed*²² (Dir: Allen Stuart, 1938, EUA) que conta uma história de amor entre dois jovens em um campo de nudismo. A temática dos campos de nudismo teve uma vida relativamente longa, com filmes semelhantes sendo produzidos até meados da década de 60 como, por exemplo, *Nature's sweethearts* (Dir: Larry Wolk, 1963, EUA) *Garden of eden* (Dir: Max Nosseck, 1954, EUA), *10 days in a nudist camp* (Dir: Samuel Cummins, 1952, EUA), *The naked venus* (Dir: Gaston Hakim & Edgar G. Ulmer, 1958, EUA), *Behind the nudist curtain* (Dir: Doris Wishman, 1964, EUA), entre centenas de outros. No caso deste último filme, ele foi dirigido por uma das poucas mulheres não apenas no terreno do *sexploitation*, mas de todo o cinema *exploitation*. Um outro filme de Doris Wishman que podemos citar é *Bad girls go to hell*²³ (Dir: Doris Wishman, 1965, EUA).

Em 1965, com o lançamento de *Beach party* (Dir: William Asher, 1963, EUA) um novo ciclo começa com os chamados filmes de praia, que davam enormes lucros, principalmente nos *drive-ins* durante o verão. De acordo com Mattos (2003, p. 57) em “1950 existiam menos do que 500 *drive-ins* nos EUA; por volta de 1957 o número havia duplicado. Em 1959, a frequência dos *drive-ins* equiparava-se à dos cinemas de quatro

²² Ver figura 12.

²³ Ver figura 13.

paredes”. Atrativos como pistas de dança ao ar livre e programas triplos ou até quádruplos pelo preço de um ingresso fixo, tornaram o *drive-in* um enorme sucesso entre os jovens americanos.

Durante a década de 60 o gênero *sexploitation* atingiu seu auge com os cinemas *drive-in* e teatros *grindhouse*²⁴ exibindo grandes sucessos do gênero como, por exemplo, *Vixen!* (Dir: Russ Meyer, 1968, EUA) e *Beyond the valley of the dolls* (Dir: Russ Meyer, 1970, EUA). Russ Meyer é provavelmente um dos mais conhecidos diretores de *sexploitation* e seus filmes acabaram tornando-se “clássicos” do cinema *cult*. George Harrison Marks (1926-1997) era a resposta britânica aos filmes de Meyer que, em parceria com a atriz Pamela Green, lançou diversos filmes durante a década de 60 até meados de 70. A partir da década de 70, com a gradual legalização da pornografia na maior parte do mundo ocidental, o gênero foi perdendo espaço embora tenha sido re-utilizado e re-significado por diversas outras formas como, por exemplo, nas comédias adolescentes de cunho sexual, sendo a mais famosa delas o filme *Porky's* (Dir: Bob Clark, 1982, Canadá).

No Brasil, durante as décadas de 60 e 70, as pornochanchadas podem ser consideradas exemplos de filmes *sexploitation*. Produzidos inicialmente na Boca do Lixo em São Paulo e, mais tarde no Rio de Janeiro, as pornochanchadas, largamente produzidas pela Embrafilme, foram imensamente populares em seus dias. Durante a década de 70, a lei obrigava os cinemas a terem uma cota mínima de filmes brasileiros exibidos por ano e, como a ditadura militar proibia filmes com conteúdo político, os cinemas precisavam de um estilo de filme que conseguisse competir com as produções americanas: a pornochanchada veio a suprir esta dupla lacuna. Assim como em quase todo o mundo ocidental, o declínio do *sexploitation* foi apressado com a legalização a disponibilização em massa de filmes pornográficos. No caso do Brasil, a partir dos anos 80, o aumento na disponibilidade de vídeos pornográficos clandestinos e o relaxamento da censura no cinema a partir de 1985, acabaram de vez com a força deste gênero cinematográfico.

²⁴ *Grindhouse* era o termo usado para cinemas ou teatros que exibiam filmes de mau-gosto, não passíveis de serem exibidos em cinemas maiores. Basicamente, qualquer filme que tivesse um excesso de violência ou sexo era material para as *grindhouses*.

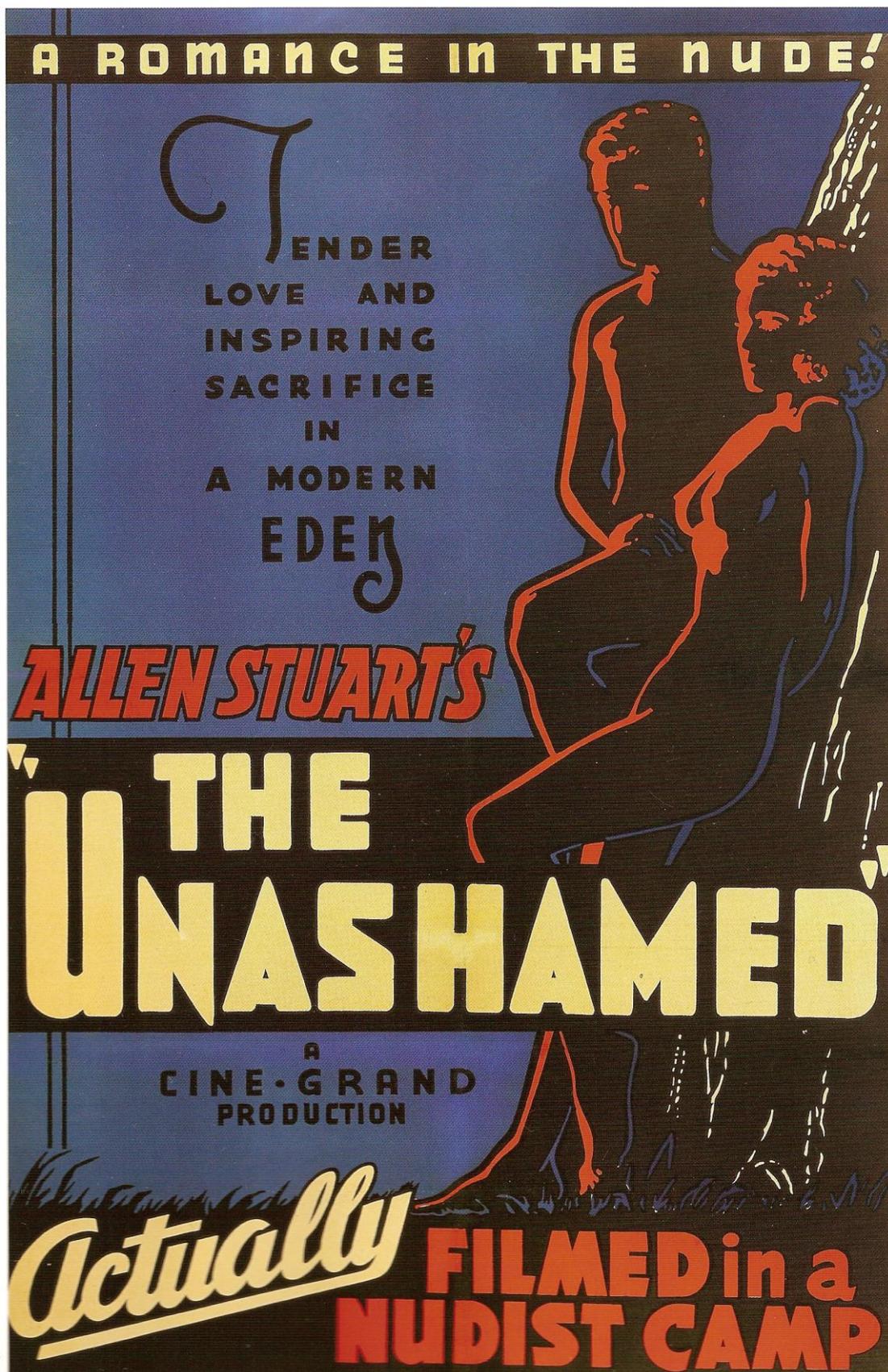


Figura 12. *The Unashamed* (Dir: Allen Stuart, 1938, EUA). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 163).

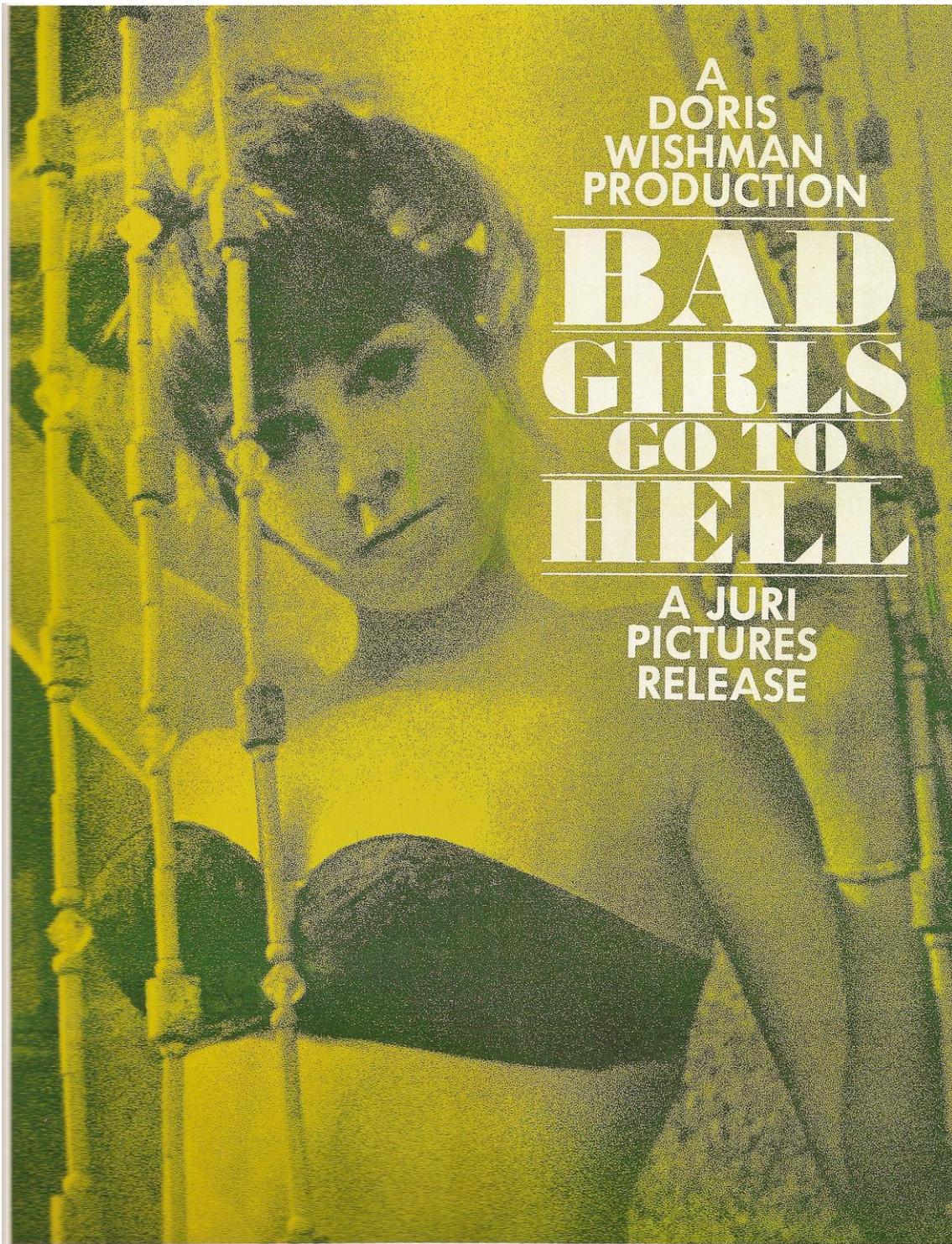


Figura 13. *Bad Girls Go To Hell* (Dir: Doris Wishman, 1965, EUA). Diretoras femininas são raras no mundo dos *exploitation*, ainda mais no terreno dos *sexploitation*. Doris Wishman é uma das poucas exceções. Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 51).

Black exploitation

Também conhecido como *blaxploitation*, esse gênero surgiu na década de 70 nos EUA e se caracterizava por utilizarem apenas atores negros, voltados para o consumo de um público negro e sempre sobre temas estereotipados da vida afro-americana, tais como, guetos, drogas e prostituição, sempre com trilhas sonoras compostas unicamente de *soul* e *funk*. Embora duramente criticados pelos grupos de consciência negra e direitos civis, foram imensamente populares entre a população negra americana. O marco zero do gênero é geralmente considerado como sendo *Sweet sweetback's baad asssss song*²⁵ (1971), que foi escrito, produzido e dirigido por Melvin Van Peeble, um afro-americano. Quase todos os *blaxploitations* continham violência e sexo em quantidades exageradas. Quando se passavam no norte dos EUA, o cenário era geralmente de guetos com seus personagens negros sendo cafetões, traficantes e assassinos enquanto que os brancos geralmente eram policiais corruptos. Quando a ação se passava no sul dos EUA o cenário era das grandes plantações e lidavam com temas ligados a escravidão e miscigenação racial.

Como esses filmes eram pensados para um mercado afro-americano, caucasianos eram geralmente representados como personagens negativos, muitas vezes policiais corruptos e racistas, oficiais de governo conservadores etc. Ítalo-americanos eram freqüentemente demonstrados como traficantes de drogas da máfia, sempre enganados pelos negros.

Diversas associações pelos direitos civis surgiram em conjunto para se oporem ao *blaxploitation* o que acabou por apressar a morte do gênero já pelo final da década de 70. O termo *blaxploitation* foi cunhado pela NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*). Embora ainda vistos como filmes essencialmente racistas, foram a primeira manifestação de afro-americanos no cinema além de serem pioneiros em demonstrar problemas como a pobreza urbana dos guetos. Portanto, se por um lado receberam duras críticas pela forma de demonstrarem a questão negra nos EUA, o movimento das panteras negras fez de *Sweet sweetback's baad asssss song* um filme obrigatório a ser visto pelos seus novos recrutas.

Mesmo tendo durado um curto período, o *blaxploitation* ainda é tema de diversos livros e discussões. Tentativas de mapear toda sua produção e efeitos no

²⁵ Ver figura 14

cinema contemporâneo²⁶ (como, por exemplo, nos filmes de Spike Lee) também foram realizadas. Além disso, seriados de televisão realizados apenas com atores negros ainda são produzidos em larga escala nos EUA, demonstrando assim pelo menos uma faceta da sobrevivência do *blaxploitation*.

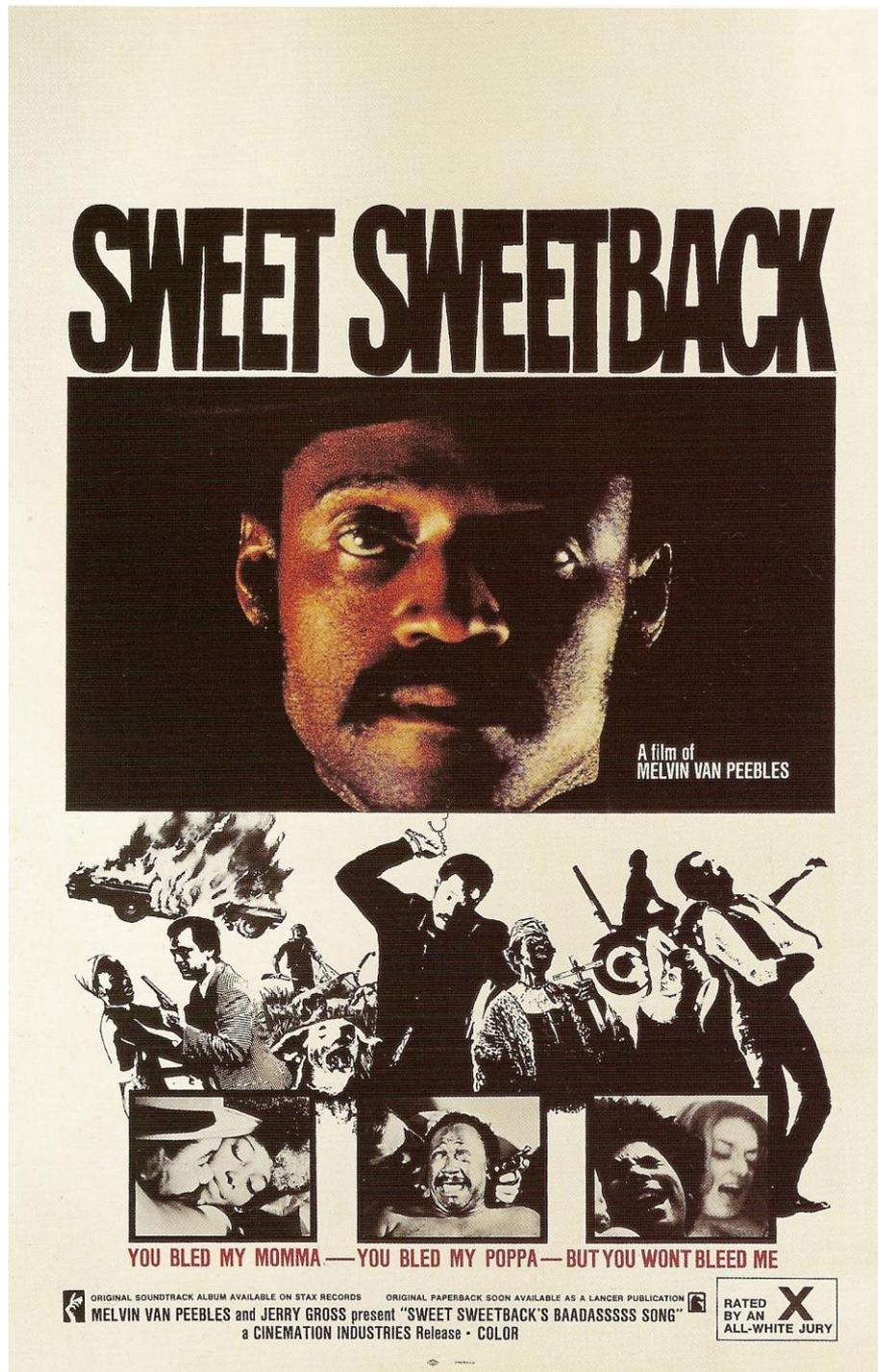


Figura 14. *Sweet Sweetback's Baad Asssss Song* (Dir: Melvin Van Peeble 1971). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 118).

²⁶ Ver CHAVEZ, Andres; CHAVEZ, Denise; MARTINEZ Gerald (1998).

Hick exploitation

Também conhecidos como *hixploitation* são filmes que geralmente recorrem a estereótipos de americanos do sul, tratando temas como racismo, policiais corruptos e preconceito à miscigenação. Estes filmes eram a resposta aos *blaxploitations* e seu público alvo eram americanos brancos, a maioria de áreas rurais. Esses filmes hoje estão esquecidos em sua maioria e pouquíssimos sobreviveram uma passagem até o Brasil. Alguns desses um pouco mais conhecidos no Brasil são: *Deliverance* (Dir: John Boorman, 1972) que ficou conhecido mais pela sua trilha sonora do duelo de banjos e um outro filme que gerou uma série de seqüências: *Smokey and the bandit*. (Dir. Hal Needham, 1977)²⁷.

W.I.P

W.I.P é uma sigla em inglês para *Women in Prison* (mulheres presas), uma forma de filme *exploitation* no qual o enredo do filme se concentra em mulheres presas sendo sujeitas a abusos físicos e sexuais, geralmente por carcereiras sádicas. Muitas vezes vistos como sendo uma versão cinematográfica do sub-gênero *pulp*²⁸ conhecido como *Men's Adventure*. Desde 1930 existem filmes cuja ação se passa em prisões femininas, um destes sendo a produção hollywoodiana *Hold your man* (Dir: Jean Harlow, 1933), porém, nestes casos, apenas uma parte da ação ocorria nas prisões. Foi com o lançamento de *Caged* (Dir: John Cromwell, 1950) e *Women's prison* (Dir: Lewis Seiler, 1955) que o enredo começou a acontecer inteiramente dentro das prisões. Um dos temas preferidos era a ação centrada unicamente em campos de concentrações nazistas, sendo um dos mais conhecidos e comentados filmes W.I.P neste formato *Ilsa: the she wolf of the ss*²⁹ (Dir. Don Edmonds, 1974, EUA). O filme tinha como atriz principal Dyanne Thorne como uma comandante de um campo de concentração nazista na qual, através de violentas experiências médicas com presas, tenta provar que mulheres agüentam mais dor física que homens e, portanto, deveriam lutar no exército

²⁷Para um guia completo do cinema *hixploitation* ver: PENS, Scott Von Doviak (2004).

²⁸ *Pulp* ou *Pulp Fiction* era o nome dado a revistas baratas, impressas em papel de má qualidade contendo histórias fictícias dos mais diversos gêneros, como aventuras, detetive, crime, horror, guerra, faroeste, ficção científica etc. Este formato de revista foi muito popular durante os anos 20 até a década de 50. O subgênero *pulp* conhecido como *Men's Magazine* teve seu auge durante os anos 50 e 60, já no final de vida do *pulp*, e eram orientados para um público mais adulto, contendo maiores quantidades de sexo e violência.

²⁹ Ver figura 15.

juntamente com eles. O enredo absurdo e o sadismo exagerado demonstrado nesses filmes são tornados mais plausíveis quando mostrados em cenários exóticos e longínquos. No caso de *Ilsa*, o exagero do filme – ou excesso, como chamam os teóricos do *paracinema* – e seu pioneirismo, acabou por torná-lo um favorito entre os fãs do gênero. Embora o filme seja marcado em seu enredo por uma valorização da mulher e pela sua igualdade frente aos homens, ainda mais em um terreno controverso como o da força física, o filme não consegue deixar de ser uma personificação de uma fantasia sexual tipicamente masculina, algo comum e recorrente em todo o gênero *w.i.p.*



Figura 15. *Ilsa: She Wolf of the SS* (Dir. Don Edmonds, 1974, EUA). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 113).

Nunsplotation

O subgênero *nunsplotation* é muitas vezes considerado um gênero primo do *w.i.p* que, geralmente envolve freiras cristãs durante a Idade Média em enredos que freqüentemente giram em torno de um conflito de natureza religiosa, como repressão sexual devido ao voto de castidade. Esses filmes normalmente contêm diversas cenas de violência gráfica e abuso sexual envolvendo freiras³⁰. Embora raramente vistos como algo mais que filmes *exploitation* (e, portanto sem mérito artístico) freqüentemente contem críticas a instituições religiosas. É compreensível, portanto, que a esmagadora maioria dos filmes desse gênero tenham sido produzidos em países de forte influência católica, como Espanha e Itália, por exemplo.

Alguns filmes *nunsplotation*, porém, acabaram por se tornar filmes considerados legítimos e de mérito artístico como é o caso de, por exemplo, *The devils* (Dir: Ken Russel 1971, GB), baseado no romance documental de Aldous Huxley *The devils of loudun* a respeito de caso de histeria coletiva sobre possessão demoníaca que teria ocorrido em um convento francês durante o século XVII. A narrativa visual, no entanto, explora uma estética típica dos filmes *exploitation* para efeito de choque como, por exemplo, freiras em atos sexuais ou corpos em decomposição, tornando-o muito mais próximo de uma estética *Grand Guignol* do que do livro de Huxley a respeito de como a busca do homem pela transcendência pode muitas vezes se perverter em histeria coletiva e violência. Ao mesmo tempo, porém, a cinematografia futurista que pretendia deixar o filme com um ar contemporâneo e antigo simultaneamente, impressionou muitos críticos e fez com que fosse bem recebido no meio artístico, além de ganhar o prêmio de melhor diretor no Festival de Veneza. Mas a mistura de temática e simbologia religiosa com conteúdo sexual foi o suficiente para o filme ser banido em seu país de origem até os anos 90, quando, mesmo assim, apenas recebeu distribuição em vídeo. O filme ainda recebeu inúmeros cortes e até hoje não teve seu lançamento em DVD no Reino Unido.

³⁰ Para uma descrição detalhada deste subgênero ver: MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier (2004).

Canibal exploitation

O “filme canibal”³¹ é o termo geralmente dado a uma série de filmes, em sua esmagadora maioria italianos, que tratam de uma forma extremamente violenta e gráfica a representação de tribos canibais – geralmente oriundas da África ou América do Sul - em conflito com “homens brancos”. O “filme canibal” geralmente se centra em torno da temática de invasores brancos sendo assassinados e posteriormente devorados por tribos indígenas “selvagens”. Muitos desses filmes foram lançados em diversas versões para diferentes mercados (como, por exemplo, as versões inglesas altamente cortadas) o que leva ao fato de que cada filme pode chegar a ter dezenas de títulos diferentes. Um dos precursores desta onda de filmes foi o *Il paese del sesso selvaggio* (Dir: Umberto Lenzi, 1972, Itália). O filme relata a história de um fotógrafo europeu que, ao entrar em contato com uma tribo tailandesa é capturado e preso. Lá presencia seus ritos de sexo, tortura e canibalismo até ser obrigado a se casar com a filha do chefe tribal e, através disso, passa da condição de prisioneiro a chefe tribal e a ajudar a tribo em suas guerras com outros grupos rivais. A concentração do filme na violência gráfica e nas tribos “primitivas” pavimentou o caminho para a próxima década inteira de cinema *exploitation* italiano. Outros filmes importantes na consolidação de tal gênero foram *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (Dir: Joe D'Amato, 1977, Itália); *Mangiati vivi*³² (Dir: Umberto Lenzi, 1980, Itália); *La montagna del dio cannibale* (Dir: Sergio Martini, 1978, Itália) e *Ultimo mondo cannibale* (Ruggero Deodato, 1976, Itália). Mas foi Deodato, com a produção italiana de 1979, *Cannibal Holocaust*³³, que o colocou no lugar da história do cinema ao fundir dois gêneros tipicamente italianos: canibalismo e *mondo* (BROTTMAN, 2002).

Mondo

O filme *Mondo*³⁴ é um gênero composto de pseudo-documentários que se assemelham aos *shock exploitation* com a diferença de que o efeito de choque não se dá apenas com o que está sendo mostrado - costumes tribais exóticos, comportamentos violentos em diferentes sociedades etc. - mas também com o fato de que o que estamos vendo é supostamente *real*. Cenários exóticos, tribos primitivas, acidentes incríveis e

³¹ Para uma maior descrição deste gênero ver página 101.

³² Ver figura 16.

³³ Ver figura 17.

³⁴ Para uma maior descrição do gênero *mondo* ver página 78.

perturbadores, pessoas sendo assassinadas frente às câmeras etc. O filme *mondo* prometia aos espectadores filmagens espetaculares, genuínas e muitas vezes amadoras filmadas ao redor do globo. Cenas muitas vezes pouco relacionadas entre si eram amarradas em alguma continuidade por uma voz sombria e macabra de algum narrador que reforçava a razão de ser do filme *mondo*: chocar a audiência através de filmagens “autênticas” de comportamentos culturais exóticos, bizarros e violentos (KEREKES & SLATE, 1996). Desta forma, o exótico, o erótico e o repulsivo se encontram no mesmo espaço: o filme *mondo*.

A esmagadora maioria dos filmes *mondo* são realizados através de simulações e reconstruções fictícias, isso porém nem sempre é claramente explicado nos filmes. O nome *mondo* vem do primeiro filme do gênero, *Mondo Cane*³⁵ (1962, dir: Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi, Itália), cujo título implica uma demonstração do mundo enquanto um lugar cruel e violento, enfim, um mundo-cão. O número de imitações e filmes semelhantes são incontáveis e, embora bem menos popular hoje do que na década de 70, ainda existem em formas derivadas, em especial no jornalismo sensacionalista³⁶. Assim como *Mondo Cane* lançou as bases para a primeira geração de filmes *mondo*, a série *Faces of Death* (Dir: John Alan Schwartz, 1978, EUA) estabeleceu os parâmetros para toda uma série de filmes conhecidos como “*death trip films*” ou simplesmente “*death films*”. O efeito de choque do filme *mondo* depende muito de uma visão generalizada no senso comum de que, se foi filmado ou fotografado, é verdadeiro. De um lado o estatuto de verdade do *mondo* é dado pelo fato de que foi filmado ou fotografado – e que, portanto, deve ser real. Por outro, o estatuto de legitimidade é dado pelo filme se apresentar enquanto um documentário e, em muitos casos, apresentados por determinadas autoridades, tais como médicos, cientistas, sexólogos, patologistas etc.

³⁵ Ver figuras 18 e 19. Muitas vezes os pôsteres eram feitos de formas completamente diferentes, dependendo do público visado. O primeiro, figura 18, é o pôster do lançamento polonês e o segundo, figura 19, o pôster do lançamento americano. No Brasil, recentemente o filme foi relançado em dvd e o pôster usado foi o da versão polonesa.

³⁶ Para um mapeamento completo do gênero *mondo* ver KERKES, David; SLATE David. (1996).



Figura 16. *Mangiati Vivi* (Dir; Umberto Lenzi, 1980, Itália). Foto retirado do site http://www.ohmygore.com/films/movie_card-0081112.html, acessado no dia 16/08/2006.



Figura 17. O pôster americano para o lançamento de *Cannibal Holocaust* (dir: Ruggero Deodato, 1979, Itália).

Foto retirada do site <http://www.imdb.com/title/tt0078935/posters>, acessado no dia 16/08/2006.

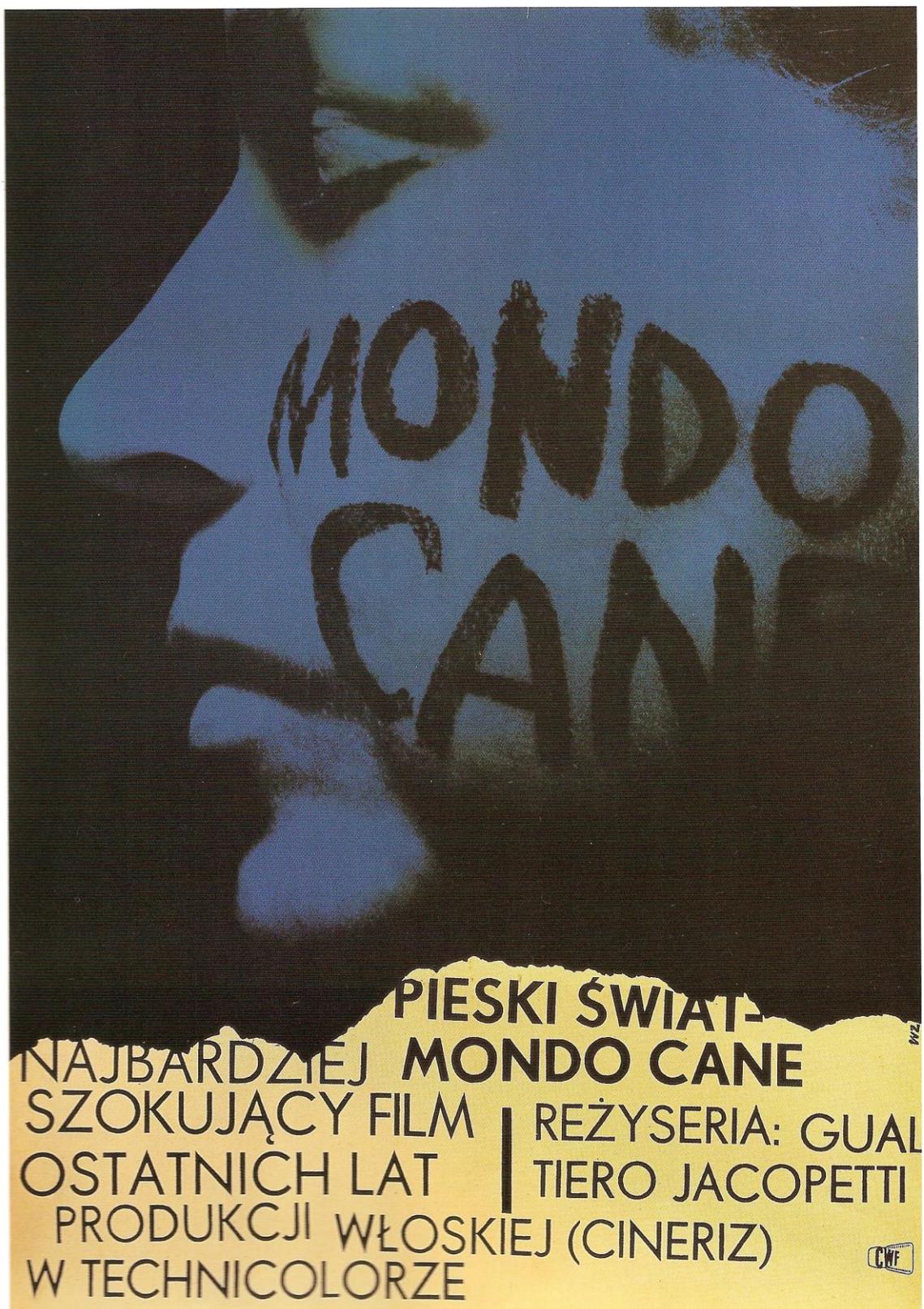


Figura 18. O pôster polonês para Mondo Cane (dir: Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi, 1962, Itália). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 111).

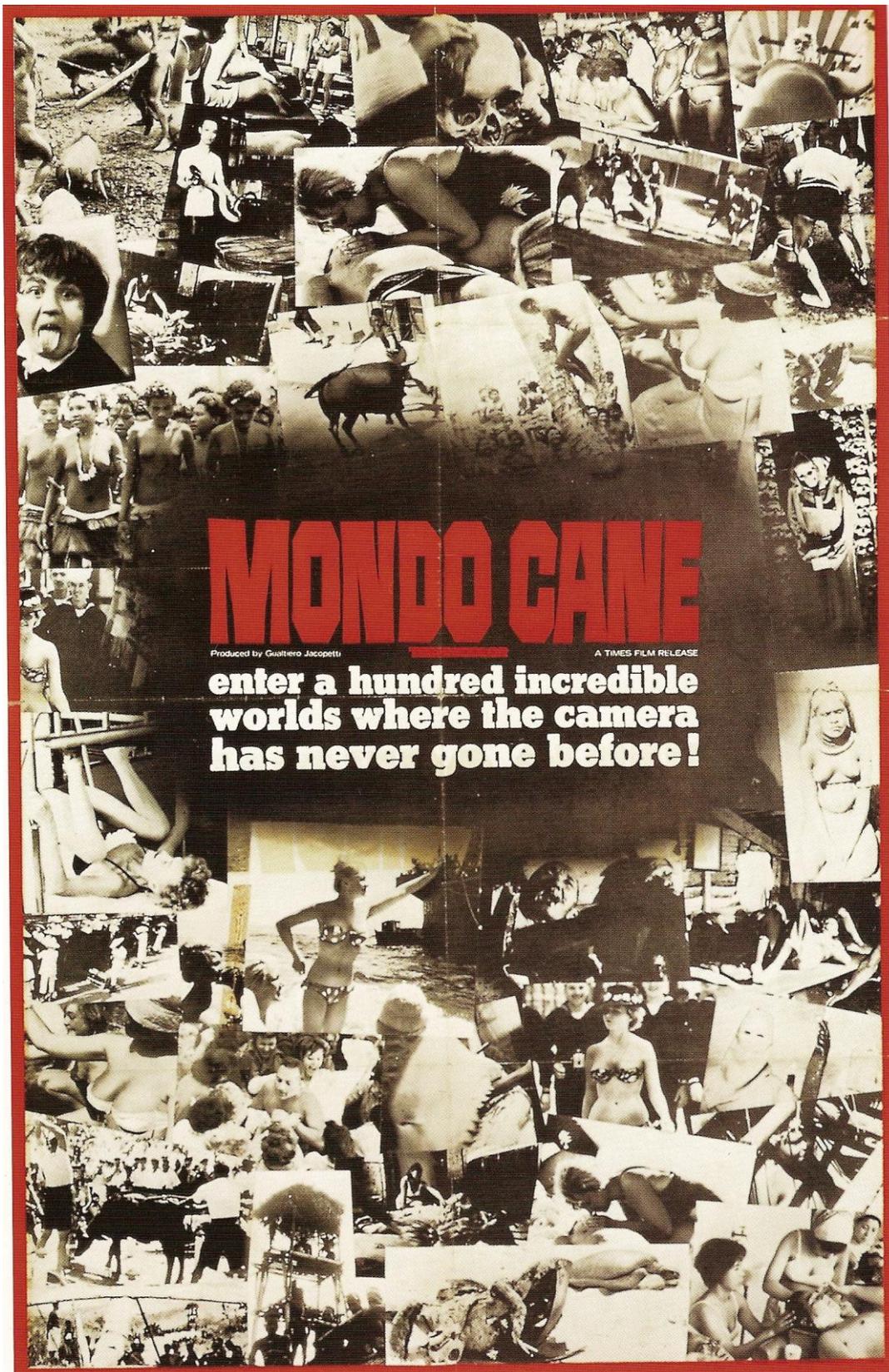


Figura 19. O pôster americano para Mondo Cane (dir: Gualtiero Jacopetti & Franco Proserpi, 1962, Itália). Foto retirada de Nourmand & Marsh (2005, p. 111).

Shock exploitation

Também conhecidos como *shock films*, são filmes que contêm um conteúdo propositalmente chocante para a audiência. Embora praticamente qualquer filme *exploitation* dependa de uma demonstração de algo socialmente inaceitável para seu sucesso, aquilo que podemos chamar de *shock films* são aqueles que foram além do que era esperado até pela própria indústria *exploitation*. Tais filmes focalizam tabus sociais e no que é considerado totalmente inaceitável de ser mostrado em filme como, por exemplo, violência gráfica extremamente realista, demonstrações gráficas de estupro, zoofilia simulada, incesto, morte reais de animais etc. Os exemplos desses “filmes de choque” são muitos e nem sempre aquilo que era chocante na época de seu lançamento continua a ser hoje. Alguns exemplos deste sub-gênero incluem *Last house on the left* (Dir: Wes Craven, 1972, EUA), *Fight for your life* (Dir: Robert A. Endelson, 1977, EUA), *Wu syu* (Dir: Hin Sing 'Billy' Tang, 1993, Hong Kong), *She nu* (Sum Cheung, 1975, Hong Kong), *Last house on dead end street* (Dir: Roger Michael Watkins, 1977, EUA), *Baise-Moi* (Dir: Virginie Despentes, 2000, França), *Thriller: a cruel picture* (Dir: Bo Arne Vibenius, 1974, Suécia), *I spit on your grave* (Dir: Meir Zarchi, 1978, EUA), *Tromeo and juliet* (Dir: Lloyd Kaufman, 1996, EUA) etc. Algumas vezes tais filmes pretendem a simulação de alguma história real como, por exemplo, a produção japonesa *Konkurîto* (Dir: Hiromu Nakamura, 2004) que trata do assassinato de Junko Furutba. O sub-gênero de filmes *snuff* simulados também pertencem a esta categoria, sendo alguns exemplos *Za ginipiggu: akuma no jikken*³⁷ (Dir: Hideshi Hino, 1985, Japão), *Ooru naito rongu*, também conhecido como *All night long*³⁸ (Dir Katsuya Matsumura, 1992, Japão), *Scrapbook* (Dir; Eric Stanze, 2000, EUA) e *August underground*³⁹ (Dir: Fred Vogel, Mike Schneider, Killjoy, Jerami Cruise e Cristie Whiles, 2003, EUA).

³⁷ Ver figura 20.

³⁸ Ver figura 21.

³⁹ Ver figura 22.

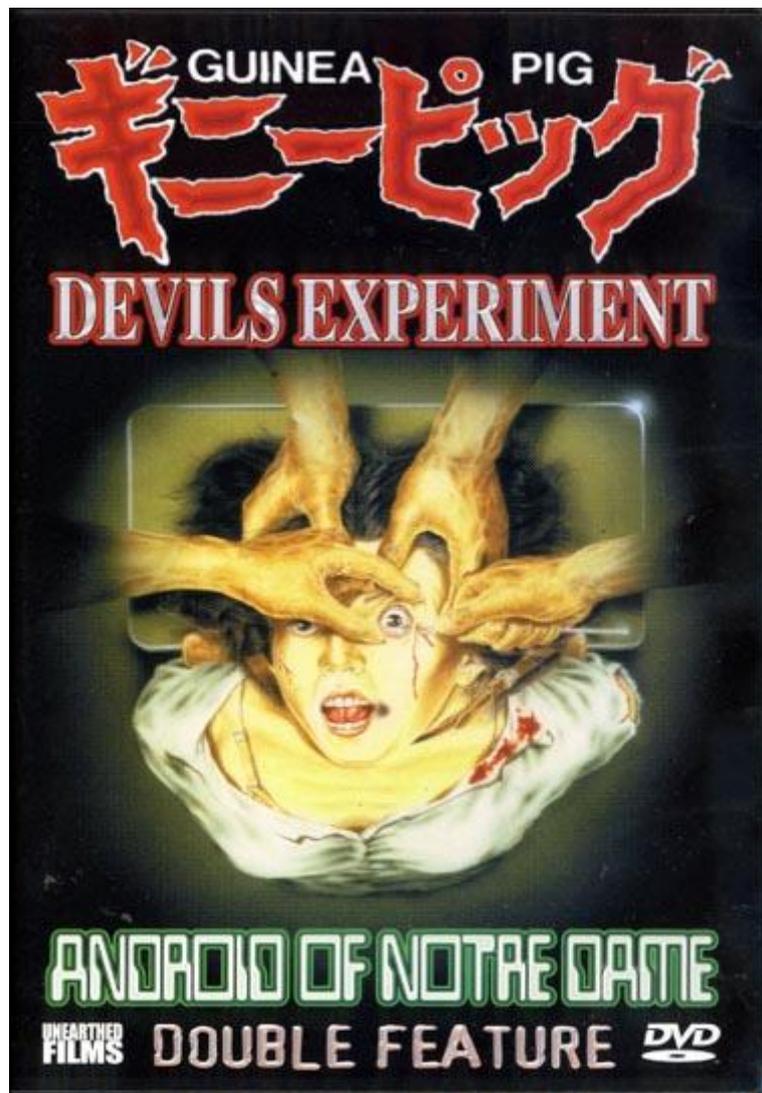


Figura 20. A frente da caixa para o dvd duplo contendo *Za ginipiggu: Akuma no jikken / Guinea Pig 1: Devil's Experiment* (Dir: Satoru Ogura. 1985, Japão) e *Za ginipiggu 5: Notorudamu no andoroido / Guinea Pig 5: Android of Notre Dame* (Dir: Kazuhito Kuramoto, 1988, Japão). Foto retirada do *site* <http://www.guineapigfilms.com>, acessado no dia 16/08/2006.



Figura 21. *Ooru naito rongu*, também conhecido como a primeira parte da trilogia *All Night Long* (Dir Katsuya Matsumura, 1992, Japão). Foto retirada do site <http://www.trashcity.org/>, acessado no dia 16/08/2006.



Figura 22. Os pôsteres para *August Underground* (Dir: Fred Vogel, Mike Schneider, Killjoy, Jerami Cruise e Cristie Whiles, 2003, EUA) e a continuação, *August Undergrounds Mordum* (dir: idem, 2003). O pôster do primeiro filme promete: *The sickest film ever made*. O termo *sick* em inglês pode tanto significar doente quanto nojento, repulsivo. O duplo sentido é intencional na frase “O filme mais doente / repulsivo já feito”. Foto retirada do *site* www.toetagpictures.com, acessado no dia 17/08/2006.

Parte 2 – O horror europeu da década de 60

Para se entender o desenvolvimento do cinema *exploitation* de caráter violento e suas características mais contemporâneas, é necessário compreender o gênero imediatamente anterior, principal responsável por muito da estética incorporada posteriormente: o filme de horror europeu da década de 60. Embora o filme *exploitation* exista desde os primórdios do cinema, é apenas durante a década de 60, através do horror europeu, que o gênero atinge um enorme salto evolutivo em sua forma e em sua popularidade, em parte devido ao relaxamento da censura durante o período e em parte devido a crescente popularização do cinema, tanto no que se refere à sua produção, quanto ao seu consumo.

Durante os anos 60 e 70, o cinema de horror europeu sofreu grandes transformações e um novo tipo de cinema surgiu ao mesclar erotismo com terror. Esta fusão foi bem sucedida comercialmente e obteve grande sucesso, mesmo que por um breve período de tempo. O auge da fusão horror-erotismo durou apenas até meados da década de 70 quando a chegada dos filmes pornográficos tornaram esta combinação antes nova e chocante, obsoleta. Devido a esta nova configuração, vários destes diretores se viram forçados a colocar suas atenções no mercado pornográfico, porém, ainda realizando produções não-convencionais como meio de se sobressaírem dentro das limitações da pornografia explícita.

Com cenários estilosos e alta dose de fantasia – típico do terror europeu clássico – muitas vezes beirando o completo surrealismo, tais filmes acabaram tendo seu maior mercado dentro do próprio continente europeu, com exceção de Inglaterra, cuja censura demasiada rígida impedia a proliferação livre do gênero. Diferente dos filmes de terror europeu da geração anterior - em especial da década de 30, como o expressionismo alemão - estes filmes não seriam considerados arte pela maior parte dos críticos e do público exigente. Eram estranhos demais, violentos demais, sexualizados demais e mal-falados demais para isso. Como resultado disso, muitos desses filmes acabaram sendo engolidos pelos censores com muitas de suas cenas retiradas e, em alguns casos, proibidos por completo. Apenas com o surgimento do vídeo cassete e mais recentemente do DVD e Internet, que muitos desses filmes obscuros foram recuperados e re-apareceram na superfície, em sua forma íntegra, sem cortes, tornando este terreno, antes de difícil acesso, frutífero para se aventurar.

Algumas poucas tentativas foram feitas de mapeamento deste vasto, porém obscuro terreno cinematográfico. A maioria dos escritos voltados especificamente para o horror europeu da década de 60 são de fãs do gênero e, eventualmente, da crítica de cinema especializada. O presente estudo apenas emprestará destes estudos já feitos para os nossos fins, que não consiste em um mapeamento denso e exaustivo deste campo.

De acordo com Tohill e Tombs (1995) as raízes cinematográficas deste fenômeno podem ser encontradas naquilo que os franceses chamam de *fantastique*. Um filme *fantastique* deve tender para o absurdo ao mesmo tempo em que utiliza o erótico e a fantasia. A narrativa linear e a lógica são geralmente elementos menores em detrimento do pictórico, do “excesso” e do irracional. Se alguma estrutura ali existe, ela deve se aproximar à estrutura de um sonho surrealista no qual imagens inexplicáveis e fora de contexto são a norma. Se a lógica e a racionalidade narrativa estão fora de cena, o inconsciente e o reprimido ganham força e não é surpreendente portanto, que o *fantastique* tenda para o erótico e o sexual. O interesse reside justamente naquilo que os próprios surrealistas consideravam os terrenos mais obscuros e reprimidos da mente humana: o medo e o sexo.

A grande maioria das pessoas envolvidas com a produção de filmes terror-erótico da década de 60 e 70 eram fãs de cinema *fantastique*, influenciados tanto pela série francesa da década de 1910 *Fantômas*, quanto pelo cultuado filme *Metropolis* de Fritz Lang de 1927. A esmagadora maioria dos filmes góticos e de terror que influenciaram esta geração estão hoje esquecidos, e sua sobrevivência se encontra apenas na re-utilização destes elementos em suas diversas obras. Além destas influências citadas, podemos ainda encontrar elementos do teatro gótico britânico, em especial nas adaptações de Drácula e Frankenstein, do *Grand Guignol* francês e do expressionismo alemão, em especial filmes como *M* (Dir: Fritz Lang, 1931, Alemanha) e *Der golem* (Dir: Carl Boese, 1920, Alemanha).

Este fenômeno ganhou força e teve suas especificidades próprias dentro de cada país europeu. Se por um lado o *fantastique* foi uma grande influência nesta geração, movimentos culturais anteriores também devem ser mencionados como elementos importantes para as influências desta geração. O surrealismo, o romantismo, a tradição decadentista⁴⁰ bem como a literatura *pulp* que surge a partir do começo do século XX.

⁴⁰ Segundo a definição de decadentismo encontrado no dicionário da Enciclopédia Universal Multimídia *on-line* no seguinte endereço http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_196 acessado no dia 10/10/2006:

O filme de terror europeu tinha esta especificidade frente aos seus contemporâneos dos outros continentes: suas inspirações eram tiradas de uma multiplicidade de lugares, cada qual escolhendo elementos que ressonassem com seus gostos e preferências pessoais, sempre buscando o bizarro e o fantasioso nestas mais diversas fontes, muitas vezes mesclando elementos da arte europeia (como o romantismo ou o surrealismo) com sua cultura popular considerada de “mau gosto” (a literatura barata, romances policiais etc). Exatamente por causa disso a definição do terreno em que estes filmes se encontram é complicada. Considerados por muitos como demasiado populares para serem “filmes artísticos” eram, ao mesmo tempo, muito inovadores e pessoais para serem descartados meramente como “lixo europeu”. Esta mistura híbrida, hoje muito mais banalizada, encontra uma de suas raízes no filme de terror-erótico europeu da década de 60 e 70, com seu gosto igualmente distribuído entre o popular e o erudito.

Devido à forte censura do período – mais do que por mera escolha estilística – os primeiros filmes *fantastique* tendiam mais para o surreal do que para o erótico. Apenas a partir dos anos 50 que o terreno do sexo tornou-se um elemento mais freqüente. Este processo, como qualquer outro fenômeno histórico, não foi repentino e se deu por diversas fases. *Les yeux sans visage* (1959, Dir: Georges Franju, França) foi um filme catalisador neste processo ao misturar complexas cenas de uma composição relativamente formal e, ao mesmo tempo, tratar de temas mórbidos e eróticos de forma relativamente gráfica para o período. O sucesso do filme de Franju levou a diversas imitações como, por exemplo, *Gritos en la noche* (Dir: Jess Franco, 1962, Espanha) que, embora semelhante em sua temática com *Les Yeux Sans Visage*, eram mais simples em termos de composição e qualidade técnica e tendiam mais pela veia da estética *pulp*.

No decorrer dos anos 60, com o crescente afrouxamento da censura, em especial na Europa, filmes do grande circuito comercial começaram a tender cada vez mais para a temática do sexo, refletindo desta forma um processo já bem conhecido pelo cinema popular barato de baixo orçamento que, ousava mais em suas produções do que seus contemporâneos *mainstream*. Diferente dos EUA e do Reino Unido, a censura europeia

“De um modo geral, o conceito de decadentismo aplica-se a correntes, tendências, movimentos estéticos, poéticos, literários e plásticos, tidos como uma superação ou perversão de certos modelos (estéticos ou éticos) considerados originais ou de primeiro plano. De uma forma mais restrita, o termo começou a circular por volta de 1880, referindo-se à obra de certos escritores (Oscar Wilde, Arthur Rimbaud, Mallarmé) ou artistas plásticos (Beardsley, Burne-Jones, Bocklin) que partilhavam uma atitude de tédio e desencantamento perante a vida real, recusando o enlevo naturalista e o positivismo. Em Portugal, uma escrita como a de Fialho de Almeida apresenta aspectos decadentistas. Os «decadentes» antecipam as experiências da Arte Nova e do simbolismo europeus. Na poesia de António Nobre há também uma postura decadentista”.

abriu mais rapidamente suas portas para a estrutura do *fantastique*. Muitos diretores europeus, diretamente inspirados pelo surrealismo, buscaram retratar e liberar o erotismo latente do ser humano escondido no subconsciente e supostamente reprimido pela sociedade industrial. Devido a isso, muitos recorreram ao terreno do filme B ou de baixo orçamento, e, dentro deste, no gênero de filmes de terror, onde, devido a uma menor atuação da censura, podiam desfrutar de uma maior liberdade criativa. Desta forma, podiam explorar o tema que quisessem em seus filmes, desde que houvesse violência, nudez e sexo o suficiente para agradar os produtores na busca de maior bilheteria.

Durante esta abertura da censura dos anos 60, a “licença erótica” foi gradualmente aumentando, chegando a um ponto tal em que a linha entre o filme *sexploitation* e o filme de terror tornou-se embaçada. Já nos meados da década de 70, o *boom* do terror-erótico perde força com a legalização e rápida massificação da pornografia, obrigando uma grande massa de diretores de baixo orçamento a migrarem para o terreno do *sexploitation* ou da pornografia explícita. No entanto, muitos diretores ainda tentaram manter suas intenções artísticas próprias, re-trabalhando seus elementos característicos nesta nova configuração de mercado. Alguns dos principais diretores europeus do período que podemos citar são Jess Franco, José Ramón Larraz, José Bénazéraf, Walerian Borowczyk e Alain Robbe-Grillet. No Brasil podemos citar o exemplo de José Mojica Marins, cuja história e produção fílmica é em muitos momentos semelhantes aos seus contemporâneos europeus, ou seja, uma gama de influências oriundas do *fantastique* e, em igual medida, a “arte séria” e da cultura popular, pela qual cada diretor criou sua marca própria e um estilo que lhe ficou particular.

A premissa básica por trás de qualquer história de horror é tornar um sonho, ou melhor, um pesadelo, em realidade; dar um corpo estético e, no caso do cinema, imagético a esta confusão de imagens e sentimentos cujo único ponto em comum é o medo infligido naquele diretamente afetado. No final do século XVIII, durante o princípio da era da razão e do iluminismo, uma importante mudança temática e estilística ocorre. Em contraste com o estilo clássico em voga, inicia-se uma valorização do poder da imaginação como forma de transformar o cotidiano e o banal. As pinturas dos artistas venezianos Tiepolo e Piranesi demonstravam cenas fantásticas de bruxas e

ritos terríveis e neste mesmo período, Goya⁴¹ pintou seus trabalhos mais marcados por temas fantásticos e macabros. Era também neste período que escritores começam a redescobrir antigas lendas folclóricas e tradições que sobreviveram distantes da vida da corte. A *atmosfera* e o *clima* tornam-se elementos tão importantes na narrativa quanto os outros elementos da ficção. Bosques escuros, castelos sombrios, ruínas e cemitérios eram invocados meramente pelo seu valor de mistério e imaginação que poderiam causar. Os antigos códigos morais eram cada vez mais criticados, vistos como uma restrição para a constante busca pelo novo na literatura e na arte. Bandidos e marginais eram cada vez mais valorizados nas histórias pela suposta liberdade que representavam, ou seja, indivíduos que, ao viverem à margem da sociedade conseguem libertar-se de suas restrições. Tal imaginário ainda é recorrente nos dias atuais, sendo o gênero cinematográfico *western* uma atualização desta visão.

O arquétipo deste herói romântico é, sem dúvida, Lorde Byron, mentor do ideal romântico de que a vida deve se resumir a vivenciar todas as sensações humanas, mesmo que seja dor. Como afirma Tohill e Tombs (1995), o mito do herói byroniano nada mais é que uma síntese de diversos elementos do período, encontrados, por exemplo, nos romances góticos e nos contos de terror, tão populares durante o XVIII e o XIX. Dois ilustrativos romances do período que os autores usam como exemplo são *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis e *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin que narram a história de homens que, seduzidos e tentados pelo mal, acabam sendo destruídos por ele. Diferente de *Fausto* de Goethe, os heróis não buscam através de um contato com o mal um maior conhecimento de si mesmo ou da verdade, mas sim uma busca pela sensação. As tragédias que caem sobre o herói gótico são por conseqüências de suas próprias ações. Ambrosio, o monge de Matthew Gregory, renuncia seus votos religiosos por vontade própria em nome dos prazeres carnavais da sedutora Matilda – na verdade o diabo disfarçado. Ele sabe que o inferno e a danação o esperam, mas ele não se importa, pois não consegue resistir ao fascínio do proibido e ao prazer da sensação.

Marquês da Sade expressou esta visão em uma filosofia própria na qual não apenas o vício é recompensando, mas a virtude punida e mais, que esta punição estaria prescrita na própria natureza. Desta forma, ao fazermos o mal estaríamos seguindo os

⁴¹ A influência de Goya para este terreno cinematográfico pode ser ainda exemplificado numa cinebiografia do pintor dirigido por José Ramón Larraz, um conhecido diretor *exploitation*, em 1985, chamado simplesmente de *Goya*.

ditames da vontade natural das coisas tanto que, a maior frustração do Marquês era que nenhum ser humano conseguiria chegar próximo em equivalência da maldade contida na própria natureza. Em seus romances como *Justine*, *Juliette* e *os 120 dias de Sodoma*, Sade busca catalogar todas as perversões e crueldades que sua imaginação consegue criar, aos quais ele intercala com seus diálogos filosóficos sobre a natureza do universo.

A influência de Sade nos séculos seguintes foi ampla – embora pouco reconhecida – e tornou-se um símbolo para muitos escritores franceses do final do XIX, os chamados “decadentes”, uma elite artística desconectada do restante da sociedade que viam em Sade uma resposta à forte moralidade do período além de um exemplo nobre da busca de um homem pela sensação, tal como a sua natureza demandaria. Se o aristocrata dândi, rebelde e fora da lei, era a figura arquetípica para os românticos, a *femme fatale*, destruidora de homens era a obsessão dos decadentes. De Swinburne até Baudelaire ou Mirabeau, a temática do amor passionai exagerado, da mulher enquanto uma medusa ou uma vampira era uma das mais exploradas. Diferente dos atos heróicos, perigosos e dramáticos do herói byroniano, os decadentes tinham uma postura muito mais passiva, em que prevalecia a contemplação e admiração do mundo. Não é por acaso que a figura do andrógono foi muito explorada por estes autores como, por exemplo, nos trabalhos de Sar Peladan. Esta junção da forma masculina e feminina em um só corpo era a negação completa de qualquer possível evolução física ou espiritual, cujo corpo resume em si todas as sensações possíveis no ser humano.

A escola dos decadentes teve seus ecos na Espanha, Itália e Inglaterra com cada nação contribuindo com suas especificidades próprias. Na Itália o trabalho de temática mitológica e poesia barroca de Gabriele d’Annunzio. Na Espanha a temática do erotismo foi mais acentuado nos trabalhos de Ramón del Valle-Inclán através de uma influência goyaniana pelo grotesco e pelo mórbido. Swinburne, o principal representante inglês desta escola tão particular do *fin-de-siècle*, acentuou a crueldade e a frieza humana em seu trabalho.

A influência dos decadentes, tanto em estilo quanto em temática, na crescente literatura popular foi sutil, porém definitiva, principalmente no que se refere às histórias de terror de folhetins. Desde *The King in Yellow* de Robert Chambers nos EUA ou *The Purple Cloud* de M.P Shiel na Inglaterra até os melodramas de Gustave Leroux em *The War of the Vampires* na França. A figura mística do arqui-criminoso Chéri-Bibi, personagem de cinco dos romances de Gaston Leroux, é um exemplo típico deste novo herói popular. Um personagem solitário, cuja amoralidade o torna capaz de roubar ou

matar qualquer um se for de seu interesse, porém, ao mesmo tempo, carrega consigo uma enorme tristeza devido a idealização de sua paixão adolescente, Cecily. Um personagem cujo ideal amoroso frustrado da infância o impediu de experimentar tal sensação sublime, o leva a buscar na maldade sensações igualmente fortes, ainda que diametralmente opostas na escala moral. Um herói solitário, mas ao mesmo tempo independente que vê o mundo como pertencendo a ele, desconsiderando as amarras sociais que prendem a esmagadora maioria dos seres humanos. O herói popular por excelência, expresso num individualismo romântico. Como afirmou Camus (1999) a respeito do romantismo diretamente inspirado em Sade, mata-se Deus para roubar Seu poder e tornar-se Ele próprio. Além da célebre obra de Lautreamont, *Les Chants de Maldoror* podemos exemplificar esta tendência com o prefácio da *Obras Eróticas* de Mirabeau (1987, p. 9):

Senhor Satã. O senhor instruiu minha adolescência, e lhe devo a quantidade de trapaças que foram úteis em meus primeiros anos. Sabe como segui suas lições, como suei noite e dia para engrandecer o seu império e lhe fornecer novos súditos. (...) Encontro, pois, uma ocasião para saldar minha dívida com o senhor: ofereço-lhe meu livro.

O cinema de choque

O cinema estava ainda em seus primeiros passos no começo do século XX e começando a ser levado a sério artisticamente enquanto forma narrativa e estética. Neste momento histórico era comum a busca por modelos literários, principalmente devido ao cinema não ser ainda um campo autônomo o suficiente para criar sua própria estrutura interna, e buscava sua legitimidade e respeitabilidade, portanto, a partir de outras artes. Os temas naturalistas da literatura de Zola e Dickens, até grandes episódios históricos ou bíblicos, foram largamente explorados – estes últimos tinham ainda a vantagem de não precisarem de muita explicação verbal, visto que tratavam de histórias previamente conhecidas pela maior parte do público. Os romances e os temas dos “decadentes” não eram vistos como apropriados para adaptação para tela – ao menos para os filmes “sérios”. Ao mesmo tempo, porém, os romances policiais como a série *Fantômas* de Souvestre e Allain na França e os livros da série *Fu Manchu* de Sax Rohmer nos EUA, tiveram algumas adaptações cinematográficas. São estes os filmes responsáveis pelas primeiras caracterizações de personagens que se tornariam padrões, como os cientistas malucos, os aqui-criminosos, as *femme fatales* e os anti-heróis, predominantes no cinema popular – e no cinema *exploitation* – até os dias atuais. Assim como os

decadentes do XIX buscaram suas inspirações em predecessores como Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo e Sade, de uma maneira semelhante, os surrealistas da década de 1920 buscaram suas inspirações em grandes nomes literários como Edgar Allan Poe, mas também nos livros baratos (conhecidos com *pulp*) e em filmes populares como a série *Fantômas*. Os surrealistas demonstraram grande interesse pela temática do terror e do macabro, pois, tal como o terreno do sexo, ele se expressaria mais no subconsciente do ser humano do que em sua racionalidade, programada para lidar com o medo e para controlar os impulsos sexuais.

Louis Feuillade, diretor de arte da companhia francesa Gaumont, foi um dos primeiros a explorar a atração do público para estes anti-heróis diabólicos. Ele realizou cinco filmes para a série *Fantômas*. Embora todos eles contenham o mesmo personagem, não podem ser considerados como “seriados” no sentido atual do termo, pois cada episódio de uma hora era um filme independente dos outros. Bem diferente dos seriados americanos do período, da era de ouro do filme B, nos quais uma jovem vítima feminina (geralmente loira) era salva de perigos – como, por exemplo, o seriado *Perils of Pauline* etc - uma série como *Les Vampires* de Feuillade tinha uma vilã morena, de cabelo escuro, conhecida como *Irma Vep*, um anagrama para *vampire*. Os dez episódios de *Les Vampires* surgiram entre 1915 e 1916, com produções realizadas em curtos períodos de tempo, muitas vezes com roteiros improvisados de última hora e em torno de quarenta e cinco minutos de duração cada. Esta improvisação acabou por dar a *Les Vampires* uma incoerência narrativa etérea, típica de um pesadelo, no meio de seus enredos confusos. Por exemplo, em uma viagem para Espanha, Feuillade filmou diversas cenas em cor que esperava usar em seu próximo projeto. Após analisar as filmagens, gostou tanto delas que decidiu incorporá-las a *Les Vampires* inserindo-as aparentemente de forma arbitrária na narrativa com a intenção de criar um efeito idílico e surreal. Esta forma de colagem cinematográfica acabaria por se tornar uma prática recorrente no cinema europeu, em especial no dito cinema *underground* ou *alternativo*, em especial no cinema do diretor espanhol Jess Franco. Franco acabou por se tornar um dos principais nomes do cinema *exploitation* europeu, com uma produção que abrange mais de 200 filmes.

Este formato rápido e barato de produção dos seriados, a falta de continuidade, seu movimento frenético e constante pode ser visto enquanto uma reflexão do novo ritmo caótico pelo qual as pessoas se relacionavam com a modernidade nascente. Como

demonstrou Singer (2001, p. 126) ao analisar diversas imagens e charges de jornais do final do XVIII e começo do XIX:

Jornais sensacionalistas tinham uma predileção particular por imagens de ‘instantâneos’ de mortes de pedestres. Essa fixação ressaltava a idéia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pela ação, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado. A morte não natural, desnecessário dizer, também havia sido uma fonte de medo nos tempos pré-modernos (em particular com relação a desastres epidêmicos e naturais e a falta de alimentos), mas a violência, o caráter repentino e aleatório (e, em certo sentido, a publicidade humilhante) da morte acidental na metrópole parecem ter intensificado e focalizado esse medo.

O espaço urbano aparecia na imprensa e no imaginário do período enquanto um local no qual o perigo poderia eclodir a qualquer instante, para qualquer um. Para Benjamin, ao analisar a obra de Baudelaire, não se trata apenas das novas configurações do próprio espaço da cidade, mas sim das novas *sensações* que a modernidade traz com estes novos espaços. Para Benjamin (1975, p. 53) “a multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo”. A experiência que o indivíduo tem no meio da multidão é, portanto, uma experiência de choque. Esta visão da modernidade enquanto um local de um constante efeito de choque foi largamente explorado por Walter Benjamin em diversos trabalhos. Ao pensar o cinema enquanto a expressão artística por excelência da vida moderna conclui que “o cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam” (BENJAMIN, 1983, p. 25). Desta forma, o cinema é visto por Benjamin enquanto a expressão de modificações no próprio aparelho perceptivo dos moradores dos grandes centros urbanos.

Estas afirmações de Benjamin, no entanto, devem ser pensadas em sua temporalidade. Benjamin compara o ritmo do cinema ao ritmo frenético dos automóveis e da vida urbana. Como vimos no texto de Singer, a noção do espaço urbano enquanto um local de extremo perigo, no qual a morte pode surgir a cada esquina, é uma noção muito presente no começo do século XX. Hoje em dia, dificilmente um morador do grande centro urbano representaria seu espaço de forma tão violenta e aleatória quanto as pessoas do começo do XX (mesmo que o espaço urbano hoje possa ser *de fato* mais perigoso que o do começo do século XX). Da mesma forma, os filmes que Benjamin está pensando (cinema russo e as comédias americanas) dificilmente seriam vistos pelo público de hoje enquanto tendo um “ritmo frenético”.

Por isso, termos como “efeito de choque” devem ser pensados em sua relação espaço-temporal. Não há dúvida que o cinema *exploitation* (bem como o filme horror) explora os medos urbanos de seu determinado período para chocar e “ofender” mas também explora o terreno do absurdo, do exótico (cinema *mondo*) e do impossível para o mesmo efeito. Dizer que o cinema reflete e explora determinados medos, angústias e questões de sua época parece até uma conclusão óbvia nos dias atuais: um filme pode apenas ser fruto da organização social de sua época. No entanto, a teoria do “efeito de choque” ainda é insuficiente na hora de responder a questão “por que *estas* pessoas gostam *deste* gênero neste período específico e sob qual *forma* específica?”. Neste sentido, a noção de efeito de choque pode nos dar *insights* sobre o *surgimento* de um enorme gênero cinematográfico baseado apenas no *choque*, mas ainda não consegue dar conta da relação dos consumidores com este *choque* e as apropriações feitas por eles do produto consumido.

O medo diante desta “tirania do acaso” (SINGER, 2001, p. 131) foi bem explorado por diversos filmes. Tanto em *Fantômas* quanto em *Les Vampires*, o uso de locações cotidianas de ruas e subúrbios de Paris contribuía para a sensação de perigo em potencial, que era essencial para o efeito climático do filme. O público deixava o cinema e andava pelas próprias ruas pelas quais os mascarados “amorais” do filme rondavam. O tamanho sucesso da série é ainda um dos primeiros fenômenos de grande popularidade no cinema. Os atores dos seriados eram freqüentemente reconhecidos em cafés em bares quando discussões podiam surgir entre seus defensores e aqueles que acusavam tais seriados como perigosos para a moral pública e enquanto nada mais que arte barata de mau gosto. A imprensa acabou por entrar na discussão e a tomar partido, acusando os realizadores de *Les Vampires* de estimular sensações perigosas, corromper a moral e estimular a imitação dos atos vistos na tela. Este uso de um espaço físico verídico e reconhecível, uma locação mundana transportada para um reino do mistério, foi muito importante para o sucesso de *Fantômas* e *Les Vampires*: o terror e o medo tornam-se muito maiores quando reconhecemos os espaços físicos em que se encontram. Tal artifício era, porém, muito anterior á Louis Feuillade. O uso de um realismo espacial já havia sido explorado por escritores de terror com Edgar Allan Poe em contos como *Murders in The Rue Morgue* ou nos romances de Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle. Edgar Wallace, um escritor de romances policiais britânico, foi outro utilizador deste estilo literário que também teve grande influência nesta geração de diretores europeus. A visão de uma metrópole sombria – geralmente Londres - cuja

neblina esconde o perigo que pode aparecer a cada esquina, de crimes e corpos encontrados em becos escuros deve muito aos livros de Poe e Wallace e suas conseqüentes adaptações cinematográficas. Se por um lado os antecedentes literários dessas adaptações podem ser encontrados nestes autores ingleses, as influências propriamente cinematográficas podem ser encontradas no expressionismo alemão, em especial filmes como *M* ou *Mabuse* de Fritz Lang. No que se refere ao uso de um terror estilo *Grand Guignol* e uma constante tensão sexual teríamos que olhar também para os livros de Gaston Leroux e os seriados de Feuillade anteriores à primeira guerra. Além disso, influências mais sutis de um cinema inspirado pelos livros de Wallace e Doyle podem ser encontradas não apenas no chamado *Giallo* italiano, mas também nos primeiros filmes de Jess Franco, Jean Rollin, Terrence Fisher e até em José Mojica Marins.

A influência externa

Ao final da Segunda Guerra Mundial ocorre um enorme fluxo de produtos americanos para a Europa, em parte devido a própria presença de soldados americanos no antigo continente, mas também devido a uma demanda do público por novos produtos que a prosperidade americana estava produzindo em larga escala. Tal fenômeno não era restrito ao cinema, mas se estendia também à literatura e às histórias em quadrinhos⁴². Diversos movimentos para banir esta influência ocorreram em países como França, Itália e Alemanha acusando-os de “lixo americano”⁴³ e de que estariam causando uma má influência nas mentes dos jovens, buscando desta forma estimular a produção européia local. Os novos produtos, no entanto, eram um sucesso de vendas e uma nova forma de re-combinar os antigos elementos estéticos tornou-se necessária. O herói fatal, a cruel e sedutora vampira, o uso de excessos e o desejo mórbido romântico da contemplação platônica precisariam ser re-estimulados em algo novo. Em 1959 um cineasta francês igualmente inspirado pela tradição surrealista, pelos seriados de Feuillade e pelo cinema americano acabou por criar um filme que, através de uma mistura de sexo, violência e cirurgia médica acabou por influenciar uma década inteira.

⁴² Para uma maior descrição da influência de quadrinhos no cinema de terror europeu ver página 135.

⁴³ *American trash*.

*Les Yeux Sans Visage*⁴⁴ (1960, Dir: Georges Franju, França) não continha nenhum elemento propriamente original em seu roteiro. O cientista louco, a assistente que procura as vítimas em metrópoles nubladas, as mansões opressoras, os mortuários etc. Visto nos dias de hoje é difícil entender porque tal filme causou tanto furor, mas, para se entender o impacto de *Les Yeux Sans Visage* tanto no público quanto nos críticos é preciso entender a história do filme de terror nas décadas precedentes.

Na era do cinema mudo a temática do horror era muito raramente explorada e quando era, geralmente se fazia a partir de uma visão racional do sobrenatural, na qual fantasmas e vampiros eram descobertos enquanto sendo falsos, freqüentemente não passando de pessoas fantasiadas (como em, por exemplo, *The ghost breaker*, 1922, Dir: Alfred E. Green, EUA). Muito raramente temas propriamente sobrenaturais adentravam nas histórias, com exceção do expressionismo alemão com *Nosferatu* (1922, Dir: F.W. Murnau, Alemanha) ou *Der golem* (1920, Carl Boese & Paul Wegener, Alemanha) para citar apenas dois exemplos. Além destes filmes alemães, outro diretor a incorporar o espírito gótico da literatura de terror do século XIX em seus filmes, foi o dinamarquês Benjamin Christensen em filmes como *Haxan* (1922, Dinamarca) ou *Seven foot-prints to satan* (1929, EUA). Nestes filmes, a capacidade do cinema de explorar o fantástico, o estranho e o sobrenatural como forma de representar os medos dos seres humanos era largamente estudado. Mas foi apenas na década de 30 que o horror começou a se tornar um gênero reconhecido dentro do cinema. Já no final desta década, nos EUA, o filme de horror já continha temáticas e estéticas padronizadas a ponto de constituírem um gênero próprio de cinema. O modelo americano, diferente do experimentalismo e do tom fantástico do expressionismo alemão, se fixou em personagens e cenários relativamente padronizados desde *Dracula* (1931, Dir: Tod Browning, EUA) e *The bride of frankenstein* (1935, Dir: James Whale, EUA). Tais filmes prezavam mais por um realismo, tanto na construção dos enredos quanto em sua construção estética, evitando planos puramente estilísticos, como nos primeiros instantes de *M* (1932) de Fritz Lang no qual, através de diversas filmagens de lugares por onde uma jovem garota foi assassinada teria andado, vemos o plano de um pátio sem nenhuma relação com a narrativa, a não ser pelo clima que tal ambiente sombrio e escuro causaria na audiência. Tal técnica, que seria largamente utilizada por diretores europeus durante a década de 60 (inclusive por diretores em nada relacionados com o cinema *exploitation* ou de

⁴⁴ O filme foi escrito por Pierre Boileau e Thomas Narcejac, responsáveis pela romance de 1954 *D'entre les Morts*, que, em 1958 foi adaptador por Alfred Hitchcock no filme *Vertigo*.

horror, como, por exemplo, Luis Buñuel), era ainda vista como uma subversão da estrutura narrativa e pouco aceita pelo público e pela crítica americana.

É deste período também o início da idéia de “astro de cinema” e, com a crescente popularização do gênero de terror, atores como Boris Karloff e Bela Lugosi atraíam grandes audiências com seus nomes em cartaz. Belas mulheres eram o objeto das obsessões de vilões (como em *White zombie*, 1932, Dir: Victor Halperin, EUA) que, assim como na história de Jekyll e Hyde, freqüentemente continham ambos extremos da personalidade humana e, enquanto aparentavam serem gênios benignos para a sociedade, nos confins de seus castelos ou porões praticavam suas experiências malévolas. Com a exceção de alguns filmes de horror americano da década de 30, a esmagadora maioria era realizada com pouca preocupação artística, e incontáveis séries foram realizadas usando os mesmos personagens (Drácula, Frankenstein e o Lobisomem) e ocasionalmente, todos os três ao mesmo tempo.

Já no final da década de 40, o filme de horror havia deixado de ser de interesse das grandes companhias cinematográficas americanas e acabou sendo deixado para as pequenas produtoras de filme B como *PRC*, *Monogram* e *Republic* bem como para programas de rádio de áudio-novela. Estes estúdios seriam os responsáveis pelos seriados de horror populares nos EUA e, a partir de então, os elementos expressionistas e sombrios do filme de horror seriam reconfigurados através do nascente gênero: o filme *noir*.

Os primeiros filmes de horror americanos eram produções principais de grandes estúdios, tendo em vista um grande público. Já as seqüências e imitações que geraram eram orientadas para públicos específicos com predileção para o então já criado gênero de filme de horror (assim como o faroeste, ação, suspense, drama etc). Este fenômeno, somado a censura (em especial de países como Inglaterra ou EUA), inevitavelmente acabou por empurrar o filme de horror para fora do grande circuito e em direção ao chamado *underground*. Somado a isso houve também o surgimento da televisão que levou, por exemplo, a *Universal Pictures* a vender boa parte de seu catálogo das décadas de 30 e 40 para estações televisivas. Desta forma, muitos dos antigos filmes de horror começaram a aparecer como programas de meia noite ou para preencher horários de madrugada, fenômeno este que acabou por se tornar extremamente popular com a audiência mais jovem.

Após um longo período de relativa estagnação, o filme de terror começou a voltar à tona no circuito comercial no final da década de 50. A cultuada *Hammer*, uma

das principais produtoras de terror inglês, teve seu começo em 1957 com *The Curse of Frankenstein* (Dir: Terrence Fisher, GB) e teve um grande sucesso comercial. Na Alemanha dois exemplos isoladas de filmes de terror do final da década de 50 que podemos citar são o surrealista *Die nackte und der satan* (1959, Dir: Victor Trivas, Alemanha) e *Ein toter hing im netz* (1960, Dir: Fritz Böttger, Alemanha). Um país que anteriormente não tinha tradição no gênero, a Itália, surpreendeu com o lançamento de *I vampiri* (1956, Dir: Riccardo Freda & Mario Brava, Itália) que seria um dos marcos principais do início de uma tendência que colocaria o terror italiano como um dos principais pólos do terror europeu, em especial na década de 70. *I vampiri* foi o primeiro filme de terror italiano do cinema falado, pois o gênero estava proibido neste país até meados dos anos 50. Freda, assim como seu contemporâneo Mario Brava, começou como artista plástico e seu envolvimento no cinema começou ao ser chamado para trabalhar na ajuda de construção de *sets*. Em nada simpatizante com o neo-realismo italiano do período, considerado por Freda como demasiado preocupado com a miséria humana, seus modelos cinematográficos eram todos americanos: Raoul Walsh, Howard Hanks, James Whale etc. Esta utilização do cinema americano e de sua estrutura narrativa, ainda que a partir de um outro ponto de vista (neste caso o italiano) que o transformava em uma forma peculiar de cinema, seria algo a ocorrer não apenas na Europa, mas também no Brasil. Alguns anos mais tarde, José Mojica Marins ao mesclava uma estrutura americana, a temática do folclore brasileiro e o experimentalismo, típico dos europeus. O estilo de Freda era muito distante da forma racional e linear dos filmes ingleses da *Hammer*. Com antecedentes no terreno da pintura e da escultura, sua intenção era preencher a tela com uma infinidade de detalhes exuberantes. Além disso, diferente dos personagens mais maniqueístas das produções do período da *Hammer*, o mundo de Freda encontra-se subordinado a seus protagonistas diabólicos, sejam eles o necrófilo Dr. Hichcock (em *L'orribile segreto del Dr. Hichcock* 1962, Itália) ou a busca pela beleza eterna de Julien Du Grand (*I Vampiri*, 1956, Itália).

Embora hoje seja muito comentado e assistido, *I Vampiri* não foi um sucesso comercial em seu tempo, uma vez que acabou sendo encoberto pelo sucesso dos filmes do diretor Terrence Fisher da *Hammer*. O crescente sucesso da *Hammer* acabou por levar diversos diretores italianos a usarem pseudônimos de nomes ingleses para convencer o público que estariam vendo um filme produzido por uma companhia inglesa ou americana. Mas qualquer comparação do cinema de terror inglês com seus contemporâneos europeus só pode ser feita pela negativa. Fischer personificava o estilo

que marcaria as produções de terror inglesas, em especial da *Hammer*. O conservadorismo na utilização de um dualismo clássico entre bem e mal, assim como a utilização de uma estética contemporânea juvenil, conflitava com uma tendência cada vez maior do restante da Europa: o abandono de uma lógica dramática por uma lógica propriamente cinematográfica. Este crescente abandono de um enredo fechado está diretamente relacionado ao que Alfred Hitchcock chamou de “efeito geladeira”: Hitchcock buscava evitar este efeito que descrevia como sendo o momento em que o telespectador chega em casa após ver o filme, abre a geladeira para beber algo e pensa “espera um pouco” e então toda a estrutura da lógica narrativa do filme desmorona e seus diversos furos aparecem. Hitchcock era um diretor profundamente preocupado com esse efeito e de como evitá-lo. Riccardo Freda, Mario Brava, Jess Franco e diretores semelhantes também sabiam deste efeito geladeira, mas optaram por simplesmente ignorá-lo ou por criar enredos “espirais” que não são possíveis de serem compreendidos de início e, portanto, não podem sequer conter furos. A solução mais comum encontrado pelo cinema inglês e americano era, no entanto, se prender em uma mesma estrutura padrão, dada como adequada e “infalível”.

No cinema de terror europeu, o enredo tornava-se cada vez mais um elemento secundário e era entendido apenas como um ponto de partida que tornava possível o diálogo entre o filme e o público. A partir disso era a estrutura visual que seria focada e o enredo seria apenas o suporte para a *atmosfera* desejada. Os pontos de referências em comum – dados pelo enredo – dão ao público um terreno conhecido e poupa o diretor de explicar cada detalhe do enredo, que poderia então ser deduzido. É justamente este uso constante dos mesmos elementos, estes pontos de referência em comum, que faz com que se consiga ver apenas alguns minutos de um filme e reconhecê-lo imediatamente enquanto drama, faroeste, terror, guerra, etc. Ocasionalmente algum diretor é bem sucedido o suficiente em combinar certos elementos para criar um estilo determinado próprio, reconhecido enquanto marca pessoal. Esta obra então muitas vezes acaba por servir como padrão para novos sub-gêneros dentro de cada área (como, por exemplo, o filme de Zumbi até hoje segue o padrão criado com *The Night of The Living Dead*, 1968, de George A. Romero ou *Mondo Cane*, 1962 de Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi que lançou as bases para todos os filmes *mondo*). Foi justamente esta forma de cinema, tipicamente européia, que mais teve problemas com a censura, em particular na Inglaterra. Muitas vezes eram banidos ou sofriam graves cortes, uma vez que o contexto de criação de tais filmes (Europa Continental) era completamente estranho aos censores

americanos, ingleses ou brasileiros. No Brasil um processo semelhante ocorreu com os filmes de José Mojica Marins no qual a censura brasileira demonstrou-se muito mais incomodada com as cenas surreais de sonhos ou alucinações dos personagens do que com as cenas violentas graficamente. Isto levou o filme *O Despertar da Besta / O Ritual dos Sádicos* (1969, José Mojica Marins) ser proibido pela censura brasileira durante 20 anos, condenando as diversas cenas surreais que representavam o uso de drogas alucinógenas. O diretor mexicano Alejandro Jodorowsky parece também ter tido influência deste estilo de cinema europeu, facilmente reconhecida em seu mais conhecido (e também mais raro) filme, *El topo* (1970, dir: Alejandro Jodorowsky, México). O filme utiliza os pontos de referência de um *western*, no entanto, o seu enredo é surreal demais e suas imagens experimentais demais para poder ser visto enquanto uma mera história de faroeste. O título do filme é supostamente uma referência ao próprio cinema *underground* do período, que tal como a toupeira, estava saindo debaixo da terra para adentrar no *mainstream*. No entanto, tal como o animal subterrâneo, a exposição à luz demasiada forte do sol o cega.

No entanto, a dominância comercial do filme americano era tal que, no final dos anos 50, se algum diretor europeu buscasse um sucesso mundial para seu filme, as fontes utilizadas – ao menos de enredo – para o filme de horror teria que ser de filmes americanos. A eliminação do “efeito de geladeira” através de um racionalismo e realismo visual era a prescrição para o sucesso comercial de um filme. Uma grande parte dos diretores europeus, porém, continuaram a se concentrar em seus estilos particulares, explorando o desejo do voyeurismo mórbido inspirado no romantismo, a exploração de temas sadeanos, do espetáculo da crueldade tal qual o *Grand Guignol* e uma refinada sofisticação visual em detrimento de um racionalismo no enredo. *Les Yeux Sans Visage* (1960) foi uma retomada de um estilo que estava cada vez mais sendo deixado de lado em favor de uma fórmula certa⁴⁵.

⁴⁵ É importante lembrar aqui a relação particular que o filme de terror tem com seu público cuja sutileza é muitas vezes esquecidas pelos críticos e comentadores. Fãs de filmes de terror freqüentemente têm uma relação bem expressada na frase “me mostre o que tem de pior, eu agüento” e ainda uma tentativa descobrir pelos símbolos e sinais do filme o que ele trará. Um exemplo, a música de suspense toca, anunciando que algo de terrível está prestes a acontecer, mas nada ocorre. Ao mesmo tempo em que o espectador se frustra é como um jogo infantil em que o espectador caiu, foi “enganado”. E, embora nada de terrível tenha acontecido neste momento, sabemos que algo *vai* acontecer pois, afinal de conta, é um filme de terror. Esta relação é bastante específica do filme de terror na qual o público busca estar um passo adiante e, no caso do fã fiel, achando que não vai se assustar, pois consegue prever o acontecimento. Na maioria das vezes, porém, o filme não consegue atender as expectativas do público que os pôsteres e os trailers prometiam e os seduziram até a sala do cinema. Muitas vezes, com o passar

Les Yeux Sans Visage (1960) de Georges Franju buscou uma utilização das imagens enquanto tendo uma vida própria, no qual as transições se dariam da forma mais poética possível, colocando-as, portanto, acima do enredo, que seria mero suporte para estas imagens. A escolha de Franju pelos escritores Boileau e Narcejac se deu pelo estilo destes de contarem a trama sempre do ponto de vista da vítima e não do detetive ou do criminoso. Tal prática, mais comum nos dias atuais, era algo raro no período. A vítima neste caso é Christine Genessier, a filha desfigurada de um médico cujo uso de uma máscara de cera durante todo o filme lhe dá um ar imóvel, etéreo e inexpressivo semelhante às figuras femininas nos quadros do pintor surrealista belga Paul Delvaux, cujo trabalho em muito influenciou Alain Robbe-Grillet e Jean Rollin. É nesta personagem que o foco emocional do filme se concentra, seu rosto apático, devido a sua máscara, contempla os horrores que a rodeiam, em especial a busca de seu pai por um novo rosto para ela. *Les Yeux Sans Visage* foi um filme amplamente visto e sua influência tremenda gerou uma série de imitações a partir de sua combinação de poesia visual com elementos populares, fortemente influenciados pelo estilo gótico, romântico e decadente dos antigos filmes de terror europeus. O filme apareceu como uma revitalização destes elementos clássicos do terror que estavam esquecidos há uma década e reacendeu o cinema europeu inspirado por temas mais obscuros e mórbidos. (TOHILL & TOMBS, 1995).

Com o chegar dos anos 60, o sexo tornava-se o tema da vez no cinema. São desta época os diversos boatos sobre diferentes versões de um mesmo filme da *Hammer*, uma delas para o público doméstico inglês, que continha modestas cenas de nudez enquanto a “versão européia” continha nudez frontal e diversas cenas extras de sexo. Muitas vezes uma terceira versão era mencionada contendo mais violência explícita e sangue para serem distribuídas no oriente. Tais rumores eram falsos evidentemente, mas eram estimulados ainda mais por fotos publicitárias de divulgação que continham cenas inexistentes nos filmes. Mas de qualquer forma, tais rumores demonstravam um desejo claro do público frente a novas formas de entretenimento e reforçava ainda mais a idéia de um outro lado do mundo, um lugar desconhecido e prazeroso em que a censura era inexistente.

A década de 60 foi um período agitado para o mundo e em especial para a Europa. Na cidade de Londres, o chamado clima dos *swinging sixties* foi explorado em

do tempo e passado a frustração inicial, um outro filme é recriado na imaginação do espectador, mais próximo de seu ideal do que de suas expectativas frustradas.

diversos filmes desde as produções baratas dos *slashers* (*Night after night after night*, dir: Lindsay Shonteff, 1969, GB) como em trabalhos mais ambiciosos como *Blowup* (Dir: Michelangelo Antonioni, 1966, GB/Itália). Os conturbados conflitos políticos e culturais da década de 60 estavam demonstrando seus efeitos mais imediatos através de uma gradual abertura das artes e da vida cultural em geral. Esta nova liberdade cultural era contrastada com o clima de “zona proibida” em produções cinematográficas que prometiam filmagens reais e escondidas daquilo que não vemos (ou não podemos ver) acontecer na vida noturna de Londres. Além destas produções feitas para o circuito comercial e de grande exposição, haviam aquelas reservadas para um mercado mais específico, para um público atrás de emoções mais “fortes” que o cinema local oferece. Hoje em dia, esta dimensão do mercado é suprida pelo vídeo, mas antes eram os cinemas especializados, muitas vezes semi-clandestinos, que cumpriam esta função. *Grindhouse* era o termo usado para cinemas ou teatros que exibiam filmes de “mau-gosto”, não passíveis de serem exibidos em cinemas maiores. Basicamente, qualquer filme que tivesse um excesso de violência ou sexo era material para as *grindhouses*, no entanto, o termo se referia mais a filmes que seriam *inaceitáveis* para o cinema *mainstream*: filmes brutalmente violentos, demonstrações de práticas sexuais bizarras ou com enredos especialmente “perversos”. Já na década de 90, com a televisão a cabo, além do mercado de vhs e dvd (sem falar na Internet), os cinemas *grindhouses* tornaram-se praticamente inexistentes. Na década de 50, no entanto, a linha de salas de cinema *Jacey*, especializada em importar produções americanas e da Europa Continental para o público inglês, era um exemplo típico desta forma de cinema. Durante a década de 70 os filmes de Jess Franco, Jean Rollin e vários outros diretores franceses, alemães e italianos tiveram muitas de suas estréias nos *grindhouses*, geralmente em sessões duplas com algum outro filme B, para um público indiferente aos méritos específicos de cada um destes filmes. Cinemas em que a entrada chegava a ser 80% mais barato que os reservados para apresentações “sérias”, uniam sua audiência pela busca em comum por algo proibido, algo perigoso, algo “de um lugar distante”. Além do cinema *grindhouse*, haviam os clubes que, sem nenhuma pretensão artística, existiam apenas com a função de apresentarem versões sem cortes de filmes pornográficos estrangeiros, principalmente americanos, após a febre deste gênero com o lançamento de *Deep Throat* em 1972 (dir: Gerard Damiano, 1972, EUA).

Jim Haynes, um americano radicado em Amsterdã, publicou em 1969 *Suck*, uma das primeiras revistas européias pornográficas. No ano seguinte organizou o primeiro

festival internacional de cinema para filmes eróticos, *The Wet Dream Film Festival*. Haynes justificava suas ações como não estando preocupado primordialmente com os aspectos pornográficos *per se*, mas com a dimensão libertária. E, de fato, durante boa parte da década de 70, a liberação do filme pornográfico era visto como uma causa célebre para artistas, intelectuais e grupos sociais ligados a visões progressistas em geral. *Deep Throat* era promovido enquanto um filme artístico e libertador, e a novidade era celebrada e assistida tanto por intelectuais e estudantes quanto pelo público mais amplo. É a chamada era de ouro do filme pornográfico, geralmente referida como a era do *porno-chic*. Esta tendência para algo cada vez mais graficamente explícito não era restrito apenas ao cinema, mas as artes visuais como um todo. Os cineastas *underground* e de *exploitation*, devido a sua posição social e para conseguir sobreviverem no mercado, lideraram o caminho, apoiando-se em brechas legais e na abstrata declaração legal de “liberdade de expressão” abrindo então espaço para o grande cinema comercial trilhar caminhos semelhantes.

Esta abertura cinematográfica também deve muito ao surgimento de diversos festivais internacionais de cinema durante o começo dos anos 50. Cannes, Veneza e Berlin eram os principais, mas aos poucos, diversas pequenas cidades com hotéis o suficiente começaram a promover seus próprios festivais locais. Nessas centenas de pequenos festivais, muitos filmes se destacavam por suas atitudes diferentes e exóticas frente ao sexo ou a violência. Por estarem em um festival de cinema, tais filmes podiam ser passados como “arte”, ainda mais se conseguissem ganhar algum prêmio no caminho e, conseqüentemente, receberem maior distribuição e aceitação que os meros filmes *exploitation*, muitas vezes tão explícitos e violentos quanto, porém renegados ao terreno dos cinemas *grindhouses* e ao terreno do “mau gosto”.

Acabou sendo nos Estados Unidos, no entanto, que a forma do filme de terror europeu e a relação de transgressão aos censores foi levado ao seu extremo. Herschell Gordon Lewis radicalizou a fórmula do filme *exploitation* levando-o até o limite do horror sangrento. *Gore* é um termo em inglês que significa, literalmente, sangue nauseabundo, derramado, coagulado sempre com uma idéia de excesso. Na Inglaterra é mais comum à utilização do termo *splatter*⁴⁶ para designar a mesma coisa. De acordo com Mattos (2003, 63):

O filme gore procura provocar nos espectadores uma reação violenta de desgosto, mostrando os simulacros de corpos retalhados de seres humanos ou de animais

⁴⁶ *to splatter*: esparramar, derramar.

banhados em sucedâneos de hemoglobina. Tudo é encenação, ao contrário da representação documentária do sofrimento e da morte, tal com a encontramos, por exemplo, nos jornais cinematográficos de guerra. É um tipo de filme que permite truques espetaculares por um preço baixo: bastam espessas camadas de maquiagem, carniças e vísceras animais e uma boa provisão de líquido espesso simulando o sangue. Os filmes de Gordon Lewis abriram o espaço para que a morte fosse evocada de forma explícita em filmes posteriores como, por exemplo, *Bonnie and Clyde* (Dir: Arthur Denn, 1967) e *The Wild Bunch* (Dir: Sam Peckinpah, 1969). O sucesso de *Blood Feast* e seus filmes seguintes influenciaram toda uma geração de novos diretores respeitáveis como os Irmãos Coen, Wes Craven, David Cronenberg, Brian de Palma, Quentin Tarantino etc os quais demonstram predileção pelo gore ao mesmo tempo em que desenvolveram uma obra pessoal. Os filmes de horror sangrento, com sua técnica crua e cenas repugnantes, que se tornavam grotescas, pelo menos tiveram o mérito de fazer com que os cineastas não mais procurassem poupar os espectadores de visões desagradáveis por meio de uma tomada fora de campo ou de uma elipse. Em suma, obrigaram as pessoas a enfrentar o horrível, para se prevenirem contra ele.

Estas produções tinham uma verba de produção muito limitada, e uma das formas de contornar isso era através do marketing. De acordo com o próprio Herschell Gordon Lewis (citado por CURRY; 1999, p. 13):

Um filme *exploitation* é um filme no qual os elementos do enredo e da atuação tornam-se subordinadas a elementos que podem ser promovidos. Um elemento explorativo no qual o publicitários pode pegar e sacudir na frente dos donos de teatros de modo a convencê-los a o exibirem e (sacudir) na frente do público para fazer com que este vá assistir.⁴⁷

Herschell Gordon Lewis, considerado por muitos como o pai do cinema *gore*, notou, após seus primeiros nove filmes – sobre férias de verão, campos de nudismo entre outros temas que tinham a nudez como principal atrativo explorativo - que os filmes das grandes produtoras estavam cada vez mais explorando a nudez. Mas se a única razão que os diretores independentes podiam existir era justamente pela sua liberdade perante as restrições das grandes produtores e do cinema *mainstream*, eles teriam que inventar novas formas ainda não exploradas. Era um cinema obrigado a chocar para vender, para conseguir sobreviver na competição, realizando filmes que as grandes produtoras não podiam ou não queriam fazer. Os *nudie films* independentes abriram o espaço para que os grandes estúdios pudessem explorar tal terreno, tornando-os rentáveis para eles e obsoletos para o terreno independente. Lewis então percebeu que os filmes policiais existentes no mercado mostravam muito pouco - quando mostravam

⁴⁷ *An exploitation film is a motion picture in which the elements of the plot and acting become subordinate to elements that can be promoted. Exploitation element (that) the promoter can grab on and shake in the face of theater owners to get them to play the pictures and in the face of the public to get them to see it.* (tradução livre)

– dos assassinatos que ocorriam. Com seu nono filme terminado, Lewis decidiu montar um filme não muito complexo, apenas um veículo que fornecesse várias oportunidades para demonstrações explícitas e sangrentas de crimes. *Blood Feast* (1963)⁴⁸, o primeiro filme *gore*, é intencionalmente quase sem trama, muito barato e excessivamente violento para sua época. Lewis participou quase que por completo de sua produção, tendo dirigido, escrito e composto a trilha sonora. Nunca antes na história do cinema a violência foi representada de forma tão gráfica: sangue jorrava de braços decepados, olhos eram arrancados, rostos mutilados e pessoas queimadas. Se o foco do filme era o sangue em excesso, este sangue teria que parecer verdadeiro. Na época, praticamente nenhum sangue artificial era realista o suficiente, até porque a demanda era baixa para tal produto. Lewis então contratou a empresa Barfred Cosmetics, em Flórida e encomendou um sangue artificial que fosse o mais realista possível e, ao mesmo tempo, comestível. O sangue foi criado a base do composto químico *Kaopectate* e foi a substância que usou durante toda sua carreira. Até não muito tempo atrás, essa fórmula ainda era vendida pela companhia e largamente utilizada pela indústria.

Até o ano de 1972, Herschell Gordon Lewis dirigiu e produziu um número incrível de vinte e oito filmes, seis deles apenas no ano de 1967, como todos utilizando altas doses de violência gráfica como diferencial de outras produções do período. Com o sucesso de Lewis, no entanto, muitos outros surgiram, buscando puxar os limites um pouco além do que já existia. Em sua breve e influente carreira, Lewis lidou com o cinema como um homem de negócios. Em diversas entrevistas Lewis frequentemente afirma não ser nem sequer um bom cineasta, no período era algo que podia fazer para pagar as contas. Durante os anos 90, inclusive, Lewis se dedicou ao ramo de computadores, pois, segundo ele, cinema *gore* já não era um negócio tão rentável quanto antes. No entanto, os fãs de *gore* tem uma relação muito diferente com o pai de seu subgênero cinematográfico predileto cuja especificidade será discutida mais adiante.

Ao mesmo tempo em que nos EUA Lewis estava testando os limites do aceitável na demonstração de violência gráfica no cinema e no Brasil, José Mojica Marins estava tendo problemas com a censura devido ao caráter de seus filmes, na Europa, mais especificamente na Itália, um outro sub-gênero apareceria no mesmo período que se tornaria um dos mais polêmicos sub-gêneros *exploitation* até então: o filme *mondo*.

⁴⁸ Ver figura 23.



Figura 23. *Blood Feast* (Dir: Herschell Gordon Lewis, 1963, EUA). Foto retirada do site <http://www.esplatter.com/reviewsatog/bloodfeast.htm>, acessado no dia 17/08/2006.

Parte 3 - A violência no cinema *mondo*

Todas as cenas que vocês verão neste filme são reais e foram tiradas da vida real. Se freqüentemente são chocantes é porque há muitas coisas chocantes neste mundo. E mais, o dever do documentarista não é amenizar a verdade, mas mostrá-la objetivamente.

Com este aviso começa *Mondo Cane*⁴⁹ (1962, dir: Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi, Itália), o primeiro filme de um gênero que, com suas raízes na Itália, colocaria o filme documentário na lista de um dos principais sub-gêneros *exploitation*. Cenários exóticos, tribos primitivas, acidentes incríveis e mortes violentas, o filme *mondo* prometia aos espectadores filmagens espetaculares, genuínas e muitas vezes amadoras filmadas ao redor do globo. Cenas muitas vezes pouco relacionadas entre si eram amarradas em alguma continuidade por uma voz sombria e macabra de um narrador “sarcástico”. A razão de ser do filme *mondo* era chocar a audiência através de filmagens de comportamentos culturais exóticos e bizarros. O exótico, o erótico e o repulsivo se encontram no mesmo espaço: o filme *mondo*. Este gênero de filmes também é freqüentemente chamado de *shockumentary*, uma mistura de duas palavras, choque com documentário.

No final da década de 50, alguns documentários que tratavam de boates de strip-tease ou do exotismo de regiões pouco conhecidas da Ásia e África, já continham elementos pelos quais o filme *mondo* se tornariam conhecidos posteriormente. Mas foi em 1962, com o lançamento de *Mondo Cane*⁵⁰ que o gênero ganhou seu marco zero, pelo qual todos os outros seguiriam, transformando o *mondo* numa indústria viável e lucrativa. *Mondo Cane* foi um enorme sucesso em todo o mundo, ninguém havia visto um filme assim antes. A forma, a narrativa, seu título e sua estrutura tornaram-se a referência para toda uma geração de cineastas *mondo* que realizariam seus trabalhos até os dias atuais. Além de imitarem a composição visual e narrativa, utilizavam (assim como em *Mondo Cane*) uma trilha sonora orquestrada pomposa e uma canção tema “grudenta”. No caso de *Mondo Cane*, a canção “more” chegou a ser nomeada para Oscar de melhor canção em 1963.

Embora o gênero *mondo* seja predominantemente italiano e de origem recente, suas raízes cinematográficas são antigas. No ano de 1890, Thomas Edison filmava *An execution by hanging*. *Ingagi* (1931, William Campbell, EUA) seria supostamente uma

⁴⁹ Em 2005, *Mondo Cane* foi relançado no Brasil em DVD com distribuição pela “Wonder Multimídia”.

⁵⁰ Para uma descrição detalhada de *Mondo Cane* ver anexo 2.

expedição ao Congo com o objetivo de documentar certas práticas lá existentes. O narrador, um tal de “Sir Hubert Winstead” nada mais era que um ator, assim como era simulado o sacrifício de uma virgem nativa. O gorila gigante mostrado no filme nada mais era que Charles Gemora, um ator em uma fantasia. Nada disso impediu as pessoas de irem ver o filme e se chocarem com os exóticos hábitos dos habitantes do Congo, tudo passado enquanto filmagens reais. Outros exemplos que podem ser citados são: *Inyaah, jungle goddess* (dir: J.C Cook, 1934, EUA), *Bring 'Em Back Alive* (dir: Clyde E. Elliott, 1932, EUA). Todos combinavam filmagens autênticas de tribos “primitivas” com cenas recriadas em estúdios de filmagens. *Savage Africa* (dir: Jacques Dupont 1950, França), supostamente realizado pelo governo francês em conjunto com o Museu do Homem, tinha o suposto objetivo de documentar a atividade de tribos na África equatorial. Era ainda comum a prática de iniciar o filme com um aviso de que teria sido produzido para um público acadêmico. Esta busca de um estatuto de educação e não de exploração (*exploitation*) era marca central em quase todos os *mondo*, no entanto, como afirmam Kereks & Slater (1993, p. 111), “*Mondo* era – e ainda é – produzido simplesmente para capitalizar no desejo instintivo de ver o proibido e não, como freqüentemente é postulado – para instruir”.

Como o filme *mondo* tem o objetivo claro de surpreender e chocar o espectador, é evidente que cada filme teria que mostrar filmagens cada vez mais chocantes, para se sobressair de seus antecessores. Os ritos funerários tribais, cada vez mais macabros, o sexo cada vez mais “desviante” e explícito, a violência e morte cada vez mais gráfica e perturbadora e, gradualmente passando de mortes de animais em práticas ritualísticas ou de caça para a morte humana efetiva⁵¹.

Desde o começo, os filmes *mondo* mostram pessoas morrendo frente às câmeras. *Mondo cane 2* (dir: Gualtiero Jacopetti; Franco Prosperi, 1963, Itália) mostra um sacerdote budista se suicidando, *Ultime grida dalla savana* (dir: Antonio Climati & Mario Morra, 1974, Itália) mostra um homem sendo comido por leões e assim por diante. *Closes* de mutilações, castrações ritualísticas, assassinatos, autópsias etc., eram a norma das produções *mondo* pós-72 como, por exemplo, *Addio ultimo uomo* (dir: Alfredo Castiglioni & Angelo Castiglioni, 1978, Itália), *This is america part 2* (dir: Romano Vanderbes, 1977, EUA); *Faces of death* (Dir: John Alan Schwartz, 1978,

⁵¹ Para um extenso guia de o que e quando foi produzido bem como uma lista completa do uso da morte real de pessoas no cinema *mondo* ver Kereks & Slater (1996).

EUA); *Executions* (Dir: David Herman, 1995, EUA) etc. Se a filmagem mostrada era *efetivamente* real não era de grandes preocupações para o público pagante, a violência era *vendida* enquanto real e o público aceitava tal idéia. A realidade, porém, é outra. A esmagadora maioria das filmagens violentas, em especial aquelas envolvendo a morte humana, era fabricada e os realizadores do filme usavam todos os artifícios disponíveis para dificultar a distinção entre fato documental e filmagem fabricada. A narração tinha um importante papel nesta tarefa. Mensagens ambíguas afirmavam que a cena a ser mostrada de fato aconteceu, mas foi re-filmada como simulação. Nada muito claro, evidentemente, uma vez que tais avisos tinham mais um caráter legal do que de fato informar o espectador. A fotografia deliberadamente granulada, a câmera propositalmente tremida e instável, perdendo o foco justamente quando mais era apropriado. *Mondo Cane*, o pioneiro, não demonstra morte humana, mas apenas um ano depois, com *Mondo Cane 2*, a morte capturada em filme não seria limitada a animais. Embora a cena demonstrada em *Mondo Cane 2*, a imolação de um monge budista, tenha de fato ocorrido, a filmagem no filme, vendida como autêntica, era fabricada e montada.

De qualquer forma havia – e ainda há – um mercado legítimo e lucrativo para a morte em filme. O que importa mais aqui não é a realidade efetiva da cena mostrado, mas o fato de se *afirmar* que é real. Esta afirmação, principalmente quando enunciada por alguma suposta autoridade da verdade – como os supostos médicos – transforma uma filmagem de estúdio de um ator sendo assassinado em uma perturbadora filmagem de alguém cuja morte real foi capturada por alguma câmera que convenientemente lá se encontrava.

Embora o filme *mondo* seja educacional em sua aparência, ele raramente oferece alguma informação relevante ou sequer verdadeira. A primeira crítica geralmente dirigida aos *mondo* é que os cineastas nem sempre estão documentando acontecimentos espontâneos – como argumentam – mas estariam manipulando-os ou, inclusive, criando-os por completo. O slogan de *Il Pelo nel mondo* (1964, dir: Antonio Margheriti & Marco Vicario, Itália), por exemplo, era “*We didn’t make the world, we just photographed it*”⁵². E mesmo se a filmagem em questão fosse de fato autêntica, a narração nem sempre correspondia ao que estávamos vendo. A cena inicial de *Mondo Cane* é um exemplo desta narração tendenciosa que viria a ser copiada por todo o gênero. Um cachorro vira-lata é levando à força para um canil cheio com outros cães

⁵² “Nós não fizemos o mundo, apenas o fotografamos”.

enquanto que do lado de dentro do canil os cães latem furiosamente e batem na cerca. O homem então abre o canil e empurra a nova aquisição para dentro, quando então o resto dos caninos chegam perto para examiná-lo. O áudio, no entanto, contradiz a imagem visual. No que o novo vira-lata adentra o canil, ouvimos um latido crescentemente agudo, que termina num grito chorado. A impressão que temos é que o novato está sendo atacado e rasgado em pedaços. Desta forma, o que o espectador enxerga é obscurecido e, uma situação relativamente inofensiva é transformada em um evento cruel e selvagem. Uma tática simples, sutil e enganadora, mas uma idiosincrasia de todo o gênero *mondo*. Alguns *mondo* chegam a serem construídos *inteiramente* por simulações com atores, porém, nada disso é informado ao espectador a não ser nos créditos finais em letras pequenas. Outras vezes são informados no começo do próprio filme ou logo antes da cena em questão, mas sempre através de mensagens dúbias e confusas que nunca deixa claro a autenticidade ou não do que estamos vendo.

Após o sucesso inicial de *Mondo Cane*, inúmeras outras imitações começaram a aparecer quase todas se apropriando da palavra *mondo*: *Mondo bizarro* (dir: Lee Frost, 1966, EUA), *Mondo daytona* (dir: Frank Willard, 1968, EUA), *Mondo mod* (dir: Peter Perry, 1967, EUA), *Mondo topless* (dir: Russ Meyer, 1966, EUA), *Mondo hollywood* (dir: Robert Carl Cohen, 1967, EUA) etc., foram todos produzidos durante a década de 1960 e dependiam basicamente da nudez como principal atrativo. Cabe ainda apontar que esta nudez é quase que exclusivamente de não-brancas, ou seja, asiáticas, africanas, aborígenes, etc. Enquanto que a nudez de uma mulher branca seria censurada como pornografia, a nudez de povos tribais exóticos era passada enquanto “antropologia”. Lembremos que foi apenas em 1972, com o lançamento de *Deep Throat* (1972, dir: Gerard Damiano EUA) que pornografia explícita foi liberada juridicamente, passível de ser utilizada como entretenimento, ao invés de apenas em “documentários” para “instruir”. Até então, muitos filmes *mondo* tinham como temas diversos aspectos da sexualidade humana e, desta forma, passavam pela censura com cenas mais explícitas de sexo através da justificativa do “documentário”. Um dos mais bem sucedidos exemplos disso foi a produção alemã *Helga* (dir: Erich F. Bender, 1967, Alemanha), um pseudo-documentário em formato de dramatização com o objetivo aparente de educar as pessoas sobre questões sexuais através de entrevistas, lições básicas de biologia e micro fotografias de embriões e fetos. Muito semelhante aos pseudo-documentários sexuais da década de 40, explicava-se os “fatos” através de um enredo simples, que era na verdade mais uma justificativa para mostrar corpos nus e relações sexuais. Curiosamente, era de

costume em quase todos os *mondo* “educativos sexualmente” a demonstração do nascimento de uma criança, graficamente e explicitamente, nas cenas finais. Após o sucesso de *Helga*, diversas outras imitações surgiram na Alemanha como *Intim-Report* (dir: Joachim Mock, Rubin Sharon & Jörg van Encke, 1967, Alemanha), *Das Wunder der Liebe* (*The Miracle of Love*, dir: Franz Josef Gottlieb, 1967, Alemanha), *Oswalt Kolle* (*Female sexuality*, 1968, dir: Alexis Neve, Alemanha) *Michael and Helga* (dir: Erich F. Bender, 1968, Alemanha); na Grã-Bretanha *Love in Our Time* (dir: Elkan Allan, 1968, GB), *The Wife swappers* (dir: Derek Ford, 1970, GB), *Love variations* (dir: David Grant, 1969, GB); e na Itália *L'Altra faccia del peccato* (dir: Marcello Avallone, 1969, Itália), *Mille peccati... nessuna virtù* (dir: Sergio Martino, 1969, Itália) e *Nel labirinto del sesso* (dir: Alfonso Brescia, 1969, Itália).

Os anos entre 1967 e 1972 viram surgirem várias destas produções que misturavam fato, ficção e sexo, cada vez mais explícitos, em especial nos países nórdicos onde a pornografia foi liberada antes do resto da Europa⁵³. É este o caso, por exemplo, de *Sexual practices in Sweden* (Dir: Karl Hansen, 1970, Suécia). Muitas vezes para conseguirem passar pelos censores, os diretores propunham um documentário sobre a pornografia escondida em bares e clubes nas grandes cidades, como é o caso de *Pornography in New York* (dir: Milton Vikkers e Betsy Moss, 1970, EUA). Mas como o filme *mondo* necessitava ainda do efeito de choque, outro atributo não muito incomum eram as cenas de operação para mudança de sexo. Tais operações são mostradas em detalhe altamente gráfico e eram comuns nos *mondo* que tinham como tema os desvios sexuais. Tais cenas podem ser encontradas em filmes como *Shocking asia* (dir: Rolf Olsen, 1974, Alemanha), *Let me die a woman* (dir: Doris Wishman, 1978, EUA), *Mondo sexualis USA* (dir: David Adnopaz, 1985, EUA) e *Noi e l'amore – comportamento sessuale variante* (dir: Antonio D'Agostino, 1986, Itália)⁵⁴.

Em 1963, *Mondo Cane 2* (1963, dir: Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, Itália) é lançado, composto primordialmente de restos de filmagens de *Mondo Cane*. Embora as filmagens mais chocantes já tivessem sido usadas no primeiro título da série, os diretores mantiveram a mesma fórmula em juntar uma série de filmagens com uma mesma narração “sarcástica”, que buscava amarrar estas vinhetas como sinal de um

⁵³ A Dinamarca, por exemplo, legalizou a maior parte de produtos pornográficos, começando com literatura, a partir de 1965.

⁵⁴ Este último sendo provavelmente o mais chocante da série, incluindo cenas de uma mulher se excitando enquanto seu marido lambe envelopes; um homem que paga uma garota de programa para urinar em cima dele; cenas de zoofilia, nascimento etc.

mundo que enlouqueceu. Neste mesmo ano houve uma verdadeira explosão de *mundos*. *La donna nel mondo* (dir: Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi, 1963, Itália), dos mesmos realizadores de *Mondo Cane*, foi realizado principalmente por sobras de seu mais famoso filme. *Le citta proibite* (dir: Giuseppe Maria Scotese, 1963, Itália) e do Japão *Onna onna onna monogatari (Women... Oh, Women!* Dir: Tetsuji Takechi, 1963, Japão). *Sexy proibito* (dir: Osvaldo Civirani, Marcello Martinelli, 1963, Itália) detalhava a história do strip-tease em todas as eras, desde os homens das cavernas até especulações sobre como seriam em outros planetas com vida. A vida das mulheres é investigada em *La femme spectacle (Paris in the raw*, dir: Claude Lelouch, 1964, França) começando com o nascimento de um bebê e finalizando com uma curiosa cena onde uma mulher no topo da torre Eiffel com um vestido de noiva se despe completamente e se prepara para pular. Um outro *mondo* francês, entre os poucos que este país produziu, é *Paris secret* (dir: Edouard Logereau, 1964, França) que nos apresenta “monstruosidades” de circo, cadáveres usados em experiências científicas, uma missa negra e a dose usual de animais abatidos, tão freqüentes em qualquer produção *mondo*.

Em 1965, *Tabù n. 2, I* (dir: Romolo Marcellini, 1965, Itália), nos mostrou o que se tornaria uma norma nos *mondo* que viriam a seguir: ritos de circuncisão tribais. Em 1966, Jacopetti e Prosperi voltaram à ativa em sua terceira colaboração juntos com o mais brutal dos *mondo* até então: *Africa addio* (dir: Jacopetti & Prosperi, 1966, Itália). O filme era para ser uma documentação das radicais mudanças pelas quais a África estaria passando após a independência de vários de seus países. Os dois documentaristas teriam ido para o continente em uma expedição para coletar filmagens e acabaram por se deparar com o caos político e com as mudanças revolucionárias que o continente então se encontrava. Guerras civis e tribais competiam entre si o controle de diversas regiões, resultando em conflitos armados, execuções e diversas formas de violência que os diretores esperavam capturar em filme. Porém, mesmo estando “no lugar certo na hora certa” como diria o jargão jornalístico, os documentaristas ainda acharam necessário construir situações falsas para maior efeitos dramáticos. Um outro exemplo é a adição e alteração de trilha sonora para aumentar a dramaticidade de certos trechos. Em uma cena, dois prisioneiros *mau mau* acusados de assassinato e mutilação de gado são levados perante um júri branco para julgamento. O narrador detalha cada crime pelo qual os acusados foram considerados culpados e a voz do juiz pronuncia então, a sentença. O que ele de fato fala é “eu condeno vocês a quatro anos de prisão”, esta frase,

porém, é dublada pelos diretores para “você está condenado à prisão perpetua e trabalho pesado”. Além disso, a adição de sons de tiros e ricochete de balas contribui para um ar que lembra mais um faroeste barato que um documentário. Apesar disso, não há como negar a autenticidade de diversas filmagens de morte em câmera. Pessoas são colocadas frente a esquadrões de fuzilamento e mortas. Um esquadrão de exército mata três rebeldes encontrados em uma rodovia. Em uma outra ocasião, um homem africano é preso por um grupo de mercenários. A câmera segue o homem em proximidade enquanto o comandante branco saca uma pistola e atira no homem indefeso no peito e na cabeça. Para eliminar qualquer simpatia com a vítima, o narrador informa que seu crime foi ter seqüestrado e queimado vivo, vinte e sete crianças, uma afirmação no mínimo duvidosa. Problemas legais decorreram para os documentaristas responsáveis por *Africa Addio*. Como os documentaristas conseguiram se aproximar tanto desta, quanto de outras execuções? Caso eles não estivessem lá, o mesmo teria ocorrido? Até onde vai a coerção entre os documentaristas e o objeto?

Animais também são freqüentemente mortos no cinema *mondo*, muitas vezes em rituais indígenas ou expedições de caça. Em *Mondo Cane*, por exemplo, uma tartaruga marinha é mostrada agonizando perto da morte, pois estaria desorientada e não consegue voltar ao mar. Mas como ela chegou a ficar nesta posição em primeiro lugar? Ou ainda, por que a equipe não fez nada para auxiliá-la? No caso de *Africa Addio*, o que acabou por se tornar o mais perturbador e de difícil digestão para a audiência eram as incontáveis cenas de massacre com animais. Em um dos diversos trechos, um hipopótamo é caçado e morto em câmera lenta com lanças, além de demonstrações de diversos animais selvagens mortos pelo fogo cruzado dos combates civis.⁵⁵

Os anos de 1967 e 1968 viram surgir uma onda de *mondo* lidando com a crescente cultura jovem, a maioria deles americanos. Alguns poucos exemplos são *Mondo Mod* (1967, dir: Peter Perry, EUA), *Teenage Rebellion* (1967, dir: Norman T.

⁵⁵ Um comentário sobre “Africa Addio” tirado do sítio Imdb, no dia 23 de Janeiro de 2005 escrito por um espectador exemplifica o quanto as cenas de mortes com animais conseguiram chocar mais do que as cenas de guerras tribais e assassinatos. .

“Author: rwduke from Austin

This is a very well done documentary. But what it shows will mortify you. I was yelling at the screen. The atrocities against the animals in this documentary absolutely made me sick. Animals are slaughtered relentlessly, cruelly and for no reason other than the sport of it. I wanted those wild animals to rip their killers to shreds. At least once it would have been nice to see one of the poachers ripped to shreds by the elephants, lions and hippos. It never ceases to sicken me how a man with a gun thinks he has really accomplished something by shooting an animal. Watching the men stand proudly with their gun over the carcass of an animal for a photo just makes me sick. They should all have been fed to the lions. This documentary proves one thing and one thing only. Humans are the sickest and cruelest animals on the planet.”

Herman; Eriprando Visconti, EUA/Itália), *Les Teenagers* (1968, dir: Pierre Roustang, França), *The World of Acid* (1967, dir: Edgar Beatty, EUA) *Revolution* (1968, dir: Jack O'Connell, EUA), todos voltados para um público de jovens urbanos.

Em 1969, Guido Guerrario dirige *Africa* (1969, dir: Guido Guerrario, Alfredo e Angelo Castiglioni e Ocrente Pellini), um filme com forte apelo de choque, filmado quase que inteiramente em 16mm que, entre algumas cenas estão a de um nativo africano comendo larvas de um crânio humano, um hipopótamo sendo desmembrado e o já tradicional ritos de circuncisão tribais. Como já foi dito, o tema da África era recorrente nas produções *mondo* ao qual seguiam os mesmos padrões de outras produções do período. A narração do filme não identifica nenhuma tribo em específico nem sequer os países mostrados. A equipe formada por Guido Guerrario, os irmãos Alfredo e Angelo Castiglioni e Ocrente Pellini lançariam mais tarde outros títulos, entre eles, o igualmente chocante *Africa Ama*⁵⁶ (1971, dir: Guido Guerrario, Alfredo e Angelo Castiglioni e Ocrente Pellini, Itália) realizado com filmagens de sobras de sua expedição para África.

Em suma, o *mondo* tem como atrativo a demonstração gráfica de indivíduos ao redor do mundo infringindo tabus: brutalidades, violência, sexo “desviante”, ritos sacrificais etc. Estas cenas são supostamente ainda mais chocantes quando demonstradas em alguma cultura tribal cuja prática de algo tabu (como mutilação de órgãos sexuais) é apresentado como algo comum e corriqueiro daquela cultura. Circuncisões, dilatação de órgãos sexuais, sacrifícios animais, filmagens de matadouros, ritos funerários, assassinatos tribais, esquadrões de fuzilamento etc. Todos esses elementos “incivilizados” eram mostrados quase que exclusivamente em países de terceiro mundo, em especial na África e na Ásia. A nudez demonstrada nestes filmes é quase que exclusivamente de pessoas não-brancas, bem como as vítimas e culpados das atrocidades mostradas são quase sempre negros ou asiáticos. Em suma, apresentam um mundo distante, exótico, selvagem e violento como bem exemplifica o título deste *mondo: Asia perversa* (dir: Rolf Olsen, 1974, Alemanha).

⁵⁶ Lançado nos EUA com o sugestivo título de *Shocking Cannibals*.

A morte e suas diferentes faces

No final da década de 70 o gênero *mondo* passou por mudanças significativas. Com a legalização e rápida massificação de longas metragens pornográficas, os pseudo-documentários sobre sexo perderam muito de seu atrativo. Se uma parte do público pagava para assistir estes primeiros *mondo* para ver as diversas cenas de sexo intercaladas entre uma narração, agora finalmente podiam consumir apenas o filme pornográfico, sem necessidade dos segmentos “informativos”. Enquanto os primeiros *mondo* (62-72) alternavam entre sexo e violência na mesma película, a partir de 1972 eles se sub-dividem. De um lado, o puro e simples filme pornográfico e de outro, o *mondo* violento. Na década de 80 tal divisão já pode ser claramente identificada com, de um lado, *Love* (dir: Claudio Racca, 1985, Itália) e, de outro, pela chocante e violenta produção japonesa *The Shocks* (dir: Kentaro Uchida, 1987, Japão). Durante a década de 80 com a evolução tecnológica, em especial o vídeo, filmagens autênticas de desastres e atrocidades humanas tornavam-se cada vez mais comuns⁵⁷. A impressão é que, se alguma coisa desse errado em algum lugar, alguém estaria lá para filmar de perto: um pára-quedas falhando, suicídios, tiroteios, câmeras de segurança filmando assaltos e, mais freqüentemente, grandes catástrofes. O sofrimento humano, portanto, torna-se a norma desta segunda geração dos *mondo*.

Mesmo as produções que insistiam na temática sexual, exploravam o lado mais “bizarro”, “desviante” e violento da sexualidade. Era este o caso de *Let me die a woman* (dir: Doris Wishman, 1978, EUA) onde um suposto médico, Dr. Leo Wollman, pergunta “o que, por que, e quem são os transexuais?”. Wollman então continua sua exposição, exemplificando diversos casos. Um dos casos lamentados pelo “médico” é de um jovem garoto que, desesperado para realizar uma mudança de sexo, mas sem os recursos financeiros para tal, corta seu próprio pênis fora. O caso é então simulado com atores para que não reste dúvidas para a imaginação de como tal cena deve ser. Em outro episódio, numa sessão de terapia de grupo, um homem explica que “sempre me senti como uma mulher.....mesmo quando eu tinha um pênis”. Após isso vemos uma explícita filmagem granulada de uma operação de mudança de sexo – de homem para mulher – e uma alegre música começa a tocar de fundo enquanto a pele é cortada. Dois anos depois é também lançado *Libidomania* (dir: Bruno Mattei, 1980, Itália) no qual

⁵⁷ Chegando ao ponto atual, no qual as filmagens das torres gêmeas em Nova Iorque sendo atingidas pelos aviões chegaram a ser filmadas por três cinegrafistas amadores diferentes.

Mattei nos apresenta os desejos sexuais mais “sombrios” e “perversos” do ser humano. Através de citações de Sade e Kraft-Ebing, o apresentador entrevista “famosos psicólogos” e “médicos”. As questões e suas respostas buscam lançar luz as diferentes vinhetas mostradas durante o filme⁵⁸. Boa parte do filme é construída de simulações com atores e não de filmagens escondidas como o filme indica. Uma cena que escapa esta regra, porém, consiste em homens com graves deformidades físicas sendo seduzidos por mulheres que desejam isso em seus parceiros. *Libidomania* é um filme raríssimo de ser encontrado hoje e tornou-se um dos mais celebrados filmes *cult* entre os fãs do gênero.

Em 1979, Charles E. Sellier Jr. e James Conway, produziram *Encounter with Disaster* (dir: Charles E. Sellier Jr, 1979, EUA), uma compilação de filmagens de desastres desde queda de aviões, terremotos, tornados etc. Em uma cena, por exemplo, um prédio em chamas em São Paulo faz com que seus habitantes saltem para fora em desespero. *Asia perversa* (1974, dir: Rolf Olsen, Alemanha / Hong Kong) uma co-produção entre Alemanha e Hong Kong, acabou por se tornar um divisor de águas no gênero *mondo*. O crédito do filme é dado a Emerson Fox, hoje sabido um pseudônimo para Rolf Olsen, um veterano do cinema de baixo orçamento alemão. *Shocking Asia* (como é o título do lançamento americano do filme) cobre uma série de tópicos e, curiosamente, é narrado por duas pessoas diferentes: uma delas simpatiza com os costumes demonstrados enquanto outra contesta e zomba deles. Entre as vinhetas demonstradas, vemos *piercing* em massa na Índia, restos de cremações sendo despejadas em rios, um clube no Japão que re-encena cenários nazistas e sado-masoquistas e uma operação de mudança de sexo. Nos EUA, *Shocking Asia* foi lançado em uma caixa em conjunto com *Magia Nuda* (dir: Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, 1975, Itália) e lançadas juntas com o sugestivo título de “*The Shock Box*”.

Talvez a série de filmes mais conhecido do público brasileiro desta segunda onda de *mondo* seja a série *Faces of Death*⁵⁹. A franquia foi concebido em 1979, feito nos EUA, mas para exportação no mercado japonês. Após um surpreendente sucesso no

⁵⁸ Essas vão desde perversões leves como voyeurismo até praticas e fantasias sexuais menos comuns. Um homem arrasta uma mulher até um celeiro, a deixa inconsciente e corta sua perna fora com uma espada. Um homem anda por um cemitério até encontrar uma estátua de uma mulher e copula com ela. Uma mulher urina em um copo do qual um homem bebe logo após. Um necrófilo abre um caixão e desnuda um corpo de uma mulher morta recentemente antes de copular com ela. Uma mulher se masturba assistindo cavalos cruzando.

⁵⁹ Lançado no Brasil como Faces da Morte.

Japão⁶⁰ foi lançado nos EUA, onde foi um fracasso completo. Distribuído pela produtora Aquarius, teve seu lançamento em cinemas em 1981. O volume gráfico de morte e sofrimento humano autêntico, pela primeira vez em tamanha quantidade, talvez tenha sido demais, até para os frequentadores das *grindhouses*. Porém, após o lançamento do filme em vídeo, o quadro mudou completamente e *Faces of Death* acabou por se tornar um dos vídeos mais locados nos EUA no ano de seu lançamento. Com o custo estimado, na época de seu lançamento em torno de \$450,000, o filme embolsou, desde seu lançamento, \$30 milhões. O filme é narrado e apresentado por um suposto patologista, pelo nome de Frances B. Gross⁶¹, que apresenta diversas filmagens demonstrando cenas como mesas de cirurgia, acidentes, suicídios etc. Algumas destas cenas mostradas são de fato autênticas, enquanto outras, tão verdadeiras quanto o título de doutor de Frances Gross. A produção do filme é cercada de mistérios até os dias atuais. Em relação ao diretor do filme, os dois maiores bancos de dados *online* discordam sobre quem seria o responsável. De acordo com o *release* publicitário do filme, ele teria sido desenvolvido em um espaço de três anos nos quais equipes técnicas percorreram o mundo atrás de experiências grotescas, bizarras e violentas para ajudar a responder questões existenciais e fundamentais que temos sobre a morte. Afirmam ainda que mantinham plantões de 24 horas, devido ao fato de que a morte pode ocorrer a “qualquer momento, em qualquer lugar”. Tudo isto, é claro, uma mentira que não passa de um golpe publicitário. Os nomes associados à produção do filme são todos pseudônimos, tornando ainda mais difícil rastrear as pessoas por trás desta produção. O diretor no filme, no entanto, é de fato John Allan Schwartz e, em uma entrevista concedida a um jornal⁶² recentemente, ele próprio admite que atuou em diversas cenas do filme e, uma das mais famosas e comentadas cenas do filme, a morte por cadeira elétrica, foi filmada no apartamento de um amigo e a espuma que sai da boca da vítima sendo eletrocutada nada mais era do que pasta de dente. O mais curioso de *Faces of Death*, no entanto, é seu estatuo pseudo-científico. Diferente do então recém legalizado

⁶⁰ Alguns rumores afirmam que “Faces da Morte” lucrou mais que “Guerra nas Estrelas” no Japão. Tal rumor, independente de ser verdadeiro ou não, ao menos indica que o sucesso deste filme em muito ultrapassou vendas locais para nichos de mercado. Outro detalhe que este rumor ignora, no entanto, é se a trilogia “Guerra Nas Estrelas” de fato foi um grande sucesso comercial ou não no Japão. De qualquer forma, tal rumor parece mais ser fruto de uma noção bastante difundida de uma suposta maior tolerância – e gosto – dos japoneses por violência no cinema.

⁶¹ *Gross* significa nojento, repulsivo em inglês.

⁶² O Jornal em questão é *spit times* e a entrevista pode ser encontrada *online* no sítio http://www.sptimes.com/News/102600/Weekend/Lifting_the_mask_from.shtml (acessado em 28/09/2006).

filme pornográfico, ele ainda justifica de alguma maneira o *porque* de mostrar tais filmagens extremamente violentas. No caso deste filme em específico, o patologista afirma ser uma compulsão para conhecer mais sobre o fenômeno da morte.

A morte era, portanto, um tabu maior que o sexo. Vender o sexo enquanto entretenimento foi um longo processo para se efetivar, mas vender a morte com o mesmo propósito era profanar a morte, tirar dela seu estatuto sagrado. O sexo enquanto entretenimento era condenável, mas a morte para o mesmo fim era inaceitável.

Assim como *Mondo cane* lançou as bases para a primeira geração de filmes *mondo*, *Faces of death* estabeleceu os parâmetros para toda uma série de filmes conhecidos como “*death trip films*” ou simplesmente “*death films*”. Ambas as gerações de filmes *mondo*, no entanto, compartilham de uma necessidade vital: uma visão bastante generalizada em toda a sociedade de que, se foi filmado ou fotografado, então é verdadeiro. De um lado o estatuto de verdade dado pelo fato de que foi filmado, e de outro, o estatuto de legitimidade por ser um documentário e, em muitos casos, apresentados por autoridade do discurso legítimo, da verdade como médicos, cientistas, sexólogos, patologistas etc.

Faces da Morte, produzido pela Gordon Vídeo, deu origem a várias continuações (oito volumes ao todo) e dezenas de imitações, como por exemplo, *The killing of America* (dir: Sheldon Renan, 1982, EUA), também feito para exportação para o Japão. *Faces of death IV* foi o primeiro da série a não ter o “médico” Frances B. Gross, mas um novo personagem, Dr. Luois Flellis, um suposto cirurgião que teria operado Gross, porém este não teria sobrevivido a delicada operação. Diferente de Gross, Flellis não afirmava buscar compreender o fenômeno da morte, pelo contrário, constantemente debocha as vítimas nas cenas mostradas e das drásticas situações demonstradas.

Muitos *mondo* “roubavam” cenas um dos outros para preencher tempo de filme e, na década de 80, com o videocassete caseiro, vários *mondo* chegaram a ser realizados *inteiramente* gravando cenas diversas de diferentes *mondo* e relançados com outro nome⁶³. Boa parte de *Faces of death V* e *VI*, bem como *Mondo cane IV* (dir: Gabriele Crisanti & Stelvio Massi, 1988, Itália), são na verdade realizados a partir de trechos pré-existentes em outros filmes. Para citar dois outros exemplos destas realizações, os filmes *Death scenes* (dir: Nick Bougas & F.B. Vincenzo, 1989, EUA) e *Mondo cane V* são feitos a partir de trechos pré-existentes em *Shocking Africa* e *Addio Ultimo Uomo*.

⁶³ *Inhumanities* (1989, dir: Harvey Keith, EUA) e *Faces of Torture* (1989, dir: Marc David Decker, Beverly Hagan & Dave Jenkins, EUA) são apenas dois exemplos entre muitos.

Tais práticas eram correntes e nunca eram dados os devidos créditos de onde vieram tais filmagens, pelo contrário, é informado ao espectador que tais cenas foram filmadas especialmente para a realização destes filmes. A equipe por trás de *Faces of Death IV* (dir: John Alan Schwartz, Susumu Saegusa & Andrew Theopolis, 1990, EUA) ainda chegou a lançar vários outros títulos (alguns chegaram até o Brasil) como *Faces of Torture* (dir: Marc David Decker, Beverly Hagan & Dave Jenkins, 1989, EUA) e *Traces of Death I e II* (dir: Damon Fox, 1993/1994, EUA).

Já na década de 90 as “justificativas” dadas para a apresentação dessas filmagens haviam desaparecido por completo. Um exemplo é o filme japonês *The Shocks* (dir: Kentaro Uchida, 1987, Japão) que nada mais é senão uma hora e meia de compilações de matérias jornalísticas sobre tragédias, acidentes aéreos, mortes acidentais, assassinatos capturados em câmera etc. As filmagens são, em sua maioria, autênticas, e o filme é excepcionalmente violento, mesmo em relação a todos seus predecessores. Já nos anos 90, praticamente nenhum cineasta *mondo* estaria disposto a viajar ao redor do mundo atrás de filmagens do misterioso e do exótico. O gênero não mais era dos viajantes e exploradores, mas dos técnicos de vídeo e editores de filme ou, em última instância, qualquer pessoa com dois vídeos-cassete e uma porção de filmagens de desastre. Os compiladores de *mondo* não mais precisam prover uma narração em conjunto com as cenas que mostram nem se esconder por trás de uma contextualização histórica ou uma justificativa. A fachada de que buscavam prover um espetáculo instrutivo desapareceu por completo na década de 90. O *mondo* agora oferecia, por um preço, de forma bem clara e direta, a morte humana em vídeo, nada mais.

Os meios de comunicação atuais, a velocidade da informação e a acessibilidade a câmeras amadoras - presentes até em celulares - fez com que não fosse necessário mais “fingir” as cenas trágicas mostradas nem realizar viagens mirabolantes a países distantes para capturar as cenas exóticas de tribos locais. O sítio *online Ogrish.com* por exemplo, pretende ser um banco de dados de filmagens de morte, guerra, tragédias etc. capturadas em câmera. O sítio é inteiramente gratuito e os arquivos de vídeo são subdivididos por tipo de morte como, por exemplo, guerra, tortura, execuções, acidentes, suicídios etc. Lá podem ser encontrados, entre as centenas de vídeos, filmagens da guerra do Iraque, cenas de campos de concentração, acidentes de carro, etc.

A morte real e a vanguarda documental

O uso de cenas violentamente gráficas não foi um recurso apenas de cineastas *exploitation*, mas também foi muito utilizado pelo cinema propaganda, pelo cinema acadêmico e pelo cinema de vanguarda, com diferentes finalidades. O interessante aqui é que acabaram sendo consumidos em conjunto com outros filmes *mondo* pelos fãs do gênero em razão das filmagens demonstradas. *Men behind the sun* (dir: T.F Mous, 1987, China) é um filme chinês que utiliza filmagens de autópsias e cadáveres reais para reforçar seu efeito de choque. Esta produção chinesa – muitas vezes erroneamente confundido com um *mondo* – é uma reconstrução de eventos sobre o esquadrão 731, um grupo de cientistas japoneses que experimentaram com armas biológicas durante a segunda guerra mundial. No filme, cidadãos chineses e ocidentais são presos em campos de concentração e submetidos a várias experiências médicas. Mas, *Men Behind the Sun*, diferente da boa parte da filmografia citada até aqui, não é apenas mais um filme de exploração de baixo orçamento. É um filme propagandístico, focando o sofrimento de prisioneiros chineses nas mãos dos japoneses. É um filme forte, explicitamente violento, extremamente deprimente e anti-nipônico. O filme consegue atingir um efeito de choque especialmente alto devido ao fato de trabalhar com fatos históricos verídicos, usando inclusive datas e nomes reais de vários envolvidos com as experiências médicas. Em uma cena um jovem menino é sedado e eviscerado vivo. Quando os testes terminam seu corpo é então jogado fora. Embora este corpo não seja do ator que há pouco havíamos visto, é um corpo autêntico de uma criança semelhante, tanto em idade quanto em aparência⁶⁴. Para muitos críticos, no entanto, o excesso de

⁶⁴ Sobre o uso de cadáveres reais neste filme, existe uma entrevista com o diretor, T. F. Mous no *sítio online* http://www.horschamp.qc.ca/9901/offscreen_columns/ManBehind1.html, acessado no dia 18/10/2006. Nela, ao ser perguntado sobre a veracidade dos rumores de que na cena da autópsia de um jovem um cadáver real foi usado o diretor responde que:

That particular scene consists of five different parts and took two months to construct. Yes, it's true, we used a real corpse of a young boy. We asked the police at a nearby station if they knew of a boy who had died of an accident or fatal disease. We waited for two months and we had no news from the police. Then one day, the police called me and said that they had a body. They said that if I wanted the body of the boy, we had to collect it in less than an hour. I asked why they had imposed a one hour deadline and they said that doctors were going to prepare an autopsy and see what caused this boy to die. Shooting on Man Behind the Sun was stopped and I went to see the parents of the dead child. I explained to them that I needed to film the police autopsy and what the film was about. The parents replied that although their son was dead, they were happy to have him cut apart in the film as it was their way of doing something positive for the Chinese people.

Este cena em específico consiste de cinco partes diferentes e demorou dois meses para ser construída. Sim, é verdade, nos usamos um cadáver real de um jovem menino. Perguntamos a polícia de um posto próximo se sabia de algum menino que teria morrido de alguma doença fatal ou acidente. Esperamos por dois meses e não recebemos nenhuma notícia da polícia. Então, um dia a polícia telefonou e disseram que

violência gráfica do filme choca tanto o espectador que impediria qualquer valor educacional. O diretor, no entanto, aceita justamente a posição contrária.

Outro cineasta de filmes documentais – embora menos propagandísticos – que utiliza o efeito de choque proporcionado por cenas violentas é o documentarista americano Frederick Wiseman. Diferente da maioria dos documentários de sua época, seus filmes não focalizam nenhum indivíduo em particular, mas se concentra em uma instituição ou um processo institucional e através disso, nos mostram os indivíduos que a perpassam. Wiseman não irá utilizar em nenhum documentário seu qualquer narração, música ou trilha sonora. Seu primeiro filme *Titicut Follies* (1967, EUA) foi filmado inteiramente dentro dos muros de um manicômio judiciário, o *Bridgewater State Hospital*. Suas lentes demonstram diversas filmagens do interior do manicômio, desde internos perambulando sem vestimentas até um homem que é frequentemente provocado pelos assistentes que conscientemente sabem que, ao fazerem isso, mudarão o estado calmo e educado do interno para surtos de raiva. Em outra cena, um interno se recusa a comer, sendo então forçado a ingerir algum alimento através de um tubo nasal. Enquanto a câmera lentamente dá um *zoom* no rosto do paciente, um corte brusco e repentino mostra o rosto de um cadáver, numa mesa de necrotério sendo preparado pelo médico. De volta ao rosto do paciente. Corta para o rosto do cadáver. A cena se repete neste vai e vem diversas vezes, demonstrando o maior cuidado com o corpo da pessoa morta do que quando em vida. Seu filme de 1969, *Hospital*, é filmado dentro do *New York's Metropolitan Hospital* e documenta o sofrimento humano nas diversas formas que ele aparece no interior desta instituição. Um homem sofrendo de paranóia após o uso de mescalina grita incontrolavelmente que deseja morrer; uma mulher visivelmente aterrorizada tenta confortar sua mãe nos seus últimos instantes de vida. Viciados em drogas, alcoólatras entre outras visões nos são mostradas pela lente intrusiva de Wiseman dentro de uma instituição cujo funcionamento interno é escondido e obscuro para a maior parte das pessoas. *Hospital* é por muitos considerado seu melhor trabalho e é o precursor de seu ambicioso projeto de 6 horas chamado *Near Death* (1989, EUA).

tinham um corpo. Disseram que se eu quisesse o corpo teria que recolhê-lo em menos de uma hora. Eu perguntei o porque de tão curto prazo e me responderam que os médicos precisavam preparar o corpo para autópsia e descobrir o que causaram sua morte. As filmagens de *Man behind the sun* foram interrompidas e fui falar com os pais do jovem garoto. Expliquei a eles que precisava filmar a autópsia policial e sobre o que era o filme. Os pais explicaram que, embora seu filho estivesse morto, estavam contentes em ter seu filho autopsiado no filme, pois era uma forma deles fazerem algo positivo para o povo chinês. Tradução livre.

Near Death se passa na UTI do *Beth Israel Hospital* em Boston e retrata algumas pessoas que estão no limiar entre vida e morte, os médicos que as atendem e os familiares que aguardam incessantemente alguma notícia. A longa duração do filme reforça a proposta de Wiseman, qual seja, de realizar um documentário no qual o público não se separa dos eventos que lá ocorrem. Os sentimentos de mortalidade e finitude tornam-se dominantes durante o filme todo ao mesmo tempo em que os funcionários e pacientes tornam-se cada vez mais familiares, os mesmos rostos o tempo todo. Não há título, narrativa ou *fades*, a única indicação de tempo é dada por filmagens externas do hospital de dia ou de noite. Tais tomadas, porém, servem mais para reforçar que, independente de quem morre ou vive, a instituição permanece. Longas tomadas de indivíduos anônimos, parados em frente algum paciente internado dormindo com ajuda de sedativos. O único som é o *blip* da máquina para medir a pulsação. Em outro momento, médicos estão reunidos em alguma sala, discutindo algum paciente em específico. A conversa é incompreensível, cheia de jargões. O chocante está justamente no fato de que sabemos que isto ocorreu, que as cenas mostradas são reais e coisas semelhantes continuam a acontecer diariamente. O efeito de choque dos *mondo* passa por um processo semelhante, o que estamos vendo de fato ocorreu (sendo a filmagem real ou não) e quanto mais perto chega de nós (a violência urbana dos *mondo* da década de 80 em oposição aos costumes exóticos e distantes de tribos asiáticas ou africanas) mais assustador se torna.

Uma pessoa comum raramente entra em contato com uma violência extrema, cadáveres, assassinos etc, mas todos sabemos, pela informação difusa, que estas coisas existem e acontecem em base diária. A nossa imaginação cria cenários de como tais fenômenos devem ser, mas é o filme, a recriação ou documentação, que permite ao indivíduo dar um corpo imagético de como é um crime, um assassinato, uma tortura, uma autópsia, uma prisão, o dia-a-dia de um hospital etc. Enquanto algumas pessoas preferem nem sequer lembrar que isso existe, muito menos ter imagens claras disto na cabeça, outros buscam de toda forma ver como tais fenômenos ocorrem, com todos os detalhes gráficos. Não se assiste ao filme com prazer, ou sequer como arte, mas para se impressionar, para chocar ou para se “prevenir” como disse um informante, caso algum dia esteja em contato real com uma cena dessas, suportá-la seria supostamente mais fácil. Se assassinatos, torturas, guerras, autópsias etc. existem, ao serem filmadas, passam a existir ainda mais.

Outro exemplo de um diretor que se utiliza da violência e morte real como inspiração é o cineasta Stan Brakhage, considerado um dos pais fundadores da vanguarda cinematográfica americana. Bem distinto do cinema *mondo* e inclusive muito distante de uma lógica documental tradicional, Brakhage tem uma filmografia que chega perto dos 400 filmes. Seus filmes, que variam em durações de um minuto até 8 horas, tendem a tratar e a se concentrarem em dois momentos extremos do ser humano, nascimento e morte, alguns poucos exemplos sendo: *Window Water Baby Moving* (1962), usando o nascimento de seu filho como objeto; *23rd Psalm Branch part I* (1967) e *Murder Psalm* (1980). No caso do último, o tema trado é morte de crianças em guerras através de imagens de TV. Feridos de guerra, dessecações e corpos sendo autopsiados são algumas das cenas que Brakhage utiliza para passar o terror da guerra. Na época da filmagem de *Window Water Baby Moving* (1962) é importante lembrar que era proibido ao pai estar presente na sala de parto, junto com a mãe e as enfermeiras. Desta forma, o filme não se trata apenas do nascimento do filho do diretor, mas da retratação de um fenômeno então proibido aos olhos masculinos. É este caráter de mostrar algo “proibido” que freqüentemente fez com que Brakhage fosse aclamado e assistido em meios de cinema extremo e *exploitation*

Um dos trabalhos de Brakhage que mais nos interessa é a chamada “trilogia de Pittsburgh”, filmada em 1971 e composta por *Eyes*, *Deus EX*, e *The Act of Seeing with one's eyes*. Em *Eyes*, assim como em toda sua filmografia, o filme é completamente despido de qualquer som enquanto retrata o cotidiano de um policial em serviço. Em *Deus EX* o objeto é uma maternidade e um hospital de câncer, que permite ao diretor intercalar cenas de nascimento com demonstrações de vítimas de câncer próximas da morte. O último filme de trilogia tem seu título tirado de uma tradução literal da palavra autópsia. *The Act of Seeing with one's eyes* acabou por ser tornar um cultuado filme *underground*. Filmado com uma câmera de mão, é uma documentação de diversas autópsias no Instituto Médico Legal de Pittsburgh. Não há narração, trilha, ou qualquer tipo de nota explicativa. No primeiro terço do total de trinta e dois minutos, observamos os médicos prepararem a sala e os cadáveres. Até vermos o primeiro corte perfurar, há uma longa antecipação. Após este corte o que se segue é um verdadeiro espetáculo macabro. *Close ups* intermináveis e a câmera tremendo constantemente tiram qualquer narrativa possível. Passa-se de um corpo para outro sem qualquer indicação ou explicação, a falta de som ou trilha sonora faz o telespectador imergir num silêncio sombrio. De acordo com o próprio Brakhage sua intenção original era intercalar as

cenas de autópsia com filmagens de montanhas, luas, sol etc para fornecer a mente espaços de escapismo. Mas após ter visto o filme revelado achou que seria impossível interromper esta “procissão de morte” com qualquer outra coisa.

Parte 4 – A falsa morte real

Em fevereiro de 1976 surgiram diversos boatos na imprensa americana sobre a existência de filmes *snuff*⁶⁵ circulando no mercado negro mundial, e mais, que uma fita com tal material teria sido contrabandeada da América do Sul até os EUA. Neste mesmo período um pôster foi pregado no “Times Square” de Nova Iorque em frente ao Teatro Nacional. Era um pôster de um filme intitulado *Snuff*, certificado X⁶⁶ devido à extrema violência. O pôster era de uma fotografia recortada e ensangüentada de uma mulher nua, em baixo a legenda “*Snuff: The film that could only be made in South America....Where Life is Cheap!*”⁶⁷. Logo ao lado da imagem ainda havia a promessa: “*The bloodiest thing that ever happened in front of a camera!*”⁶⁸

O filme já havia sido exibido em cinemas da Filadélfia e Indianópolis onde autoridades locais forçaram a retirada do material. A cada apresentação no cinema em Nova Iorque, novos protestos aconteciam, reunindo desde de grupos ligados aos direitos humanos até feministas ou cidadãos preocupados carregando placas com mensagens como, por exemplo, *Murder is not amusing*⁶⁹. Antes do final do mês de fevereiro, o filme já havia sido matéria de vários jornais e uma grande preocupação em torno dele surgiu. O filme era um mistério. O que o filme estava implicando era que pessoas estavam sendo mortas em frente à câmera, o filme não continha créditos e, ainda por cima, era dublado em inglês, dando mais legitimidade a suposta idéia que era de origem sul-americana.

⁶⁵ Filmes *snuff* são filmes que demonstram alguma pessoa sendo assassinada de fato, realizado com o fim de ser vendido enquanto forma de entretenimento. Segundo esta definição, a existência de filmes *snuff* nunca foi comprovada. O termo deriva da gíria em inglês *to snuff* que significa, literalmente, morrer.

⁶⁶ Nos EUA é raro um filme receber um certificado X, geralmente dado apenas a filmes pornográfico. Um certificado X além de proibir a entrada de pessoas com menos de 17 anos, ou seja, metade do público potencial de um filme, faz com que muitos jornais não façam propaganda para ele.

⁶⁷ Ver figura 24.

⁶⁸ *Snuff*, o filme que apenas poderia ser feito na América do Sul...onda a vida é barata / a coisa mais sangrenta a acontecer frente a uma câmera.

⁶⁹ “Assassinatos não são engraçados”.

Na realidade, o filme estava parado dentro de uma lata desde 1971, no escritório de uma distribuidora de Nova Iorque, a Monarch – cujo dono era Allan Shackleton – envolvida principalmente no ramo da pornografia e na distribuição de filmes de baixo orçamento. Shackleton pertencia ao final da primeira geração de cineastas *exploitation*, desde a época dos filmes de higiene sexual das décadas de 40 e 50. Em 1971, vendo uma oportunidade de lucrar com um filme fora do estilo pornográfico ao qual estava acostumado, aceitou uma proposta. Mas em 1971 este filme ainda não era *Snuff*. O filme se chamava *Slaughter* e foi dirigido pelo casal Michael e Roberta Findlay. Eles eram do ramo de cinema *exploitation* e, como curiosidade, uma de suas primeiras produções foi *Satan's bed* (Dir: Michael Findlay, 1965, EUA), estrelando uma então desconhecida atriz Yoko Ono. *Slaughter* era mais uma das várias tentativas de lucrar com o recente assassinato de Sharan Tate e LeBianca pelo qual Charles Manson e sua “família” estavam sendo julgados. Uma infinidade de filmes baseados nos crimes de Manson foram realizados envolvendo comunidades alternativas, hippies, drogas e assassinatos como ingredientes básicos de todos eles: o cinema *exploitation* do final da década de 60 estava dominado por este sub-gênero. *Slaughter* foi filmado na Argentina com um orçamento de trinta mil dólares num período de quatro semanas. A locação foi escolhida por duas razões. O produtor do filmes – Jack Frost – queria tirar férias na América do Sul e, mais importante ainda, havia mão de obra barata para compensar o baixo orçamento do filme. O filme foi realizado sem som, uma vez que a maioria dos nativos não falava inglês. Uma vez terminado, o filme foi levado de volta para os EUA para a dublagem de voz. Após algumas tentativas frustradas de conseguir um distribuidor, Allan Shackleton da Monarch acabou por aceitar comprar o produto.

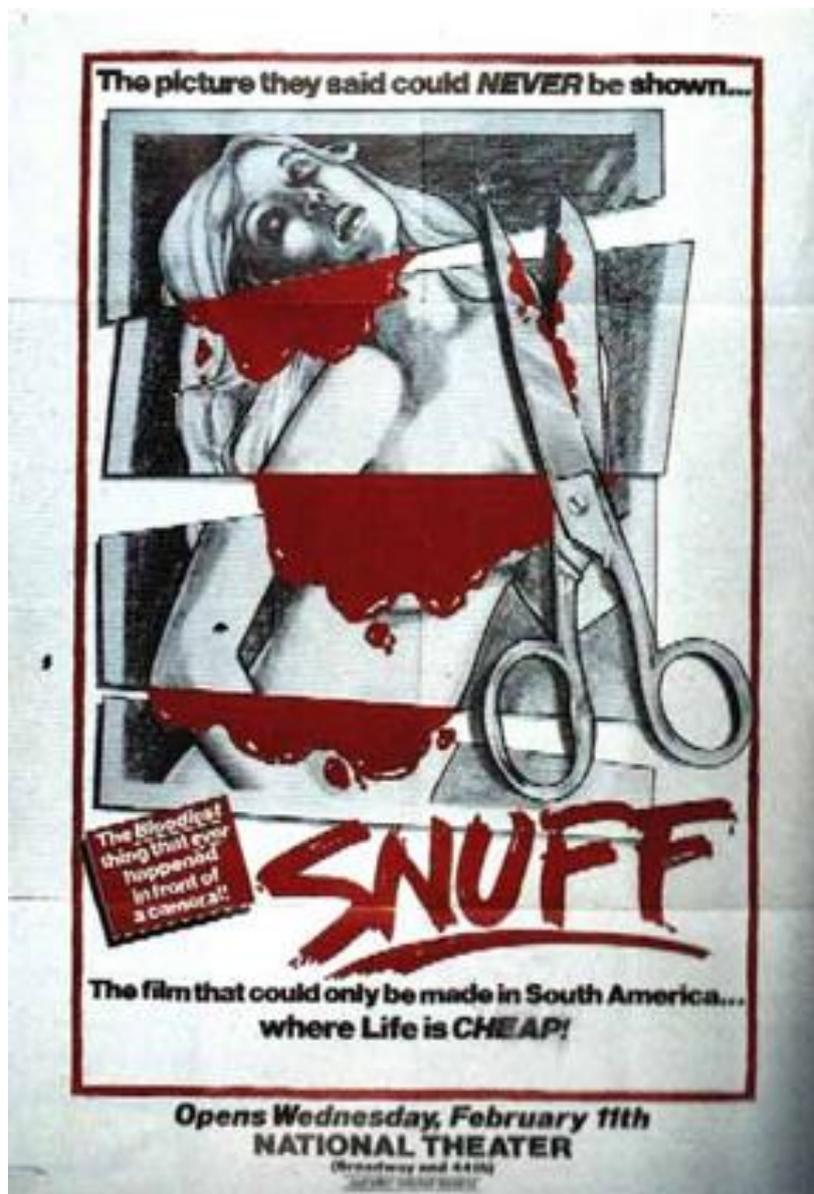


Figura 24. *Snuff* (1976, dir: Michael Findlay e Roberta Findlay, EUA). Foto retirada do site <http://imdb.com/title/tt0072184/posters>, acessado no dia 17/08/2006.

A cópia original de *Slaughter*, no entanto, nunca foi mostrada ou lançada. A história não fazia sentido, a atuação era péssima, quase nada de violência e uma dublagem lastimável. O filme todo parecia um amontoado de cenas mal editadas e terminava de forma abrupta. Não se sabe se supostamente era para ter mais, mas provavelmente sim, pois caso contrário o filme permanece muito em aberto. O produtor e os diretores tinham então um filme em suas mãos que eles mesmos achavam ruim demais para conseguir algum retorno financeiro, mesmo com todo o aparato publicitário. A própria diretora admitiu que o filme não fazia sentido algum. Adicionado

a estes problemas, já no começo da década de 70, a febre em cima da família Manson já estava diminuindo.

Os rumores sobre fitas de filme *snuff* sendo contrabandeadas da América do Sul deram ao produtor uma idéia de explorar este assunto. Shackleton então decide remover todos os créditos do filme, inclusive dos diretores, o casal Findlay. Após isso, a idéia era filmar uma cena extra de cinco minutos que seria inserida no final de *Slaughter*. Com esta pequena, porém decisiva mudança, o pequeno distribuidor, de pouco sucesso, iria embarcar no maior número de vendas de sua carreira e seu filme tornaria um enorme sucesso *underground* até os dias atuais.

Snuff começa de forma idêntica a *Slaughter*, com duas meninas andando de moto por uma estrada, exceto que agora a palavra *snuff* aparece como título em vermelho e pingando. Não há créditos: diretor, produtor ou sequer os atores, ou seja, o público não tem a mínima idéia de quem é o responsável pelo filme. O resto do filme é exatamente idêntico ao que os diretores fizeram, mas, após a última cena quando seguidoras de Satã invadem a mansão e matam a grávida Terri, ouvimos uma voz de fundo gritando “*cut*”. A cena então revela um set de estúdio com os atores representando a cena final. O diretor então deita numa cama com uma das assistentes e começam a se beijar. Quando ela percebe que ainda estão filmando se assusta e, ao tentar reagir, o diretor a segura. Ele então dá algumas coordenadas para filmar essa cena e um segundo assistente segura os braços da mulher na cama. O diretor então alcança a faca usada para a cena final do filme e com ela esfaqueia o ombro da menina enquanto ela grita e chora em descrença ao que está acontecendo. O diretor tira do bolso um alicate e arranca fora um de seus dedos e uma mancha de sangue escorre pelo lençol. O *cameraman* - que milagrosamente conseguiu filmar diversos ângulos, incluindo POV⁷⁰, com apenas uma câmera - dá um *zoom* na mão amputada. O diretor pede que tragam uma serra elétrica e, com ela, corta a mão inteira fora da menina. Um golpe de faca no estomago desce até a genitália em uma incisão. Um coração batendo é ouvido de fundo. O buraco aberto no torso da mulher permite a retirada de suas entranhas e, finalmente, seu coração. O seguinte diálogo segue:

- Droga, acabou o rolo.
- Mas você conseguiu filmar tudo?
- Sim, conseguimos.

⁷⁰ POV é a sigla em inglês para *point of view*, uma técnica cinematográfica na qual filma-se em primeira pessoa, ou seja, o público vê aquilo que o personagem estaria vendo.

- Vamos embora então.

A tela fica preta, ouve-se uma respiração fraca de fundo. Fim.

Este novo final era, obviamente, ficção. Se os próprios recursos fílmicos – edição, uso de diversos ângulos, trilha sonora – não convencesse disso, então bastaria pensar no absurdo da idéia de que um filme contrabandeado da América do Sul, com cenas autênticas de assassinato, ira passar em cinemas de Nova Iorque e ainda com diversos pôsteres em volta da cidade e propaganda na imprensa. A conglomeração de pessoas enfurecidas em frente aos cinemas era constante, embora mais tarde descobriu-se que o próprio Shackleton teria pago algumas pessoas para protestar em frente aos cinemas. Em termos financeiros e publicitários, o filme foi muito além das expectativas de Shackleton. Membros da NOW (*National Organization for Women*) e WAVAW (*Women Against Violence Against Women*) protestaram e fizeram reclamações com a polícia de que tal filme promovia o assassinato de mulheres como algo sexualmente estimulante. O envolvimento de diversos grupos feministas denunciando o filme durou mais de um ano e, conseqüentemente, dando publicidade de graça para o filme durante todo este período. Reuniões, encontros, piquetes, tentativas de envolver a imprensa e o governo, tudo que pudessem fazer para que o filme fosse proibido, ou ao menos, condenado, foi tentado. Por exemplo, na cidade de San Diego, feministas em conjunto com outros grupos e a Igreja local organizaram um piquete no cinema onde *Snuff* estava sendo exibido. Trinta minutos antes do filme, quarenta mulheres formaram um círculo ao redor do cinema. A mídia chegou ao local rapidamente e o incidente virou uma notícia principal em vários canais de televisão. Protestos semelhantes acontecerem em varias outras cidade como Los Angeles, Buffalo, San Jose, Toronto etc. O procurador geral de Manhattam⁷¹ acabou entrando na polêmica e afirmou estar convencido que o assassinato da mulher em frente à câmera era falso, não passando de truques fotográficos bastante convencionais e, continuando numa frase sua que virou célebre, “*The actress is alive and well*”⁷².

Mas esta conclusão do promotor veio apenas após um mês de investigações policiais na qual a atriz “morta” foi localizada e entrevistada pelas autoridades. O próprio Shackleton foi localizado e indagado sobre a autenticidade de *Snuff*. Em uma entrevista à revista *Variety*, Shackleton havia dito que se o assassinato fosse de fato real, ele seria burro em admitir e se não fosse real, ele também seria igualmente burro em

⁷¹ Robert M. Morgenthau.

⁷² A atriz está viva e passa bem.

admitir. Porém, com a crescente pressão da polícia ele finalmente admitiu que tudo não passava de uma encenação.

Esta declaração oficial e a desmistificação da autenticidade dos cinco minutos finais não impediram os cinemas de lotarem de grupos de protestantes, em especial, as feministas. Porém, o promotor Emanuel Gellman de Denver, afirmou que nada podia ser feito se violência era a única reclamação uma vez que ficou provado que não houve violência real contra nenhuma pessoa. A acusação, não podendo mais ser de assassinato filmado e vendido, tornaria-se então de pornografia⁷³. A alegação das feministas virou que, independente da morte ser real ou não, violência sexual estava sendo vendida enquanto entretenimento, o que seria um desrespeito à mulher. Vale lembrar que o tema da pornografia era um debate polêmico e na moda no período. Em 1972 o primeiro filme pornográfico americano legalizado de enorme sucesso *Deep throat* (Dir: Gerard Damiano, 1972, EUA) levou a pornografia ao cinema *mainstream* não estando mais renegados aos *grindhouses*.

A discussão sobre se tais filmes poderiam ou não ser permitidos levantou disputas e discussões acirradas, tudo amplamente comentado pela mídia. Associados pela polêmica, dois filmes bem distintos entre si, *Deep Throat* e *Snuff* eram comumente citados juntos na imprensa e *Snuff* tornou-se assim, referido enquanto “pornografia violenta”. Relegados como sendo substancialmente a mesma pessoa, o consumidor de *Snuff*, aos olhos da crítica e da imprensa, torna-se o mesmo que consumia *Deep Throat*. A sensação criada pela imprensa e pelos críticos do filme era de haver toda uma rede de submundo promovendo filmes *snuff* para os prazeres de uma audiência que já começava a achar *Deep Throat* “leve demais”.

Embora nenhum filme *snuff* tenha sido realmente encontrado até hoje, foram os últimos cinco minutos de *Snuff* que criaram a identidade para tais supostos filmes: caso eles existam, é assim que devem ser.

⁷³ É muito comum encontrar definições de filmes *snuff* como sendo “filmes pornográfico onde a atriz morre” embora raramente haja cenas de sexo, muito menos pornográficas.

O filme canibal

No mesmo período de lançamento de *Snuff*, outro filme surgiu que acabou por criar tanto ou mais polêmica e controvérsia na imprensa e frente ao público. Embora *Cannibal Holocaust*⁷⁴ (Dir: Ruggero Deodato, 1979, Itália) não tenha inventado o subgênero *exploitation* conhecido como “filme canibal” foi o responsável pela sua popularização. Assim como o filme *mondo*, o filme canibal é um gênero predominantemente italiano e ambos se parecem em vários sentidos.

Os filmes de “canibal” geralmente se centram em torno da temática de invasores brancos sendo assassinados e, posteriormente devorados por “selvagens” tribais indígenas. A maior parte desses filmes foram lançados em varias versões para diferentes mercados (como as versões inglesas altamente cortadas) o que leva ao fato que cada filme pode chegar a ter dezenas de títulos diferentes. Um dos precursores desta onda de filmes foi o *Il Paese del sesso selvaggio* (também conhecido como *Deep River Savages*⁷⁵ nos EUA) dirigido por Umberto Lenzi em 1972. O filme relata a história de um fotógrafo europeu que, ao entrar em contato com uma tribo tailandesa, é capturado e preso. Lá presencia seus ritos de sexo, tortura e canibalismo até ser obrigado a se casar com a filha do chefe tribal. Com isso passa da condição de prisioneiro a chefe da tribo e a ajudar em suas guerras com outros grupos rivais. A concentração do filme na violência gráfica e tribos “primitivas” pavimentou o caminho para a próxima década inteira de cinema *exploitation* italiano. Outros filmes importantes na consolidação de tal gênero foram *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (Dir: Joe D'Amato, 1977, Itália); *Mangiati vivi* (Dir: Umberto Lenzi, 1980, Itália); *La montagna del dio cannibale* (Dir: Sergio Martini, 1978, Itália) e *Ultimo mondo cannibale* (Ruggero Deodato, 1976, Itália). Mas foi Deodato, com sua produção de 1979, *Cannibal Holocaust*, que levou o gênero a uma maior exposição ao fundir dois estilos de filmes tipicamente italianos: canibalismo e *mondo*. O enredo de *Cannibal Holocaust* será brevemente detalhado nos parágrafos seguintes.

Quatro jornalistas desaparecem quando filmam um documentário sobre uma região da Amazônia conhecida como “Inferno Verde” e habitada por tribos canibais. Dois meses após o desaparecimento dos jornalistas, uma equipe de resgate – liderada por um antropólogo “notável” da Universidade de Nova Iorque – é enviada para

⁷⁴ Ver figura 17 na página 46.

⁷⁵ Lançando com o slogan publicitário “See! The Torture That Makes a Modern Man Defenseless!”.

procurá-los. A equipe eventualmente estabelece contato com os *Yanomomo*, o povo que supostamente matou os jornalistas. Os corpos deles ainda estão na tribo, porém em avançado estado de decomposição. Felizmente, para a equipe de resgate, as caixas de filme ainda estão intactas e a equipe as leva de volta para Nova Iorque. Neste momento aprendemos um pouco mais sobre a equipe de jornalistas que estava realizando o documentário. Seu líder, Alan Yates, é descrito como uma pessoa altamente egoísta e imoral que pagava tribos para forjar execuções para que pudesse filmar. Em uma viagem para a África, somos informados que matou membros de tribos e forjava massacres, um homem “sem limites” para conseguir um furo jornalístico excessivamente violento. Os diretores do canal de televisão então mostram trechos de um documentário que teria sido filmado em expedições à África chamado *The Last Road to Hell* no qual podemos ver esquadrões de fuzilamento matando pessoas, combate urbano entre guerrilhas etc. Somos informados, no entanto, que todas essas imagens teriam sido forjadas ou encenadas pelos documentaristas, e não são reais. Curiosamente, os trechos que vemos e que supostamente fazem parte de *The Last Road to Hell* são compostos por filmagens jornalísticas autênticas de morte e guerra em diversos países africanos.

O filme corta então para executivos de um canal de televisão, que decidem assistir o filme encontrado, para analisar se pretendem passá-lo na semana seguinte. Aqui o filme muda completamente e começamos a ver um filme dentro de um filme. O que vemos agora é a própria expedição dos documentaristas, filmados por ele próprios⁷⁶. Descobrimos logo cedo que a equipe teria “organizado” as cenas de violência e crueldade que filmaram e, devido a isso, tornariam vítimas de seu próprio egoísmo em busca do sensacionalismo explorativo. Esta expedição, filmada por eles mesmos, seria supostamente autêntica, diferente do outro curta-metragem deles *The Last Road to Hell*. Desta forma, o trecho do filme que é uma obra de ficção de fato – a viagem de Yates e seu grupo – são passadas como sendo verdadeiras ao mesmo tempo em que filmagens violentas autênticas – os trechos de *The Last Road to Hell* – são informadas como sendo falsas.

⁷⁶ Tal escolha estilística de mostrar o filme em primeira pessoa, ou seja, vemos apenas o que os personagens vêem através de supostas filmagens próprias e reais foi re-utilizado em um filme mais contemporâneo de enorme sucesso *The Blair Witch Project* (Dir: Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999). Inclusive no sítio *on-line* oficial de *Cannibal Holocaust* podemos encontrar uma suposta carta escrita pelo suposto antropólogo Harold Monroe demonstrando sua preocupação de jovens estarem seguindo os mesmos passos da equipe de Yates.

A expedição de jornalistas passa seis dias procurando os Yanomomo, o “povo da árvore”. A equipe é composta por Alan Yates, Faye Danills, Jack Anden e Mark Tomazzo além de um guia local que os ajuda, Fillipe. No caminho, Fillipe é mordido no pé por uma cobra venenosa. O time, sem relutar, corta sua perna fora em frente à câmera, deixando-o para trás. Finalmente, a equipe encontra um membro dos Yanomomo ao qual Yates atira na perna para o índio os lidere até o resto da tribo. Uma vez lá, Yates realizava varias atrocidades, que vão desde incendiar as cabanas até estupro de nativas, até que é finalmente capturado, castrado e torturado até ser comido vivo. O mesmo destino espera os outros membros de sua equipe.

De volta aos estúdios os produtores decidem que o material deve ser destruído, enquanto que o professor Monroe pergunta a si mesmo – de uma forma que nos faz lembrar Montaigne (1972) – quem realmente seriam os verdadeiros canibais. O filme termina aqui. Nos créditos nos é “informado” que as filmagens dos documentaristas foram ilegalmente retiradas do canal de televisão, ação esta que teria levado o próprio Monroe a ter sido multado em dez mil dólares.

Na época de seu lançamento, a polêmica de *Cannibal Holocaust* girava em torno de suas supostas filmagens “autênticas”, inclusive no que se refere a assassinatos e desmembramento de animais. A questão era “havia algo de real no que acabávamos de ver?”. A tese de que eram efetivamente filmagens reais era reforçado pela má qualidade do filme, o uso de câmera de mão, números aparecendo na tela e o resto da equipe constantemente conversando com a câmera. Além disso, inúmeros escândalos e denúncias ocorreram durante sua distribuição. A renomada revista francesa *Photo* afirmava que *Holocausto Canibal* era um genuíno filme *snuff*. Tais suspeitas e boatos eram reforçados uma vez que os atores não eram encontrados devido ao fato de que Deodato teria feito um acordo com eles de que não poderiam atuar em nenhum outro filme pelo próximo ano, reforçando assim, a tese de que estariam realmente mortos. Eventualmente, com a crescente pressão jurídica, o diretor reuniu todos os atores para provar que ninguém havia sido de fato assassinado. Na Itália, quatro semanas após a estréia no dia oito de fevereiro de 1980, o filme foi confiscado e declarado obsceno pelas autoridades, sendo mais tarde completamente banido devido a uma lei que proibia a tortura de animais⁷⁷. Deodato recorreu e, em 1984, o filme foi relançado sem cortes.

⁷⁷ Assim como Ruggero Deodato teve que enfrentar processos devido ao questionável tratamento de seres humanos e animais em *Holocausto Canibal*, muitos outros exemplos podem ser dados de diretores e produtores sob a mira da lei devido a violência demonstrada em seus filmes. Em *Una Lucertola con la*

No Reino Unido o filme foi completamente banido e até hoje apenas uma versão fortemente cortada existe. O filme, no entanto, foi um grande sucesso – em termos de indústria *exploitation* – e os constantes escândalos apenas ajudavam em sua promoção.

A divisão do filme em dois momentos pode ser lida como uma divisão entre dois conjuntos de valores. A equipe de documentaristas, liderada por Yates, representam personagens inescrupulosos, violentos, egoístas, imorais, unidos apenas pela busca incessante de um furo e a conseqüente recompensa financeira. Não respeitam a divisão entre público e privado e nem a individualidade alheia, além da falta de respeito pelo próprio corpo humano. Em compensação, Monroe é o símbolo de decência e humanitarismo. Yates representa a transgressão da relação da dádiva, tal como Marcel Mauss demonstrou: sua equipe explora a selva, usam os nativos, mutilam os animais, mas nada tem para oferecer em troca. Phillippe é pago com sua própria morte. O canibalismo da tribo não é um ato mágico, mas sim um ato de vingança e demonstração de desprezo ao impulso aos invasores. O professor Monroe descobre ainda que os Yanomomo não são mesmo canibais e que este ato foi parte de uma cerimônia realizada para expulsar os maus espíritos do homem branco. É um alerta ao que acontece quando o equilíbrio de dar e receber é desestruturado e substituído por um sistema egoísta unidimensional de mera exploração. A vingança toma o lugar da troca.

O filme é também muitas vezes interpretado como uma sátira e crítica aos cineastas *mondo*, conterrâneos e contemporâneos de Deodato. Os documentaristas do filme, embora americanos, representariam a busca explorativa e egoísta dos cineastas *mondo* ao mostrarem cenas chocantes de tribos distantes e exóticas, crueldade animal, atos de violência etc, com o intuito de vender através do choque. Tal interpretação, porém, é muitas vezes desacreditada, ou não levada a sério uma vez que o próprio Deodato utilizou todos estes mesmos elementos para seu filme.

De qualquer forma, o extremo realismo do filme e sua inspiração no estilo *cinema vérité* para criar cenários de violência gráfica realistas, abriram caminho para

pelle di donna (Dir: Lucio Fulci, 1971, Itália) uma cena mostra cães eviscerados ainda chorando e mexendo as patas. A seqüência era realista o suficiente para que Fulci fosse processado e apenas escapou de uma sentença de dois anos após Carlo Rambaldi, o responsável pelos efeitos especiais do filme, mostrar um cachorro mecânico como prova que nenhum animal havia sido de fato machucado. O diretor espanhol Javier Agguine, responsável por *El Jorobado de la Morgue*, (Dir: Javier Agguine, 1972, Espanha) se viu diante de problemas legais quando foi alegado que os corpos usados nas cenas de autópsia conduzidas pelo personagem principal do filme eram reais e teriam sido obtidos de um Instituto Médico Legal de Espanha. Alguns anos mais tarde, Joe D'Amato, a pessoa por trás de *Buio Omega* (Dir: Joe D'Amato, 1979, Itália) se viu em problemas legais por usar trechos de filmagens autênticas de autópsias em seu filme.

uma nova onda de cinema. Diferente de seus antepassados, a idéia de um filme documental para justificar e validar a violência em tela seria abandonada e o uso de técnicas de filmagem em primeira pessoa – como fez Deodato - seria priorizado e largamente explorado. Qualquer tentativa de enredo, mesmo que apenas como um veículo para as cenas gráficas, seria aos poucos também abandonado. Inspirados no imaginário do como um filme *snuff* “deveria ser”, uma nova onda de filmes surgiram consistindo em apenas uma câmera filmando uma sala mal iluminada, enquanto alguma vítima é supostamente assassinada.

Parte 5 – A nova onda

A década de 80 foi um período fértil para os meios de comunicação. A pequena imprensa – composta de *fanzines*, revistas locais, pequenas e independentes – tiveram seu *boom* neste período. Isto não quer dizer, no entanto, que esta forma de publicação começou neste período. Na década de 60, sob a influência das nascentes revistas *mainstream* especializadas em terror como, por exemplo, a “*Famous Monsters of Filmland*” e “*Castle of Frankenstein*” começaram a aparecer *fanzines* voltados primordialmente para a divulgação de cinema fantástico. A principal diferença do *fanzine* para as grandes revistas comerciais é que ele é feito, escrito, produzido e divulgado por fãs. Diferente de uma grande equipe especializada de uma revista como a *Hammer*, o *fanzine* é geralmente produzido por uma pequena equipe que participa de todo o processo, desde a escrita das matérias até a distribuição. Esta distribuição é geralmente feita em shows de música, eventos e lojas especializadas etc, e não em bancas de jornais, reservadas apenas para as revistas de grandes editoras. O próprio termo usado para descrever esta publicação é a junção de duas palavras: *fan* (fã) com *magazine* (revista).

Alguns *fanzines* famosos da década de 80 nos EUA que merecem menção são *The Splatter Times*, *Midnight Marquee*, *Sleazoid Express*, *Gore Gazette*, *The Trash Compactor*, *Psichotronic Vídeo*, *Shock Cinema*, *Killbaby*, *Film Threat*, *Draculina*, *DOA* (jargão médico para “*Dead on Arrival*”), *Subhuman*, *Murder Can Be Fun*, *Bizzarrism*, *Answer me!* etc. Os artigos iam desde resenhas sobre filmes “estranhos”, violentos e *gore* até sobre *serial killers*, comportamentos bizarros, desastres, religião, sexo e morte.

Hoje em dia esta forma de imprensa local e constituída por fãs tem também a Internet como meio de divulgação. No Brasil dois *fanzines* que podemos citar são “Arghhh!” e “Necrofilia”, ambos editados por Petter Baiestorf.

Fanzines são geralmente associados mais à música do que uma forma de imprensa sobre cinema. No que se refere à música, a estética da violência gráfica e realista, em especial a influenciada pelo *gore*, também teve sua influência. Em 1982, uma banda denominada SPK lançou um clipe musical chamado *Despair*⁷⁸. SPK era um conjunto musical da Austrália e pertencia a primeira onda das chamadas bandas cujo gênero se convencionou chamar de *industrial*⁷⁹. Este média- metragem foi distribuído pela revista *Re/Search: Incredibly Strange Films*. O filme tem a duração de 60 minutos e as cenas alternam desde linhas brancas passando pela tela até uma serie de imagens aparentemente aleatórias de *sex shops*, filmagens de autópsias, cabeças decepadas e o próprio SPK tocando ao vivo enquanto o cantor – vestindo uma máscara de sado-masiquismo – come pedaços de carne de uma cabeça de cavalo. Slides de campo de concentração, operações cerebrais, deformidades fetais e uma cena final que aparentemente se pretende a mais chocante que o restante. Um indivíduo, no qual não vemos o rosto, apenas suas luvas cirúrgicas, manuseia uma cabeça humana destacada do corpo e simula sexo oral desta cabeça com um pênis de um outro corpo. A cabeça é então substituída por uma mão de esqueleto usada então para masturbar o pênis do corpo.

⁷⁸ Ver figura 25.

⁷⁹ O termo *industrial* faz referência a uma série de conjuntos musicais, em especial a partir da década de 80 que se utilizavam de uma estética urbana “sombria” e ritmos repetitivos inspirados na lógica do trabalho fabril industrial. SPK pertencia ainda a gravadora de uma outra banda reconhecida no circuito, *Throbbing Gristle*.

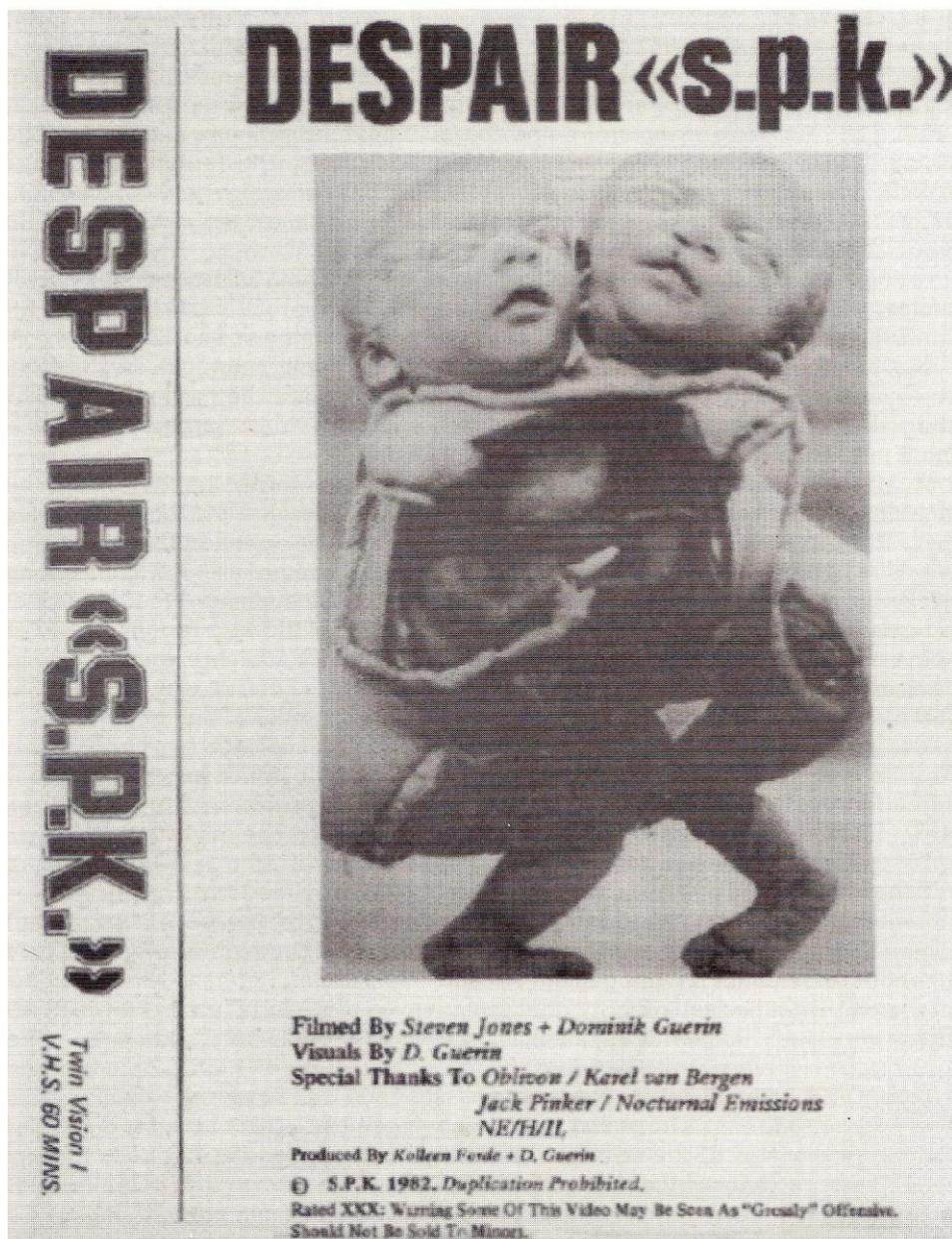


Figura 25. Capa do vídeo da banda SPK intitulado “Despair” (1982). Foto retirada de Kereks & Slater (1996, p. 171).

Outro grupo musical que utilizou cenas de violência gráfica para seus vídeos foi o grupo artístico japonês *noise*⁸⁰ Hijohkaidan. O seu vídeo “*live and confused*” contém filmagens da banda em estúdio intercaladas com cenas de autópsia. Em um instante a cena corta bruscamente de uma filmagem pornográfica para uma mesa de autópsia onde uma menina semelhante a que acabamos de ver está sendo autopsiada. O artista *noise* japonês Masami Akita (mais conhecido enquanto Merzbow) realizou um curta-metragem em 1990 intitulado *Lost Paradise* (como é conhecido pelo seu título em inglês, o nome original em japonês é *jôbafuku onna harakiri*) no qual vemos uma jovem japonesa cometer *seppuku*⁸¹ enquanto uma trilha sonora composta unicamente por composições do próprio Merzbow toca de fundo.

O uso de violência gráfica e extrema também foi um terreno muito explorado pelas artes plásticas como, por exemplo, o artista plástico Hermann Nitsch. Seus trabalhos não são menos chocantes ou violentos que os de SPK ou Hijohkaidan. Preso e julgado diversas vezes em mais de um país, seus trabalhos envolviam imagens sado-eróticas ou desmembramento de animais mortos. Seu grupo de teatro, chamado de “*Orgies & Mysteries*” foi criado em 1957 e suas performances envolviam derramamento de sangue e gema de ovo nas genitais de adolescentes, extração de órgãos internos de animais mortos etc., em eventos que podiam durar até três horas. Alguns outros nomes que podemos citar no terreno das artes plásticas, em especial durante a década de 60, são Armulf Rainer (com seus quadros *action/destruction*), H.G Artmann (no terreno da poesia neo-dadaísta), Gerhard Ruhm entre outros. Estes indivíduos faziam parte do que ficou conhecido como os “acionistas de Viena”, um conjunto de artistas de vanguarda da cidade de Viena no pós-guerra que, assim como diversos outros grupos artísticos de vanguarda do período (como, por exemplo, o grupo Fluxus), buscavam criar uma arte em ação, no qual o corpo era um elemento essencial.

⁸⁰ Música *noise* é um sub-gênero musical que utiliza unicamente sons considerados desagradáveis ou até dolorosos, como é o caso de certas combinações de ondas e frequências musicais. Tal definição, no entanto, não é necessariamente unânime, pois como afirmou o artista *noise* japonês Masami Akita “If by noise you mean uncomfortable sound, then pop music is noise to me.” (se por *noise* (barulho) você quer dizer música desagradável, então música *pop* é *noise* para mim)). O gênero *noise*, assim como o gênero industrial, são inspirados pelos barulhos agressivos oriundos do mundo moderno, altamente industrializado. Muitas músicas *noise* são compostas unicamente por ruído branco ou ainda ruído branco filtrado. Uma das pioneiras a construir músicas unicamente através de ruído branco filtrado foi Pauline Oliveros, um compositor eletroacústico e professor universitário. O *noise* como subgênero musical, no entanto, assim como outros exemplos que serão dados ao longo do texto, é um exemplo da relação entre a arte acadêmica e a arte “extrema”, ligada a representações de violência explícita, que não apenas surgem fora da academia, mas inclusive muitas vezes com posições anti-intelectuais e anti-acadêmicas.

⁸¹ Também conhecido mais popularmente como *harakiri*, o *seppuku* é um ritual suicida japonês, contido no *bushido*, o código de honra dos samurais, no qual aquele que comete o ato deve cortar seu próprio estômago e retirar suas vísceras.

O cineasta Kurt Kren, integrante do mesmo conjunto de artistas de Viena, realizou em 1967 *Reel III 16/67* uma documentação sobre a destruição na arte que, assim como Gunter Brus e Otto Muhl, realizavam performances nas quais o uso das funções corporais básicas são centrais para uma proposta de forçar os limites da arte. Gunter Brus, por exemplo, era conhecido por performances como defecar em público, automutilação e cropofagia. Outro exemplo do extremismo dessas performances era Otto Muhl que, em sua performance denominada *Libi* (1969) se posicionava de tal forma que um ovo quebrado pela vagina de uma mulher menstruada derramava em sua boca. Amos Vogel, ao discutir a posição da vanguarda na arte, dedica em seu livro “*Film as a Subversive Art*” diversas passagens para Muhl e para os “acionistas de Viena”. Os filmes de Muhl são baseados nos seus “*Materialaktionen*” que consistem em *happenings* ao vivo envolvendo atos de violência sexual, dejetos, humilhações em público etc. No seu mais conhecido filme, *Sodoma* (1970) os acontecimentos alternam entre copulação, sexo oral, masturbação, urinação, mulheres sendo amarradas, inserção de fluidos e objetos em vaginas, bombas de sucção acoplados em pênis e cropofilia. Mais recentemente, uma compilação foi lançada dos principais trabalhos dos “acionistas de Viena” em duas fitas distribuídas pela *Subterranean Cinema*.

Em 1964, nos EUA, Robert Delford montou o seu chamado “*Meat Show*” em um armazém refrigerado em Washington. Delford foi o primeiro artista a realizar uma *performance* de artes plásticas utilizando carne. Ao público eram distribuídos casacos brancos enquanto caminhavam por corredores infestados de cabeça de porcos, fígados de vaca, corações entre outras partes de animais. Vários outros exemplos podem ser citados. Ainda nos EUA, em 1964, Carolle Schneemann com sua performance *Meat Joy* também explora o uso de carne animal e seu efeito de choque no público. *Sailor’s Meat* (1975), um filme do artista plástico Paul McCarthy mostra ele transvestido de mulher simulando cópula com carne crua. Em 1981 Joe Coleman, convidado a participar no espaço artístico de Nova Iorque conhecido como “*The Kitchen*” quebrou uma garrafa de vinho na cabeça e comeu a cabeça de ratos vivos jogados em cima dele. Damien Hurst, um artista britânico, ficou conhecido pela sua exposição na qual preservou o corpo de uma vaca e uma ovelha e os dividiu em dois para que o público pudesse andar no meio e observar os órgãos internos. Chris Burden, em 1971, filmou o ato de tomar um tiro de espingarda no seu próprio braço. Estes são apenas alguns exemplos do uso de uma estética baseada em um efeito de choque através de uma violência extrema no terreno das artes plásticas. Diferente, no entanto, de seus contemporâneos no terreno do cinema

exploitation, tais produções artísticas buscavam conscientemente e explicitamente um caráter de transgressão política ao se encontrarem no cobiçado espaço social da vanguarda artística. Além disso, o uso desta estética no terreno das artes plásticas não implicava em um diálogo com as produções cinematográficas *exploitation* e se referiam mais a diálogos dentro do próprio campo da arte. No que se refere ao cinema, no entanto, uma importante transformação ocorreria na apropriação da estética *exploitation*, principalmente àquela voltada à violência explícita – como, por exemplo, o *gore* – em especial a partir da década de 80.

Como já afirmamos, a partir da década de 50, a princípio nos países europeus e nos EUA e, gradualmente em quase todo o mundo ocidental, o poder de consumo de setores sociais entre os 20 e 35 anos de idade cresceu enormemente, alterando não apenas a própria categoria de juventude, mas também toda a relação deste setor da sociedade com o consumo. O cinema *exploitation* passa a ser consumido pelos mais diversos setores sociais com diferentes intenções e significados. Como apontou Hawkins (2000) e, em certa medida, Jancovich (2002), ao mesmo tempo em que, para a maioria do público, o cinema *exploitation* era uma forma de entretenimento que oferecia “algo a mais” que o cinema *mainstream*, começava também uma tendência – em especial, mas não apenas, entre os jovens universitários – em enxergar neste formato de cinema uma forma de “anti-cinema”, ou melhor, uma reação ao “grande cinema comercial”. Além destas tendências, uma outra igualmente importante foi a crescente popularização do cinema, tanto no que se refere ao barateamento de sua produção quanto ao seu consumo. Se, desde a década de 60 podemos ver a proliferação de subgêneros *exploitation*, a partir da década de 80 chega-se a tal ponto que torna-se praticamente impossível catalogar todas as pequenas produtoras e distribuidoras especializadas nas mais diversas variedades de filmes “chocantes” e “violentos”. Entre as várias existentes, havia, nos EUA, a “*The Macabre Underground*”.

Vidimax era um ramo de um conjunto de pequenas distribuidoras denominadas de “*The Macabre Underground*” que funcionavam nos EUA durante os anos 80. Entre alguns de seus títulos estão: *Haven of Horror* (Dir: Louis Ferriol, 1985, EUA); *The New York Centerfold Massacre* (Dir: Louis Ferriol, 1985); *Violations* (Dir: Louis Ferriol, 1986) e *The Necreotic* (Louis Ferriol, 1978). Quase todos estes filmes eram exclusivos a *Vidimax* e não apareciam em nenhum outro lugar, nem sequer em resenhas em revistas especializadas a não ser no catálogo da própria “*Macabre Underground*”. Todos eles eram de baixíssimo orçamento e filmados em vídeo. Nos filmes da *Vidimax*

praticamente nada ocorre a não ser a tortura de jovens meninas, raramente há alguma forma de história ou desenvolvimento narrativo. Apenas cenas de tortura das mais diversas formas como amarrar as vítimas, cirurgias sem anestesia, espancamentos etc e, conseqüentemente, a morte das garotas. Fim de filme. Tudo é, evidentemente, montado. Os péssimos efeitos especiais e qualidade técnicas desmentem qualquer afirmação contrária. A *Vidimax* acabou por se tornar conhecida dentro de seu mercado devido a rumores de que vendiam genuínos filmes *snuff* para certas pessoas do submundo, rumores estes nunca comprovados e muito provavelmente iniciados pela própria companhia.

Um outro catálogo de venda de filmes por correio, de Pittsburgh, nos EUA, chamado *Horror Femmes*, oferecia uma série de títulos nos quais mulheres acabam por serem mortas enforcadas. O catálogo oferece histórias em quadrinhos, contos e filmes. Muitos dos filmes são compostos meramente por *slides* ou *loops*. O uso de *slides* ou *loops* ao invés de filme propriamente dito, oferece um método mais barato e eficiente de simular a morte e muitas vezes podemos ter a impressão que os atores, embora não estejam sendo mortos de fato, estão sendo no mínimo machucados, que algo deve ter saído do controle. Esses filmes são diferentes até dentro do próprio gênero, pois não são filmes propriamente ditos, são *loops*, que buscam a ilusão que a atriz (quase que exclusivamente, salvo raros casos, a vítima é sempre feminina) está genuinamente sendo machucada e em perigo. Os *loops* geralmente não tem títulos, nem créditos e seguem uma típica representação de como um *snuff* “deveria” ser. A ação é confinada em uma sala apenas, mal iluminada, câmera fixa e filme granulado de má qualidade. A vítima é então retirada de seus vestimentas, torturada, as vezes estuprada, e por fim morta. Esta série ficou conhecida pela famosa frase “*Killroy was here*”, pois no começo dos filmes tal frase aparece pichada num muro.

Além desta duas distribuidoras citadas, poderíamos citar diversas outras como *Alpha Productions*, *Dark Fantasies*, *Club-Dead*, *Killville*, *SlayMates*, *Kryptic K Productions*, *E. I. Independant Cinema*, *Necrobabes Videos* etc. Esta última, especializada em vídeos de necrofilia adverte em seu sítio que, caso as pessoas estejam em dúvida se seus filmes são reais eles respondem:

“Não! Não cansamos de dizer isso. O que apresentamos são obras de ficção realizadas por atores, ocasionalmente com a ajuda de efeitos especiais (às vezes digital, as vezes prático). Todos os atos que podem ver no nosso sítio são apenas simulações. Nada disso é real, e é deste jeito que gostamos. Não promovemos,

estimulamos, endossamos ou perdoamos violência na vida real em qualquer forma ou modo”⁸².

O cinema da transgressão

Richard Kern era um dos principais líderes de um grupo de jovens cineastas que emergiram do cenário “punk” nova-iorquino no final de década de 70. Com *slogans* como “*anti-hollywood, anti-establishment, anti-you*”, filmavam seus filmes em 8 mm e os exibiam em pequenos clubes locais para uma igualmente pequena e seleta audiência. Filmes como *Black box* (Dir: Beth B. & Scott B, 1979, EUA), *Underground USA* (Dir: Eric Mitchell, 1980) e *They eat scum* (Dir: Nick Zedd, 1979) são apenas alguns dos exemplos. Foi este último diretor, Nick Zedd (também conhecido pelos pseudônimos Orion Jeriko ou Ernie Birk), que criou o “*The Underground Film Bulletin*” cujo primeiro número saiu no ano de 1984 e suas edições duraram até 1990. É crédito também de Zedd o nome dado a este grupo de jovens cineastas: *The Cinema of Transgression*, termo este usado pela primeira vez em seu ensaio sobre sua proposta política a respeito do “Cinema da Transgressão” intitulado *Cinema of Transgression Manifesto*⁸³ e publicado no “*Underground Film Bulletin*”.

Richard Kern, fotógrafo e editor de fanzines, estava entre os principais líderes destes indivíduos que passariam a ser chamados de “cineastas transgressivos”. Após alguns curtas e média- metragens no começo dos anos 80, foi em 1984 com *The Right Side of My Brain* (1985), estrelando Lydia Lunch, que sua mistura agressiva de sexo e violência chamou a atenção de meios de comunicação recebendo diversas críticas, quase todas ruins. Os filmes mais controversos e polêmicos que saíram do movimento foram os de Kern como, por exemplo, *Submit to Me Now* (1987) no qual amigos do diretor encenam suas fantasia sexuais diante de sua câmera. Masturbação (masculina e feminina), depilação, auto-mutilação e suicídios encenados fazem parte das várias vinhetas. Filmado em um espaço de dois anos, *The Evil Cameraman* (1990) é semelhante à *Submit to me Now*, mas desta vez é o próprio Kern que encena suas fantasias. A cena inicial apresenta uma garota japonesa, apenas com suas roupas

⁸² *NO! We really cannot stress this enough. What we present are works of fiction performed by actors, occasionally with the aid of special effects (sometimes digital, and sometimes practical). All of the acts you may view on our site are simulations only. None of it is real, and that's the way we like it. We do not promote, encourage, endorse, or condone real-life violence of any form in any way.* Tradução livre. Sítio online acessado no dia 10/09/2006.

⁸³ Ver anexo 3.

íntimas, sendo amarrada num poste. Sua cabeça é então coberta com um gorro quando Kern aparece em cena e corta sua calcinha e seus pêlos pubianos com uma tesoura. Em outras cenas do mesmo filme, Kern humilha diversas mulheres em frente à câmera quando, logo após, os papéis invertem e é a vez delas o humilharem. O impacto e o caráter “chocante” dos filmes de Kern podem parecer datados nos dias atuais, mas uma apresentação de *The Evil Cameran* no Ritz, um clube de prestígio de Nova Iorque, foi interrompida após trinta segundos e Kern expulso do clube sob a acusação de “pornografia infantil”.

Além de nomes importantes do movimento tal como Richard Kern, Nick Zedd, Cassandra Stark, Beth B., Jon Moritsugu e Tommy Turner, outro nome que também merece atenção é o da diretora Tessa Hughes Freeland. Seu trabalho mais conhecido é um curta-metragem intitulado *Nymphomania*. Este filme, filmado em colaboração com Holly Adams, demonstra a personificação da sexualidade feminina através de uma bela e graciosa ninfa dançante. No que ela dança, suas roupas vão se prendendo nas árvores da floresta, porém sua inocência e beleza permitem que ela continue sua dança, com nenhuma vergonha de sua nudez. Um pan⁸⁴ com um falo exageradamente grande, excitado pela beleza da ninfa, a persegue e a estupra. O pênis gigante do pan acaba por perfurar a ninfa, literalmente rasgando seu estômago. O filme é uma paródia de mitos clássicos e pagãos sobre plenitude sexual e, desta forma, uma crítica de humor negro para as atitudes dialéticas frente às sexualidades masculinas/femininas. *Nymphomania* localiza uma mitologia sexual específica à cultura ocidental e a desconstrói através da representação do poder inerente a esta relação e demonstrando o final lógico e trágico desta forma de relação.

Freeland e Holly Adams apresentam um caso interessante no interior deste movimento cinematográfico, não apenas por serem as duas únicas mulheres que não apenas atuavam como dirigiam seus filmes, mas também por trazerem uma estética *exploitation* e graficamente violenta para discutirem relações de poder e gênero. Não apenas é raro encontrarmos diretoras neste terreno cinematográfico, mas, mais importante ainda, no caso dos filmes que envolvem a representação de tortura e morte é igualmente raro encontrarmos vítimas masculinas sendo assassinadas nas mãos de

⁸⁴ Pan, também chamado de Lupercus, era o deus dos caçadores na mitologia grega. Era representado com orelhas, chifres e pernas de bode. Trazia sempre consigo uma flauta. Os latinos o chamavam de Fauno e Silvano. Tornou-se símbolo do mundo pagão. Divertia-se assustando as pessoas no campo, é daí que vem a palavra "pânico".

mulheres. Se, por um lado, a escassez de diretoras pode ser apenas um reflexo de uma tendência mais ampla – ou seja, existem menos diretoras atuando em qualquer gênero cinematográfico – a falta de vítimas masculinas nos remete a uma organização social muito mais complexa. No caso do filme de Freeland, a morte da ninfa nas mãos do Pan busca representar justamente esta relação de poder entre a relação masculino / feminino e mais, problematizar a própria dicotomia da relação masculino / feminino enquanto uma forma de poder. Em um outro filme seu, um pequeno documentário de 3 minutos filmado em 16 mm intitulado *Baby doll* (1982), a diretora demonstra as preparações de duas dançarinas exóticas intercaladas com cenas dos pés delas dançando, enquanto suas vozes descrevem a natureza de seu trabalho. Podemos identificar, desta forma, que não apenas as preocupações da diretora são diferentes que a de seus colegas, mas também sua escolha de objeto e sua *forma* de tratá-los.

No entanto, de toda a produção de filmes *exploitation* e extremo, a produção oriental é sem dúvida a que mais choca o espectador ocidental no que se refere ao tratamento de mulheres e questões de gênero. Além disso, a produção oriental é também largamente conhecida como sendo “mais forte” pelo público ocidental consumidor de *exploitation* e cinema extremo. Se, por um lado, tal afirmação pode ser resultante de uma representação já discutida de “um mundo distante, um mundo sem regras”, por outro, a produção oriental é realizada por um outro código de censura. Isso significa que, determinadas temáticas, consideradas pelos ocidentais como demasiado tabu para *qualquer* filme, no oriente elas conseguem passar pela censura. Ao mesmo tempo, demonstrações tabu para os orientais (como a genitália, para citar apenas um exemplo, até hoje proibido de ser demonstrada em *qualquer* filme japonês) são permitidas pela censura ocidental. No item a seguir será tratado do desenvolvimento do cinema *exploitation* e a conseqüente apropriação do chamado cinema extremo no oriente, com especial atenção ao caso japonês.

O cinema oriental – filme pinku

A história do cinema extremo ou do cinema *exploitation* japonês deve ser compreendido conjuntamente com outro gênero, mais tipicamente japonês, o filme *pinku*. *Pinku Eiga* conhecido como “filme rosa” foi um termo que se popularizou entre as produtoras japonesas para se referir a linha de filmes *exploitation* de cunho sexual desenvolvidos a partir da década de 60. O primeiro grande filme *pinku* é geralmente considerado como sendo *Hakujitsumu* (Dir: Tetsuji Takechi, 1964, Japão). Produzido pelos estúdios *Shochiku* este filme é também um dos primeiros filmes do *nuberu bagu* japonês a ter um enredo predominantemente erótico, contendo nudez feminina e inclusive pêlos pubianos⁸⁵.

O segundo filme de Tetsuji Takechi, ainda mais controverso, *Kuroi Yuki* (1965, Japão), uma produção da *Nikkatsu*, evocou uma mistura de sexo e política que se provou demais para a censura do governo japonês. Takechi foi preso sob acusações de obscenidade e levado a um julgamento que acabou por se tornar um grande evento na imprensa, com artistas e intelectuais defendendo o diretor. Takechi ganhou e abriu as portas para uma nova era de nudez e permissividade. *Kuroi Yuki* conta a história de um jovem psicótico, filho de uma prostituta que tem uma fixação por armas e é incapaz de fazer sexo sem o estímulo de uma arma carregada em sua mão. Mais tarde descobrimos que tal mania tem suas raízes em um ódio com soldados americanos, alguns dos quais teriam abusado sua mãe. O filme termina numa cena catártica na qual o jovem mata um militar americano e por sua vez é morto pela polícia militar. Em sua defesa no julgamento, Takechi comentou que embora houvessem muitas cenas de nudez no filme, elas seriam cenas psicológicas que simbolizariam a vulnerabilidade do povo japonês frente a invasão americana. Mesmo que tal afirmação possa ser facilmente interpretada como uma mera defesa jurídica, a noção de usar filmes eróticos como um veículo para afirmações políticas foi usado posteriormente e diversas vezes por muitos diretores japoneses, entre eles, Koji Wakamatsu, Shohei Imamura, Susumu Hani, Kaneto Shindo, Yoshishige Yoshida, Nagisa Oshima etc.

Já no ano de 1968 os filmes *pinku* contabilizavam metade da produção cinematográfica do Japão, de acordo com Hunter (1999). Em decorrência disto, um

⁸⁵ Na sociedade japonesa é proibido até os dias atuais a demonstração de pelos pubianos ou órgãos genitais no cinema. Vídeos e revistas “sem censura” têm disponibilidade apenas no mercado negro e são conhecidos como *uramedia*. São considerados altamente ilegais, e são produzidos primordialmente pela *yakuza*, a máfia japonesa.

ministério de censura, chamado Eirin, foi criado nos meados dos anos 60 para regular a aparição de pelos pubianos e genitais em filmes, sejam eles domésticos ou estrangeiros. Diferente do método ocidental de censura, que corta a cena em questão, a censura japonesa disfarça opticamente qualquer área considerada ofensiva, sem alterar a filmagem propriamente dita. Até meados da década de 70, a Eirin conseguia realizar seu trabalho sem muita resistência até entrarem em conflito com a produtora *Nikkatsu*.

Nikkatsu era uma produtora cinematográfica de Tóquio que teve seu começo em 1954 de uma forma muito semelhante a *Hammer* inglesa, utilizando uma mesma série de atores e diretores para lançar filmes *exploitation* e populares baseados no que estivesse mais na moda no período, desde dramas juvenis, filmes de desastre, crime, romance, aventura e terror. Dois dos mais notáveis diretores a terem saído da *Nikkatsu* foram Koji Wakamatsu e Seijun Suzuki, cujo drama sobre a máfia de influência surrealista, *Koroshi No Rakuin* (dir: Seijun Suzuki, 1967) é hoje por muitos considerados um dos principais filmes a terem saído do Japão. Porém, uma série de filmes estranhos, confusos e surreais de Suzuki levaram ao seu desligamento da *Nikkatsu*, que o considerava pouco rentável.

Enquanto no Ocidente, as companhias de cinema independentes das décadas de 60 e 70 produziram primordialmente filmes de terror além dos *sexploitation*, a *Nikkatsu* se voltou para outra forma de filme *exploitation*. O filme “pornográfico artístico”, um gênero de filmes tipicamente japoneses, conhecidos como *roman porno*, uma abreviatura para “romance pornográfico”. O primeiro filme *roman* é geralmente creditado como sendo *Danchizuma Hirusagari no Joji* (Dir: Shogoro Nishimura, 1971, Japão). O filme trata de uma mulher cujo marido não consegue satisfazer sexualmente o que a leva a arranjar um amante, mas acaba sendo descoberta por uma cafetina de um bordel que a chantageia a trabalhar como uma de suas prostitutas. O filme, evidentemente, foi um enorme sucesso e a *Nikkatsu* lançou, nos anos seguintes, uma infinidade de títulos semelhantes.

A diferença dos filmes *roman* para os filmes pornográficos ocidentais era que, além de serem menos explícitos sexualmente, os diretores tinham completa liberdade artística desde que os filmes se encaixassem numa fórmula básica: um título sensacionalista e apelativo, muita nudez feminina e um bom retorno financeiro para a produtora. Alguns dos diretores que se sobressaíram no terreno do filme *roman* que podemos citar são: Tatsumi Kumashiro, Akira Kato, Masaru Konuma, Shogoro Nishimura, Noboru Tanaka, Toru Murakawa, Toshiya Fuiita, Kichitaro Negishi e

Yasuharu Hasebe. Em pouco tempo, atrizes regulares nos filmes como Jun Miho, Yuki Minami, Hiroko Isayama, Yoko Hatanata, entre outras, tornaram-se celebridades nacionais, vistas por muitos como símbolos de uma nova liberação sexual.

Em 1973 o filme *roman* deu um passo além com o surgimento de *Hirusagari No Joji: Koto-Mandara* (dir: Masaru Konuma, 1973, Japão), um filme que acabou tendo grande sucesso ao contar um romance sado-masoquista. Isso fez com que várias outras pequenas produtoras rivais imitassem o filme, abrindo o caminho para produções cinematográficas cada vez mais extremas que tratassem de sado-masiquismo e, conseqüentemente, acelerando a aceitação *mainstream* de tal temática no cinema japonês. Algumas temáticas comuns aos *roman* eram, além do sado-masiquismo, emprisionamento, dominação, tortura e estupro contra mulheres. Tais temas, apenas contidos em entrelinhas na geração da década de 60, tomam, a partir da década de 70 no Japão, um corpo mais gráfico e explícito.

Ainda no ano de 1973, a Nikkatsu lançou outro filme, *Koi No Karyudo* (Dir: Seiichiro Yamaguchi, 1973). Com este filme, a Eirin finalmente se cansou da *Nikkatsu* e de seus filmes cada vez mais provocativos e “pervertidos” e Yamaguchi foi preso por obscenidade. Porém, diversos protestos e um largo apoio da mídia e da classe intelectual acabaram levando o julgamento ao seu favor. A sua absolvição acabou por dar ainda mais força aos cineastas que continuaram a testar os limites dos censores. Muitos críticos consideram que o filme *roman* não apenas salvou a *Nikkatsu*, mas também toda a indústria cinematográfica japonesa de um desastre financeiro. De fato, enquanto uma significativa parte desses filmes injetaram dinheiro de volta na indústria japonesa, diversos outros filmes *roman*, mais sofisticados, eram um antídoto ao melodrama e filmes sentimentais reinantes até então nas produções nipônicas (HUNTER, 1999).

Nos meados da década de 80, assim como ocorreu nos EUA, o mercado do vídeo acabou por atropelar a indústria *pinku* cinematográfica, pois, além de ser mais barato, rápido e prático, conseguia contemplar uma área maior do mercado. A partir de 1988 a *Nikkatsu* parou com sua produção de filme e se concentrou em vídeo, como, por exemplo, *Tales of Sacred Humiliation* no qual um corcunda mutante segue uma missão de estuprar freiras, demonstrando que, os limites do aceitável haviam sido ampliados significativamente em relação a década anterior.

A *Nikkatsu*, bem como outras produtoras semelhantes, em seus constantes confrontos com a censura, ajudaram a expandir significativamente os limites da censura em seu país e tornaram o filme *pinku* num dos gêneros mais lucrativos do cinema

japonês. Com isso abriram o caminho para dezenas de outros filmes que seguiram como temas cada vez mais desafiadores como *Topazu* (dir: Ryu Murakami, 1991), *Chikandensha: Hitozuma-hen Okusama Wa Chijo* (dir: Toshiki Sato, 1994) e *Karura No Yume* (dir: Takahisa Zeke, 1994).

Tortura e sexo

Temas relacionados a sado-masochismo, tortura e estupro são frequentes no cinema japonês. É importante realçar que, tais temas, considerados extremamente tabu no ocidente, estão presentes em um gênero largamente consumido no Japão, o filme *pinku*. Desde os filmes de Seijun Suzuki (como por exemplo, *Nikutai no mon*, 1964) cenas de servidão feminina e tortura com cordas apareciam em diversos filmes, antes sequer do filme *pinku* estar completamente estabelecido. Na década de 60 Koji Wakamatsu introduziu tais temas em suas produções independentes, mas eram geralmente marginalizadas devido ao seu caráter “experimental” ou “político”. Aos poucos, produções maiores, de estúdios *mainstream*, exploraram tais temas, alguns exemplos sendo *Hiroku Onna-ro* (dir: Akira Inoue, 1968) dos estúdios Daiei, *History of Torture and Punishment* (dir: Baku Komori, 1967) dos estúdios Dokuritsu e *Onna Ukiyozashi* (dir: Tan Ida, 1968) dos estúdios *Nikkatsu*. Nesses filmes já podemos perceber a tendência de colocar a tortura feminina como a própria razão de ser do filme ao invés de um elemento tangencial ao enredo. Entre 1968 e 1973, uma série de filmes sugeriram, conhecidos coletivamente no mundo ocidental como a série *Joys of Torture*. Exceto por um deles, *Yakuza Keibatsu Shi: Rinchi!* (Dir: Teruo Ishii, 1969), todos os outros tratam do encarceramento, tortura e conseqüente assassinato de mulheres. Esses filmes pertencem a um gênero peculiar de filmes *exploitation* japonês conhecidos como *ero-guru*, abreviação de “erótico-grotesco”. Este termo, na verdade, tem suas origens na década de 20 na qual certas produções artísticas e literárias que tratassem de certos temas eram conhecidos coletivamente como *eroguronansensu* (erótico-grotesco-nonsense). Alguns exemplos destas raízes são a revista *Hentaishiryō* de Umehara Hokumen, os trabalhos do artista plástico Ito Seidu e o escritor Edogawa Rampo. Com um nome claramente imitado de Edgar Allan Poe, Edogawa Rampo é um dos principais escritores de horror do Japão no século XX. Suas histórias geralmente contém temas ligados à sexo e violência, muitas vezes relacionadas ao sado-masochismo o que levou

à Rampo ter sofrido censura governamental durante toda sua carreira. Alguns filmes adaptados de suas obras são: *Kurotokage* (Dir: Umeji Inoue, 1962), *Kyofu Kikei Ningen* (Dir: Teruo Ishii, 1969) e *Yaneura no Sanpo Sha* (Dir: Noboru Tanaka, 1976) entre outros.

Esta premissa básica para um filme, qual seja, de mulheres presas e então torturadas e abusadas tornou-se tão popular, não apenas no Japão, mas no mundo todo, que criou-se um nome próprio para este sub-gênero de filme *exploitation*. Tais filmes são geralmente conhecidos como *w.i.p*, abreviação em inglês para *women in prison*, que significa, literalmente, mulheres presas. Embora nem todo *ero-guru* seja baseado em uma temática *w.i.p*, elas foram incorporados em diversas produções do gênero. Outras produções *ero-guru* com uma temática *w.i.p* que poderíamos citar são: *Joshuu 701-gô: Sasori* (Dir: Shunya Ito, 1972), *Hiroku Nagasaki Onna-ro* (Dir: Akikazu Ohta, 1976), *Jitsuroku Onna Kanbatsusho: Sei-Jigoku* (Koyu Ohara, 1975) entre muitos outros. Mais recentemente temos *Zangyaku No Onna Gomon* (Dir: Shinya Yamamoto, 1992), *Onna hankachô: Edô gômon keibatsu shô* (Dir: Masaru Tsushima, 1995). Em 1992⁸⁶, dos estúdios Shinto, podemos citar o filme *Gomon Hyaku*, dirigido por Koji Wakamatsu sob encomenda, no qual jovens garotas presas são chicoteadas, crucificadas, estupradas, eletrocutadas e finalmente mortas. Em *Jokei Gokinsei Hyaku-nen* (Dir: Koji Wakamatsu, 1977) as cenas de necrofilia e tortura com tatuagens foram o suficiente para deixar o filme no armário até década de 90.

O que é interessante notar nestes filmes citados é que não caem nem na categoria de *pinku* nem no gênero de terror ou *gore*. Não há elementos sobrenaturais, como num filme de horror, por exemplo. O que os caracteriza é uma junção peculiar de sexo e violência, geralmente ligado à idéias de dominação e tortura sado-masoquista, freqüentemente envolvendo a morte da torturada (ou torturado em casos mais raros). A violência gráfica por um lado, adicionado ao filme erótico *pinku* juntaram-se para formar um novo estilo de filme, peculiar ao oriente, combinando tortura e sexo, o *ero-guru*. As raízes desta mistura particular de sexo e violência podem ser encontradas em filmes como *Kyuju-Kyuhonme No Kimusume* (Dir: Morihei Magatani, 1959) e *Onibaba* (Dir: Kaneto Shindo, 1964).

Estúdios especializados em filmes *exploitation*, como *Koei* e *Nikkatsu*, logo perceberam que a temática do sexo violento seria tão popular quanto, se não até mais,

⁸⁶ Na verdade o filme foi feito em 1972, mas considerado muito forte na época, só teve seu lançamento 30 anos mais tarde.

que os filmes contendo apenas tortura. *Boyoku no shikibuton* (dir: Mamoru Watanabe, 1967) é um exemplo desses filmes e contém diversas cenas de conteúdo sado-masoquista com mulheres sendo mutiladas, assassinadas, estupradas e torturadas. Um dos grandes nomes japoneses especializado neste gênero é Giichi Nishihara. Dois de seus filmes que podemos citar são *Gendai Ryoki Sei Hanzai* (1976) e *Ijojochi Jiken: Kamisori* (1977). Outras produtoras japonesas a trabalharem nesta temática são a *Cinemagic* e a *Yu Productions*, sendo que esta última girava em torno de três cineastas: Genji Makamura, Ryuichi Hiroki e Hitoshi Ishikawa que assinavam seus filmes de forma coletiva sob o pseudônimo de Go Ijuin. Entre seus trabalhos estão *Za SM* (1984), *Za Sekkan* (1985) e *Kankin Sei No Dorei: Ikenie 2*. Em *Kankin Sei No Dorei: Ikenie 2*, após o carro de um casal quebrar no meio da estrada, um habitante local os ajuda levando-os de volta para a casa dele. Uma vez lá, descobrem que ele é na verdade um “sádico cruel” que prende seus convidados. Após uma série de torturas e abusos sexuais, Shingo, o namorado da garota, começa a ficar crescentemente excitado com as torturas e percebe que esta é a vida que ele quer para ele, implorando ao sádico (sem nome, creditado apenas como “o sádico”) para ser seu aprendiz. O sádico consegue mais duas garotas para suas práticas de tortura e abuso. Em um dado momento, no qual as jovens estão comendo em potes para alimentar animais, Shingo esfaqueia seu mentor e o enterra no jardim da casa e as jovens ingenuamente acreditam estarem livres. O filme, porém, corta para uma cena demonstrando todas elas presas de volta, agora sob o comando de Shingo. Semelhante à trilogia *All Night Long* (Katsuya Matsumura), o filme tem a premissa sadeciana de que todos os seres humanos naturalmente teriam um lado obscuro e sádico, que apenas estaria escondido devido as normas sociais que os reprimem e que, se levado a um determinado ponto, se libertaria delas e agiria conforme sua natureza.

Centenas de outros filmes semelhantes existem e poderiam ser citados. Quanto mais recentes historicamente, mais explícitos são, tanto na demonstração de violência extrema, quanto de sexo. Alguns destes podem ser encontrados no banco de dados *online* da *Killing for Culture*, um sítio dedicado ao mapeamento de cinema extremo, mas, mesmo assim, pouca informação existe a respeito deles, com exceção do título deles em inglês, geralmente auto-explicativos como por exemplo: *Brutality of Tortured Women*, *Memoirs of a Tortured Girl*, *Seven Days of Torture*, *Tattooed for Torture*, *Three Days of Sub-human Treatment*, *S&M Torture Freaks*, *Screaming Rape Of A Tortured Virgin*, *Schoolgirls In Cement*, *Tortured Prisoner*, *Tales Of Naked*

Humiliation, Make Me Your Slave etc. Quase todos estes da década de 80 em diante e pertencentes à obscura produtora *Cinemagic*.

Muitos deste filmes nunca tiveram distribuição no ocidente, em parte porque o ocidente tinha a sua própria indústria *exploitation*, mas principalmente devido ao fato de conterem elementos demasiado tabus para a cultura ocidental. De todos os temas tratados no *ero-guru* japonês, tortura com cordas e estupro aparecem como os mais exóticos e “inaceitáveis” para os olhos ocidentais. *Kinbaku*, dominação com cordas, é na verdade uma antiga forma de arte japonesa preservada em sua forma original pela organização *Kinbakubi Kenkyu Kai* (abreviada como *Kinbiken*). Esta organização alega ter um arquivo completo da história do sado-masiquismo no Japão e produziram dezenas de vídeo de dominação com cordas. A organização é presidida pelo “mestre das cordas” Chimou Nureki e pelo fotógrafo Akio Fuji e se propõem ao estudo da beleza do sado-masiquismo com cordas.

Embora as modelos nos vídeos da *Kinbiken* estejam geralmente nuas, não há nenhum sexo envolvido e raramente há ainda qualquer diálogo ou enredo⁸⁷. Cada vídeo é uma forma de documento, com uma modelo em uma dada cena e situação, da *forma* de sua tortura. Genitais nunca são mostradas, obedecendo a estrita lei japonesa a respeito do assunto. As garotas geralmente estão suspensas pelo telhado, mas outros cenários como amarradas em cadeiras ou na praia, são possíveis. Uma vez presa e amarrada ela pode ou não sofrer outras humilhações ou castigos como chicotes, tortura de mamilos, pregadores, tortura de língua etc. Uma das principais modelos da *Kinbiken*, Yuri Sunohara, é também gerente da organização. Apesar da natureza dos filmes, as produções da *Kinbiken* não são vistas pelo governo japonês enquanto produções pornográficas, mas sim como registros documentais e uma tentativa de preservar e catalogar esta forma de arte tradicional oriental.

⁸⁷ Ver figura 26.

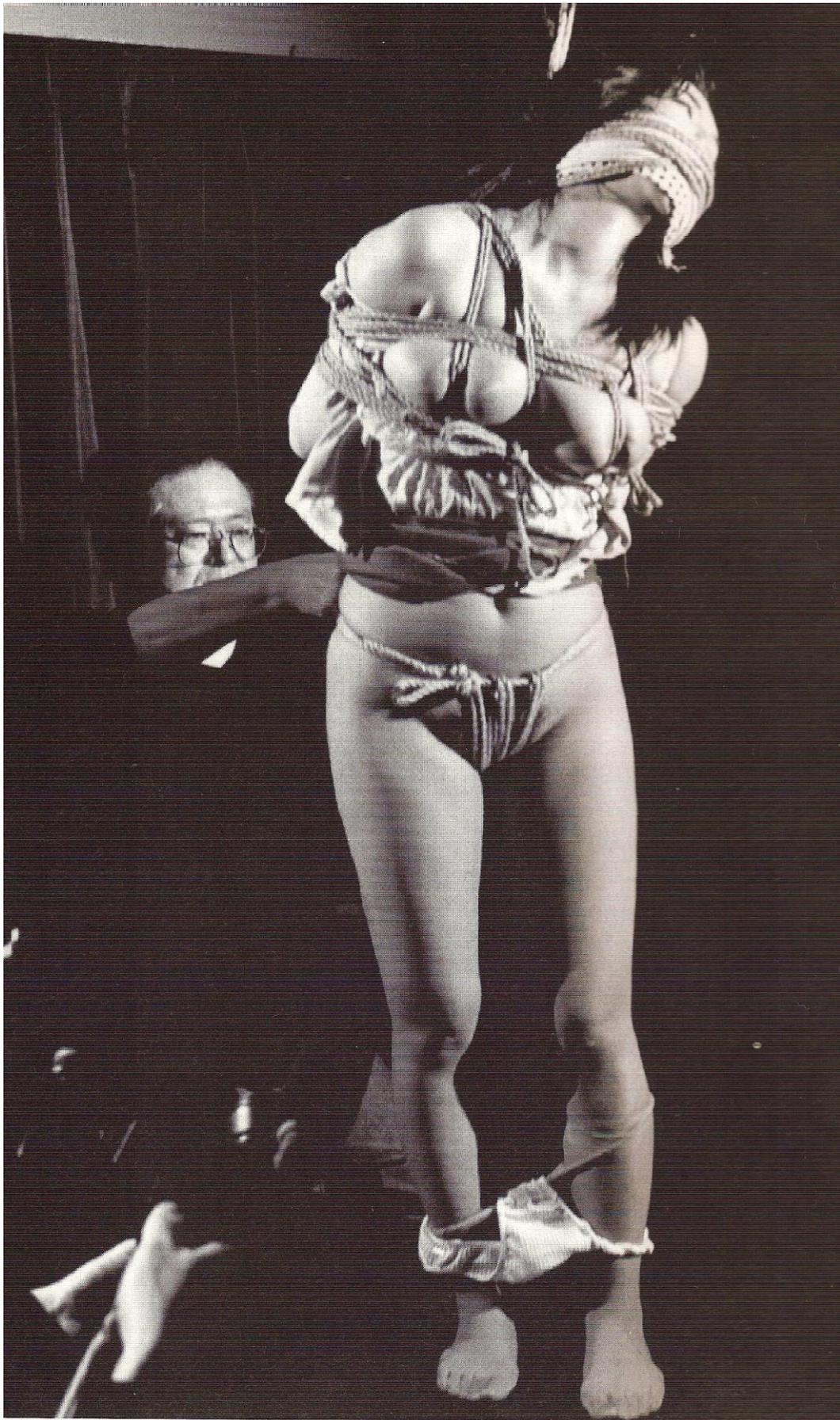


Figura 26. *Still* de um vídeo da Kinbiken. Foto retirada de Hunter (2002, p. 66)

Mas sem dúvida, o mais difícil para os ocidentais compreenderem nas produções japonesas é a atitude delas frente ao estupro. Além da frequência com que o estupro de mulheres ocorre, o que mais confunde é a sua justificativa. De uma forma geral, nos filmes *pinku*, as vítimas - geralmente estereótipos de mulheres inocentes, como, por exemplo, enfermeiras, jovens noivas, estudantes e freiras - se apaixonam pelos seus estupradores. Um exemplo é o filme *Okasu!* (Dir: Yasuharu Hasebe, 1976) em que uma jovem bibliotecária é atacada e violentamente estuprada em um elevador. Longe de ter ficado traumatizada pelo ato, ela descobre as maravilhas do sexo e começa a dormir com o maior número de homens que consegue. Ela descobre, no entanto, que é incapaz de atingir orgasmo fora deste mundo selvagem do estupro e segue em busca do homem que a estuprou originalmente. Ele é agora o único homem que a consegue satisfazer. Em *Dabide No Hoshi: Bishoujo-gari* (Dir: Norifumi Suzuki, 1979) o protagonista do filme é resultado de um estupro, realizado em sua mãe em frente ao seu marido. O garoto, Tatsuya, cresce com as mesmas tendências que seu progenitor violento, a ponto de transformar o porão de sua casa em uma câmara para o abuso e tortura de mulheres. Tatsuya finalmente descobre quem é seu pai e ambos se juntam para estuprar e torturar outras jovens indefesas. O filme é baseado em um *manga* do desenhista Masaki Soto, que também foi responsável por originar uma série animada. Em alguns casos as demonstrações de estupro são tão gráficas, longas e detalhadas que o enredo nada mais é que uma forma de preencher o tempo entre tais cenas.

Outros filmes *pinku* que tem como tema central o estupro que podem ser citados são *Mou Ichido Yatte* (Dir: Giichi Nishihara, 1976), *Mizu No Nai Puuru* (Dir: Koji Wakamatsu, 1982), *Kankin Tobo: Utsukishiki Emonotachi* (Dir: Shinsuke Inoue, 1995) *Zero Onna* (Dir: Ippei Suzuki, 1993), *Samayoeru Nouzui* (Dir: Sadaaki Hagiba, 1993) e *Toriko* (Dir: Masahide Kuwabara, 1995). Além destes a série conhecida coletivamente como “*Tenshi No Harawata*” (também conhecida como *Angel Guts*) que teve seu início em 1978 é composta de filmes dramáticos cujo tema gira em torno do estupro baseadas no *manga* original do mesmo nome de Takashi Ishii⁸⁸. O tema do estupro é também comum no cinema de Hisayasu Sato e seus seguidores

⁸⁸ A série é composta ao todo de 6 filmes. *Jokôsei: tenshi no harawata / Angel Guts 1: High School Coed* (dir: Chusei Sone, 1978); *Tenshi no harawata: Akai kyôshitsu / Angel Guts 2: Red Classroom* (dir: Chusei Sone, 1979); *Tenshi no harawata: Nami / Angel Guts 3: Nami* (dir: Noboru Tanaka, 1979); *Tenshi no harawata: Akai ingá / Angel Guts 4: Red Porno* (dir: Toshiharu Ikeda, 1981); *Tenshi no harawata: Akai memai / Angel Guts 5: Red Vertigo* (dir: Takashi Ishii, 1988); *Tenshi no harawata: Akai senkô / Angel Guts 6: Red Flash* (Takashi Ishii, 1994).

Koji Wakamatsu

Na mesma época de lançamento de *Kuroi Yuki* (Dir: Tetsuji Takechi, 1965), Koji Wakamatsu já era regular da *Nikkatsu* há dois anos, com um currículo de 20 filmes dirigidos. Koji Wakamatsu era um diretor por um lado, influenciado pelos filmes eróticos de Takechi, e por outro, pela *nuberu bagu* do cinema japonês, mais especificamente de seu mentor, Nagisa Oshima.

Em 1965 Wakamatsu lançou *Kabe No Naka no Himegoto* (Dir: Koji Wakamatsu, 1965) e marcou uma ruptura com seu trabalho anterior. Em primeiro lugar, era seu primeiro filme a ser escrito além de dirigido por ele. O projeto original era de uma história sobre estudantes secundaristas de classe média, a pressão em suas vidas enquanto se preparam para suas provas finais, suas interações sociais etc. Wakamatsu tomou este esqueleto geral e construiu uma estranha história sobre estupro, assassinato e *voyeurismo*. Na versão final, o protagonista é um estudante adolescente se preparando para seus exames finais, mas sabe previamente, que está destinado a falhar devido a sua educação anterior de baixa qualidade. Frustrado e enlouquecido pela sua inadequação frente aos olhos da sociedade, ele se torna um *voyeur* compulsivo, masturbando-se enquanto espia diversas mulheres. Um de seus objetos é uma rica dona de casa que representa para ele esta sociedade que o rejeitou e pela qual ele sente um grande ódio. O jovem então entra em sua casa, invade seu quarto e a estupra. A mulher, porém, está tão anestesiada e apática devido a sua existência burguesa que seus ataques não parecem afetar ela. O jovem então a mata, assim como se mataria um animal doente, sem cura.

A *Eirin*, o quadro de censura japonês, ficou com receio da imagem que um filme deste teria para o Japão e debateram longamente sobre seu lançamento. A *Nikkatsu*, com medo de mais um processo, decidiu lançar o filme apenas em seu país de origem e sem nenhuma publicidade. Wakamatsu, sentindo-se traído pela sua produtora decidiu formar sua própria companhia, a *Wakamatsu Productions*.

Nos próximos anos Wakamatsu lançaria trabalhos controversos e visualmente desafiadores como *Taiji Ga Mitsuryosuru Toki* (1966); *Okasareta Hakui* (1967); *Yuke, Yuke, Nidome No Shojo* (1969) e *Gewalt! Gewalt: Shojo Geba-Geba* (1969). Esses filmes compõem o núcleo do chamado "Cinema Psychotica" de Koji Wakamatsu, todos eles contendo elementos de alto experimentalismo e uma visão apocalíptica, sempre filmado de forma sofisticada, que facilmente transcende o simples filme de exploração.

Em 1969, Wakamatsu lançou um filme seco e violento denominado *Yuke, Yuke, Nidome No Shojo*. O filme é centrado em dois jovens alienados, um garoto e uma menina, que acabam formando uma instável amizade. Como em muitos de seus filmes, Wakamatsu centra toda a ação e narrativa em um único espaço, neste caso, o terraço de um prédio, a única exceção ao cenário claustrofóbico são os *flashbacks* que contam um pouco da história da garota e do menino. Além dos dois jovens, outros quatro garotos e suas namoradas também se encontram no telhado. Eles estupram a garota e então descobrimos, através de *flashbacks* enquanto ela conta sua história para o menino, que ela já havia sido vítima de abuso sexual e estupro anteriormente. Aprendemos ainda que o menino cometeu quatro assassinatos. Assim como em *Okasareta Hakui* (1967) Wakamatsu utiliza breves segmentos de cor nas cenas mais violentas. Entre as quatro vítimas do garoto estavam seus próprios pais que freqüentemente o molestavam.

A violência continua quando o garoto mata os quatro estupradores, e suas respectivas namoradas, no telhado. O casal de amigos passa o resto da noite juntos no mesmo telhado e diversas imagens diversas dos dois (cantando, correndo pelo telhado, brincando, conversando etc.) são justapostas com imagens de sexo e violência comerciais, como por exemplo, de Sharon Tate e Roman Polanski. Tate, grávida de oito meses, havia sido recentemente assassinada em Los Angeles e com esta referência a um crime real repete a correlação já estabelecida de forma implícita em *Okasareta Hakui* (1967) entre o mal na sociedade contemporânea e sua própria configuração de violência e sexo. Ao raiar do dia, na simbólica data de nove de agosto⁸⁹, o horário geralmente associado a um novo começo e otimismo, o jovem casal pula fora do telhado em direção e sua morte. O pessimismo mórbido, o clima sombrio e o niilismo de *Yuke, yuke, nidome no shojo* foi altamente elogiado e muitas vezes imitado. Além disso, é freqüentemente citado como um dos melhores exemplos do uso da estrutura do *exploitation* para a realização de filmes altamente sofisticados. Em uma entrevista, encontrada em Hunter (2002), o próprio Wakamatsu afirma que seus filmes eram assistidos principalmente por intelectuais e estudantes, enquanto a maioria da população consideravam seus filmes “sujos”. Tal afirmação nos parece indicar que a apropriação do cinema *exploitation* e de uma estética extrema pela classe média intelectualizada começou a ocorrer no Japão num período semelhante ao mundo ocidental, ou seja, a partir da década de 60. Tal apropriação, no entanto, será largamente discutida no

⁸⁹ Na manhã do dia 9 de agosto de 1945, a segunda bomba atômica americana foi lançada no Japão, sobre a cidade de Nagasaki, matando 70 mil de seus habitantes instantaneamente (de um total de 240 mil).

capítulo seguinte. Antes disso, um outro capítulo essencial do desenvolvimento do cinema extremo japonês deve ser descrito.

Os anos 90

Em 1991, o famoso ator americano Charlie Sheen teve acesso a uma fita de vídeo de origem asiática, supostamente contendo autênticas filmagens *snuff*. O ator decidiu então entregar a fita ao FBI quando soube que tal filmagem já estava sendo investigada em conjunto com o serviço de inteligência japonês.

O filme em questão na verdade se chamava *Flower of Flesh and Blood*, uma produção japonesa e faz parte de uma série de filmes conhecidos coletivamente como *Guinea Pig*. Os filmes desta série foram largamente condenados ao redor do mundo e, até a imensa popularização da Internet e o acesso aos chamados programas *P2P*, o acesso aos filmes desta série era praticamente impossível. O caso de Charlie Sheen não é isolado. Muitas pessoas confundem *Flower of Flesh and Blood* com um *snuff* autêntico. Na verdade este é apenas o segundo filme da série, mas o que acabou por ficar mais conhecido. Geralmente quando se lê na imprensa ou se ouve falar de *Guinea Pig* geralmente se referem apenas a *Guinea Pig 2: Flower of Flesh and Blood* (dir: Hideshi Hino, 1985, Japão)⁹⁰.

O filme começa com a peregrinação de uma moça pelas ruas e depois em um parque. Não vemos o rosto do caçador, a câmera tem este papel através de uma tomada POV. A garota é eventualmente capturada, os créditos do filme sobem e uma música começa. A cena corta, vemos a garota lentamente acordando, encontra-se vestida, porém com sua boca amarrada e presa a uma cama. Ela tenta se soltar, mas seus esforços são inúteis. Um som metálico é ouvido ao fundo, a menina e a câmera viram para ver o que é. Do outro lado da sala um homem com roupa de samurai está de costas para ela e para o espectador. A imagem o mostra afiando uma faca no qual ouvimos um som exageradamente alto pela trilha. O homem então tira uma galinha de uma caixa e

⁹⁰ A série *Guinea Pig* é composta ao todo de seis filmes e uma sétima edição que constitui um *making of*. Eles são: *Za ginipiggu: Akuma no jikken / Guinea Pig 1: Devil's Experiment* (dir: Satoru Ogura, 1985); *Za ginipiggu 2: Chiniku no hana / Guinea Pig 2: Flowers of Flesh and Blood* (dir: Hideshi Hino, 1985); *Za ginipiggu 3: Senritsu! Shinanai otoko / Guinea Pig 3: He Never Dies* (dir: Masayuki Kuzumi, 1986); *Za ginipiggu 4: Manhoru no naka no ningyo / Guinea Pig 4: Mermaid in the Manhole* (Hideshi Hino, 1988); *Za ginipiggu 5: Notorudamu no andoroido / Guinea Pig 5: Android of Notre Dame* (Kazuhiro Kuramoto, 1988); *Za ginipiggu 6: Peter no akuma no joi-san / Guinea Pig 6: Devil Woman Doctor* (dir: Hajime Tabe, 1999); *Meikingu obu Za ginipiggu / Making of Guinea Pig* (dir: Jyunko Okamoto, 1986)

corta sua cabeça fora. Esta cena é realizada com uma multiplicidade de cortes que termina com o suposto animal deitado sem vida no chão. A galinha não é real, a cena é realizada de forma realista através de efeitos especiais altamente convincentes e uma edição estratégica. Após isso, o samurai dá a garota uma pílula e então começa um longo ritual de tortura que termina com a decapitação e desmembramento da vítima.

A série *Guinea Pig* consiste ao todo de sete episódios de duração variável. Os outros episódios da série são bem diferentes da parte dois. Um exemplo é o episódio *Mermaid in a manhole* sobre um artista que encontra uma sereia no esgoto, a leva para seu estúdio e começa a pintá-la. Aos pouco ela começa a apodrecer e o artista muda seus quadros de acordo.

Guinea Pig 2 tem todas os elementos que constituem uma visão geral de como um filme *snuff* deve parecer. Um quarto, uma vítima amarrada, geralmente feminina e indefesa, baixa qualidade do filme, geralmente granuloso com pouca iluminação. De qualquer forma, nenhuma morte efetiva ocorre em *Guinea Pig 2*. Se alguma dúvida ainda persistisse, o sétimo episódio da série é um *making of*, no qual podemos ver como são realizados os truques mais convincentes. Mas o próprio filme, em sua construção, já tem indicações mais que suficientes para indicar seu caráter ficcional. As diversas tomadas pov, uso de *travelling*, *tomadas panorâmicas*, *cut-aways*, e uma edição complexa revelam apenas alguns dos truques técnicos utilizados⁹¹. Além disso, existe no filme uma trilha sonora e, mais importante ainda, créditos finais.

Embora *Guinea Pig 2* seja o mais conhecido da série, o que mais se assemelha ao realismo de um suposto filme *snuff* é sem dúvida o primeiro título da série: *Guinea Pig: The Devil's Experiment*. Na caixa de apresentação para *Guinea Pig 1 – Devil's Experiment* não há nenhum crédito e uma pergunta se encontra ao lado da imagem da capa “3 homens torturam uma mulher, isto pode ser um experimento?” *Devil's Experiment* começa com uma alegação de que o vídeo teria sido recebido de uma fonte desconhecida e os realizadores e participantes seriam igualmente desconhecidos. A sinopse para o filme promete “violência, gritos, intolerância, crueldade, horror, abuso, centenas de tapas, chutes, sangramentos, dor, derramamento de óleo quente, mutilação,

⁹¹ O termo pov é a sigla em inglês para o termo em português de “ponto de vista”. Nesta técnica a câmera é situada na mesma altura do olho do ator, vendo, desta forma, o que o personagem estaria vendo. *Travelling* é uma técnica usada para deslocamento da câmera, geralmente feito em cima de um carrinho, chamado de *dolly*. A *panorâmica* é uma tomada que serve para dar uma visão geral do ambiente, geralmente feito simplesmente por mexer a câmera de um lado para o outro. O *cut away* é uma técnica de edição que mostra um *close-up* (ou *zoom*) de alguma ação secundária, longe da ação principal, mas diretamente relacionada e simultânea a ela.

unhas arrancadas e olhos perfurados”. Embora o filme ofereça, de fato, isso tudo que promete em seus 43 minutos, é evidente que *Devil’s Experiment* não é um filme *snuff*, mas sim um exercício cinematográfico profissional com utilização das principais técnicas como câmera lenta, *freeze-frame*, *fade*, *inserts*, *overhead shot*, *p.o.v*, *close-ups*, edição rápida e trilha sonora⁹². *Devil’s Experiment* é na verdade uma sombria meditação na desumanização acumulativa que a violência provoca tanto no agressor como na vítima. No final desta experiência cinematográfica o espectador é deixado brutalizado, mas ao mesmo tempo com uma sensação de tristeza a respeito da evanescência da vida humana, um tema recorrente na arte japonesa.

O segundo título da série não tem a pretensão de parecer um *snuff* autêntico, uma vez que na própria caixa de apresentação ele é apresentado como o primeiro filme do artista *manga*⁹³ Hideshi Hino. Embora *Flower of Flesh and Blood* seja ainda nos dias atuais um dos mais extremos filmes já realizados, a sua violência ritualizada é menos perturbadora ou chocante que a brutalidade casual e calma de *Guinea Pig 1*⁹⁴.

Semelhante aos filmes *Guinea Pig* podemos citar a trilogia japonesa de Katsuya Matsumura conhecida como *All Night Long*. Sua primeira parte é de 1992 com *All Night Long*⁹⁵, continuando com *Atrocity* (1994) e terminando com *Final Atrocity* (1996). De acordo com Hunter (1999, p. 151):

Todos estes três filmes niilistas e frios estão preocupados com a falta de sentido da existência humana e a conseqüente falta de valor da vida humana, expressada na forma de torturas sádicas e assassinatos, mas também através de filosofia verbal. Assim como *Guinea Pig*, eles levam o sadismo além do meramente sexual, no verdadeiro reino sádico do homicida, mas, ao fazerem isso, nunca discriminam a favor de um gênero ou outro – ambas as vítimas masculinas e femininas são abusadas e despachadas com igual frieza, e apenas os mais fortes sobrevivem.⁹⁶

⁹² *Freeze frame* é a técnica de congelar uma imagem por um determinado tempo. *Fade* é a técnica de transitar de uma imagem para outra de forma gradual, ou seja, no que uma imagem lentamente se desfaz, outra lentamente toma corpo em cima dela, até substituí-la por completo. *Insert* é a técnica de inserir uma imagem breve e rápida de forma inesperada para dar a idéia de alguma lembrança do passado do personagem. Pode também ser usada para efeito dramático quando algo importante está para acontecer no enredo de um filme. *Overhead shot* é uma tomada por cima do local onde a ação se desenvolve. *Close-up* é uma tomada que detalha alguma coisa em cena, seja um objeto ou uma parte do corpo do personagem.

⁹³ *Manga* é uma forma de história em quadrinhos japonesa.

⁹⁴ Ver figuras 27, 28, 29 e 30.

⁹⁵ Ver figura 21

⁹⁶ “All Three of these bleak, nihilistic films are concerned with the meaningless of human existence and the subsequent worthlessness of human life, expressed in terms of sadistic torture and murder but also by verbal philosophy. Like *Guinea Pig*, they take sadism beyond the merely sexual into the truly sádico realm of the homicidal, but in doing so, never discriminate in favor of either gender – both male and female victims are abused and dispatched with equal dispassion and only the strongest survive. Tradução livre.

O mundo escolhido por Matsumura para realizar sua visão é a dos estudantes secundaristas. O protagonista de *Atrocity* é Shinichi, um garoto interessado em bonecos e computadores que se vê perseguido diariamente por uma gangue de delinquentes. O líder da gangue, sem nome, é um jovem rico homossexual que vive rodeado de desenhos anatômicos explícitos e fotos do holocausto. Após cada um de seus atos violentos ele sussurra no ouvido da vítima “desculpe-me”. Logo no início do filme Shinichi apanha da gangue, sua roupa é retirada e um cigarro queimado em seus genitais. No próximo dia, o líder da gangue o visita e o leva para uma majestosa casa no campo. Lá ele mostra para Shinichi sua escrava, uma jovem moça visivelmente cansada, que foi induzida a se viciar em heroína, estuprada e torturada (suas unhas arrancadas uma por uma). Shinichi é forçado a ver o líder da gangue humilhar a garota e alimentado-a como se fosse um cachorro. Nesta seqüência temos uma primeira visão do lado obscuro e macabro de Shinichi que chuta a menina quando ela ri dele. A garota é finalmente largada em um lixão de rua, álcool derramado nela e, apenas o pedido de Shinichi, impede que ela seja queimada viva. Neste ponto, a relação entre Shinichi e o líder da gangue é ambivalente, enquanto este tenta constantemente seduzir Shinichi, afirma ao mesmo tempo que nunca poderão ser amigos de fato.

No próximo dia, Shinichi recebe dois amigos em casa e a namorada de um deles, chamada de Sayaka. Em um dado momento a gangue realiza uma visita surpresa e Shinichi e seus amigos são levados para a casa de campo que vimos na cena anterior, para jogar um “jogo”. Sayaka é então injetada com heroína e suas roupas retiradas, enquanto seu namorado é forçado a assistir. O peito de Shinichi é queimado com um maçarico quando ele rejeita as propostas sexuais do líder da gangue. Este então escolhe Sayaka como a próxima vítima e ordena Shinichi a cortar ela lentamente com uma baioneta, até que ela morra. Se ele recusar, ou se o corte não for fundo o suficiente, sua cabeça será acertada por um bastão de baseball, que um dos comparsas aponta para ele. Quando está prestes a usar a baioneta para os fins desejados pela gangue, Shinichi vira e a enfia no estômago do comparsa, pega o bastão do chão e acerta o líder da gangue, causando seu desmaio. Um outro membro da gangue é escolhido como próxima vítima da fúria de vingança de Shinichi, que o mata com o bastão de baseball. Shinichi então decide se vingar do líder da gangue, ao qual ele amarra numa cadeira e então derrama gasolina em seu rosto. Utilizado o maçarico do próprio líder, ele queima seu rosto até que ele morre, enquanto grita em agonia “desculpe-me”.

Shinichi agora se encontra rodeado de violência e corpos. Ele localiza os dois outros sobreviventes, Sayaka e seu namorado, e os mata enquanto eles fazem amor. Shinichi então, parado em pé, rodeado de corpos sem vida, ri contente com os assassinatos “sem sentido” antes de deixar a casa e se prepara para um próximo dia de escola. Uma última frase é dita por ele “esta forma de felicidade só pode ser entendida por algumas poucas pessoas”.

O terceiro volume da série é uma reprise do segundo e busca demonstrar o processo que transforma um introvertido e tímido aluno secundarista em um assassino psicótico, além de manter uma mesma mensagem sobre a insignificância da vida humana. Como afirma Hunter (1999):

Assim como *Guinea Pig* – embora mais eloqüente na exposição – os filmes da série *All Night Long* não são meros filmes *exploitation*, mas sim deliberados e convincentes ensaios sobre niilismo, a afirmação da vontade sobre os outros e o vazio no coração da sociedade moderna que pode e de fato fomenta uma alienação genocida em potencial⁹⁷.

⁹⁷ *Like Guinea Pig – though more eloquent in exposition – the All Night Long films are not merely mindless exploitation but deliberated, convincing sadean essays in nihilism, the assertion of will over others, and the void at the heart of modern society which can and does foment potentially genocidal alienation.* Tradução livre.



Figura 27. *Still de Guinea Pig 1: Devil's Experiment* (Dir: Satoru Ogura, 1985, Japão).
Foto retirada do site <http://www.guineapigfilms.com/>, acessado no dia 17/08/2006.



Figura 28. *Still de Guinea Pig 1: Devil's Experiment*. (Dir: Satoru Ogura, 1985, Japão).
Foto retirada do site <http://www.guineapigfilms.com/>, acessado no dia 17/08/2006.

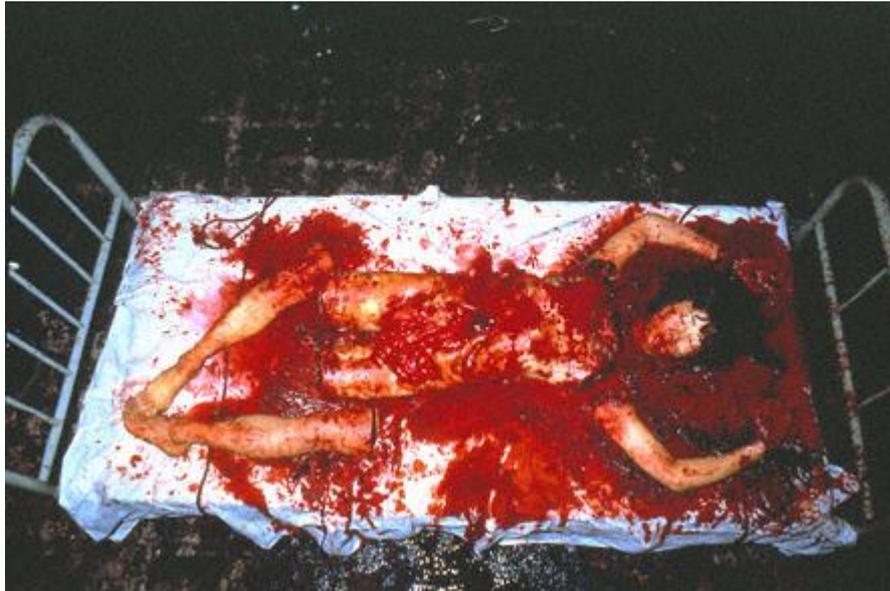


Figura 29. *Still de Guinea Pig 2: Flower of Flesh and Blood.* (Dir: Hideshi Hino, 1985, Japão). Foto retirada do site <http://www.guineapigfilms.com/>, acessado no dia 17/08/2006.



Figura 30. *Still de Guinea Pig 2: Flower of Flesh and Blood.* (Dir: Hideshi Hino, 1985, Japão). Foto retirada do site <http://www.guineapigfilms.com/>, acessado no dia 17/08/2006.

Até os dias atuais, o terreno do cinema adulto permanece uma arena propícia para jovens cineastas japoneses por ser uma forma de conseguirem viver de seu ofício além de conquistarem um espaço próprio para explorarem suas próprias vontades artísticas. Nas últimas décadas, a chamada *nuberu bagu pinku*⁹⁸ foi berço para diversos diretores experimentais como Kzuihiro Sano, Toshiki Sato, Takahisa Zeze e Hisayasu Sato. Esses quatro diretores são geralmente chamados de *Pink Shitenno* (os *top 4* do *pinku*) e seus filmes são frequentemente comentados e respeitados pelos fãs de *exploitation* oriental. Sato nasceu em 1959 na cidade de Shizuoka e se graduou na Faculdade de Tóquio em artes industriais tornando-se assistente de direção da produtora *Shishi*. Após trabalhar com diversos diretores, dirigiu seu filme de estréia em 1985 *Totsugeki! Lolita mitsuryo*⁹⁹. Com este filme, e mais dois dirigidos no mesmo ano, ganhou o prêmio de melhor diretor revelação na premiação anual da indústria *pinku*, o festival *Zoom-up*. Desde então, Sato tem produzido em torno de 50 filmes incluindo um número considerável de produções em vídeo, entre elas *Bondage Collector: Kyonyugari* (1991), *Inju No Tenshi* (1994), *Mangekyo Binikunaburi* (1994).

Assim como Koji Wakamatsu uma geração anterior, Hisayasu Sato, um dos principais nomes da nova geração de cinema extremo japonês, produziu mais de 50 filmes em apenas uma década, sempre com temas controversos e provocativos, numa fina linha entre a sub-cultura pornográfica e a expressão de vanguarda. A sua vasta produção se dedica a explorar temas como o “obscuro vazio da vida contemporânea” como, por exemplo, em filmes como *Exciting Ero: Atsui Hada* (1986), *Lolita vib-zeme* (1987), *Boko Honban* (1987), *Hard focus: nusumi-giki* (1988) entre outros. Seus personagens geralmente são indivíduos alienados pela sua própria raiva, estupradores que descontam sua raiva contra mulheres, residindo em porões escuros, mortuários, cinemas pornográficos ou ainda estudantes secundários, separadas da realidade por fobias, paranóia, impulsos suicidas ou melancolia. A temática do estupro é frequentemente evocada, em detalhes gráficos, para expressar tais pontos. Em *Hanra honban: joshidaisei boko-hen* (1989) um cansado e deprimido vendedor de computadores se torna um estuprador durante as noites, atacando exclusivamente mulheres que vivem em prédios brancos. Em *Chikan densha: Iyarashii koui* (1994) uma

⁹⁸ A nova onda *pinku*.

⁹⁹ Ver figura 31.

sociopata declara seu divórcio com o mundo ao seu redor e decide se explodir com dinamite em seu aniversário. Em *OL Boku: Yogosu!* (1986), inspirado em uma história verídica, dois jovens estudantes planejam um suicídio duplo devido a impossibilidade de seu romance continuar. O tom fatalista e depressivo é ainda reforçado pelo uso de vídeos em super-8mm autênticos, filmados pelos jovens reais e intercalados entre as cenas do filme.



Figura 31. *Still* de *Totsugeki! Lolita mitsuryo* (Dir: Hisayasu Sato, 1985, Japão). Foto retirada de Hunter (2002, p.126).

Parte 6 - Quadrinhos, horror europeu e *exploitation*

O cinema de terror e o cinema *gore exploitation* e “extremo” deve muito de sua estética aos quadrinhos. Esta influência mútua entre estas duas artes populares não foi restrito apenas à Europa e, no caso do Brasil, os quadrinhos foram responsáveis pelo primeiro contato do público brasileiro com a estética *gore*. Na França, logo após o término da Segunda Guerra, houve uma crescente demanda por produtos importados, em especial de filmes e histórias em quadrinhos americanos. Tal fenômeno era ainda reforçado pela falta de produtos locais devido a uma indústria francesa despedaçada. Livros de literatura oriundos da América tornaram-se a tal ponto valorizados que vários escritores – como, por exemplo, Boris Vian – vendiam traduções como sendo trabalhos próprios (TOHILL & TOMBS, 1995).

O estilo violento do cinema americano começou a se popularizar rapidamente com suas histórias em quadrinhos de crime e de terror. Este *boom* levou a preocupações da censura e do governo. O livro de Boris Vian, sob seu pseudônimo “americano” de Vernon Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes* lançado em 1946 foi processado por obscenidade na França e, em 1949, uma lei foi aprovada com o fim de proteger os leitores mais jovens, para banir certos tipos de livros e quadrinhos além de limitar a importação de material estrangeiro.

O elemento do erotismo era extremamente sutil nesses quadrinhos do período e, foi apenas no final dos anos 50, que alguns jornais e revistas (como a *Paris Flirt*) começaram a enfatizar elementos eróticos como forma de atrair mais leitores. Esta tendência foi percebida por Gallet, editor da revista quinzenal *V*. Ele mesmo sendo um fã do fantástico e do erótico era, também amigo de muitos dos artistas de histórias em quadrinhos e lhes dava uma liberdade criativa que não encontravam em jornais ou em outras publicações mais populares. De tiragem limitada, a revista *V* passava despercebida pela censura e acabou ganhando uma posição privilegiada para a experimentação, com novas formas e idéias que, seus autores e desenhistas prontamente exploraram.

Barbarella, criação de Jean-Claude Forest, teve sua primeira aparição na primavera de 1962 e quase imediatamente se tornou objeto de muito debate. O seu aparecimento foi marcado por uma série de especificidades que merecem menção. Pela primeira vez o formato de história em quadrinhos estava sendo levado a sério e não apenas com um olhar de desdém, como durante os anos 50, em especial nos EUA e Grã

Bretanha. Intelectuais começavam a discutir o formato e a examiná-lo como uma forma séria de expressão artística e enquanto contendo uma *estética* própria. A primeira convenção de história em quadrinhos é também deste período e ocorreu em 1967 na cidade de Lucca, na Itália.

A primeira coisa a se destacar em *Barbarella* é que ela é uma personagem protagonista feminina, e mais, era a primeira mulher “liberada” pela revolução sexual a ser colocada no papel de heroína em uma história em quadrinho (ou romance gráfico como também são chamados). O sucesso de *Barbarella* foi enorme e logo chamou a atenção do editor parisiense Eric Losfeld (1932-1979). Diferente de Gallet, Losfeld não era um fã de história em quadrinhos, mas interessado em testar os limites da barreira do gosto, viu grandes possibilidades nos aspectos mais provocativos de *Barbarella*. Em 1964 ele publicou a primeira edição em “formato americano” das histórias da heroína em edições de capa dura, luxuosas se comparadas com as publicações baratas que circulavam anteriormente. Visando o público adulto, eram vendidas a preços altos e Losfeld acabou sendo bem sucedido até demais em criar controvérsia com as histórias e *Barbarella*. Isto levou ao quadrinho ser banido em sua primeira aparição, sendo republicada apenas anos mais tarde, de forma diluída, em diversos números.

Logo após os problemas com *Barbarella*, uma outra aparição teve sua estréia na revista *V*, chamada *Scarlett Dream*. Losfeld aos poucos constituiu um catálogo impressionante de títulos, vendidos majoritariamente pelo correio. Artistas de vários países foram atraídos a trabalharem com ele, desde Guido Crepax da Itália com *Valentina* até autores ligados à série alemã *Phoebe Zeitgeist* (cujo termo *zeitgeist* em alemão significa literalmente “espírito dos tempos”). Ambos os títulos eram bastante audaciosos para o período com uma mistura de violência e erotismo sado-masoquista. Jovens artistas franceses aproveitaram esta tendência de Losfeld e, Philippe Druillet, por exemplo, publicou seu primeiro livro em quadrinhos, *The Adventures of Lone Sloane* em 1967. Esta nova tendência não foi seguida apenas pelos jovens artistas, muitos desenhistas veteranos publicaram suas histórias seguindo a nova moda estética. Paul Cuvalier, que publicava desde 1946, lançou *Epoxy* que acabou por se tornar o título mais bem sucedido de Losfeld.

Alguns anos antes, na Itália de 1962, o primeiro *fumetti per adulti* (apenas para adultos) havia sido publicado. Sendo criado por duas irmãs de Milão, Angela e Luciana Giussani, contava a história de dois personagens, de um lado, o gênio do crime, *Diabolik*, mestre do disfarce e, de outro, do homem cuja missão era capturá-lo, o

detetive Ginko. *Diabolik* era um personagem que muito lembrava *Fantômas*, mais amoral do que propriamente imoral, mas com um menor grau de sadismo aristocrático que o herói francês demonstrava. O sexo era mínimo nas histórias de *Diabolik* e o erotismo muito sutil, mas mesmo assim criaram um grande público adulto. Muitas imitações surgiram, como, por exemplo, *Kriminal*, do grupo Magnus e Bunker. Usando uma fantasia de esqueleto preta e amarela com uma máscara de caveira, *Kriminal*, apresentava o mesmo estilo espetacular de *Diabolik* com um personagem igualmente inspirado no amoralismo de *Fantômas*. O termo *fummeti neri* foi cunhado para descrever este novo estilo de histórias em quadrinhos inspiradas em *Diabolik* das irmãs Giussani que iam desde histórias de agentes secretos – *Goldrake*, *Goldboy*, *Agente SS10* –, histórias de crime – *Genius*, *Gangster Story* –, ficção científica – *Gesebal*, *Uranella* – até foto-histórias mais gráficas e violentas como *Killing*. Cada publicação aumentava os limites do que era previamente aceito, constantemente forçando e testando os limites da censura. Algumas regras, no entanto, eram estritamente aceitas pela auto-censura dos desenhistas e roteiristas, como por exemplo, a proibição de nudez explícita. Uma versão cinematográfica também foi realizada de *Diabolik* pelo diretor Mario Brava – um favorito entre os fãs de *paracinema* – no ano de 1968.

Um precursor do que viria a ser o estilo mais marcante durante a década de 70 nas histórias em quadrinhos europeias veio com a publicação, no ano de 1966, de *Isabelle*. Frouxamente inspirado nas aventuras de *Angélique* – a heroína criada nos anos 50 pelos escritores franceses Serge e Anne Golon – *Isabelle* foi o primeiro *fummeti* em que o sexo era tão importante quanto a própria história. Criado por Alessandro Angiolini que era ativo no mundo das histórias em quadrinhos desde os anos cinquenta, *Isabelle* se passava em um passado reconhecível, porém fantasiado e ficcionalizado. As histórias lembravam os contos góticos de terror com todos os seu elementos típicos: magia negra, ciganos nômades, ruínas e castelos, calabouços escuros, guerras de espada e altas doses de tortura gráfica. O seu sucesso foi enorme e levou a uma infinidade de imitadores. Assim como *Diabolik* e *Barbarella*, uma versão cinematográfica também foi feita de *Isabelle* intitulada *Isabella, duchessa dei diavoli* (Dir: Bruno Corbucci, 1969, Itália).

Renzo Barberi, o editor de *Isabelle*, liderou o caminho com outras publicações semelhantes, como *Jolanda*. Logo outras editoras rivais lançaram as suas próprias histórias de terror erótico, *La corsara nera*, *Ilona la Valkira*, *Teodora*, *Saffo* e *Angelica* são alguns exemplos. Uma das tiras mais importantes derivadas de *Isabelle* foi

Maghella, desenhada por Leone Frollo, que acabou por se tornar um dos mais importantes desenhistas de histórias em quadrinhos eróticas e violentas.

Já nos anos 80, a editora Sud-Roma lançou um total de 15 revistas mensais de formato maior que o *fummeti* e vendidas por um preço mais alto. Da mesma forma que *Barbarella* e *Scarlett Dream* mudaram o estilo das histórias em quadrinhos europeias, estes novos títulos – *La Vedova*, *Vampira*, *Pussycat* etc. – trouxeram um conteúdo sexualmente mais explícito para o *fummeti* italiano. Embora nem sempre tão sofisticadas em termos visuais, o seu conteúdo mais extremo lhes deram um diferencial no mercado. Os editores dos antigos *fummeti*, percebendo o sucesso de seus concorrentes, permitiram seus artistas a levarem suas histórias para terrenos mais extremos. Estas histórias rapidamente tomaram o caminho da pornografia explícita e conteúdo mais violento. Tiras como *Zora la Vampira* e *Lady Domina* foram até os limites do tolerável com cenas inspiradas em Sade e Krafft Ebbing. Alessandro Angioloni, criador de *Isabella*, retornou ainda com *Belzaba, figlia del peccato*. O terreno aqui explorado é o bem conhecido terreno sadeano de padres corruptos, virgens indefesas, torturas demoníacas e uma nobreza decadente perdida nos vícios. Já nos meados dos anos 80 torna-se praticamente impossível acompanhar o ritmo das publicações, com centenas de novos títulos lançados a cada quinzena.

Ainda na década de 80, os quadrinhos europeus, em especial os italianos, eram distribuídos em toda a Europa e no mundo. Foi um dos períodos mais férteis para os quadrinhos europeus. No Brasil as editoras L&PM e Martins Fontes lançaram uma enorme quantidade de títulos de quadrinhos europeus adultos, como por exemplo *Valentina* de Guido Crepax¹⁰⁰, além de diversas histórias de Paul Gillon, Milo Manara, Philippe Bertrand, Paolo Eleuteri Serpieri etc. No caso do Brasil, a popularização da estética do cinema *gore* e *exploitation* violento parece ter acontecido justamente através do lançamento destes quadrinhos. Na Espanha, no período da abertura política, seguido da morte de Franco, houve um grande interesse em tudo que antes era proibido. A editora local, Tiburon, começou a relançar diversos quadrinhos italianos nos anos 80 como *Zora*, *Lady Domina* e a série *Cassino* de Leone Frollo. Uma indústria local também teve seu início com revistas como *El Víbora*. Seguindo a tendência da Itália, no final dos anos 80 o mercado das histórias em quadrinhos adultas começou a tender ao mercado pornográfico, muitas vezes vendidas em *sex shops*.

¹⁰⁰ Ver figura 32 e 33.



Figura 32. Um dos diversos quadrinho europeus lançados no Brasil pela L&PM. Neste caso, uma história da célebre personagem de Guido Crepax, Valentina. Figura digitalizada da capa do livro.

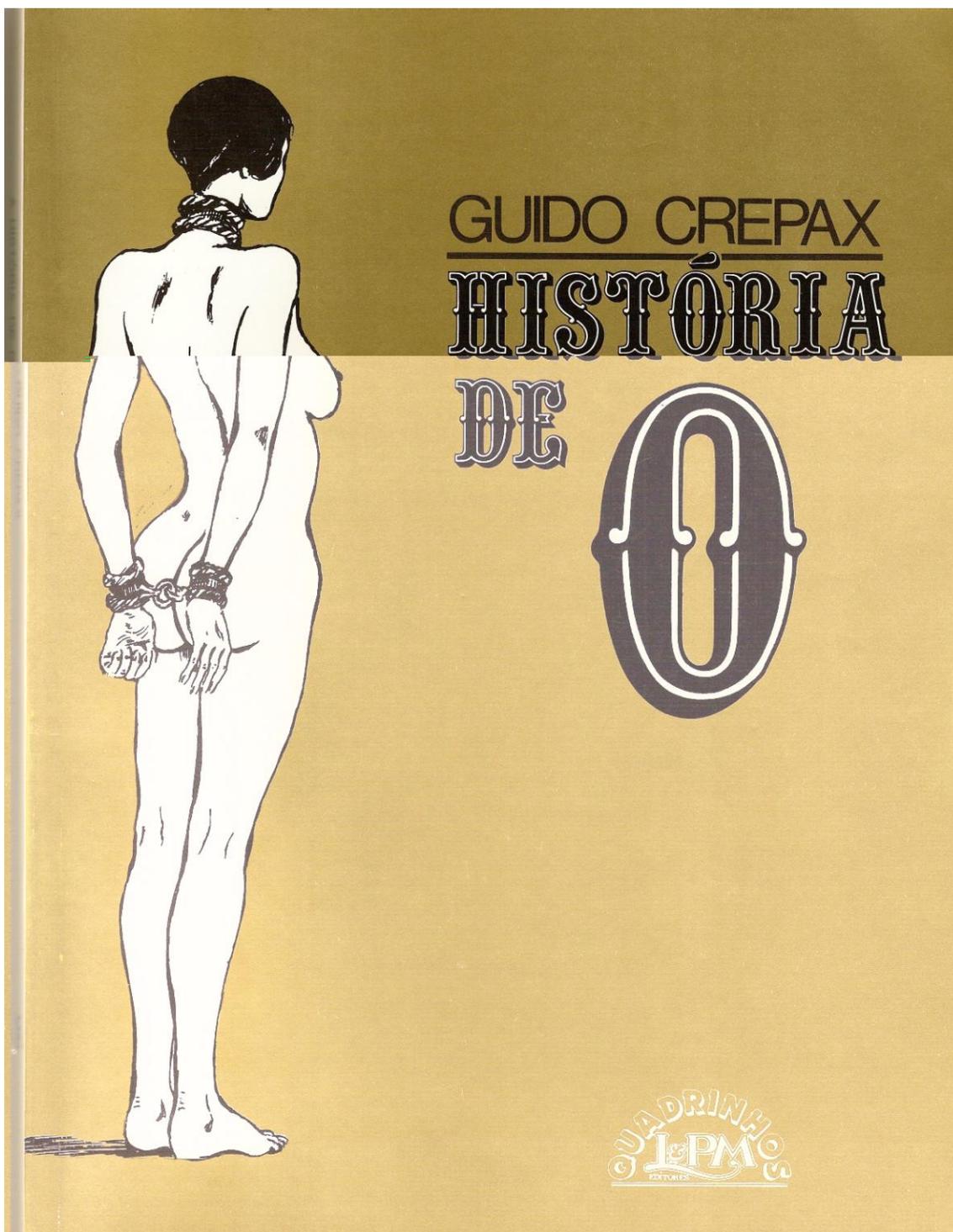


Figura 33. Outro lançamento nacional de Guido Crepax, *A História de O*, demonstra a apropriação de obras sado-masoquistas clássicas – originalmente um livro escrito por Pauline Réage em 1954 – não apenas pelos quadrinhos, mas também pelo cinema como, por exemplo, o filme de Jess Franco, *Historia sexual de O* de 1984. Figura digitalizada da capa do livro.

A influência das histórias em quadrinhos em cineastas tem sido profunda em dois sentidos. Em primeiro lugar pelas adaptações fílmicas de quadrinhos populares. Além das mais conhecidas, como Batman e Super-Homem, muitas outras surgiram, inspiradas nos quadrinhos europeus orientados para o público adulto, como *Barbarella*, *Diabolik*, *Kriminal*, *Isabelle* e *Satanik*. A popular *Valentina* de Guido Crepax apareceu em um filme (*Baba yaga*, dir: Corrado Farina, 1963, Itália) bem como em uma série para televisão italiana. Um personagem importante nos quadrinhos adultos ingleses, *Judge Dredd*, virou uma versão cinematográfica em 1995, dirigido por Danny Cannon. Por outro lado temos também os personagens de cinema claramente inspirados em personagens de quadrinhos, como, por exemplo, *Argoman*, *Goldface*, *Mister X* etc. O sucesso comercial e artístico destas adaptações é variado, mas a ampla influência da estética, forma e estilo dos quadrinhos no cinema, em especial no cinema *exploitation*, é incontestável. Diretores europeus, como Jean Rollin e José Ramon Larraz, participaram na produção de algumas histórias em quadrinhos, muitas vezes como escritores ou desenhistas convidados para algum número especial. Por outro lado, Jess Franco e Alain Robbe-Grillet, muitas vezes comentaram a influência dos quadrinhos na construção de seus filmes. *Lucky, el intrépido* (Dir: Jess Franco, 1967, Espanha) é uma espécie de homenagem à *forma* da histórias em quadrinho, cuja história gira em torno do agente secreto *Lucky*. *Necronomicon* (Dir: Jess Franco, 1968, Alemanha) tem uma forte afinidade com o trabalho de Crepax e em *Los Blues de la calle Pop* (Dir: Jess Franco, 1983, Espanha), Franco realizou um filme que até se parece com uma tira de quadrinhos. Alguns desenhistas também recriaram sua visão em filmes, como por exemplo, Milo Manara no filme *Lê Déclit* (Dir: Jean-Louis Richard, Steve Barnett, 1985, França) além de trabalhar com Frederico Fellini e Walerian Borowczyk. Enki Bilal foi o desenhista para o filme *The Keep* (Dir: Michael Mann, 1983, EUA) antes de dirigir uma adaptação de sua própria história em quadrinho, *Bunker Palace Hotel* (Dir: Enki Bilal, 1989, França). Além disso, no caso do Brasil, foram feitas adaptações em quadrinhos dos filmes de José Mojica Marins, como é o caso de um quadrinho de “À meia noite levarei sua alma” lançado pela editora Nova Sampa Diretriz em 1995. Na primeira página da revista ainda podemos encontrar propagandas de outras revistas da mesma editora, uma delas, especializada em cinema de horror e fantástico e outra que seria uma edição especial sobre cinema *splatter* e *gore*.

Segundo Capítulo – Transgressão e Consumo

Transgressão

Como afirmamos anteriormente, nos *exploitation* de carácter violento graficamente, a competição entre os produtores residia em qual seria mais chocante e perturbador que o outro. No entanto, uma importante e fundamental distinção deve ser feita entre a *produção* por um lado, e o *consumo* por outro. O cinema *exploitation* clássico era quase que exclusivamente uma forma de lucrar em cima do “fruto proibido” além de ser uma das únicas formas que diretores principiantes conseguiam sobreviver em um mercado altamente competitivo e dominado pelos altos investimentos. A segunda geração dos filmes *exploitation* (década de 60 e 70) ainda era altamente dominada pela mesma lógica, com a exceção de que, com a crescente popularização do cinema e o barateamento de sua produção, alguns diretores (em especial na Europa e Ásia, mas também no Brasil) usavam esta forma de cinema para veicular uma visão artística própria. Enquanto o carácter explorativo das primeiras duas gerações era empregado principalmente em função do lucro e da sobrevivência na competição dentro do mercado cinematográfico, os filmes desta época acabaram por criar uma estética própria, que foi apropriada de diversas formas. Enquanto diretores como Herschell Gordon Lewis¹⁰¹ – geralmente creditado como responsável pelo primeiro filme *gore*, *Blood Feast* (1963, EUA) – buscavam na violência gráfica uma forma de conseguirem sobreviver financeiramente em um mercado competitivo¹⁰², tal estética acabou por ser re-significada por uma parte do público consumidor enquanto uma reação a esta mesma lógica de mercado. É neste sentido que podemos dizer que há – em relação à produção cinematográfica analisada - uma disparidade entre a lógica por trás da produção e a lógica por trás do consumo, ao menos no que se refere à uma parcela particular do público consumidor. Defenderei a hipótese de que a invocação de um carácter transgressivo e não-comercial – ou até anti-comercial – pelo público consumidor de *paracinema* se dá não apenas devido a um capital cultural específico que este grupo detém, como também enquanto forma de distinção social no sentido que Bourdieu

¹⁰¹ Para uma detalhada descrição da filmografia de Herschell Gordon Lewis ver CURRY (2000).

¹⁰² Tal intenção é expressa explicitamente pelo próprio Gordon Lewis em uma entrevista encontrada em HUNTER (2002) e CURRY(2000).

(2002) coloca. Tal característica de distinção será analisada mais adiante, antes disso, será focado o caráter da suposta transgressão deste corpo cinematográfico.

Em primeiro lugar, a partir de qual critério podemos dizer que o conteúdo destes filmes *transgride*? Para ajudar a responder esta questão lembremos do conceito de Norbert Elias de processo civilizador (1990). O que mais nos interessa no conceito de civilização tal como Elias coloca é o aspecto da transformação do comportamento humano, em grande escala e de forma dominante, ao menos no mundo ocidental, no sentido de uma pacificação dos costumes. Tal ideal pacificador pode ser exemplificado através de diversas transformações sociais, desde o aparentemente banal, como o tratamento da carne à mesa até mudanças mais estruturais como a institucionalização, racionalização e pacificação da morte tal como demonstrado por Elias (2001).

No caso do consumo da carne, não apenas o consumo de carne diminuiu (no que se refere a quilo *per capita* por dia), mas, mais importante ainda, a maneira como a carne era servida mudou consideravelmente da Idade Média até os dias atuais. Na corte medieval, o animal morto era trazido inteiro à mesa, onde era trinchado e, muitas vezes, despenado (no caso das aves) apenas na hora de comer. O fim do costume de colocar o animal inteiro à mesa está ligado a diversos fatores. Um deles, aponta Elias, é a diminuição da unidade familiar. Mais importante ainda, no entanto, é a tendência psicológica, parte de um processo social mais amplo: “hoje causaria repugnância a muitas pessoas se elas ou outras tivessem que trincar meio novilho ou um porco à mesa ou cortar a carne de um faisão ainda adornado com suas penas”. (ELIAS, 1990, p. 127). É exatamente esta repugnância que nos interessa deste exemplo de Elias. A família moderna sequer tem contato com o processo de produção da carne ou de qualquer material oriundo da origem animal. O abate de animais é reservado para especialistas, geralmente de classes baixas, e a família torna-se basicamente uma unidade de consumo. É claro que o ato de trincar o animal não é eliminado, uma vez que o animal precisa ser cortado antes de ser comido. “O repugnante, porém, é removido para o fundo da vida social. (..) Repetidamente iremos ver como é característico de todo o processo que chamamos de civilização esse movimento de segregação, este ocultamento ‘para longe da vista daquilo que se tornou repugnante’”. (ELIAS: 1990, p. 128, grifo meu).

O ocultamento de qual Elias fala não se restringe apenas à morte nos abatedouros de animais, mas de toda uma atitude em relação a morte decorrente de um processo de pacificação interna nas sociedades contemporâneas. Tal processo não

apenas buscou ocultar a morte sob diversas formas, mas também pacificá-la: a idéia de uma morte pacífica ou decorrente de alguma doença torna-se a ideal ao passo que a morte violenta, nas mãos de outra pessoa torna-se excepcional e criminosa.

É portanto, necessário dizer que o grau relativamente alto de proteção contra a violência causada por terceiro, de que gozam os membros das sociedades mais desenvolvidas, e o tratamento da morte violenta como algo excepcional e criminoso não surgem da visão pessoal das pessoas envolvidas, mas de uma organização muito específica da sociedade – um monopólio relativamente eficaz da violência física. (ELIAS, 2001, p. 57).

O padrão de agressividade, tanto em tom quanto em intensidade, pode não ser necessariamente uniforme entre as diferentes nações do Ocidente, mas não há como negar de que ele foi refinado e transformado nas mais diversas práticas sociais. A violência imediata e descontrolada aparece apenas em sonhos ou em explosões isoladas os quais, quando em grau elevado, são explicados como sendo patológicos. O prazer em torturar alguém poderia ser admissível e esperado de um cavalheiro guerreiro medieval, mas tal explosão emocional hoje seria rapidamente entendida como uma degeneração doentia. Como afirma Elias (1990, p. 192):

o prazer de matar e torturar era grande e socialmente permitido. Até certo ponto, a própria estrutura social impelia seus membros nessa direção, fazendo com que parecesse necessário e praticamente vantajoso comportar-se dessa maneira.

Este controle das emoções não significou, no entanto, uma eliminação de tais sentimentos. Seguindo um raciocínio bastante weberiano, Elias defende que é preferível pensar em uma “racionalização” e um “refinamento” de tais emoções. Um primeiro exemplo, do próprio autor, é a permissão da beligerância e da agressão nos jogos esportivos – em especial na participação de espectador –, como é o caso das lutas de boxe, no qual um pequeno número de combatentes, dado uma liberdade moderada e regulamentada, liberam certas emoções. Como defende Elias (1990, p. 200):

E este viver de emoções assistindo ou mesmo apenas escutando (como, por exemplo, a um comentário no rádio) é um aspecto particularmente característico da sociedade civilizada. Esse aspecto determina em parte a maneira como se escrevem livros e peças de teatro e influencia decisivamente o papel do cinema em nosso mundo. Essa transformação do que, inicialmente, se exprimia em uma manifestação ativa e freqüentemente agressiva, no prazer passivo e mais controlado de assistir (isto é, em mero prazer do olho), já é iniciada na educação e nas regras de condicionamento dos jovens.

O olho torna-se então o órgão mais importante na sociedade civilizada e elemento fundamental do processo civilizador. “O olho se torna um mediador do prazer precisamente porque a satisfação direta do desejo pelo prazer foi circunscrita por grande

número de barreiras e proibições”. (ELIAS, 1990, p. 200). Frases do cotidiano como “pode olhar, mas sem tocar”, “comer com os olhos” etc. exprimem esta função primordial que o olhar assumiu para os costumes civilizados.

Desta forma, podemos compreender melhor a *repugnância*, da qual Elias fala, que o homem civilizado sente quando defrontado com a violência gráfica. O “prazer” em olhar atos violentos é, no entanto, também regulamentado e limitado. Enquanto que o prazer em assistir uma luta de boxe é socialmente aceitável, o prazer que alguém pode eventualmente ter em assistir filmagens de tortura ou de guerra seria rapidamente condenado. Uma pessoa que assim se comportasse seria muito provavelmente classificada como “doente”, “patológica”, “degenerada” etc. Um exemplo disso foi quando, no decorrer da minha pesquisa, ao colocar trechos dos filmes que fazem parte do corpo do meu objeto de estudo¹⁰³, era freqüente ouvir declarações como “mas quem gosta disso? Isso é doente” ou ainda “qual o propósito de um filme desses? Só um sádico para se divertir com isso” entre outras declarações semelhantes.

Dito isso, podemos ficar tentados a pensar que a explicitação de um ato de violência explícita em uma forma estética e estilizada é uma forma de *transgressão*. Se, por um lado, esta dimensão transgressiva de fato se encontra presente – pelo mero fato de mostrar aquilo que deveria estar escondido - ela não pode ser entendida por si só ou sequer enquanto uma categoria sociológica de análise. Em primeiro lugar transgressão não pode ser confundida com *transformação* ou *revolução*, embora seja sempre uma forma de *reação*. Em segundo lugar, ela deve ser entendida em seu contexto, qual seja, de um espaço social dentro do campo de consumo de obras culturais cuja invocação do “estar fora” é elemento central para a entrada neste mesmo espaço.

Todos os grupos sociais fazem suas regras e seu sistema de verificação para que tais regras sejam seguidas. O que buscamos através do conceito de processo civilizador é demonstrar uma dimensão da nossa sociedade responsável por uma série de valores, normas, códigos e regras que foram, e continuam sendo, essenciais para sua organização. Lançamos uma primeira idéia de que a demonstração e estetização da violência pode ser lida – tal como é por uma parte do público consumidor - enquanto uma forma de transgressão destas regras. Como afirma Becker (1977, p. 53):

quando uma regra é imposta, a pessoa que supõe tê-la transgredido pode ser vista como um tipo especial de pessoas, alguém que não se espera que viva segundo as

¹⁰³ O filme a que me refiro é *August Underground's Mordum* (Dir: Jerami Cruise, 2003, EUA) e foi apresentado em um evento universitário sobre cinema e gênero. A exibição do filme ocorreu na Universidade Federal do Paraná no Departamento de Ciências Sociais.

regras com as quais o grupo concorda. Ela é vista como um marginal ou desviante¹⁰⁴.

No entanto, o indivíduo que recebe o rótulo de marginal pode não concordar com isso e não aceitar os preceitos pelos quais foi julgado. Desta forma, aos olhos dele, o desviante passa a ser os próprios juízes, que o julgaram enquanto desviante.

Um dos primeiros problemas sociológicos que surgem aqui é a aceitação ou não da premissa do senso comum de que há algo inerentemente desviante em atos que transgridem regras sociais. O próprio rótulo de “desviante” é raramente questionado e normalmente tomado enquanto um dado. O primeiro problema é que grupos diferentes julgam diferentes atos como sendo dignos de serem chamados de desviantes. Becker teve então a preocupação de buscar uma definição de desvio que fosse sociologicamente viável¹⁰⁵. Para tanto, ele antes demonstra as perspectivas sobre estudos de desvio existentes que busca refutar.

A primeira definição de desvio, mais simples, é aquela que considera enquanto desviante qualquer ato que varie de forma ampla da média. Desta maneira, de um modo um tanto quanto simplista, tudo que precisa ser feito para analisar o nível de desvio de um comportamento é relacioná-lo, estatisticamente, em relação à média.

Diferente desta visão estatística de desvio, podemos ainda encontrar uma visão médica, que busca encontrar uma forma de “doença” ou patologia no comportamento desviante. Há muitos escritos sociológicos a respeito da noção de doença na sociedade moderna, em especial da noção de doença mental. A categoria de doença, antes restrita a males físicos, foi gradativamente ampliada e “coisas como histeria, hipocondria, neurose obsessivo-compulsiva e depressão foram acrescentadas à categoria de doença” (BECKER, 1977, p. 57). Desta forma:

a agorafobia é uma doença porque uma pessoa não deve ter medo de espaços abertos. O homossexualismo é uma doença porque a heterossexualidade é a norma social. O divórcio é uma doença porque assinala o fracasso do casamento. O crime, a arte, a liderança política não desejada, a participação em questões sociais, ou o afastamento de tal participação – todos estes e muitos mais foram considerados sinais de doença mental. (BECKER, 1977, p. 58).

Assim como a visão estatística, a visão médico-psiquiátrica aceita a própria noção do senso comum de desvio e, com isso, nos impede de ver o processo todo de *julgamento* do desvio. Colocado este problema, Becker busca uma conceitualização

¹⁰⁴ No original em inglês o termo usado é *outsider*.

¹⁰⁵ Cf. Durkheim (1983). Becker deve muito a discussão durkheimiana sobre normalidade a patologia para sua própria discussão sobre normais e desviantes.

ampla o suficiente para dar conta desta dimensão relativa do desvio. O desvio seria, nesta perspectiva, a infração de uma regra dentro de um grupo sob a qual o grupo concorda. Mas essa definição, continua Becker, ignora o ponto central da noção de desvio, qual seja, ele é criado socialmente e pela a sociedade.

Deste ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outras pessoas de regras e sanções a um 'transgressor'. O desviante é alguém a quem aquele rótulo foi aplicado com sucesso; comportamento desviante é o comportamento que as pessoas rotulam como tal. (BECKER, 1977, p. 60).

Desta forma, a única coisa que todos os desviantes tem em comum é o fato de terem sido rotulados de desviantes. Importa menos o desvio propriamente dito, mas o processo pelo qual uma ação é ou não considerada desviante por um determinado grupo. Não é porque alguém infringiu uma norma, por mais grave que seja (por exemplo, assassinato) que os outros reagirão enquanto tal. Além disso, o grau de reação ainda depende de diversos outros fatores: quem comete o ato, quem foi prejudicado, quando isto ocorreu e onde. Portanto, devemos analisar mais a resposta ao desvio do que o ato desviante propriamente dito.

As pessoas em geral, quando confrontados com um ato de não-conformidade, geralmente se indagam sobre a razão para este comportamento. Desta forma, algumas abordagens psicológicas buscam as causas das motivações e dos atos desviantes na personalidade e história do indivíduo. Para Becker, no entanto,

não há razão para supor que somente aqueles que acabam por cometer um ato desviante realmente tenham impulso para fazê-lo. É muito mais provável que a maioria das pessoas freqüentemente experimente impulsos desviantes. Pelo menos em fantasia, as pessoas são muito mais desviantes do que parecem. Em vez de perguntar porque os desviantes querem fazer coisas que não são aprovadas, poderíamos perguntar melhor porque as pessoas convencionais não levam até o fim os impulsos desviantes que têm?. (BECKER, 1977, p. 74).

Podemos deduzir, portanto, que a experimentação ocasional de uma prática desviante não é um fato incomum. Além disso,

antes de se engajar na atividade em base mais ou menos regular, a pessoa não tem noção dos prazeres que dela derivam; ela os aprende no decurso da interação com desviantes mais experientes. Aprende a perceber novos tipos de experiências e a considerá-las agradáveis. O que pode ter sido um impulso casual para experimentar algo novo torna-se um gosto estabelecido por algo já conhecido e experimentado. Os vocabulários em que são expressas as motivações desviantes revelam que aqueles que os utilizam adquirem-nos na interação com outros desviantes. O indivíduo *aprende*, em resumo, a participar de uma sub-cultura organizada em torno da atividade desviante particular. (BECKER, 1977, p.78).

Um exemplo deste aprendizado é oferecido pelo próprio Becker ao falar de um catálogo de vendas de fotografias sado-masoquistas que analisa e afirma que,

as fotos pornográficas que mencionei anteriormente foram descritas a compradores em potencial numa linguagem estilizada. Palavras comuns foram usadas num sentido técnico destinado a estimular preferências específicas. A palavra ‘escravidão’, por exemplo foi utilizada repetidamente em referência a fotografia de mulheres presas com algemas ou camisas de força. Não se adquire o gosto por ‘fotos de escravidão’, sem que se tenha *aprendido* o que elas são e como podem ser apreciadas. (BECKER, 1977, p.78, grifo meu).

É justamente este aprendizado por um gosto específico ou, mais especificamente, um gosto por uma forma de *leitura* específica de um conjunto determinado de obras culturais que mais me interessa e que será discutido adiante. Além desta dimensão do desvio, existiria toda uma gama de desvios que são secretos, ou seja, o indivíduo os esconde dos outros que não compartilham do mesmo gosto. As “perversões sexuais” cabem bem dentro nesta dimensão de desvio secreto. Adeptos de práticas sado-masoquistas, homossexuais, usuários de drogas etc. conseguem esconder tais preferências frente aqueles que poderiam condená-los por isto, por exemplo, um superior no local de trabalho. No caso da leitura *paracinemática* do cinema *exploitation* temos exatamente o processo contrário. A dimensão da transgressão e do desvio é colocada pelos próprios consumidores antes de qualquer julgamento. Na verdade, o mais correto seria afirmar que o julgamento já existe *anteriormente* ao ato transgressivo e mais, foram interiorizados pelos próprios atores e, é justamente tal compartilhamento de códigos culturais – entre os transgressores e não-transgressores – que permite uma *comunicação* entre ambas as partes. Uma comunicação de conflito, sem dúvida, mas um conflito ordenado, tal como uma dança, mas (assim como a dança), aberto a infinitas possibilidades de improvisação.

Uma parcela dos consumidores – aquela que interessa a este trabalho - consome tais filmes por verem neles uma forma de transgressão, além de verem em seu ato de consumo – e de gosto e preferência – um *ato* de transgressão. Adiante, discutirei que este caráter de transgressão anda intimamente ligado com uma representação de seu gosto enquanto sendo “anti-comercial” e “anti-mainstream” . Neste item, discuti como que a noção de repulsa e violência, tal como Elias discutiu, é fundamental para que tais filmes sejam possíveis de serem representados enquanto transgressivos. No próximo, discutirei como que o *aprendizado* pelo gosto de tais filmes é também o aprendizado da *interpretação* – ou seja, da codificação – de tais filmes enquanto sendo supostamente transgressivos. E mais, que esta suposta transgressão também cria seu espaço próprio de

inserção, através de um claro processo de distinção social frente um grande Outro: o *mainstream*.

Inserção e Distinção

Para designar este terreno cinematográfico conhecido como *exploitation* academicamente, é comum encontrarmos o uso do termo *paracinema*, criado por Jeffrey Sconce (1995) e posteriormente desenvolvido por Joan Hawkins (2000). Sconce (1995), através de uma análise dos catálogos de venda de *paracinema*, definiu o termo da seguinte forma:

Além dos filmes de arte, terror e ficção científica, os catálogos de paracinema incluem filmes de gêneros aparentemente díspares desde ‘filmes ruins’, *splatterpunk*, *filmes mondo*, épicos históricos B, filmes do Elvis, filmes governamentais de educação higiênica, filmes de monstros japoneses, musicais de praias e praticamente qualquer manifestação de cinema *exploitation* desde documentários sobre delinquência juvenil até pornografia.¹⁰⁶

Para Sconce, assim como para Hawkins, o *paracinema* seria responsável por confundir a linha entre o “filme de arte”¹⁰⁷ e o filme *exploitation* a tal ponto que a dicotomia entre “alta” e “baixa” cultura seriam eliminada¹⁰⁸. Para eles, o ponto de junção entre a “intelectualidade” do “filme de arte” e o “mau-gosto” do filme *exploitation* estaria no fato de que ambos agem enquanto uma *oposição* ao cinema comercial, *mainstream* ou de “Hollywood”.

Hawkins por sua vez, buscou definir a noção de *paracinema* menos como um conjunto de obras com determinadas características em comum, e mais como uma forma de *leitura* e interpretação específica. Esta forma de leitura, segundo a autora, seria responsável por criar um espaço no qual o *lowbrow* se misturaria com o *highbrow*. Este dois universos, aparentemente opostos, seriam unidos e consumidos em conjunto

¹⁰⁶ *In addition to art film, horror, and science fiction films, "paracinema" catalogues include entries from such seemingly disparate genres as badfilm, splatterpunk, mondo films, sword-and-sandal epics, Elvis flicks, government hygiene films, Japanese monster movies, beach party musicals, and just about every other historical manifestation of exploitation cinema from juvenile delinquency documentaries to ... pornography.* Tradução livre.

¹⁰⁷ Em inglês é usado o termo *arthouse* para denominar o que chamamos no Brasil de “filme de arte”. É também comum no Brasil o uso do termo *cult* para se referir a esta forma de produção cinematográfica, porém, tal termo tem conotações bem distintas em inglês e será explicado mais adiante.

¹⁰⁸ Em inglês são usados os termos *highbrow* e *lowbrow*. *Highbrow* é um termo coloquial, com origens nas teorias frenológicas, que é usado como sinônimo para alta cultura ou algo de alta intelectualidade (alguns exemplos seriam música erudita, jazz, pinturas etc). Da mesma forma, *lowbrow* é o oposto e se refere à cultura popular ou coisas de baixa intelectualidade ou vulgares (alguns exemplos sendo histórias em quadrinhos, *westerns*, música popular etc). As teorias frenológicas foram populares durante o século XIX e consistiam em medir a inteligência humana a partir do tamanho do cérebro.

através de uma leitura feita pelo critério do “chocante”, do “transgressivo” e do “autoral”.

Um dos lugares onde poderíamos ver isso seriam os catálogos de venda de *paracinema*. No catálogo do *putrescine*, o maior catálogo de venda de *paracinema* no Brasil¹⁰⁹, os filmes são organizados pelo critério de região geográfica (europeus, americanos, asiáticos e nacionais); por gênero (*mondo*, w.i.p, canibal, zumbi e uma categoria que engloba, ao mesmo tempo, sado-masoquismo, xxx e *bizarre*); assim como também existe uma seção para filmes oriundos de matrizes digitais e, portanto, de melhor qualidade. Este catálogo é o mais importante do gênero no Brasil sendo, portanto, um classificador dentro do campo e, enquanto tal, com o poder de dizer aos seus leitores o que deve ser visto e, mais importante ainda, *como* tais filmes devem ser vistos. A tentativa de cativar o leitor e convencê-lo a adquirir um filme é geralmente realçando o quão “violento”, “chocante”, “grotesco” e “brutal” o filme é. No exemplo do filme *Singapore sling* (dir. Nikos Nikolaidis, 1990, Grécia) podemos ler a seguinte descrição: “Comédia negra, esquisitíssima e repulsiva como poucas, com necrofilia, travestis, urolagnia, vômito e assassinato. Para paladares refinados”. No caso de *Welcome to waai nakamura world* (dir: desconhecido, 2004, Japão) podemos ler a descrição “S/m japonês. Jovens são seqüestradas, enjauladas, submetidas a torturas com cera quente, chicotadas etc. S/m japonês com censuras ópticas. Raro”. No caso deste último, o caráter de raridade do filme é também realçado enquanto um diferencial importante e um motivo a mais para comprá-lo. Os filmes considerados “clássicos” dentro do gênero são vendidos como tais nas descrições. Tal é o caso de *Pink flamingos* (dir. John Waters, 1972, EUA) no qual podemos ler: “Um dos grandes clássicos do cinema escatológico/transgressor. Humor negro e baixarias de todos os tipos, como o ânus cantor e o com travesti Divine (de 150kgs) comendo merda de cachorro!”.

Tais catálogos freqüentemente englobam diversos filmes muitas vezes radicalmente distintos entre si, sob o único denominador comum de terem um conteúdo violento e chocante. Desta forma podemos encontrar filmes aclamados pela cultura legítima como *Kaidan Kasane-ga-fuchi* (dir. Nobuo Nakagawa, 1957, Japão) descrito como:

Clássico japonês. Massagista vai cobrar dívida de samurai e é assassinado, tendo seu corpo jogado num pântano. Seu fantasma passa a assombrar o samurai, que acaba matando a esposa por engano. Desesperado ele se suicida, se afogando no

¹⁰⁹ Este catálogo está disponível on-line no site www.putrescine.com.br. Todas as citações referentes a este catálogo podem ser encontradas no endereço citado.

pântano. Vinte anos depois a filha do massagista se casa com o filho do samurai. Mas as coisas não vão bem e ela sofre grave acidente, que a desfigura, o que leva o filho do samurai a fugir com outra mulher, mas para isso terá que atravessar o pântano.... Clássico japonês, *terror sério em tom de tragédia grega*. Legendado em inglês.

Logo em baixo dele, por ordem alfabética encontramos *Kichiku* (dir. Kazuyoshi Kumakiri, 1997, Japão) descrito da seguinte forma: “Disputa pela liderança de grupo subversivo se transforma em banho de sangue. Violência extrema, clima tenso e cenas explícitas e angustiantes de tortura. Legendas em inglês”. Na mesma página, mais acima, ainda encontramos à venda o anteriormente citado *Guinea pig: flower of flesh and blood* (dir. Hideshi Hino, 1985, Japão) no qual podemos ler: “Agora direto do DVD, esquartejamento, desmembramento, evisceração e decapitação de uma jovem mostrados explicitamente, com efeitos especiais 100% realistas. Gore Extremo. Legendas em inglês”.

Ao mesmo tempo em que a “seriedade” do filme *Kaidan kasane-ga-fuchi* é realçada enquanto um importante diferencial deste filme, a incapacidade cinematográfica é igualmente realçada enquanto um diferencial positivo para convencer o leitor da compra do filme *Jungle killers the jaguar project* (dir: Hong Lu Wong, 1983, China): “Filme de guerra chinês, cretino, violento e sem pé nem cabeça. Produzido por Thomas Tang, um dos maiores picaretas da face da Terra. Em inglês, sem legendas”. Neste último caso, podemos identificar ainda outra característica importante de leitura *paracinemática* que será discutida mais adiante: a ironia.

Também podemos encontrar no catálogo um filme de Peter Brook, um cineasta aclamado e respeitado pelo campo acadêmico e pela cultura oficial. O filme *Marat / Sade* (dir: Peter Brook, 1967, GB) se encontra no catálogo unicamente por tratar da vida do Marquês de Sade e é descrito da seguinte forma: “Internos de hospício interpretam peça de Marques de Sade. Inglês sem legendas”. Outro exemplo ainda é *Salo* (dir: Pier Paolo Pasolini, 1975, Itália): “Fascistas submetem grupo de jovens a atrocidades e abusos sexuais. Inspirado em 120 dias em Sodoma de Sade. O diretor foi assassinado por um dos atores pouco após o término das filmagens. Em italiano, legendado em inglês”¹¹⁰. Diversos outros filmes com referências aos livros do Marquês de Sade são

¹¹⁰ O uso de uma mesma obra cultural por diferentes grupos, interpretada e consumida de formas radicalmente distintas, é bem evidenciada no caso dos livros de Marquês de Sade. Seus livros podem ser encontrados em livrarias comuns, em livrarias adultas e em bibliotecas universitárias. Sade tem a particularidade de ser, ao mesmo tempo, recebido como um pensador das relações econômicas de poder, enquanto um pensador maldito contra ordem social moderna assim como é igualmente vendido enquanto literatura erótica.

encontrados, e, no caso do de Brook, este é o *único* motivo pelo qual ele se encontra a venda no catálogo.

Se para Hawkins o caráter transgressor deste corpo de filmes, denominado de *paracinema*, está justamente na junção entre a alta e baixa cultura, tal junção de uma estética *lowbrow* com uma forma *highbrow* pode ser evidenciado nestes catálogos de venda. Esta forma de junção, no entanto, se refere a filmes distintos, sendo consumidos de forma conjunta, através de uma leitura específica. Segunda a autora, uma das mais importantes junções de uma estética *highbrow* com uma estética *lowbrow* na própria *forma* do filme é caso dos filmes de Paul Morrissey em colaboração com Andy Warhol. Os filmes de Morrissey, assim como *Les yeux sans visage* (Dir: Georges Franju, 1960, França), *Freaks* (Dir. Tod Browning, 1932, EUA) e *Rape* (Dir: John Lennon & Yoko Ono, 1969, EUA) seriam exemplos perfeitos de obras que ocupam um limiar entre a alta cultura intelectual (*highbrow*) e a cultura popular (*lowbrow*).

Warhol é um dos pioneiros do chamado “filme estrutural” no qual a forma do filme, extremamente simplificada e predeterminada, fica em primeiro plano em relação ao conteúdo ou seu enredo. Seus filmes *Sleep* (1963), *Eat* (1963), *Kiss* (1963), *Empire* (1964) e *Blow job* (1963) podem ser citados enquanto ótimos exemplos. Warhol era consciente do elo entre cinema experimental e cultura popular e, embora os filmes de Warhol fossem filmes experimentais (ou seja, “coisa de museu”), a estrutura por trás da realização deles funcionava como um grande estúdio de Hollywood, um estúdio cujos principais pontos de referência eram as noções de estrelato, fama e moda: o filme deveria ser um veículo para sua estrela principal. Esta visão era muito distinta de outros cineastas de vanguarda contemporâneos seus, como, por exemplo, Stan Brakhage, inspirado na seriedade e formalidade do cinema acadêmico. Seguindo este raciocínio, Hawkins argumenta que mesmo os primeiros filmes de Warhol podem ser lidos como paródias de cinema experimental. Desta forma, continua a autora, os filmes de Morrissey, frequentemente criticados por terem “comercializado” o cinema de Warhol, devem ser entendidos enquanto uma continuação se não da estética, ao menos da inspiração por trás de toda a *Factory*, qual seja, o glamour de *Hollywood*. As diversas críticas feitas à Morrissey de ter “corrompido” a integridade artística e formal de Warhol podem ainda ser compreendidas, sob uma ótica sociológica, através da análise de Bourdieu (2002b) sobre as freqüentes estratégias de deslegitimação artística através

de um discurso freqüente no campo da arte, segundo o qual, arte e sucesso comercial são mutuamente exclusivos. Segundo este discurso, predominante e poderoso no campo da arte, um filme – assim como qualquer manifestação cultural – pensado para um mercado amplo estaria se nivelando pelo menor denominador comum e, conseqüentemente, é desmerecido enquanto “arte séria”. Hawkins não complexifica esta discussão, no entanto, e chama tal atitude simplesmente de “esnobismo”. A meu ver, esta compreensão de Hawkins desta manifestação pode ser sedutora, mas perde de vista uma enorme gama de processos sociais complexos. O mais importante, neste caso, é que, por trás da produção, consumo, recepção e apropriação de obras culturais, existe uma disputa pela legitimidade do discurso sobre a arte. Os filmes de Morrissey, realizados com uma intenção crítica frente à arte estabelecida e legitimada, são também um *diálogo* com ela, ou seja, temos uma dimensão sociológica importante que não pode ser negligenciada: o conflito e a disputa, ou seja, a concorrência.

Assim como Warhol era para o meio da arte estabelecida uma figura a ser vista com cautela, pois trazia o *kitsch* para a “cultura séria”, Morrissey era olhado com cautela pelos fãs de *paracinema* por trazer a arte de vanguarda aos filmes *exploitation*. Ao mesmo tempo, foi o uso do nome de Warhol nos filmes de Morrissey que o permitiu passar seus filmes enquanto arte e, portanto, uma provocação aceitável – e legítima. Em especial na década de 70, houve uma clara tendência em uma demanda por um material mais “ousado” no cinema o que levou vários diretores a flertarem com o cinema vanguarda e com a estética paracinemática, ou melhor, com o *modo de leitura* do paracinema. Morrissey é, portanto, um ótimo exemplo de como o *paracinema* não consiste apenas num conjunto mais ou menos homogêneo de elementos estéticos, mas, numa relação específica com a obra e uma maneira determinada de lê-la.

Em primeiro lugar, os filmes de Morrissey demandam um certo tom irônico para serem compreendidos, ironia esta, que é uma das características fundamentais da leitura *paracinemática*. Enquanto que nos filmes antigos de Warhol – tais como *Sleep* ou *Blow job*, ambos de 1963 – podiam (mas não necessariamente teriam que) ser lidos de uma forma irônica, nos filmes de Morrissey o humor é tão “exagerado”, “esculhambado” e “gritante” que é impossível apreciá-los de outra forma. De acordo com a análise de Hawkins (2000), seus filmes são construídos de tal forma que é impossível se perder neles e se envolver subjetivamente no enredo ou nos personagens. Se o espectador tentar ver seus filmes desta forma, muito provavelmente não gostará deles. Tais estratégias de distanciamento constantemente interferem e impedem uma leitura “usual”

do filme. Desta forma, nos filmes de Morrissey, o que está sendo demandado do espectador não é uma identificação com algum personagem na tela, mas sim com o próprio cineasta. Esta dimensão já nos remete a uma forma tipicamente acadêmica e intelectual de se ver um filme, ou seja, priorizando a forma em detrimento do conteúdo. Esta maneira de se ver um filme, como veremos mais adiante, é um dos principais artifícios usados pelos grupos sociais intelectualizados como forma de distinção social frente às classes sociais menos instruídas formalmente. Esta forma de identificação específica, no entanto, foi chamada de “contra- cinema” por Peter Wollen (1982), mas, em seu caso, o conceito foi construído para pensar o cinema de Jean Luc-Godard. É através deste artifício técnico e teórico fílmico – amplamente utilizado no cinema dito de arte, em especial na *Nouvelle Vague* francesa – que uma cena cômica pode também ser, *ao mesmo* tempo, uma cena que choca, ofende, provoca etc¹¹¹.

Os filmes de Morrissey tocam em diversos assuntos sérios: pureza racial, nazismo, incesto, drogas, prostituição etc. Porém, embora ele toque nesses assuntos, ele não os desenvolve em nenhum momento, nem os complexifica. O próprio fato de eles estarem lá, já é uma paródia em si mesmo. Ainda segundo Hawkins (2000) é uma forma de Morrissey demonstrar que ele *sabe* que tipo de material e assuntos um “filme de arte” deve escolher e discutir e que ele *deliberadamente* escolhe não os levar a sério. É justamente isso o maior exemplo da estética do *paracinema*: um desprezo por temas importantes, mas não uma ignorância deles. Ou melhor, a utilização de temas sérios nos filmes, porém de uma forma irônica e “debochada”. (HAWKINS, 2000). Um exemplo são dois filmes seus *Frankenstein* (1972) e *Heat* (1973), ambos lançados próximos de *Ultimo tango a Parigi* (dir: Bernardo Bertolucci, 1972, Itália). Morrissey em diversas ocasiões demonstrou seu desprezo pelo sucesso do filme de Bertolucci. O que irritava Morrissey no filme de Bertolucci não era que ele era melodramático ou um típico filme europeu de arte, mas sim – de acordo com a análise de Hawkins (2000) – que ele se

¹¹¹ Tal “estilo” não era exclusivo do cinema de vanguarda ou artístico do período, mas era também certa moda cinematográfica, inclusive na pornografia. Em *Deep Throat* (Dir: Gerard Damiano 1972, EUA) o filme frequentemente pede ao espectador que ria das demonstrações de sexo na tela *ao mesmo tempo* que se excita com elas. Isto serve para demonstrar que estes “mecanismos de distanciamento” não eram exclusivos do cinema de vanguarda ou artístico, ou seja, não são estratégias que falam apenas para espectadores de vanguarda. Isto levou ao fato de que os filmes de Morrissey acabaram sendo recebidos de formas distintas por diferentes públicos de vanguarda e pelo público *mainstream*. O uso de estratégias semelhantes até em pornografia no período, demonstra o grau que filmes, em ambos os lados do espectro do mercado, estavam interessados em romper com o modo tradicional e genérico de identificação do espectador e desta forma, talvez aumentar seu público em potencial. Se filmes *lowbrow* muitas vezes utilizavam técnicas e formas associadas com o *highbrow* da cultura cinematográfica, filmes arte e de vanguarda igualmente utilizavam formas associadas com filmes *exploitation* e pornográficos.

levava a sério demais. Ele estava, em especial, ofendido pelas duas cenas de sexo anal no filme e as falas que a acompanhavam. Em ambas as cenas, Paul (Marlon Brando) dialoga com Jeanne (Maria Schneider) como forma de deixar claro ao público que aquelas cenas *não eram* sobre sexo anal, mas que na verdade eram sobre angústia existencialista, hipocrisia social e a família. Tais cenas foram parodiadas em *Frankenstein* (1972) de Morrissey, na famosa cena da vesícula, na qual Frankenstein (Udo Kier) conversa com Otto, seu ajudante, “*to know death, Otto, you have to fuck life in the gallbladder*” em alusão a famosa “cena da manteiga” em *Ultimo tango a Parigi*”.

Ainda seguindo o argumento de Hawkins (2000), o uso da metáfora da sodomia é antigo na tradição intelectual européia. O uso da sodomia na literatura de Marquês de Sade é entendido como metáfora filosófica pela maioria dos críticos e acadêmicos. A discussão de Bataille (2003) sobre sodomia e sado-masiquismo é frequentemente entendida nos termos econômicos de “apropriação” que relaciona o sexo sádico como uma irrupção da moralidade burguesa e um modelo para a forma das relações de poder na sociedade ocidental. Cineastas do meio acadêmico e intelectual como Bertolucci e Godard estavam simplesmente inseridos em uma tendência já estabelecida há muito tempo para a vanguarda artística. Assim como a sodomia, o uso do corpo feminino (e a conseqüente violência infringida nele) em determinadas obras culturais é frequentemente lido enquanto metáforas para *outra coisa* (capitalismo, poder patriarcal etc.). No entanto, tal status de metáfora era prontamente negado em filmes *exploitation*. Os debates que apareceram após *Snuff* (Dir. Michael Findlay & Roberta Findlay, 1976) denunciavam o prazer de se ver uma violência sendo praticada contra mulheres na tela e o relacionavam com a violência *real* praticada contra mulheres em suas vidas diárias. Nestes filmes, o estupro não era visto como uma análise política das estruturas de poder que dominam e oprimem mulheres (como eram nos filmes de Godard, por exemplo), mas um incentivo ao espectador masculino de sair do filme e fazer o mesmo. Portanto, enquanto estupro e violência contra o corpo feminino eram vistos como tendo funções metafóricas ou até mensagens anti-violência no cinema de arte, na cultura popular e no cinema *exploitation*, o corpo e a violência eram lidos de forma literal.

O que está em jogo, portanto, é muito mais do que o mero significado metafórico de uma cena em detrimento da outra, mas a própria legitimidade de um filme sobre o outro: é uma luta no terreno do significado cultural da obra. Mas como determinamos o número de interpretações *legítimas* que um texto cultural pode gerar? Quem determina quando um estupro ou sodomia são metáforas, e quando não são? E

filmes que aparentam estar num limbo espacial, tal como os filmes de Morrissey e diversos outros diretores de vanguarda inspirados pela *forma* do cinema *exploitation*, realçam ainda mais tal problemática.

Para Hawkins (2000), a vanguarda do século XX se construiu em cima de três preceitos-chaves. A quebra de tabus em torno da demonstração do sexo e violência, o desejo de chocar (em especial de chocar a “burguesia”), e a vontade de separar as linhas entre vida pessoal e arte. O manifesto surrealista de Breton no qual afirma que "O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão" (BRETON, 1985, p. 99) também demonstrava uma tendência, ou melhor, uma possibilidade de que inocentes poderiam se ferir em nome da arte, e este é um dos principais dilemas tanto para os consumidores quanto produtores de arte experimental. E é esta tendência estética que alinhou a arte, ou melhor, a política da arte experimental com o documentário, o filme de terror B, o *exploitation* e até a pornografia (pelo menos durante a década de 70). Para exemplificar isto a autora analisa o filme *Rape* (Dir: John Lennon & Yoko Ono, 1969, EUA), que emprestaria elementos tanto da “cultura séria” e acadêmica quanto do cinema *exploitation*. Yoko Ono, que chegou a atuar em algumas produções *exploitation* do período, não foi a primeira nem a única a se utilizar deste artifício. Roman Polanski em seu curta-metragem *Break up the dance* (1957) contratou bandidos reais para atrapalharem um baile escolar. Tal proposta era de fato confundir as linhas entre ficção e não ficção e entre um filme de arte e *exploitation*. Desta forma, o filme de Ono e Lennon é melhor compreendido dentro uma tradição cinematográfica peculiar, e não enquanto um exercício fílmico isolado. No caso de Ono, sua visão de mundo era também influenciada pelo grupo artístico *fluxus* em especial pela idéia de um fim das fronteiras entre arte e vida, uma arte com fins políticos e sociais possíveis de serem compreendidos por um público maior e o uso do corpo enquanto meio de transgressão artística.

Duas *performances* de Ono, *Cut Piece* de 1965 no qual Ono sentava no palco enquanto membros da audiência cortavam partes de sua roupa até ela ficar nua, e *Wall Piece for Orchestra* de 1962 que consistia em Ono bater sua cabeça no chão de um palco para uma audiência, já exploravam a participação do próprio público na violência em palco. No final dos anos 60, Yoko Ono e John Lennon contrataram um operador de câmera, Nick Knowland, para perseguir uma garota na rua até ela ficar encurralada. O filme ficou conhecido como *Rape* (1969). Knowland e sua equipe encontram uma

menina perto de um cemitério e começam a persegui-la indefinidamente pelas ruas, até ela chegar no apartamento de sua irmã, onde morava. A mulher não sabe falar inglês, e não consegue entender porque está sendo filmada nem fazer com que os homens parem de segui-la, ficando crescentemente preocupada e desesperada no decorrer dos 77 minutos de filme. A câmera em *Rape* funciona como uma arma que força Eva Majlata a agir e a impede de ficar passiva. O filme de Ono e Lennon busca levantar questões morais e éticas sobre a natureza do filme documental, ou melhor, ele quebra todos os preceitos éticos recomendados como forma de realçar esta mesma ética, uma estratégia típica de filmes *exploitation*. *Rape* é também muitas vezes interpretado enquanto uma crítica a sobre-exposição na mídia de certas pessoas, a invasão de privacidade e, mais especificamente, a questão do prazer visual através da vitimização da mulher: A diferença de *Rape* para outras obras de arte é que o filme, ao propor esta discussão, participa da própria vitimização da mulher para sua construção. O filme não apenas demonstra o “estupro” mas ele também o comete – metaforicamente, evidentemente, em seus 77 minutos de duração como forma de explicitar (e, através disso, criticar) a natureza do ato e, mais importante ainda, as relações de submissão aos quais as mulheres estão freqüentemente submetidas em nossa sociedade.

O fato de o filme ter sido construído a partir da perseguição de uma mulher é indispensável para seu funcionamento. O roteiro, por exemplo, consiste apenas na seguinte indicação “*chase a girl with a camera*”. Numa conferência de imprensa após a exibição do filme um jornalista pergunta ao casal Lennon porque Majlata, a garota perseguida, simplesmente não quebrou a câmera. A razão que Majlata não quebrou a câmera, no entanto, é que mulheres são socializadas diferente dos homens. Desde Frank Sinatra, a imagem da personalidade masculina sendo incomodada pelo operador de câmera e quebrando sua câmera é comum e até socialmente esperada. Mulheres são ensinadas a usarem sua inteligência e diálogo para resolverem as situações tanto que Majlata fica o tempo todo tentando *entender* porque ela está sendo perseguida e estabelecer um diálogo com o cameraman, que ignora tudo que ela fala, como se não a entendesse. Majlata não quebrou a câmera, de acordo com Hawkins (2000), pois nunca lhe passou pela cabeça fazer isso. Para o filme funcionar, esta “socialização da mulher” era algo indispensável, mais do que isso, era algo esperado e que o próprio filme buscava colocar em discussão.

Rape foi lançado em proximidade com *Snuff* (Dir. Michael Findlay & Roberta Findlay, 1976, EUA) e, embora orientados para círculos sociais diferentes, ambos

levantaram questões semelhantes para seus críticos, como, por exemplo, as implicações sociais e morais em filmar, assistir e ter prazer em ver violência contra mulheres, real ou não. *Rape*, porém, era um filme de arte, com exibição restringida a museus e exposições de arte enquanto que *Snuff* era renegado ao terreno do “mau gosto”. O uso da quebra de preceitos éticos para efeito de choque poderia ser usado então para a publicidade de um filme comercial ou para uma proposta artística transgressiva. O que estava em jogo, portanto, é o ponto de vista, ou seja, o espaço social em que o espectador se encontra. A importância recai, portanto, não em “qual filme” mas em “quem está vendo”.

Paracinema e cultura legítima

É importante lembrar, no entanto, que os consumidores de *paracinema* não podem ser entendidos como compartilhando uma única e uniforme posição frente à cultura legitimada pelos processos sociais de dominação. Muitas vezes, na mesma medida que contestam a cultura legítima, buscam legitimar seus próprios gostos ao demonstrarem a sua compatibilidade com ela. É freqüente encontrarmos descrições de filmes a venda em catálogos de *paracinema* ou fãs descreverem filmes *exploitation* como tendo características “surrealistas” ou “dadaístas”, bem como é possível encontrarmos referências a filmes de, por exemplo, Stan Brakhage ou aos ativistas de Viena. O que há em comum articulando estas diferentes produções culturais, com diferentes pesos simbólicos e sociais, são rótulos como “alternativo” “*underground*” ou “transgressivo”. Além disso, o que há de comum entre Stan Brakhage e Herschell Gordon Lewis é, segundo a própria ideologia sub-cultural, sua capacidade de independência e de ser “autoral”, que seria interpretada enquanto uma oposição política a um *modo de produção* cultural supostamente conformista – o modo de produção *mainstream* ou de *Hollywood*. O autor, independente, estaria distante do modo de produção comercial, e, em consequência disto, sua criatividade não estaria subordinada às leis do mercado. (JANCOVICH: 2002). É justamente neste ponto que a teoria autoral¹¹² tem um papel primordial para a identidade grupal e justificativa de consumo para ambos estes espaços. Desta forma, o consumo de *paracinema* é significado de forma semelhante ao chamado “cinema de arte” por muitos de seus consumidores:

¹¹² Em francês conhecido como *politique des auteurs*, tal teoria foi preconizada por François Truffaut. Segundo tal teoria, um filme deve ser a expressão da visão artística de um indivíduo, geralmente o diretor. Tal teoria foi a base para a *Nouvelle Vague* francesa que defendia uma produção intimista e de baixo orçamento, justamente como forma de um maior controle – autoral – sobre a criação artística.

como uma reação à hegemonia e práticas normatizantes da produção dominante de “Hollywood”.

Alguns problemas surgem – como bem aponta Mark Jancovich (2002) – quando trabalhamos com uma categoria construída negativamente, ou seja, constrói-se uma conceitualização de *paracinema* através de uma oposição ao *mainstream*. Para Jancovich – que parte das teorias de Bourdieu – seria necessário, antes de aceitarmos categorias como *mainstream* e *underground* enquanto um dado, entendê-las como categorias construídas dentro do próprio espaço social deste grupo e como centrais para a própria construção identitária individual e, ainda mais, para a distinção social deste mesmo grupo. Tal distinção social é fruto de uma outra oposição fundamental da “ideologia” desta “sub-cultura” que está na celebração daquilo que é inacessível e/ou “inassistível” (em posição aquilo de fácil acesso), sendo o acesso e a suposta “compreensão” (ou seja, uma “correta” codificação) do *paracinema* resultado de um capital simbólico específico que é usado como forma de distinção frente à “acessibilidade” de uma suposta “cultura de massa”. Desta forma, a oposição *mainstream* / *underground* se relaciona diretamente com estas duas outras oposições fundamentais: acessível versus inacessível e “assistível” versus “inassistível”. O “inassistível” aqui, se refere à dimensão da violência explícita, das cenas chocantes, enfim, do efeito de choque que tais filmes dependem fortemente que, tornam-se “assistíveis” e até apreciados através de um aprendizado (Becker, 1977) e de um gosto adquirido (Bourdieu, 2002), cujo efeito de distinção (Bourdieu, 2002), pode ser claramente identificado em descrições irônicas dos catálogos de *paracinema* tais como as descritas no começo do capítulo: “um filme para paladares refinados”.

O erro primordial de Sconce e Hawkins, segundo Jancovich, seria o de terem aceitado o *paracinema* enquanto uma forma de “contra-cinema” e, desta forma, acabam por aceitar ainda a ideologia específica do mesmo grupo que pretendem estudar objetivamente. Desta forma, se estes consideram terem escapado da dicotomia entre “cinema de arte” e cinema *exploitation*, caem em outra igualmente infrutífera, qual seja, entre o *mainstream* “conformista” do cinema comercial por um lado, e um cinema de reação, não conformado com esta lógica e distante de uma visão meramente comercial do cinema. Porém, para Jancovich, antes de ser uma mera reação ao *mainstream* e a lógica comercial da arte, o chamado *paracinema* consiste em um espaço social de forças, no qual o uso de diversos capitais simbólicos específicos são invocados para reafirmar uma superioridade frente aqueles que consideram “vítimas” de um consumo

conformista, ao mesmo tempo em que se consideram uma reação a arte acadêmica e ao cinema acadêmico.

É ainda freqüente, dentro da imprensa e nos escritos dos consumidores de *paracinema*, uma imagem de uma cultura de massa na qual seus consumidores aparecem como conformistas a serem combatidos. Para citar um exemplo, o trecho abaixo é tirado do livro-manifesto de Petter Baiestorf, um dos principais diretores brasileiros de *gore* e cinema extremo, que reside em Santa Catarina.

Algo que me cansa é ver jovens produzindo vídeos que imitam os filmes que queremos combater. Quando se opta por ser inimigo da cultura oficial, antes de tudo, é necessário ser muito mais inteligente que os escravos da indústria cultural, é necessário possuir uma base de loucura e informação bastante sólida para saber como atingir o público com obras transgressoras (BAIESTORF, 2004, p. 71).

Cabe lembrar mais uma vez, no entanto, que ao mesmo tempo em que a chamada cultura “oficial” é combatida, ela é também muitas vezes elogiada, e comparações tecidas com suas próprias produções cinematográficas. Assim como é comum encontrarmos referências a diversos símbolos clássicos da oposição a cultura oficial (como por exemplo, Guy Debord, Bakunin etc) encontramos também diversos elogios a diretores consagrados de meio acadêmico e artístico como Stan Brakhage, Jan Svankmajer e Alejandro Jodorowsky, porém interpretados como se reagissem a uma cultura oficial, no sentido de serem artistas “transgressivos” ou “malditos”. Em torno de um rótulo de “transgressivo” podemos encontrar ainda diversas outras referências nos escritos de fãs de *paracinema*: desde música (*punk rock*, música industrial etc.), literatura (Kathy Acker, J.G Ballard, William Burroughs, Charles Bukowski etc) e teatro (Antonin Artaud, Samuel Beckett etc). Este considerável conhecimento sobre uma enorme gama de autores, cineastas e artistas em geral, bem como a referência a um conceito como o de “indústria cultural” de Theodor Adorno (1975), já nos dá uma primeira indicação da origem social destes consumidores, que será discutido mais adiante.

Demonstrado a dificuldade do uso da categoria *paracinema*, pelo menos no sentido que Hawkins e Sconce o colocam, o primeiro problema que se apresenta é a definição, delimitação e conceitualização do terreno cinematográfico que tratamos. Termos como *cult*, *exploitation* etc. são construídos pela própria ideologia nativa, e mais, construídos em oposição ao que consideram *mainstream* e comercial. Tais categorias devem, portanto, ser entendidas como categorias nativas e devemos analisar os seus processo de construção dentro desta “sub-cultura” bem como o que significam

dentro dela. Isto, ao meu ver, demonstra ainda o problema de trabalhar com a noção de indústria cultural no sentido tal qual Adorno defende. A noção de “indústria cultural” pode facilmente levar a tentação de buscar, na pesquisa sociológica, onde estaria a *reação* a esta mesma indústria. No entanto, a exposição de Adorno permite muito pouco espaço para esta reação. O conceito de Adorno é totalizante, ou seja, a indústria cultural não é apenas uma indústria, ela é um *processo* geral e total nas sociedades capitalistas ocidentais:

A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com seu conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores. Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. O fornecimento ao público de uma hierarquia de qualidades serve apenas para uma quantificação ainda mais completa. Cada qual deve se comportar, como que espontaneamente, em conformidade com seu *level*, previamente, caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo. Reduzidos a um simples material estatístico, os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupo de rendimento assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis. (ADORNO, HORKEIMER, 1985, p. 116).

Desta forma, os diferentes padrões de consumo – e, em última instância, o próprio gosto – não seriam dignos de serem analisados uma vez que são tratados de forma homogênea, simplesmente enquanto um mesmo consumo de “produtos de massa fabricados para seu tipo”. Qualquer dimensão de um conflito interno de campo entre os produtores e consumidores é negligenciada e pensado enquanto pela sua “utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores”. Se para Adorno “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” e “até mesmo as manifestações estéticas de tendência políticas opostas entoam o mesmo louvor do ritmo de aço” (ADORNO, HORKEIMER, 1985, p. 116), ao mesmo tempo, a busca de um “combate” a indústria cultural é muitas vezes encontrado em escritos sociológicos. Tal noção, no entanto, parece mais combinar com a ideologia nativa do que com um esforço sociológico que deveria dar conta das complexidades das relações humanas, em seus mais diversos segmentos e esferas sociais.

A distinção entre *cult* e *mainstream* é, na verdade, um elemento central para a operacionalidade das competências culturais e as disposições dentro deste campo. O principal problema de Sconce e Hawkins é, portanto, a aceitação do *paracinema* enquanto uma forma de contra-cultura, ou melhor, de um “contra-cinema”. E mais, o *paracinema*, para eles, não seria apenas uma oposição à academia sobre *como* ler o

cinema, mas também sobre *qual* cinema merece ser lido. A oposição ao “cinema comercial” ou “*mainstream*”, antes de ser uma característica que confunde o terreno da “alta cultura” com a “baixa cultura”, é um elemento necessário e fundamental para *ambos os campos*, pois os apresenta enquanto distintos de uma suposta massa “conformista” de espectadores. Da mesma forma a exaltação com a questão da “autoria” (e as conseqüentes invocações da teoria autoral) é igualmente melhor compreendido como uma estratégia de distinção social, tornada possível pelo compartilhamento de certas competências culturais, resultantes de um certo acúmulo específico de um capital simbólico determinado.

Há ainda outra semelhança entre o “cinema de arte” e o cinema *exploitation* que merece nossa atenção. Uma tendência – ou uma preferência – pelo *excesso*. A noção de excesso se refere aqui a como o termo é geralmente usado na crítica de cinema, ou seja, filmes que tendem para uma forma exagerada, excessiva, tanto em seu enredo quanto em suas atuações. O gosto pelo *excesso* me parece ser uma das maneiras principais usadas pelos fãs de *paracinema* para reforçar e reafirmar uma “liberdade” frente o significado (a função) e forçar o espectador e observar a *forma*. O excesso provoca uma necessária desfamiliarização com o que está sendo visto e, de acordo com Bourdieu (2002), esta desfamiliarização é um dos elementos essenciais para o processo de distinção social no consumo de obras culturais. Tal gosto pelo excesso, no entanto, freqüentemente aparece nos discursos enquanto um gosto por filmes “mais imaginativos”. Como veremos mais adiante, embora o termo excesso não apareça nas falas enquanto tal, a noção de “imaginação” cumpre este papel descrito acima.

A crítica de cinema formalista tem dificuldade em reconhecer que as diferenças de recepção de uma obra cultural não são meramente baseadas em um nível de conhecimento e formação educacional formal; tais diferenças são, na verdade, um produto da desigual distribuição de competências culturais e disposições no espaço social como um todo. Desta forma, devemos ter sempre em mente que o próprio gosto é construído socialmente de acordo com esta distribuição de competências culturais e disposições determinadas. Devido a isso, o gosto, aparentemente uma mera preferência pessoal e individual, coloca em jogo, na verdade, determinadas relações de poder que *aparecem* enquanto gosto. O problema do conceito de *paracinema*, principalmente tal qual exposto por Sconce, está em dizer que o efeito de desfamiliarização é um efeito inevitável, contido na própria obra e independente das disposições e competências culturais de seus espectadores. Sconce argumenta que, enquanto que o contra-cinema de

Godard teria falhado por não ter conseguido radicalizar além de seus pares acadêmicos, o *paracinema* obriga *qualquer* espectador a ler o filme de forma irônica, provocando assim um certo distanciamento potencial para considerar a política estética e cultural específica que o produziu. Tais reações, no entanto, a meu ver, são menos um efeito do texto propriamente dito - do filme em si - do que um resultado de uma socialização determinada, que implica em certas disposições e competências culturais em detrimento de outras. O próprio fato de a forma ser mais importante do que à função de um filme para um determinado espectador já remete a um gosto específico que implica numa relação de poder, e, portanto, uma desigualdade nas distribuições das competências culturais. É por isso que o *paracinema* – ou “filmes *cult*”, como prefere chamar Jancovich – é melhor compreendido através da recepção específica de seu consumo (frequentemente distante daquilo originalmente pretendido em sua produção). Compreender o *paracinema* como uma leitura específica de um *framework* de filmes que poderiam ser lidos de outra maneira, mas são lidos desta maneira específica demandada pelos fãs de *paracinema* que, por sua vez, demanda um conhecimento e uma competência cultural específica possuída apenas por alguns “*happy few*”. Como afirma Jancovich (2002, p. 315):

Na verdade, audiências de ‘filmes *cult*’ são menos uma “cultura de gosto” coerente do que uma série de leituras opostas e contraditórias que se definem por um senso de diferença para com uma igualmente incoerente e imaginada “normalidade”, um aglomerado difuso que envolve poder corporativo, conformidade da baixa classe média, elitismo acadêmico e conspiração política.¹¹³

Desta forma, Jancovich conclui que, a cultura de fãs de filmes *cult* se desenvolveu não tanto numa *oposição* ao comercial ou ao acadêmico, mas através de certos desenvolvimentos históricos econômicos e intelectuais no pós-guerra que criaram determinados sub-mercados de filme seletivos que se definiam através de um sentido de distinção do “cinema comercial *mainstream*” (JANCOVICH: 2002).

Partindo de questões propostas por Pierre Bourdieu, é justamente a ideologia (nativa, do senso comum e do senso comum douto) de que estes mercados estão livres da dimensão econômica que precisa ser contestado sociologicamente. É a própria idéia da arte enquanto um terreno supostamente livre das relações econômicas que precisa ser

¹¹³ *In fact, cult movie audiences are less an internally coherent ‘taste culture’ than a series of frequently opposed and contradictory reading strategies that are defined through a sense of their difference to an equally incoherently imagined ‘normality’, a loose conglomeration of corporate power, lower middle class conformity and prudishness, academic elitism and political conspiracy.* Tradução livre.

contestada, uma vez que os processos pelo qual a arte é legitimada e a cultura de massa rejeitada estão ligados a uma desigual distribuição de capital simbólico na sociedade (BOURDIEU, 2002b). As disposições pela qual o público de cinema de arte e *paracinema* – ou cinema *cult* – celebram seus filmes a partir de uma distinção dos consumidores de “cultura de massa” são fruto de um privilégio social (econômico, simbólico e cultural) que, por sua vez, permite um investimento (em livros, revistas, e, em última instância, simplesmente ter tempo para assistir muitos filmes).

Se a academia e os cinemas de arte têm sua responsabilidade na organização destas audiências, a mídia também tem um grande papel, como demonstrou Jancovich (2002). O fato dos fãs serem tão abertamente hostis a mídia demonstra uma das conseqüências complexas e contraditórias da circulação de informação e bens nesta “sub-cultura”. Isto porque o público de *paracinema* mantém-se coeso através de um sentido de comunidade *através* da mídia. Uma mídia local, localizada no interior das relações do grupo, mas que, por ser mídia, sempre tem o potencial de ir além de suas fronteiras iniciais. Porém, a entrada e pertencimento a estas sub-culturas é baseado em uma idéia de exclusividade que esta mesma mídia ameaça ao “popularizar” seu conhecimento. Desta forma a mídia, ao mesmo tempo em que é, dentro da ideologia sub-cultural, um grande Outro, sociologicamente podemos pensá-la enquanto uma rede de sistemas de comunicação que age para compor e manter este sentido de “comunidade” ao mesmo tempo em que ameaça destruí-lo através da disseminação de seus conhecimentos exclusivos.

Como já foi afirmado, no interior da comunidade de fãs de *paracinema* a raridade é um fator fundamental e, o conhecimento de onde conseguir certos filmes, indispensável para o adentramento e compartilhamento dos códigos do grupo. Um mesmo filme *exploitation* – em especial aqueles da década de 60 e 70 – pode chegar a ter dezenas de versões, mais ou menos cortadas, mais ou menos longas, dependendo do mercado em que foi lançado (espanhol, americano, inglês e até brasileiro). As cenas cortadas, com maiores quantidades de violência e sexo, pelo seu caráter transgressivo, contém alto valor simbólico no mercado, e sua presença é então um sinal de autenticidade. Em conjunto com a raridade e inacessibilidade, temos o reforço de sua “inassistibilidade” em frases como “um filme para poucos” ou “um filme para gostos refinados”¹¹⁴ que avisa aos *outsiders* (aos não-iniciados, que não compartilham dos

¹¹⁴ A palavra “refinada” aqui tendo um evidente tom de ironia.

mesmos códigos) que isto não é para eles. O alto valor simbólico de filmes proibidos é, portanto, evidente. Se foram proibidos, o foram por alguma razão (“transgrediram”, “foram longe demais”) e, se foram proibidos são de difícil acesso (em alguns casos extremos, a tal ponto que seria ilegal ter uma cópia do filme). É a exclusividade e a raridade que torna o conhecimento do fã valioso culturalmente. A *aura*¹¹⁵ aqui toma este sentido de raridade e, portanto, autenticidade, mas que apenas consegue ser interpretada enquanto tal por aqueles poucos competentes para tal.

O consumo de um produto cultural, portanto, é parte de um processo de comunicação que implica na codificação e decifração de certos códigos necessários para o consumo e reconhecimento social dos outros sobre o seu consumo e, em última instância, de distinção social. Como afirma Bourdieu (2002, p. 2).

Uma obra de arte tem significado e interesse apenas para aqueles que possuem a competência cultural, isto é, o código no qual ela está codificada. (...). Um espectador que não detém este código específico se sente perdido num caos de sons e ritmos, cores e linhas, sem rima ou razão.¹¹⁶

Sem o conhecimento específico destas propriedades, o observador pararia no primeiro nível de significado para identificar as propriedades estilísticas, estéticas e políticas de uma obra – uma obra “alegre”, “bonita”, “chata” etc. Por isso que o gosto pela arte, ou qualquer produto cultural, não é uma mera questão de afinidade, mas sim um processo cognitivo de decodificação e de aquisição de um código cultural determinado.

O cinema de Jess Franco

Um bom exemplo dos argumentos expostos até aqui é a obra do diretor de cinema espanhol Jess Franco (1930 –). Franco é um diretor rapidamente reconhecido por qualquer fã de *paracinema*, responsável por uma extensa obra composta de mais de 160 filmes, quase todos de baixíssimo orçamento. É muito improvável ver Franco sendo descrito enquanto um diretor de “arte” uma vez que boa parte de sua produção é composta de filmes de horror, *w.i.p* e *sexploitation* e *gore*. Franco realizava seus filmes de forma rápida para, segundo ele, dar a eles um ar espontâneo e diferenciado. Em muitos casos tal forma foi responsável por ótimas composições cinematográficas, como

¹¹⁵ Tal como Benjamin (1975) a descreveu.

¹¹⁶ *A work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded. (...) A beholder who lacks the specific code feels lost in a chaos of sounds and rhythms, colours and lines, without rhyme or reason.* Tradução Livre.

a famosa dança em *Vampyros Lesbos* (1971), mas em muitos casos resulta em apenas um trabalho confuso, com pouca continuidade narrativa. Para a maioria dos fãs de *paracinema*, no entanto, um filme novo de Franco é um grande evento a ser celebrado. Como já afirmamos, é freqüente vermos nos catálogos e escritos de fãs de *paracinema* uma freqüente comparação de seus diretores favoritos com artistas e diretores de cinema reconhecidos e legitimados pela cultura estabelecida. Tal comparação geralmente é feita em duas frentes. Uma delas compara a *personalidade* dos diferentes artistas: são “transgressores”, “rebeldes” ou “malditos”. Por outro lado, são freqüentemente comparados enquanto tendo uma predileção por temáticas “tabus”, com um tom “anti-burguês” e uma “estética do excesso”. O caso de Franco é um exemplo paradigmático. Cathal Tohill e Pete Tombs, dois escritores que escrevem do ponto de vista de fãs de *paracinema*, o colocam próximo de Almodóvar e Buñuel, pois segundo os autores:

Eles são *outsiders* e homens selvagens que têm uma fascinação profana com sexo, *excesso* e o potencial idílico do filme. (...) Assim como Buñuel, Franco nasceu para quebrar as regras, um homem levado a fazer seu estilo próprio e sexualizado de cinema, um pioneiro dissidente que personifica o potencial não absorvido do filme.¹¹⁷. (TOHILL & TOMBS, 1995, p. 77, grifo meu).

O estilo “confuso” de Franco, como descrevemos acima, demanda muito em termos de participação da audiência, no sentido de “completar” o filme. Para tal, o espectador precisa compartilhar de um certo código e uma certa forma de se “ler” um filme. Seus filmes contêm uma estética geralmente apreciada também por fãs de filmes B de horror europeu – uma tendência pelo “excesso”, ritmos sincopados e composições de enquadramento inspiradas no surrealismo. Para serem apreciados, tais filmes dependem de um determinado acúmulo cultural – ou capital cultural (Bourdieu, 2002) – que é compartilhado tanto por fãs de *paracinema* tanto quanto por e fãs de horror europeu. Segundo Hawkins (2000), tal acúmulo é adquirido por um conhecimento e consumo desenfreado tanto de fontes de alta cultura quanto da baixa cultura. Para realmente apreciar os filmes de Franco seria indispensável um conhecimento prévio sobre jazz (que Bourdieu liga a cultura aristocrática, a elite cultural), os livros do Marquês de Sade, filmes de arte europeus, conhecimento geral sobre filmes de horror europeu, filmes pornográficos, filmes *exploitation*, em especial *w.i.p* e *nazixploitation*,

¹¹⁷ *They're outsiders and wild men, guys who have an unholy fascination with sex, excess and the dreamlike potential of film (...) Like Buñuel, Franco is a born rule breaker, a man driven to make his own brand of sex soaked cinema, a maverick trailblazer who personifies the untapped potential of film(...)*. Tradução Livre.

filmes de ação americanos e história do fascismo. Sem tal acúmulo cultural é improvável que alguém decodifique – e, portanto, “entenda” – ou sequer goste destes filmes. Simplesmente não haveria afinidade o suficiente para tal.

Um filme de Franco ainda tem a especificidade de não ter como ser apreciado da mesma forma que um filme de algum outro diretor tal como Richard Donner ou Woody Allen. No caso destes, a velha máxima “se viu um filme, viu todos” é freqüentemente invocada, mas no caso de Franco, é comum se ouvir o contrário: “não tem como entender um filme dele até que se vejam todos”. Pois então, de acordo com este raciocínio nativo, apenas numa submersão em toda a obra de Franco poderíamos compreender seu *total* desenvolvimento artístico e psicológico. Desta forma, o não iniciado, quando confrontado com um filme de Franco, ao criticá-lo em frases como “é mal feito”; “não faz sentido”; “a narrativa é fraca” etc., será prontamente desafiado pelo fã de *paracinema* que diria que este não o entendeu, pois não conhece *todo* o sistema de Franco. Os espectadores devem, portanto, “aprender a gostar” do estilo de Franco (e Franco é um exemplo entre muitos que poderíamos citar) assim como, na descrição de Bourdieu de arte erudita, o espectador deve ser “educado” dentro do sistema. E como os códigos necessários provêm tanto de fontes da alta cultura (portanto, de uma educação formal), e da baixa cultura (filmes B, *exploitation* e pornográficos), seus filmes ocupam um entre-espço muito peculiar. São um conjunto de filmes que necessitam de uma experiência cultural e acúmulo de competências culturais muito específico para serem decodificados apropriadamente. Ou melhor, é justamente este código que vai “determinar” e “ensinar” como o filme deve ser visto. Desta forma, segundo a visão nativa, ele não é feito às pressas devido a incompetência, mas sim ele é cru e granuloso por ser uma “anti-estética burguesa”, “anti-fascismo espanhol” etc; ele não é confuso e incoerente, mas ele flui “assim como uma música da jazz”, fragmentada e *improvisada*. No entanto, podemos argumentar sociologicamente, um improviso, no mínimo, calculado – mesmo que tal cálculo se dê num amplo campo de possibilidades.

Esteticismo e paracinema

Em seu estudo sobre distinção social Bourdieu (2002) aponta que, quando confrontados com obras de arte (em especial aquelas consideradas legítimas), pessoas de certas origens sociais, na falta de uma competência específica, aplicam a elas os esquemas perceptivos de seu próprio *ethos*, o mesmo que orientaria a sua vida diária. Segundo Bourdieu, esta relação com a obra cultural - oposta a relação do esteta - resulta em uma menor preocupação com a forma e uma “redução” das coisas da arte para as coisas da vida, para o conteúdo humano e mundano. A ênfase na *forma*, típica da relação esteta, apenas poderia ocorrer através de uma neutralização de qualquer interesse afetivo ou ético no objeto representado e, de uma capacidade em perceber as propriedades distintivas que esta forma específica tem com outras formas – pela referência ao conhecimento do universo das obras de arte que fazem parte da história do objeto reverenciado. Os que não possuem esta competência de esteta tendem a ter uma reação ética – e não formal – quando confrontados com uma imagem cultural.

Portanto, a forma mais fácil, e mais freqüente e espetacular de ‘chocar (*épater*) a burguesia’ ao provar a extensão do poder de conferir status estético, é de transgredir cada vez mais radicalmente a censura ética (ex. no que se refere à sexo) no qual as outras classes aceitam e concordam, mesmo dentro da área na qual a disposição dominante define enquanto estética. Ou, mais sutilmente, isto é feito ao conferir status estético em objetos ou em modos de representá-los que são excluídos pela estética dominante do período, ou em objetos que são dados um status estético pela estética dominada (BOURDIEU, 2002, p. 47).¹¹⁸

Desta forma, a leitura paracinemática está mais próxima do distanciamento do esteta que, mesmo quando se apropria de objetos do gosto popular (*westerns*, quadrinhos, romances policiais etc.), mantém um distanciamento frente a eles, deslocando o interesse no conteúdo, personagens, enredo etc. para a *forma* e para os efeitos artísticos. Estes últimos só podem ser apreciados em relação com outras obras e nunca pela imersão na singularidade delas mesmas. Enquanto que muitos dos filmes celebrados pelo *paracinema* podem ser facilmente entendidos como parte da indústria cultural e, como afirmamos, foram realizados segundo sua lógica, a forma de leitura que

¹¹⁸ Thus, the easiest way, and so the most frequent and most spectacular way to ‘shock (*épater*) the bourgeois’ by proving the extent of one’s power to confer aesthetic status is to transgress ever more radically the ethical censorships (e.g., in matters of sex) which the other classes accept even within the area which the dominant disposition defines as aesthetic. Or, more subtly, it is done by conferring aesthetic status on objects or ways of representing them that are excluded by the dominant aesthetic of the time, or on objects that are given aesthetic status by dominated aesthetics. Tradução livre.

se tornou possível de ser feita (a *paracinemática*) está muito distante da origem de sua produção.

Podemos exemplificar esta discussão através de um fenômeno aparentemente banal, mas muito significativo em termos sociológicos. A capacidade de acumular um conhecimento aparentemente “gratuito” como nome de diretores de cinema, está mais relacionado como nível de capital educacional do que com o mero fato de simplesmente freqüentar muito o cinema – tal prática mais relacionada à renda, local de residência e idade. A diferença nos hábitos de consumo, de freqüência ao cinema, por si só, não é capaz de explicar as diferenças no conhecimento de diretores entre pessoas de diferentes qualificações. Tal competência não é adquirida pelo consumo obsessivo (tal como praticado também por fanáticos por *jazz*), “freqüentemente, (tal conhecimento) resulta de um aprendizado não intencional, possível devido a disposições adquirias através de uma inculcação doméstica ou escolástica, da cultura legítima¹¹⁹”. (BOURDIEU, 2002, p. 28). Esta *disposição*, em conjunto com esquemas perceptivos e valorativos, inclina o indivíduo – ou seja, constitui seu *habitus* – para outras experiências culturais e permite perceber, classificar e memorizá-las diferentemente. E para ajudar a identificar o que merece ser visto e a forma certa de se ver, o grupo social ao qual o indivíduo pertence constantemente o guia e o lembra em frases como “Você já viu...?” ou “Você precisa ver...” além da crítica especializada que reforça o discurso legítimo e necessário para acompanhar o “prazer” de assistir. No caso do *paracinema*, seus catálogos podem ser vistos enquanto classificadores daquilo que é digno de ser visto e daquilo que é considerado bom.

Como demonstra Bourdieu, a forma rudimentar de distinção, através do consumo de objetos luxuosos, por exemplo, não é nada se comparada com a capacidade do olhar estético puro, um poder que o separa da “horda comum”. O olhar puro é uma quebra com uma atitude comum (mundana) frente ao universo, e a conseqüente relação de distinção, pode ser ou não ser uma busca consciente do ator. Nesse sentido, tanto o consumo da cultura legítima quanto a *possibilidade* da realização de uma leitura paracinemática invocam disposições e competências culturais semelhantes, indispensáveis para a entrada nos respectivos campos e sua conseqüente decodificação. Tentaremos a partir disso, estabelecer uma relação entre a posição da leitura paracinemática no campo cinematográfico e a posição da vanguarda no campo da arte.

¹¹⁹ *Most often it results from the unintentional learning made possible by a disposition acquired through domestic or scholastic inculcation of legitimate culture.* Tradução livre.

O gosto pela arte vanguarda é definida sempre negativamente, como uma soma de recusas de todos os gostos socialmente reconhecidos. Recusa do gosto popular, do gosto médio semi-intelectualizado, do gosto luxuoso burguês e do pequeno burguês e até recusa do gosto “pedante” dos professores, recusando então, o espírito sério e a prudência. Esta recusa leva frequentemente a uma “estética do choque” que utiliza massivamente elementos tabus, como, por exemplo, sexo e violência¹²⁰. É comum ainda nos artistas de vanguarda uma resignificação dos gostos populares (Kitsch, pop art, *camp art* etc). Esta recusa, no entanto, não é uma negação completa, uma vez que tem como característica a necessidade do *conhecimento* do terreno negado – como o exemplo citado anteriormente dos filmes de Paul Morrissey. A importância sociológica deste conhecimento não pode ser negligenciada, pois, como aponta Bourdieu, para as classes menos instruídas (BOURDIEU, 2002, p. 565):

Audiências da classe trabalhadora geralmente consideram ângulos de câmera poucos comuns e um décor estilizado enquanto um empobrecimento da realidade e frequentemente percebem tomadas sobre-expostas enquanto falhas técnicas; eles aplaudem o que chamam de ‘atmosfera’, isto é, uma certa qualidade na relação entre a audiência e os atores, e deploram a ausência de um compere (mestre de cerimônias) enquanto ‘falta de cordialidade’.¹²¹

A estética popular implica numa subordinação da função sobre a forma. A hostilidade da classe trabalhadora e de frações das classes médias menos ricas em capital cultural pode ser exemplificada na reação a toda forma de experimentação formal, tanto no teatro como na pintura, e, mais claramente ainda, na fotografia e no cinema. A audiência popular reage melhor em enredos que se desenvolvem cronologicamente, em caminho de um final feliz e se identificam mais com situações e personagens claros, do que com ações e personagens simbólicos e ambíguos. Toda uma discussão poderia ser relacionada aqui sobre a função do cinema e as expectativas correspondentes quando se paga para ver um filme para os mais diversos grupos sociais. Esta recusa do público popular não é apenas fruto de uma falta de familiaridade com os códigos necessários, mas com a necessidade de participação – a mais comum sendo pela identificação direta com algum personagem na tela – que o experimentalismo formal recusa e denuncia. Tal como disse um informante quando perguntando sobre o

¹²⁰ A arte de vanguarda está repleta de exemplos neste sentido, desde o surrealismo e Andy Warhol até os ativistas de Viena.

¹²¹ *Working class audiences regard unusual camera angles and stylized décor as an impoverishment of reality and often perceive over-exposed shots as technical failures; they applaud what they call ‘atmosphere’, i.e. a certain quality of the relationship between the audience and the performers, and deplore the absence of a compere (master of ceremonies) as a ‘lack of warmth’.* Tradução livre.

cinema de Herschell Gordon Lewis e de Jess Franco “os filmes deles são filmes críticos, mas para conseguir enxergar esta crítica é necessário ver além do filme, na *forma* como o filme foi feito”.

A indiferença ética, reação típica do esteta, é a fonte da “aversão ética” que as frações mais baixas e ameaçadas de pequena burguesia têm frente aos artistas e aos intelectuais. A disposição esteta – o gosto pela arte enquanto arte – seria tão universalmente reconhecida enquanto legítima que quase nunca se fala que a definição de arte, e através dela, o modo de vida implicado, é um objeto de luta entre as classes (BOURDIEU, 2002b).

É importante lembrarmos que, a hierarquia dos gêneros dentro da arte é também fundamental para a configuração das lutas internas ao campo. Quanto mais legítima uma área for, mais é rentável o lucro de capital simbólico ao se ter competência nela. O conhecimento de música e literatura clássica tem lucros maiores no mercado escolástico do que o conhecimento sobre cinema, histórias em quadrinhos ou romances policiais. Estas manifestações culturais, ainda não legitimadas como arte, são negligenciadas ou tratadas com desdém pelos grandes proprietários do capital cultural e acabam servindo como refúgio e revanche àqueles que, não possuindo tal capital, se apropriam delas. Com isso, conseguem um retorno mais proveitoso de seu capital cultural, ao mesmo tempo em que ganham crédito em seus espaços sociais por contestarem uma hierarquia estabelecida das ordens legítimas. Este mesmo processo pode ser observado tanto nas contestações da vanguarda quanto nos discursos dos fãs de *paracinema*. Desta forma, a tendência para se dedicar às artes médias não depende apenas da quantidade de capital educacional, mas também de toda uma relação – geralmente de crítica e reação – frente à cultura escolástica.

Se a hierarquia das obras culturais legítimas é inescapável por um lado, o valor e o significado de um objeto cultural variam de acordo com o sistema de objetos mais amplo no qual é colocado e relacionado. Podem fazer parte de um arco de consumo típico do gosto médio (*middlebrow*), quando então, são frequentemente consumidas enquanto substitutos de obras legítimas. Dependendo do espaço, romances policiais e histórias em quadrinhos podem também ser bens culturais de alto prestígio. Podem, às vezes, estar associados à música ou à literatura de vanguarda, e então aparecem enquanto manifestações de liberdade e ousadia.

Outsiders dos outsiders

Esta complexa relação *mainstream / underground / paracinema / vanguarda* e sua conseqüente interpretação pelos fãs de *paracinema* pode ser ainda compreendida por uma alusão ao trabalho do sociólogo alemão Norbert Elias. Segundo o autor “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS, 2000, p. 22). O cinema *exploitation* é um gênero de cinema não legitimado pela produção cinematográfica majoritária, sendo, portanto, possível de ser entendido enquanto o *outsider* da relação. Acontece que temos uma complexidade neste ponto. No decorrer de toda a exposição desta pesquisa, me parece sensato concluir que, ao invés de estarem numa posição de *outsiders* que almejam serem estabelecidos, ou melhor, que estão simplesmente numa posição subordinada aos estabelecidos, este grupo se utiliza de uma suposta “marginalidade” como forma de se solidificar a tal ponto, que criaram uma identidade própria que pode ser forte o suficiente para ser almejada por outros. Estes que a almejam, portanto, seriam *outsiders dos outsiders*, ou seja, não se almeja mais a posição do estabelecido, mas sim a própria posição de *outsider*, justamente como meio de se estabelecer como membro de uma dita “cultura da marginalidade”¹²². Como afirma o próprio Elias (e Goffman segue um raciocínio semelhante) “dê a um grupo uma reputação ruim e é provável que ele corresponda e essa expectativa” (ELIAS, 2000, p. 30). Em vez de buscar aquilo que os estabelecidos têm, haveria a possibilidade dos *outsiders* criarem seus próprios símbolos, seus próprios ídolos de identificação, sua própria identidade e um forte senso de distinção, fortes o suficiente, para serem almejados por si só.

O próprio Elias dá indicações da possibilidade de tal configuração quando se refere à contra-estigmatização dos *outsiders*, como seria o caso das antigas colônias dos países africanos e sua busca pela negritude ou das mulheres nas sociedades ocidentais contemporâneas. Nestes casos, porém, o que Elias está pensando é uma luta dos

¹²² Um exemplo disto pode ser visto no meio de indivíduos adeptos de “modificação corpórea extrema”. Neste caso o caráter de *outsider* se dá pelo ato da modificação corpórea de tal forma que limita radicalmente os espaços sociais aceitáveis para a convivência deste indivíduo. Diferente da estigmatização como descrita por Goffman (1988), neste caso são indivíduos que “escolhem” mudanças radicais em seu próprio corpo. Não é incomum encontrar pessoas ligadas ao meio cultural de cinema extremo transitando entre o meio de “modificação corpórea extrema”. Isto serve ainda para demonstrar que vários ambientes sociais se encontram e se cruzam com o cinema extremo. Para mais informações sobre modificação corpórea extrema um dos maiores banco de dados *online* a respeito é <http://www.bmezine.com>.

outsiders em busca de um espaço frente aos estabelecidos, ou seja, o fim da relação de dominação ou, no mínimo, uma relação de equidade. Isto é diferente de uma relação de *estruturação* e sedimentação da própria posição de *outsider*, onde se pretende continuar sendo *outsider*. No caso da busca pelo orgulho negro, do exemplo acima, o que temos são indivíduos de origem social baixa, capital social baixo, mas que leva a uma luta pelo fim da relação estigmatizada. No caso destes indivíduos analisados, temos indivíduos de origem social alta, com capital cultural alto, mas, neste caso, os efeitos são os mais diversos, inclusive o da “busca” pela estigmatização¹²³.

Os *outsiders*, neste caso, agem de forma semelhante aos estabelecidos: o mero contato com o outro é um *contágio*, que rebaixa e inferioriza o sujeito. O contato com o outro é suspeito de romper as normas e tabus de seu grupo de origem e, portanto, ameaça o indivíduo de rebaixamento. Esta relação pode ser exemplificada na desconfiança que os fãs de *paracinema* têm frente a diretores que, antes aclamados e elogiados por eles, adentram no mercado de cinema *mainstream* ou de “Hollywood”. Um exemplo mais conhecido do público brasileiro que poderíamos citar é o diretor Peter Jackson, antes celebrado por fãs de *paracinema* devido a filmes como *Bad taste* (1987)¹²⁴, *Meet the feebles* (19989) e *Braindead* (1992) acabou por ser renegado ao tornar-se um dos principais diretores de Hollywood após a bem sucedida trilogia, adaptada dos livros de J.R. Tolkien, do “Senhor dos anéis” e pela sua refilmagem de “King Kong” (2005).

Não há, no entanto, elementos o suficiente para falarmos em uma autonomia dos *outsiders* neste caso, pelo simples fato de construírem sua identidade em constante oposição aos estabelecidos. Esta constante oposição também leva a uma relação de necessidade pois, se identidade é construída *sempre* em oposição a este outro universo, o fim dele implicaria no fim lógico do grupo em questão. É justamente por causa disso que este grande Outro, ao qual o grupo constantemente se opõe, é suficientemente fluido e abstrato, para que ele possa ser constantemente modificado para então, estar presente em todo lugar. O que parece existir é uma configuração na qual a posição de *outsider* é suficientemente estável e poderosa, para que outros desejem fazer parte dela. Outros que, por uma razão ou outra, tendam a ler – e, mais importante ainda, como demonstramos anteriormente, *consigam* ler – o “mau gosto” enquanto uma forma de

¹²³ Esta busca pela estigmatização não é exclusiva deste objeto analisado, evidentemente. Bourdieu (2002b), por exemplo, analisa também esta relação no universo da arte.

¹²⁴ Lançado no Brasil com o sugestivo nome de *Trash náusea total* distribuído pela Mundial Filmes.

“contra-gosto” ao chamado “gosto *mainstream*”. Esta “sedimentação” do espaço *outsider* só pode ser pensada enquanto tal se incluirmos a noção de distinção social, largamente desenvolvida por Bourdieu para pensar o gosto e padrões estéticos nas relações sociais, mas que Elias não desenvolve para pensar a relação de dominação entre grupos sociais. É a partir dela que podemos pensar como que, apropriações de objetos culturais não legitimados pelo campo da arte podem ser re-significados e utilizados enquanto uma “contra arte” e, através disso, enquanto forma de distinção social frente à arte legítima. Distinção social esta, que contém nela, necessariamente, uma relação de conflito e poder, diga-se, elementos de concorrência, quer de forma explícita ou não.

Por isso que o consumo destas obras culturais – *paracinema* – e a constante invocação do “estar fora”, pode acabar por nos ensinar ainda mais sobre a própria entrada no espaço social. Portanto, menos do que uma negação do mundo, a transgressão muitas vezes pode criar seu próprio espaço para entrada neste mesmo mundo.

Terceiro Capítulo - O Sinema Brasileiro

A história do cinema *exploitation* brasileiro, diferente do *exploitation* europeu, asiático ou americano, nunca foi explorada detalhadamente. Uma das razões é que o cinema *exploitation* americano e europeu só veio aparecer no Brasil há pouquíssimo tempo, com o relançamento de alguns títulos em DVD e com o surgimento de programas *P2P*¹²⁵ na Internet que facilitaram o acesso (além do conhecimento necessário de “o que” devo conhecer) deste corpo cinematográfico. Embora a terminologia *exploitation* e até termos como “cinema extremo” sejam recentes ao público brasileiro, o *formato* esteve presente pelo menos desde a década de 60.

O resgate desta parte histórica nacional foi realizado primordialmente através de entrevistas. Em primeiro lugar foi feita a tentativa de localizar onde se encontram as produções (e o consumo) de cinema extremo no Brasil. Embora inicialmente esperado que cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro fossem locais privilegiados, o estudo demonstrou que estes indivíduos estão localizados de forma relativamente distribuída em todo o Brasil. A proliferação de diversos pequenos festivais de cinema em todo o território nacional talvez seja um dos principais responsáveis por este fenômeno. Estes festivais, em conjunto com a facilidade de informação, permitida pela Internet, facilitaram o conhecimento sobre o que existe em produção no Brasil dentro dos mais diversos gêneros de cinema independente. A variedade (em termos de temática e distribuição dentro do território nacional) vai desde festivais universitários (um exemplo entre muitos sendo o NÓIA - Festival Nacional de Cinema e Vídeo Universitário, que acontece em Fortaleza), até festivais de vídeo (como o Festival de Vídeo de Teresina, no Piauí, que acontece anualmente) até festivais de cinema erótico ou pornográfico alternativos (como o *Erotolia* que aconteceu em 2006 na cidade de Florianópolis). Pegando o gancho deste último exemplo, Santa Catarina provou ser um dos principais pólos no mapa do cinema extremo do Brasil. Isto se dá devido ao fato de que o principal

¹²⁵ A influência do *P2P* em transformações radicais no consumo, em especial o consumo juvenil, ainda está para ser explorado. *P2P* é uma sigla em inglês para *peer-to-peer* um sistema de compartilhamento de arquivos pela Internet que dispensa a comunicação direta com um servidor central. Os diversos programas *P2P* permitiram a qualquer um com acesso a Internet a compartilhar seus produtos – músicas, filmes, livros etc – entre si, não apenas barateando incrivelmente o consumo, mas fornecendo produtos nunca antes disponíveis, em especial em regiões de terceiro mundo como o Brasil.

nome na produção nacional de cinema extremo, Peter Baiestorf, reside na pequena cidade de Palmitos, Santa Catarina.

No que se refere às entrevistas, elas foram realizadas com alguns dos principais nomes do cenário nacional. Foram selecionados quatro indivíduos para uma entrevista em profundidade através de observações e indicações de outros participantes do meio de quem eram os principais nomes do circuito. Destes escolhidos, três eram produtores e diretores de cinema extremo (sendo um deles freqüentemente apontado como o principal nome no Brasil hoje) e um quarto entrevistado era apontado como um dos principais nomes no cenário musical extremo.

José Mojica Marins, mais conhecido como o Zé do Caixão, é freqüentemente citado pelo público fã de *paracinema* no Brasil como o marco zero do que viria a ser um cinema inspirado no *exploitation* e no “cinema extremo” no âmbito nacional. José Mojica Marins é muito semelhante, tanto em sua trajetória de carreira quanto na estética de sua produção fílmica, aos seus contemporâneos europeus – em especial Jess Franco na Espanha – e a diversos diretores japoneses do período – como, por exemplo, Koji Wakamatsu no Japão. Todos estes têm uma gama de influências oriundas do *fantastique* e, em igual medida, da “arte séria”, da cultura popular e do cinema *mainstream*. Assim como Wakamatsu, explorou temas controversos e de *forma* controversa (que é um ponto nodal para a intervenção da censura, pois um tema controverso pode ser tratado de uma forma que o torne mais tênue), ou seja, geralmente explorando o terreno do experimentalismo cinematográfico – e, assim como Franco, nem sempre com bons resultados. Além disso, assim como muitos diretores *exploitation* e de horror europeus, teve que recorrer a filmes pornográficos durante a década de 80 para conseguir sobreviver no mercado.

Pelas entrevistas realizadas com produtores e consumidores de cinema extremo e *exploitation* no Brasil, logo após o nome de Mojica Marins ser citado, o cinema marginal da boca do lixo aparece em seguida, invocado enquanto um conjunto de cineastas mais preocupados com uma “atitude” por trás do trabalho do que com problemas “menos importantes” tais como falta de dinheiro para realizar o filme. A “estética da miséria”, tão importante para o cinema marginal brasileiro, é vista como, de certa forma, uma estética da violência também. Embora a literatura sobre cinema marginal seja mais conhecida e abordada em livros e teses acadêmicas, os filmes permanecem de difícil acesso e pouco vistos pelos próprios brasileiros. Como colocou um informante:

Creio que apesar de não se intitular como um diretor *gore*, José Mojica Marins, o Zé do Caixão, tem algumas cenas *gore* em alguns filmes ainda nos anos 60 como, por exemplo, no filme “O Estranho Mundo do Zé do Caixão”, na terceira parte “ideologia”, tem uma cena em que os escravos do Dr. Oaxiac Odez, um cientista maluco que aprisiona pessoas inocentes, comem as pessoas vivas, no melhor estilo *gore*. Isto em 1967, no Brasil, em plena ditadura militar. O cinema marginal da boca do lixo nos anos 60 com diretores como Rogério Sganzerla, Andréa Tonacci entre outros, com sua estética extremamente marginal, ajudaram a encorajar futuros cineastas transgressores brasileiros que viriam a produzir filmes *gore* no Brasil.

Creio que o primeiro cineasta a se intitular “gore” no Brasil foi sem dúvida o Catarinense Petter Baiestorf. Ele é, sem dúvida, a maior autoridade do cinema *gore* nacional.

Já na parte musical, o Interior do Rio Grande do Sul (não Porto Alegre) é o estado com o maior número de bandas e apreciadores do gênero. Cidades como Passo Fundo, Farroupilha (de onde surgiu o Sarcastic, uma das primeiras bandas de *goregrind* do país), e Lajeado são referências no *goregrind* brasileiro pelo número de bandas e adeptos. Em Joinville, há muitos anos se organiza o *Splatter Night*, o maior festival do gênero no país.

O Cinema Marginal brasileiro – e, em certa medida, o cinema de Mojica Marins – bem como o Cinema Novo se construíram fortemente atrelados a noção de “autor”, oriunda da *Nouvelle Vague* francesa. Esta noção de autor, como demonstramos, é também essencial para o *paracinema* e é justamente a concepção de “filme autoral” que permeia uma leitura comum de produções que vão desde Herschell Gordon Lewis, Jess Franco, José Mojica Marins, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane até o cinema mais contemporâneo, considerado mais “extremo”, tal como os citados anteriormente como a série *Guinea Pig*, a trilogia *All Night Long* no Japão, *August Underground* (Dir: Fred Vogel, 2001) nos EUA e *Coleção de Humanos Mortos* (Dir: Fernando Rick, 2005, Brasil) no Brasil. Este último é definido no sítio *on-line* da produtora *Black Vomit* (localizada em São Paulo) enquanto:

Um Serial Killer atormentado e seus hábitos sádicos. "Coleção de Humanos Mortos" é definitivamente o curta metragem nacional mais extremo que você irá encontrar, com fortes cenas de violência e sadismo, influenciadas por filmes como "August Underground", "Massacre da Serra Elétrica" e "Roadkill: The Last Days of John Martin" de Jim Van Bebber, este curta metragem dirigido por Fernando Rick e contando com o talento de André Kapel Furman nos efeitos especiais e André ZP, responsável por toda parte sonora e design de créditos do curta, é um prato cheio para os fãs deste gênero maldito.

Neste ponto do trabalho seria interessante uma retomada a respeito dos termos *exploitation* e “cinema extremo”. Como já afirmamos, estes termos muitas vezes aparecem juntos, embora não se refiram sempre a mesma coisa. A noção de *exploitation* foi largamente explorado durante o trabalho e, o que nos interessa é uma apropriação – ou seja, uma forma de leitura determinada – de um conjunto de filmes *exploitation* de

caráter violento, considerados de “mau gosto”. Esta leitura foi chamada de *paracinema* por diversos autores. A noção de *paracinema*, embora apresente certos problemas que foram detalhados ao longo do texto, ela ainda é útil para deixar claro que estamos tratando de uma *leitura* específica e não de outra dimensão qualquer do cinema *exploitation*. Esta leitura paracinemática e seus fãs frequentemente invocam um gosto por um cinema mais “extremo”, ou seja, um cinema que apresente seu conteúdo – forma, enredo, estética etc – de forma “exagerada” – ou com “excesso” como chamam os críticos de cinema – no qual a violência, quando representada, tenha um tom mais “realista”, “gráfico” e “chocante”. É evidente que, um filme considerado “extremo” para os padrões da década de 1930 é muito diferente em termos de seu valor de choque que um filme realizado nos últimos 15 anos. Como um dos entrevistados afirmou:

É que nem na música, uma época a coisa mais extrema era *punk* ou *metal*, hoje você tem um *goregrind*. Acho que é só uma evolução na verdade. O próximo passo de um filme como *Guinea Pig* seria o que? Um snuff? Mas daí acho que tem uma coisa chamada ética e moral que está impregnada no humano desde sempre. Esse negócio de não respeitar a vida do outro não seria fazer crítica. Ce tu vai matar alguém para colocar num filme não teria vontade de ver. Mas agora o *Guinea Pig*, gosto bastante, mas é arte.

Um outro informante, quando indagado sobre seu primeiro contato com uma estética considerada “extrema” e seu subsequente gosto pela temática citou uma cena que viu quando criança do filme *The Thing* (Dir: John Carpenter, 1982, EUA) no qual a cabeça de um ser do espaço desloca de seu corpo e cria pernas próprias.

Como falei do caso do “Enigma de outro mundo” (*The Thing*, John Carpenter, 1982, EUA) passou a tarde acho que no SBT ou Bandeirantes. Eu era criança e assistia televisão, normal, fui ver um filme de tarde, não tinha nada o que fazer e daí eu vi essa cena de um cadáver com a cabeça despencando do corpo e criando perna e saindo andando com o estômago aberto cheio de tentáculos devorando o braço de outro cara. Vi esse filme com uns 8 anos de idade, nunca tinha visto algo igual e pensei “pô, quero ver mais filmes que nem esse”. Não entrou na minha cabeça, não acreditava que tinha gente no mundo que faz *isso*, será que esse é o único filme que é assim, será que tem mais coisa assim? Daí comecei a correr atrás, via tudo que dava. Vi que tem gente com muita mais criatividade do que os filmes de ação básico americano que a televisão passa. Alguém consegue pensar uma coisa dessas? Preciso ver mais coisas assim. Não imaginava que havia pessoas com tanta *imaginação* assim.

A noção de que o cinema “extremo” permite uma maior criatividade e imaginação é amplamente difundida entre os fãs de *paracinema*, sempre numa constante busca por algo nunca visto antes, algo de novo que consiga chocar mais do que tudo já visto. A noção de criatividade e imaginação aparece ainda atrelada à noção de “autor”, que defende o cineasta livre das “amarras” do sistema industrial do cinema

dos grandes estúdios, que deseja e consegue colocar a sua visão artística e política própria, ou seja, ele é o “autor” de sua obra. Um entrevistado coloca a discussão de forma bastante clara ao responder o que neste meio o atraiu:

Gostei da transgressão, do movimento não se preocupar com fins comerciais etc...
Me atrai a fuga da mesmice. A fuga da arte feita para multidões, a originalidade, a liberdade criativa, a transgressão.

Como já afirmamos, a noção de autor surge na *nouvelle vague* francesa da década de 60 – embora no terreno da literatura e das artes plásticas tal noção seja anterior – e influenciou amplamente o cinema novo e o cinema marginal brasileiro. Diretores como Rogério Sganzerla com o *Bandido da Luz Vermelha* (1968), *A Mulher de Todos* (1969), *Sem Essa Aranha* (1970); Júlio Bressane com *Cara a Cara* (1967), *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), *O Anjo Nasceu* (1969); Andréa Tonacci com *Bang Bang* (1971); Glauber Rocha com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967): todos esses foram invocados durante as entrevistas quando indagados sobre as origens do “cinema extremo” no Brasil. Diretores que eram vistos enquanto “transgressores”, “malditos” no qual o famoso *slogan* de Hélio Oiticica “seja marginal, seja herói”, embora nunca invocado explicitamente, poderia facilmente fazer parte dos discursos ouvidos. Como colocou um entrevistado sobre a relação do “cinema extremo” e *gore* com o cinema *mainstream* (grifo meu):

Não tem relação. Uma coisa não bate com a outra. São propostas diferentes. Se bem que algumas produções *gore* estão caindo no mainstream por causa de alguns diretores como Quentin Tarantino, que fazem alusões a filmes *gore* em seus *enlatados*.

Curiosamente, na retrospectiva histórica realizada pelos entrevistados, após este “fértil” período para o “cinema extremo” brasileiro na década de 60, um salto é realizado para a década de 80, para as histórias em quadrinhos. A importância dos quadrinhos para o cinema de terror, *exploitation* e extremo é inegável e, no caso do Brasil, tal importância é ainda mais significativa uma vez que os principais diretores venerados pelos fãs de *paracinema* simplesmente nunca tiveram seus filmes lançados no Brasil. Mesmo alguns poucos filmes, que conseguiram alcançar um público maior na época de seu lançamento, como, por exemplo, *Mondo Cane* (1962, dir: Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi, Itália) tiveram apenas um lançamento limitado nos cinemas e foram receber uma distribuição maior a partir dos últimos anos, com o relançamento de diversos filmes *exploitation* em DVD. Desta forma, aqueles

interessados neste estilo de cinema recorriam aos quadrinhos europeus, lançados no Brasil pela L&PM e Martins Fontes durante as décadas de 80 e 90.

Até recentemente, o principal meio para adquirir os filmes era por correio, geralmente através de trocas de fitas de vídeos com outros fãs. A partir da década de 90, com o barateamento dos meios técnicos para se realizar um filme, começam a surgir pequenos diretores independentes com produções cinematográficas inspiradas no cinema *exploitation* e “extremo”, em especial o *gore*. Um diretor frequentemente citado como um dos mais importantes e pioneiros neste processo é Petter Baiestorf – entrevistado para este trabalho – um diretor catarinense cujo primeiro longa-metragem é de 1993, intitulado “Criaturas Hediondas”. É também da década de 90 o primeiro evento de âmbito nacional de *gore*. O *Splatter*¹²⁶ *Night* existe desde 1996, acontece sempre na cidade de Joinville e, durante um dia e uma noite, ocorrem apresentações de bandas¹²⁷, vendas de filmes, discos, camisetas etc. Neste evento, fãs podem ainda se encontrar e trocar filmes e VHS raros. No ano de 2006 foi realizado um evento especial de 10 anos do *Splatter Night*¹²⁸, com dois dias de duração no qual tive a oportunidade de entrevistar alguns dos principais realizadores do festival.

O festival anual, *Splatter Night*, é um dos principais eventos de cinema e música “extrema” do Brasil. Os membros das bandas que se apresentam, por exemplo, estão frequentemente vestidos de cirurgiões médicos, açougueiros ou de personagens clássicos de filmes *gore* ou de horror. Pessoas fantasiadas podiam ser vistas também na audiência, desde fantasias de *zumbis* ou de monstros até de figuras médicas. Quanto ao espaço físico, nos dois anos que frequentei o festival (2005 e 2006), o local foi o mesmo. Um grande galpão dá espaço para as bandas se apresentarem e uma ampla área externa dá espaço para venda de produtos em barraquinhas, mesas e bancos e até uma área reservada para acampamento. O público é predominantemente masculino, numa proporção aproximada de 70 % de homens para 30 % mulheres. A faixa etária média é mais velha do que a esperada inicialmente por mim, variando aproximadamente de 20 até 45 anos. Os membros antigos, presentes desde longa data neste meio social, e também os organizadores do festival - que foram os priorizados para as entrevistas -

¹²⁶ *Splatter* é um termo que tem o mesmo significado que *gore*, a única diferença sendo que o termo *splatter* é mais usado na Grã Bretanha e o termo *gore* nos EUA.

¹²⁷ O *gore*, além de um subgênero cinematográfico, também é um subgênero musical que, por sua vez, se sub-divide em dois, o *gore* que canta a respeito de filmes *gore* e o *gore* que canta a respeito de doenças e procedimentos cirúrgicos médicos.

¹²⁸ Ver figura 34.

tendiam a ficar mais pertos de si. No festival realizado em 2006 podiam-se ver barracas de acampamento de pessoas que viajaram de longe para estarem presentes. Indivíduos com roupas de cirurgiões médicos, sujas de sangue falso, podiam ser vistas circulando pelo ambiente desde pessoas vestidas de formas mais “convencionais”, embora a cor preta fosse majoritariamente predominante no ambiente. No galpão de dentro bandas se apresentavam enquanto um telão de fundo mostrava trechos de filmes de alguns dos próprios participantes. O evento começa de manhã cedo, com alguns participantes já presentes, e dura até a madrugada, com a apresentação de dezenas de bandas por dia. Um ambiente que poderia facilmente ser descrito enquanto agressivo por muitos não iniciados, é descrito de forma bastante distinta pelos participantes. Como um dos entrevistados colocou:

Ninguém no *gore* briga. Nunca vi briga em show *gore*. É o grupo mais simpático que tem. Com tanta violência por volta (apontado para o ambiente) não tem porque alguém aqui ainda brigar.



Figura 34 – Pôster do *Splatter Night X*, realizado no mês de outubro do ano de 2006 na cidade de Joinville em Santa Catarina. No cartaz podemos ver o nome e o dia das bandas a se apresentarem no festival. Foto retirada do *site* <http://www.bulhorgia.com.br/frameset.htm>, acessado no dia 18/08/2006.

Além de Baieistorf e sua produtora “Canibal Filmes” e Gurcius Gewdner com a “Bulhorgia Produções”, ambas em Santa Catarina, podemos citar ainda a produtora “Black Vomit”, liderada por Fernando Rick em São Paulo, a Cromossomo3 e o coletivo significativamente intitulado de “Cinema de Trincheira”, também de São Paulo. No *sítio on-line* de cada uma dessas produtoras podemos encontrar uma postura semelhante frente as suas intenções. Por exemplo, no *sítio* da “Canibal Filmes” podemos ler:

O Brasil precisa fazer filmes com fúria!!!

Com o "Manifesto Canibal" lançamos uma alternativa de produção de obras visuais ao alcance de artistas miseráveis nascidos entre o povão que batizamos aqui de Kanibaru Sinema.

Soltemos nossos urros de revolta!!! Construamos nossos próprios filmes e que sejam feios, sujos, malvados, alucinados, aleijados, bêbados, contestadores e transgressores dos valores sociais!!!

E façamos filmes colocando nossas cabeças para pensar. Pensar!!!

Pensar para criar obras livres, sem amarras com a tal moralidade cristã ocidental. Cabeça-dura arreventa o fio da lâmina da guilhotina!!! O caos caótico na forma de filmes libertários! E qualquer um pode se libertar fazendo filmes pessoais; filmes esses que fujam completamente do padrão comum. Filmes que sejam a cara de uma nova geração de brasileiros inquietos!!!

Sejamos abusivos, debochados e desbocados!!!

Queremos, com o Kanibaru Sinema, dar continuidade à revolução social do anarquista Bakunin em sua busca por uma humanidade mais justa e igualitária; daremos continuidade aos delírios malditos do escritor Isidore "Lautréamont" Ducasse; partiremos em busca da destruição da arte oficial dando seguimento aos ideais surrealistas; seremos iconoclastas como os dadaístas e gritaremos: "Deus está morto assim como a arte!!!"; incomodaremos a sociedade cristã como fizeram os vagabundos intelectualizados do movimento Beat; proporemos mudanças radicais como fizeram os situacionistas; desmoralizaremos a arte mais cara do planeta com nossos filminhos caseiros como fizeram os cineastas marginais da boca do lixo com suas vomitadas ácidas mal filmadas dos anos 70!!!

Assim sendo, deixaremos bem claro aos capachos do sistema que o Kanibaru Sinema não se pretende um movimento de vanguarda! Aliás, o Kanibaru Sinema não pretende ser um movimento. O Kanibaru Sinema pretende ser o nada e que cada guerrilheiro Kanibaru crie/recree/repense o Kanibaru Sinema a sua maneira!!!

Queremos, isso sim, dar seqüência aos ideais que ficaram perdidos no tempo, sonhamos com a união de todos aqueles que vivem infelizes nesta sociedade, com propostas de ação direta e conscientização através não só da arte visual, assim como, também, através de todas as outras formas de manifestações culturais!!!

No Kanibaru Sinema só não há lugar aos preguiçosos e fracos de espírito!!!

Façamos uma arte poderosa, uma arma que seja a voz dos excluídos que se negam a fazer parte desta sociedade decadente!!

Da mesma forma, um tom semelhante é invocado na página *on-line* do coletivo "Cinema de Trincheira":

O projeto de cinema independente denominado "Cinema de Trincheira" se suporta em um manifesto que atua como proposta de trabalho, procurando resumir a produção cinematográfica ao seu essencial, isolando o set de filmagem

e mantendo só o necessário a produção, bem como buscando trabalhar com técnicas que fogem do tradicional. Trabalhar com temas que saiam da mesmice que o cinema nacional se tornou, produzindo um material dedicado a quem vai assisti-lo e evitando egocentrismos desnecessários, ainda que se mantenha uma característica identificável em cada um.

Como já foi colocado diversas vezes ao longo deste trabalho, é comum encontrarmos a contestação de uma dita cultura “oficial”, em especial aquela preconizada pelo dito *mainstream* de Hollywood, mas também, de modo mais amplo, a tudo aquilo que caberia no rótulo de “mesmice”, como colocado na última citação. Esta contestação pode utilizar símbolos clássicos da “transgressão” e da “marginalidade” tal como o cinema marginal, teóricos anarquistas como Bakunin, literatura *beatnik* etc. Ela ainda pode invocar exemplos de diretores centrais para o universo do *paracinema* tal como Jess Franco ou Herschell Gordon Lewis e ainda não é incomum a referência a diretores dito “sérios”, mas lidos através de uma interpretação *paracinemática*. Em uma entrevista com Baiestorf realizada por Cristiano Zanella, ao ser perguntado sobre as suas influências, o diretor responde:

Fora Ivan Cardoso, que já citei, gosto muito de Russ Meyer, Ray Dennis Steckler, Davis Friedman, H.G. Lewis, Robert Lee Frost entre muitos outros que fazem/faziam *sexploitations* e pornôs. Diretores que se levam a sério, gosto de alguns europeus, como Jorg Buttgereit, Joe D’Amato (nas 2 fases: cinema bagaceiro sério e pornôs sérios), Fellini, Pasolini e outros que fazem/faziam o que estão a fim e se foda quem não gostar.¹²⁹

Em outro exemplo, numa entrevista realizada por mim, com Gurcius Gewdner, o diretor me respondeu que seu gosto pelo cinema de Jean Luc Godard veio através do cinema de Andréa Tonacci (em especial seu filme de 1971, *Bang Bang*) e o que o atraiu no cinema de Werner Herzog foi o uso de uma estética “sombria” e “extrema”¹³⁰.

Toda uma outra espécie de filmes são freqüentemente invocados, em especial determinados filmes pornográficos, pelo seu estatuto de filmes “fora do sistema *mainstream*” ou pelo seu caráter de filmes “bizarros” ou “extremos” (como pornografia sado-masoquista ou escatológica). Desta forma, a pornochanchada brasileira é freqüentemente citada junto com o cinema marginal e o cinema de Mojica Marins enquanto o “melhor” a ser produzido no Brasil. Na mesma entrevista de Baiestorf,

¹²⁹ Entrevista encontra *on-line* no sítio <http://www.nao-til.com.br/nao-56/baiestor.htm>, acessado no dia 13/09/2006

¹³⁰ Por exemplo, o filme *Auch Zwerge haben klein angefangen / Even Dwarfs Started Small* (dir: Werner Herzog, 1970, Alemanha Ocidental) realizado apenas com o uso de atores anões, conta a história de uma rebelião dos internos de uma instituição psiquiátrica.

realizada por Zanella, o diretor responde, ao indagado sobre sua coleção pessoal de filmes:

Adoro tudo que seja *exagerado*! Então, nada mais justo do que colecionar filmes que são o extremo de tudo. Tenho maravilhas como o pornô "Mad Love Life For a Hot Vampire", de Ray Dennis Steckler, o sadomasô/bizarro "Orgia Satânica 2", onde uma mulher faz *fist fucking* com um velho (obs: ela é que mete a mão no cú do velho), "Meet The Feebles", de Peter Jackson (o mesmo cara que fez os maravilhosos "Bad Taste", "Braindead" e "Almas Gêmeas", já disponíveis no mercado nacional de vídeo) que é uma animação de fantoches gore e coisas extremamente raras como o japonês "Entrails of the Virgins", "Nekromantik 1 e 2", "Tetsuo", "Kiss Me Quick", "The sinful Dwarf", "The Toy Box" entre muitos outros inéditos no Brasil.¹³¹

Este enorme conjunto de filmes, muitas vezes aparentemente tão díspares entre si, são articulados justamente por este discurso e uma leitura determinada. Desta forma, um outro termo nativo, freqüentemente invocado para descrever este corpo cinematográfico torna-se mais claro: *sinema*¹³². Em uma palavra, filmes que pecam.

Violência versus violência

A primeira reação que o senso comum tem quando confrontados com este universo é de imaginar seus consumidores e produtores, enfim, todos que de alguma forma ou de outra "gostam" destes produtos, como pessoas sádicas ou pessoas que *gostam* de violência, seja ela ficcionalizada ou não. Como afirmou um entrevistado sobre a reação que outras pessoas freqüentemente têm em relação ao gosto dele:

Enxergam com olhos apavorados, não entendem. Na realidade é um gênero para poucos. (Isto acontece) Porque as pessoas são acostumadas desde pequenas a aceitar as coisas impostas pela indústria cultural, aprendem a alugar *blockbusters* nas locadoras, aprendem a escutar as mais pedidas no rádio etc.

Esta mesma reação pode ser evidenciada na mídia, que freqüentemente denuncia os perigos de jogos e brincadeiras violentas e sua suposta influência no *comportamento* violento de crianças e adolescentes. Gerard Jones (2004) buscou problematizar esta representação tão freqüente no senso comum (e no senso comum douto), suspeito de que, assim como Barry Glassner (2003), tal visão estaria mais ligada a um processo de um medo generalizado nas sociedades ocidentais contemporâneas, medo este que não necessariamente correspondente ao perigo real. Como melhor desenvolveu Glassner

¹³¹ Entrevista encontra *on-line* no sítio <http://www.nao-til.com.br/nao-56/baiestor.htm>, acessado no dia 13/09/2006

¹³² O termo é um trocadilho com a palavra em inglês *sin* que significa pecado.

neste sentido, o autor defende que, embora crime e violência sejam realidades do nosso convívio social, a *representação* da *gravidade* desta violência (em especial pela mídia) em muito exagera a realidade. Tal processo leva então a políticas públicas e comportamentos concretos em indivíduos, orientados pelo *medo* que sentem desta violência (quase nunca em sintonia com os índices de violência real). Tal medo não causa comportamentos apenas em indivíduos e em políticas públicas: ele transforma e guia a própria agenda científica e sociológica. Desta forma, afirmações como “o espaço urbano da metrópole é hoje muito violento” ou “a juventude hoje está cada vez mais descrente e nociva” tomam ares de verdadeiros axiomas, afirmações da qual a pesquisa sociológica parte, mas raramente problematiza. Um senso comum douto que, influenciado por questões e representações do próprio senso comum, acaba, por sua vez, a reproduzir e reforçar esta mesma representação social mais ampla.

O primeiro ponto que Jones busca problematizar é que, os estudos sobre a influência da violência ficcionalizada e estetizada no comportamento agressivo geralmente apontam apenas uma mera correlação, e não necessariamente uma causa.

É por isso que estes estudos referem-se a uma ‘ligação’ ou ‘associação’ entre assistir violência e executar violência, mas nunca falam de causa e efeito. A ‘ligação’ pode significar apenas que crianças agressivas têm mais tendência a *gostar* de entretenimento violento. Todo mundo sabe que românticos irrecuperáveis gostam de histórias de amor, mas pouca gente alegaria que a exposição precoce a melodramas exagerado é a *causa* de um temperamento romântico.

Raramente vemos sendo perguntado às próprias crianças sobre as suas representações a respeito de agressividade e violência ou se consideram suas próprias ações violentas. A própria noção de “agressividade” é raramente problematizada e tomada enquanto dado *a priori*. Além disso, outro fator comum a tais estudos – e ao senso comum – é que o perigo da violência ficcionalizada sempre se encontra em filmes, jogos de videogame, revistas, gibis enfim, toda aquela gama de produtos culturais renegados ao terreno do “mau gosto” e nunca em livros como *Hamlet* de Shakespeare ou em autores como Edgar Allan Poe.

O estudo de Jones foca principalmente a relação de crianças e adolescentes com o consumo de produtos violentos. Para o autor, tal relação com a violência estetizada seria algo comum a todas as culturas: as crianças sempre desenvolveriam algum tipo de fantasia no qual o poder destrutivo tem uma dimensão primordial. Além disso, tais fantasias dariam a criança uma necessária e importante dimensão de poder fantasioso, que as ajudam a sentirem mais fortes. Os produtos violentos que discute – filmes, jogos,

gibis etc - só se tornam um problema quando os indivíduos se refugiam naquele mundo virtual como uma maneira de evitar suas questões reais. Este refúgio, no entanto, não estaria implicado no próprio produto e sim na *forma* de relação que o indivíduo estabelece com ele. Desta forma, a relação “problemática” poderia ser a mesma, em potencial, com qualquer produto, seja com filmes violentos ou com uma coleção de selos.

Outro aspecto do estudo de Jones é que o autor lida com pais e educadores com receios e medos da influência de produtos violentos facilmente acessíveis e amplamente consumidos pelo mundo todo (jogos de computador, seriados de televisão, cinema etc.). Enquanto a maioria dos pais consiga aceitar que seu filho brinque com uma metralhadora de brinquedo ou um jogo de videogame violento, dificilmente deixaria de colocar limitações se descobrisse que seu filho começou a se interessar por filmes como *Guinea Pig* ou *All Night Long*. Isso demonstra que existe uma linha do que é aceitável, na qual, até ela, a agressividade e a violência estetizada ainda são vistas enquanto um gosto relativamente “normal” ou no máximo “uma mal menor”. O consumo da filmografia da qual trato, em especial a filmografia mais contemporânea, apresenta características que seriam prontamente condenadas pela maioria das pessoas. É, na verdade, justamente esta condenação que propriamente *define* esta produção e que faz com que seja considerada “melhor” por seu público consumidor. É esta “condenação” que o produtor e o consumidor de “cinema extremo” busca e que legitima – para eles – o seu gosto enquanto “superior”, “mais criativo” etc.

O consumo de tais filmes, embora em certos casos possa ter fins unicamente de entretenimento, raramente o é. Os entrevistados demonstraram diversas vezes a compreensão de um caráter crítico ou político – embora este último termo foi mais raramente utilizado – em seu gosto. Este discurso político pode parecer de forma mais sistematizada – como no caso dos livros, manifestos e textos de produtores e diretores – ou diluído nas falas sobre seu gosto pessoal. A própria noção de “extremo” contém esta dimensão, pois a definição deste termo, como buscamos demonstrar, apenas pode ser construída socialmente. Um grande Outro é colocado enquanto o “normal”, ou, nos termos nativos, “mesmice”; o extremismo é sempre uma tentativa – do agente que se vê enquanto extremo – de quebrar com isto.

Esta dimensão crítica pode ser interpretada enquanto algo gritante e obviamente presente na obra, como é o caso, por exemplo, da interpretação a respeito do cinema canibal italiano, freqüentemente citado – tanto pelos entrevistados quanto no discurso

presente na crítica de cinema especializada em *exploitation* e “cinema extremo” – enquanto uma crítica da visão colonialista européia ou ainda de *August Underground* (Dir: Fred Vogel, 2001, EUA) cujo tratamento realista da temática de assassinos é muitas vezes interpretado enquanto uma crítica a glamorização do personagem do *serial killer* pelo cinema *mainstream*. A dimensão da crítica deste cinema pode também parecer enquanto algo presente no “fundo” da obra, enquanto algo presente apenas se a pessoa conseguir olhar além do mero conteúdo fílmico – como é caso do cinema de Herschell Gordon Lewis. É este olhar que vai além daquilo presente apenas no primeiro plano da obra que mais me interessou durante todo o trabalho. O olhar que vê tais filmes como “melhores” por serem mais “criativos” e, mais “criativos” por serem mais “extremos”. No caso de um entrevistado, o caso do ciclo de filmes canibais italianos, descritos com maiores detalhes no primeiro capítulo deste trabalho, são citados enquanto críticos, pois:

Acho que quando você é criança não tem muito a mentalidade para ver a parte crítica da coisa, mas acho que um filme *gore*, às vezes....pega uma série como os ciclos de filmes canibais. Dentro desses filmes você tem toda uma visão de colonização do europeu, da representação do primitivo enquanto bestial. Acho que nada mais terrível para uma pessoa civilizada a idéia de comer um outro. Tem muita crítica que você pode ver num filme *gore*, para mim filme *gore* não é só diversão entendeu. Tu tem filme *gore* com efeitos vagabundo, ele é mais engraçado, tu ri até do efeito. Mas tem os filmes *gore* extremamente bem feitos.

A crítica pode ser vista enquanto estando menos óbvia ainda, não estando contida dentro do próprio conteúdo fílmico. Quando perguntado sobre a dimensão crítica de um filme tal como de um diretor como Herschell Gordon Lewis, o mesmo entrevistado responde que:

Tu tem que procurar. Mas tem. Ele sempre foi um cara que tinha grana minguada para fazer o filme, fazia (filmes) para drive-in. Mas não aquela crítica “vou criticar tal coisa “X”, mas os caras debochavam, assim como John Waters. Este acho um dos caras mais críticos na história do cinema, mas um deboche único, o cara ri da situação que se torna absurda. Se você procurar e começar a analisar os filmes de uma maneira mais profunda tu encontra muita crítica nele. E ele sempre deu umas entrevistas engraçadas, debochando muito da humanidade, das idéias pré-concebidas Não é uma crítica direta que nem você tem num filme político. Um filme político tem sua posição. Até um documentário que tenta não ter posição nenhuma e acaba manipulando as pessoas. Principalmente depois do Roger Moore, os documentários tornaram-se armas. No caso do filme *gore* não é direto assim, mas tem. Ele já começa rindo de si mesmo. Ele tem um humor junto. Eu sempre acho as melhores coisas *gore* aquelas que tem um humor doentio junto, entende, que acho que aí que ta brincando com o absurdo das coisas e das situações.

Um outro entrevistado colocou a questão de forma bastante semelhante.

Tem como colocar (Herschell Gordon Lewis) junto com John Waters e Russ Meyer, um jeito debochado. Tipo um cinema caipira americano *gore*, um Petter Baiestorf na década de 60 no interior dos EUA. Quanto a dimensão crítica, sempre tem uma dimensão crítica frente ao politicamente correto, isso é básico. Até porque os caras gostam de provocar. Quando se é debochado você quer irritar metade das pessoas que tão vendo o filme. Às vezes mais do que agradar. Se todo mundo fala que gostou do seu filme, você meio que sente uma sensação de vazio e pensa porra, o que eu fiz de errado? Como não tem ninguém bravo comigo?

Nestas citações, além da referência à noção de autor (o diretor, mesmo com pouco dinheiro, faz seus filmes e ainda com maior liberdade) encontramos também a dimensão da ironia, do humor (deboche) que, como já havíamos descrito anteriormente em relação aos filmes de Paul Morrissey, é uma dimensão fundamental. Nesta última citação, ainda temos a importante questão do julgamento do “Outro”. Se, estes produtores e consumidores se vêem e se julgam como *outsiders* numa relação com um grande “Outro”, é este mesmo Outro que precisa ser o tempo todo provocado e incomodado. Um grupo só consegue se auto-intitular enquanto *outsider* até certo ponto, em última instância é o julgamento do estabelecido que dará este *status* ao grupo em questão. O mesmo pode ser dito da lógica do escritor ou artista “maldito”. Este tão cobiçado título no mundo das artes não pode ser dado pelo próprio artista, pelo próprio grupo. Ele precisa ser mal-dito pelo grande Outro a que ele se opõe. É neste agente que reside o poder de conferir um “poder de distinção” ao artista maldito, marginal ou extremo. Desta forma, entendemos frases como esta, presente na última citação: “se todo mundo fala que gostou do seu filme, você meio que sente uma sensação de vazio e pensa porra, o que eu fiz de errado? Como não tem ninguém bravo comigo?”.

Quanto a discussão sobre a influência da violência estetizada para o ato violento real, as entrevistas e a vivência apontaram semelhanças com as conclusões de Gerard Jones (2004). Muitas vezes a dimensão crítica colocada pelos entrevistados encontra-se juntamente com um discurso de “anti-violência”. Esta dimensão é provavelmente a mais difícil para alguém de fora compreender, ou seja, como que um filme que busca recriar, mais *realisticamente* possível, um ato de violência, pode ser interpretado justamente enquanto uma atitude anti-violenta? Como um filme que foca apenas estupro contra mulheres, pode ser entendido como um filme que não defende o estupro, mas que também o condena? Os entrevistados foram unânimes em discursarem sobre este assunto, todos apresentado posições semelhantes. Um deles, por exemplo, disse.

Pode parecer estranho isso para as outras pessoas, mas, na verdade eu sou um pacifista. Não sou a favor de nenhuma forma de violência, isso aqui que faço é brincadeira, é tudo efeito especial. Se eu souber de qualquer um filme em que alguém se machucou de verdade não vou querer ver. Da mesma forma eu nunca machucaria nenhum dos meus atores.

Outro entrevistado ainda colocou uma posição semelhante de outra forma quando indagado sobre o assunto.

Se gostasse de ver gente morrendo ou se machucando de verdade eu ligaria a televisão. Iria ver jornal. Mas não gosto de ver isso.

Um terceiro entrevistado ainda afirmou:

É claro que alguém pode assistir estes filmes por serem pessoas sádicas. Não é o meu caso e acredito de ninguém aqui presente (se referindo ao *Splatter Night*, local onde foi realizado as entrevistas) também seja. Mas sem dúvida deve haver pessoas que gostam de ver os outros se machucando. Mas na maioria dos casos é apenas uma forma de válvula de escape para lidar com sua própria agressividade ou com uma raiva frente ao mundo.

Desta forma, o que o entrevistado apresenta é que, em certos casos, pode haver uma correlação entre uma pessoa agressiva e o gosto por estéticas agressivas. Mas dificilmente conseguiríamos apontar o consumo enquanto causa de qualquer comportamento agressivo.

Um outro exemplo significativo é o primeiro disco musical, geralmente creditado como o marco zero do *gore* na música, da banda *Carcass* intitulado *Reek of Putrifaction* do ano de 1988. Além do encarte, feito todo com colagens de deformidades médicas e recortes de jornais sobre crimes hediondos, podemos, de uma forma aparentemente contraditória, ler em baixo “*Trash not hash, wheat not meat, gore not war*”¹³³ demonstrando não apenas uma posição anti-violência, mas anti-drogas e até anti-consumo de carne¹³⁴.

¹³³ *Trash* e não hashishe, trigo e não carne, *gore* e não guerra.

¹³⁴ Ver figura 35.

Os entrevistados também apontaram que, esta dimensão crítica não é necessariamente a única forma que as pessoas podem compreender ou consumir tais produtos. É importante lembrar aqui que o grupo dos entrevistados eram todos oriundos de posições dominantes dentro do seu espaço social. Em primeiro lugar, afirmamos isso, pois não eram apenas consumidores, mas também produtores, tanto de cinema quanto de música. Em segundo lugar, tais indivíduos eram apontados pelos outros participantes como os principais nomes no meio (sendo que alguns deles chegaram a ter seus filmes comentados em revistas especializadas americanas ou européias). Além disso, todos eram oriundos de estratos médios da sociedade e tinham alguma forma de contato com o universo universitário ou intelectual, sendo filhos de pais ou mães formados em cursos universitários ou eles mesmos com passagem pela universidade. Mesmo assim, um freqüente discurso anti-intelectual se encontra presente, mas de uma forma formalizada e sistematizada. Para um deles:

Descobri depois de começar a fazer faculdade que me dava melhor sendo autodidata e gastando dinheiro em livros e estudando por conta. Não acho a coisa mais importante do mundo tu ter que tá fazendo uma faculdade para aprender. Tudo bem que ela te abre caminhos, mas não é meu caso.

Cabe lembrar aqui que o discurso da figura do autodidata, livre das “amarras” e rigidez da academia é semelhante a figura do artista maldito em diversos aspectos. Ambos são, supostamente, mais “livres” do que seus colegas envolvidos mais formalmente em suas práticas. Além disso, em ambos estes espaços sociais, o indivíduo precisa ter um capital cultural inicial significativo, ou seja, como freqüentemente se diz “não é para qualquer um”. Por isso podemos afirmar que, espaços sociais como o autodidata ou o artista maldito, quando ocupados por determinadas pessoas, têm o poder de invocar um poder de distinção social máximo, frente a outros espaços vizinhos.

De forma semelhante, um outro entrevistado me informou que trancou o curso universitário (História) para abrir uma loja, na qual vende DVD's e discos de música, por razões financeiras. Um outro ainda, no entanto, pretendia seguir a sua área de curso universitário (zootecnia). De qualquer forma, o grupo dos entrevistados eram indivíduos com alguma passagem universitária, com um discurso no mínimo semi-intelectualizado e oriundos de classes sociais médias. Estes entrevistados, no entanto, não necessariamente refletem o conjunto total de consumidores de cinema extremo e *gore* no Brasil, apenas uma parcela que considero significativa, pois são estes os responsáveis também pela maior parte da *produção* nacional e pela organização dos principais

festivais de cinema extremo no país. Desta forma compreendemos melhor não apenas várias de suas posições e da organização de seu discurso, mas também os seus gostos pessoais. Quando indagados sobre seus cinco diretores de cinema preferidos apareceram nomes que iam desde diretores obscuros de *gore* e extremo europeu e oriental como Koji Wakamatsu, John Waters, Lucio Fulci e Jörg Buttgereit, até diretores citados enquanto “sérios” como Werner Herzog, Luis Buñuel e Alejandro Jodorowsky. De forma semelhante, podemos identificar um mesmo padrão na escolha dos cinco livros preferidos. Escritores símbolos de uma tendência dita “maldita”, mas também respeitados pela cultura oficial, foram citados, como Charles Bukowski, Lautreamont, Friedrich Nietzsche, Fiodor Dostoievski e Oscar Wilde.

Considerações Finais

Está em curso hoje uma transformação importante na sociologia e nas ciências humanas em geral. A questão “o que merece ser estudado?” tem sofrido tremendas modificações, e, a mais fundamental delas, uma espécie de valorização do “popular” enquanto objeto legítimo de estudo. Melhor ainda, uma valorização e tendência cada vez maior para se estudar aquilo que se “gosta” em oposição a um objeto distante, *exótico* ou simplesmente colocado enquanto digno de ser estudado pelo cânone acadêmico. Tal processo é ainda correlato a um outro que, embora ainda necessite de provas concretas em estudos concretos para ser comprovado, já pode ser sentido na vida social. O fato de que a *cultura erudita* vem perdendo cada vez mais espaço nos processos de distinção social dentro do meio intelectual e acadêmico – em especial para os jovens estudantes – para produtos culturais populares. Terry Eagleton percebeu esta tendência contemporânea na qual afirmou (2005, p. 16).

Enquanto nos velhos tempos, você poderia ser expulso pelos colegas da roda de bebida se não conseguisse detectar uma metonímia em Robert Herrick, hoje pode ser visto como um indescritível *nerd* se para começar, tiver ouvido falar de metonímias ou de Herrick.

Embora tenha um tom irônico e cômico, a frase de Eagleton é muito significativa. Demonstra uma mudança nos padrões de consumo entre os jovens intelectuais que não pode ser descrita apenas como uma simples mudança de comportamento ou uma moda. O consumo de cultura popular tem se tornado ainda mais desenfreado uma vez que seu barateamento foi tremendo na última década, em especial através da Internet onde uma pessoa hoje pode consumir praticamente qualquer produto cultural – discos, filmes, gibis etc – por um custo econômico praticamente nulo. Este barateamento, no entanto, não significa necessariamente uma popularização ou democratização, uma vez que a questão “o que consumir” e a codificação necessária para “como consumir” ainda está tão presente quanto nunca. Além disso, tal aumento no acesso a estas novas tecnologias, tal como Internet, ainda é muito restrito para a maioria da população. Isso significa que, este grande aumento na disponibilidade de produtos culturais recentes é, na verdade, também responsável por uma ampliação dos nichos de consumo e pelo aumento do número de produtos que se tornaram possíveis elementos de distinção social.

Esta valorização de toda uma nova gama de produtos culturais tem não apenas transformado os hábitos de consumo de jovens intelectuais, mas também transformado as suas próprias questões e problemas de pesquisa. Cada vez mais, jovens pesquisadores de ciências humanas tendem a estudar não aquilo que é visto pela comunidade científica e acadêmica como objetos merecedores de uma análise sociológica, mas aquilo que eles mesmos gostam e já conhecem. Desta forma, embora a *cultura popular* seja amplamente consumida – pelas mais diversas classes – a apropriação feita dela pelas recentes classes de intelectuais é resultante de um *ethos* próprio deste grupo específico. Como diz Eagleton (2005, 18).

Nos velhos tempos, o teste do que valia a pena estudar era, com frequência, o quão fútil, monótono e esotérico fosse o tema. Em alguns círculos atuais, o teste é a medida em que se trata de algo que você e seus amigos fazem à noite.

Tais transformações colocam não apenas novas questões teóricas, mas, mais importante ainda, novas *preocupações* metodológicas que nem sempre são tratadas com o devido cuidado. Ao se estudar aquilo que, como diz Eagleton, “você e seus amigos fazem à noite” somos confrontados com algumas vantagens e desvantagens metodológicas. Podemos dizer que o pesquisador, neste caso, é bastante familiarizado com o ambiente estudado. A eliminação do estranhamento inicial se, por um lado, nos impede ver coisas que não conseguiríamos de outra forma, por outro, nos coloca numa posição vantajosa na hora de entrevistar e estabelecer um contato. Diferente de um estudo de comunidades ditas “primitivas” ou de pequenas comunidades rurais, grupos urbanos de classe média tendem a ver com desconfiança aqueles que vem de fora, adentrar em seu mundo e analisá-lo. Ser “um deles” pode eliminar, em parte, este problema facilitando a própria *viabilidade* da pesquisa. No meu caso, a vivência anterior no ambiente, a experiência e os contatos prévios, foram elementos fundamentais para a possibilidade e para o desenvolvimento da pesquisa.

Há, no entanto, um risco muito grande ao se realizar estudos desta natureza. Em primeiro lugar, eles são geralmente focados em sub-grupos, muitas vezes juvenis, com valores, atributos e posições políticas e ideológicas próprias frente o restante da sociedade. Estar dentro do grupo é muitas vezes correr o risco de assumir a posição deste grupo e, com isto, deixar de fazer aquilo que é a dimensão mais fundamental da sociologia: a compreensão e reflexão crítica. Acredito que devemos, sempre e

constantemente, na prática sociológica, buscar compreender aquilo que não é evidente na vida social, que não é reconhecido imediatamente pelo senso comum, que se encontra nos bastidores do discurso oficial; aquilo que, quando des-coberto, corre o risco de nos incomodar. Isto coloca-nos alguns problemas. Muitas vezes, as pessoas que fazem parte do nosso objeto de estudo podem rejeitar as conclusões a seu respeito: o policial, o educador, o jurista, o jornalista, o médico etc. No entanto, se nossas conclusões nunca tivessem tais efeitos, correremos o risco de apenas reforçar a visão de si que os nossos objetos têm, e, mais perigoso ainda, vivenciá-las enquanto nossas próprias visões. Em uma frase, nos confundir com o nosso objeto.

Um outro problema freqüente, diretamente relacionado à aceitação da ideologia da sub-cultura ou grupo social estudado, é a tendência de ver todo e qualquer grupo social “sub-cultural” como um foco de resistência social. Ora, muitas vezes este discurso da resistência é o discurso do próprio grupo analisado (como é o caso de diversos grupos juvenis), como, por exemplo, dos *punks*. No entanto, aceitar *a priori* que tal grupo é um foco de resistência social é empobrecer a análise sociológica crítica em nome de um aparente “desejo” do sociólogo de crer esta resistência. O próprio fato de querer ter ido estudar *punks* e não qualquer outra dimensão social já aponta para este perigo uma vez que, pode indicar uma afinidade com tal grupo. Um outro problema é o de enxergar estes focos de suposta “transgressão” e “resistência” em grupos no qual esta dimensão nem está prontamente colocado no discurso nativo. A infinidade de estudos sobre pichadores de rua tende para este problema, freqüentemente realçando um suposto caráter de reação social de tais grupos frente o seu papel social. Não estou com isto querendo dizer que nenhum destes grupos pode ser, em nenhum momento, um foco de resistência (seja qual for o objeto ao qual resistem). O que quero apontar é que não podemos começar o estudo querendo encontrar isso, “medir” a resistência de um grupo como se mediria a pressão atmosférica, ou sair a campo com questões como “o quão transgressor e reativo é o grupo X?”.

No meu trabalho tive que pensar nestas questões. Embora não seja exatamente membro do grupo que estudei, tenho relações com ele a partir de um gosto pessoal por cinema. São estas relações e vivências que, inclusive, me deram acesso aos filmes que discuti ao longo do texto. Devo muito a meu orientador por ter constantemente me lembrado que devo pensar nas múltiplas dimensões e conflitos sociais que perpassam qualquer grupo internamente, suas contradições, suas ações e reações e, mais importante

de tudo, sua dimensão conservadora. De outra forma, como um grupo consegue conservar o que ele é e quais recursos ele consegue lançar mão para seus fins próprios. Espero ter conseguido escapar destas armadilhas que citei.

Busquei, no primeiro capítulo deste trabalho, realizar um mapeamento histórico geral do terreno do qual este estudo parte. Comecei a partir do *Grand Guignol* francês, uma forma de teatro popular do XIX, voltado para peças que focavam o lado violento do ser humano e, mais importante ainda, através de uma *forma* explícita de violência. A partir deste marco inicial, apresentei as raízes do cinema *exploitation* propriamente dito, discutindo diversos dos sub-gêneros que estão contemplados neste termo. Busquei ainda demonstrar que o termo *exploitation* é usado para descrever uma infinidade de sub-gêneros, muitas vezes extremamente diferentes entre si e que, o que me interessa, são aqueles filmes *exploitation* violentos graficamente, muitas vezes considerado de “mau gosto” (cf. Mattos 2003). Durante esta exposição apresentei uma hipótese de que o cinema *exploitation* (violento graficamente em especial, mas talvez isto possa ser aplicado, com ressalvas, para outros sub-gêneros) poderia ser dividido em três momentos históricos importantes. A primeira fase, que vai desde os primórdios do cinema até o final da década de 50, é marcada por filmes que levam a definição de filme *exploitation* de David Kehr¹³⁵ a risca. Eram filmes produzidos fora do grande circuito cinematográfico e que, para poderem competir com os grandes estúdios, produziam filmes com um forte apelo sensacionalista, geralmente focando temas proibidos pela censura do período. Por estarem fora do eixo principal de produção (*mainstream*) escapavam da rigidez da censura e, através disso, conseguiam bilheteria o suficiente para tornarem esta prática, um ofício lucrativo. Eram indivíduos que, em última instância, se utilizavam desta estética e forma “transgressiva” meramente como forma de sobrevivência financeira num mercado altamente competitivo. É evidente que trata-se aqui de uma tipologia que, portanto, não dá conta de todos os indivíduos e situações empíricas¹³⁶.

O mesmo caráter de tipologia serve para a segunda geração de produtores e diretores *exploitation*. A partir da década de 50 e, em especial da década de 60 em diante, com esta *forma* estética consolidada, é a vez de seu uso social sofrer transformações. Com um movimento que começa na Europa, com o cinema de horror – por isso dediquei um item inteiro do segundo capítulo ao cinema de horror europeu –

¹³⁵ Ver página 8 deste trabalho.

¹³⁶ Cf. Weber (2003).

diversos diretores e produtores começam a utilizar uma estética *exploitation* com uma dupla intenção: de conseguirem se destacar no competitivo mercado cinematográfico mas, ao mesmo tempo, expressarem uma “visão artística” própria, visão esta que constantemente se utiliza de um *discurso* da transgressão *ao mesmo tempo* em que se utiliza de uma *forma estética* da transgressão, inspirada no cinema *exploitation*. O termo visão artística está colocado entre aspas para demonstrar que ele é usado de forma nativa, e não analítica, ou seja, a própria noção de possibilidade de um filme expressar a “visão artística” de seu realizador foi histórica e socialmente construída. A noção de “autor” no terreno cinematográfico, especialmente forte durante os anos 50 e 60 e presente até hoje, acabou por dar um corpo mais formalizado a esta noção que muito influenciou esta segunda geração – e mais ainda a terceira – do cinema *exploitation*.

A transformação mais significativa, no entanto, ocorre a partir dos anos 80, quando um duplo processo social transforma significativamente este meio social: o barateamento da produção cinematográfica (em especial com o vhs) e um largo aumento dos consumidores de cinema dito “independente”. Desta forma, temos neste momento histórico, um enorme conjunto de consumidores que se organizam em espaços de fãs. Enquanto tais constroem seus discursos e criam suas identidades através de suas próprias produções cinematográficas e sua própria imprensa (revistas, *fanzines*, boletins, catálogos de venda, etc). Tal lógica – e sua correspondente estética – acabou por virar a base para a maior parte da atual produção cinematográfica considerada *extrema*. Ocorre, portanto, um processo de “autonomização” desta estética. Coloco o termo autonomia entre aspas, pois ele não deve ser confundido aqui com um desinteresse e liberdade frente às outras esferas sociais. Tal idéia se refere ao fato de que, enquanto diversos diretores – em especial da primeira geração, mas também da segunda – buscavam na violência gráfica uma forma de conseguirem sobreviver financeiramente em um mercado altamente competitivo, tal estética acabou por ser re-significada enquanto uma *reação* a esta mesma lógica de mercado pelo seu público consumidor que, por sua vez, acabou por produzir seus próprios filmes segundo esta visão. É neste sentido que podemos dizer haver uma contradição entre a lógica por trás da produção e do consumo de cinema *exploitation* e “cinema extremo”. Um processo no qual a própria base de fãs de cinema *exploitation* acabou por transformar a própria produção cinematográfica original.

No segundo capítulo buscamos analisar, com maior profundidade teórica, como estas relações se constroem no interior do universo do público consumidor de cinema

exploitation e “cinema extremo” e em suas relações com outras esferas e campos sociais. Foi feita uma tentativa de demonstrar que, para os consumidores de *paracinema* e “cinema extremo” um grande Outro é freqüentemente colocado enquanto o “normal”, ou, nos termos nativos, “uma mesmice”; o extremismo é sempre uma tentativa – do agente que se vê enquanto extremo – de quebrar com este Outro. Busquei demonstrar, através disso, que, se a noção de “transgressor”, “maldito”, ou mesmo “crítico” ou “de reação” é fundamental para o grupo e para sua organização identitária, para o sociólogo, o conceito de “distinção social”, neste caso, é de extrema importância para a análise. Tal conceito foi primordial para a análise teórica, pois, nos permite ver que, se por um lado existe uma relação de transgressão¹³⁷, por outro existe uma dimensão de *inserção* social através do sentimento de distinção que um determinado conhecimento específico pode permitir (Cf. Bourdieu, 2002). E qual é este conhecimento específico, compartilhado pela maioria dos fãs de cinema *exploitation*, “cinema extremo” ou simplesmente de *paracinema*, como chama Hawkins (2000)? Se, como afirmamos, várias destas características descritas (transgressão, anti-comercialismo, anti-*mainstream*) raramente estão colocadas nestes filmes de forma explícita e óbvia, é preciso uma leitura determinada, que permita decodificá-los e, desta forma, permita enxergar tais coisas. Esta leitura não aparece ao acaso e muito menos naturalmente. Ela é fruto de determinadas competências específicas, resultante de capitais culturais determinados, que, por sua vez, são resultado de uma desigual distribuição de recursos e capitais em todo o espaço social.

O conceito de distinção social nos permite ver o que jaz por trás do gosto de indivíduos específicos e nos impede de aceitar prontamente seu gosto enquanto “melhor”, “mais criativo”, “transgressivo” ou, em última instância, como “apenas” um gosto. Nos permite assim, ver os gostos, preferências e ações dentro de um escopo mais amplo de todas as relações sociais que perpassam as vidas dos indivíduos além de suas relações com outros sub-grupos e sub-culturas – inclusive aquelas que também se colocam enquanto “reações” à sociedade. Afinal de contas, uma vez que o grupo constrói sua identidade em oposição a um grande Outro, difuso e quase onipresente nos diversos espaços sociais, o fim deste Outro implicaria na morte do próprio grupo. Por isso pensei na noção de *outsiders* dos *outsiders*.

¹³⁷ É importante lembrar aqui, mais uma vez, que a transgressão aqui discutida é aquela transgressão percebida pelo próprio ator social. O objetivo aqui não consiste em defender ou analisar o grau efetivo de transgressão em tais práticas.

Tal noção foi utilizada por mim para tentar pensar estes grupos – em sua maioria juvenis e urbanos, mas não exclusivamente – que se colocam, eles mesmos, enquanto *outsiders*, marginalizados, mas, *ao mesmo tempo*, “melhores” por estarem nesta posição. Para que possam se ver enquanto “marginalizados”, *outsiders* e, ao mesmo tempo “superiores” *precisam* que este grande Outro – o estabelecido – os veja enquanto tal e, mais importante ainda, lhes dêem este rótulo de “esquisito”, “anormal”, “de mau-gosto”, “sádico” “doente” etc. Nesta configuração social, portanto, temos diversos atores. O estabelecido (o grande Outro), o *outsider* (por exemplo, no caso deste trabalho consumidores e produtores de “cinema extremo”) e, por último, *outsiders* dos *outsiders*, indivíduos que, se sentem atraídos pela forma que os *outsiders* são e desejam adentrar neste espaço. Afinal de contas, é um espaço que seduz. Na configuração original de Norbert Elias, o *outsider* é sempre uma figura marginalizada, sempre em desvantagem, que não tem este caráter de sedução tal como um título como, por exemplo, “artista marginal” pode ter.

No terceiro capítulo deste trabalho foi feita a tentativa de discutir as afirmações e discussões apresentadas em todo o trabalho a partir de análises concretas e entrevistas, realizadas com fãs de *paracinema* no Brasil (embora durante todo o trabalho sejam feitas alusões às entrevistas, diretamente ou indiretamente). A maioria das entrevistas foram realizadas durante o *Splatter Night*, um festival anual de música e cinema extremo que ocorre em Joinville desde 1996. Tive a oportunidade de participar em duas edições do festival, cujo detalhamento maior foi feito no terceiro capítulo deste trabalho. Dentre o largo espaço social de fãs de *paracinema*, foram escolhidos quatro indivíduos para entrevistas em profundidade. Estes quatro foram escolhidos por ocuparem posições privilegiadas em seu grupo social, ou seja, não apenas estes indivíduos foram apontados por outros enquanto personagens significativos, mas também porque são todos produtores (além de consumidores) de cinema ou música extrema. As entrevistas comprovaram a suspeita inicial de que todos estes indivíduos teriam origens sociais privilegiadas, ou seja, oriundos de estratos médios da sociedade com alguma forma de contato com o meio universitário (sendo ou filhos de pais universitários ou eles mesmo freqüentavam cursos superiores). Os próprios entrevistados afirmaram que a maioria de seus colegas tem origens “na classe média alta, que tem acesso a informação”. De forma semelhante, as entrevistas apontaram diversas outras homogeneidades, em especial no que se refere à forma de interpretação

(e, conseqüentemente de codificação) deste conjunto cinematográfico. Como um entrevistado colocou, “(tais produções) têm a postura do underground, de ser independente, livre das amarras de uma indústria cultural”.

Em resumo, este trabalho buscou sempre levar em consideração que as obras culturais não têm sentido em si. O que me interessa são as apropriações feitas por grupos sociais determinados, inseridos em condições e espaços sociais específicos, a respeito de seu consumo de determinadas obras culturais. Desnecessário dizer que termos como “obra ruim” ou “obra boa” são sempre relativos aos interesses e/ou subjetividades (ou *habitus*) específicos do grupo em questão – e não são subjetividades neutras. Não são apropriações desinteressadas. São subjetividades e apropriações que significam coisas. São usadas em seus conflitos e lutas sociais, em suas construções identitárias. São usadas para que indivíduos se coloquem enquanto distintos frente a outros grupos. Interessa-me menos o que um grupo desses pode contribuir no que se refere a reação social, mas sim as formas pelas quais ele consegue se manter, se criar e recriar, se reproduzir diariamente. Como ele se constrói, como enxerga a si mesmo e aos outros. Em última instância, o que o tornou possível. Por isso afirmei anteriormente que, o estudo da transgressão deve ser, antes de qualquer coisa, um estudo sobre formas de inserção e distinção social.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ANTUNES, José Leopoldo Ferreira. **Medicina, leis e moral: pensamento médico e comportamento no Brasil (1870-1930)**. São Paulo. UNESP, 1998.

BAIESTORF, Peter; SOUZA, Cesar. **Manifesto canibal**. Rio de Janeiro. Robson Achiamé, 2004.

BATTAILE, Georges. **A história do olho**. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.

BATISTA, Ana Presicla; FUKAHORI Lúcia; HAYDU, Verônica Bender. Filme com cenas de violência: efeito sobre o comportamento agressivo de crianças exposto no enredo de uma redação. *In: Interação em psicologia*, 2004, 8(1), p. 86 89-102

BECKER, Howard S. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In: BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *In: Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

BOURDIEU, Pierre. **Distinction: a social critique of the judgement of taste**. Cambridge. Harvard University Press, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo. Perspectiva, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo. Cia. das Letras, 2002b.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. São Paulo. Brasiliense, 1985.

BROTTMAN, Mikita. Eating italian. In: HUNTER, Jack (ed). **The bad mirror**. Nova Iorque. Creation Books, 2002.

CAMPOY, Leonardo. **Trevas sobre a luz**. Um sentido cultural do *heavy metal*. Monografia de conclusão do curso de ciências sociais da UFPR. Curitiba: 2005.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro. Record, 1999.

CARROLL, Noel. Why horror? In: JANCOVICH, Mark (Ed.). **Horror, the film reader**. Londres. Routledge, 2001.

CHAVEZ, Andres; CHAVEZ, Denise; MARTINEZ Gerald. **What it is... what it was!:** **the black film explosion of the '70s in words and pictures**. Nova Iorque. Miramax Books, 1998.

CURRY, Christopher Wayne. **A taste of blood: the films of Herschell Gordon Lewis**. Nova Iorque. Creation Pub Group, 2000.

DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. In: **Os pensadores**. São Paulo. Abril cultural, 1972.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2005.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1990.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2000.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2001.

FREITAS, Marcel de Almeida. **Pornochanchada: capítulo estilizado e estigmatizado da história do cinema nacional**. In: Comunicação e Política, Campinas, v. XI, n. 1, p. 57-105, 2004.

GLASSNER, Barry. **Cultura do medo**. São Paulo. Francis, 2003.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**. Rio de Janeiro. LTC, 1988.

HAWKINS, Joan. **Cutting edge**. Minnesota. University of Minnesota Press, 2000.

HOBBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo. Companhia das letras, 1995.

HUNTER, Jack. **Eros in hell: sex, blood & madness in japanese cinema**. Nova Iorque. Creation Books, 1999.

HUNTER, Jack. **The bad mirror**. Nova Iorque. Creation Books, 2002.

JANCOVICH, Mark. Cult fictions: cult movies, subcultural capital and the production of cultural distinctions. In: **Cultural studies**, Routledge. Vol. 16. n. 2. pp. 306–322. 2002.

JONES, Gerard. **Brincando de matar monstros**. São Paulo. Conrad Brasil, 2004.

KEHR, David. Foreword. In: NOURMAND, Tony; MARSH, Graham. **Film posters: exploitation**. Colônia. Evergreen, 2005.

KEREKS, David; SLATE David. **Killing for culture: an illustrated history of death film**. Nova Iorque. Creation Books, 1996.

MATTOS, A. C. Gomes. **A outra face da Hollywood: filme B**. São Paulo. Rocco, 2003.

MENEZES, Paulo. **Á meia-luz. Cinema e sexualidade nos anos 70**. São Paulo. Editora 34, 2001.

MIRABEAU. **Obras eróticas**. São Paulo. Brasiliense, 1987.

MATHIJS, Ernest; MENDIK, Xavier. **Alternative europe: eurotrash and exploitation cinema since 1945**. Londres. Wallflower, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. Dos Canibais. *In: Ensaios*. São Paulo. Abril Cultural, coleção Os Pensadores, 1972.

NOURMAND, Tony; MARSH, Graham. **Film posters: exploitation**. Colônia. Evergreen, 2005.

PENS, Scott Von Doviak. **Hick flicks: the rise and fall of redneck cinema**. Jefferson, Carolina do Norte. McFarland & Company. 2004.

SCONCE, Jeffrey. "Trashing" the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style. *IN: Screen* vol. 36 no. 4, 1995, pp. 371-393.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In: CHARNEY, Leo. SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo. Cosac & Naify, 2001.

TOHILL, Cathal; TOMBS, Pete. **Immoral tales: european sex & horror movies 1956-1984**. Nova Iorque. St. Martin's Press, 1995.

TUDOR, Andrew. Why horror? The peculiar pleasures of a popular genre. *In: JANCOVICH, Mark (Ed.). Horror, the film reader*. Londres. Routledge, 2001.

WEBER, Max. **Economia e sociedade, vol. 1**. Brasília. Ed. Unb, 2003.

WOLLEN, Peter. **Readings and writings – semiotic counter-strategies**. Oxford. Blackwell. 1982.

Anexo 1 - Descrição de cena por cena em *Mondo Cane*

Na cidade de Castellaneta, Itália, vemos o enterro do ator italiano Rudolpho Valentin. Por trinta anos, jovens de Castellaneta esperaram Hollywood descobrir entre eles o herdeiro do ídolo das telas. Porém, a lenda de Valentino já está sendo perpetuada por Rossano Brazzi. Vemos o sucesso deste jovem ator quando ele vai numa loja de roupas para encomendar novas camisas. Hordas de mulheres americanas o deixam apenas de cueca após rasgarem todas suas roupas e o perseguirem.

A cena corta para o arquipélago de Trobriand, ao leste da Nova Guiné, onde o esporte de “caça ao homem” também é praticada. A cena mostra dezenas de mulheres perseguindo alguns homens da tribo enquanto estes fazem de tudo para conseguir escapar, inclusive subir em árvores e nadar em alto mar. É ainda informado que neste curioso arquipélago, a poliandria é praticada pelas mulheres.

No coração da Nova Guiné, um reino de fome, homens que chegaram a ponto de comer carne humana executam uma festa realizada de cinco em cinco anos na qual matam centenas de porcos, acumulados nestes longos anos de abstinência. Após imagens dos porcos sendo mortos em um longo ritual, somos informados que os porcos serão comidos durante três dias e três noites. Após isso, mais cinco anos de pobreza e fome lhes esperam. É mostrado ainda que, embora os porcos sejam tratados como alimentos, e mortos todos numa grande festa ritualística, os cães são muito bem tratados, semelhante a nossa cultura, como animais de estimação.

A cena corta bruscamente para os Estados Unidos, demonstrando como os americanos da cidade de Pasadena tratam seus cães e animais de estimação. Em um cemitério para animais de estimação túmulos elaborados, flores e *caskets* luxuosas são encontradas para cães, gatos e até ratos de estimação que lá se encontram enterrados.

Em Tai Pehi, na ilha de Formosa, os clientes escolhem qual cão gostariam de comer diretamente de gaiolas.

Em Roma, pequenos pintinhos são submersos em banheiras com tintas coloridas e então secados num forno a 40 graus. É informado que tal prática é realizado anualmente, na época de páscoa. O narrador ainda nos acalma, afirmando que “apenas” 70% dos pequenos animais sofreram acidentes infelizes.

Em Strasbourg, mais de meio milhão de gansos têm vastas quantidades de comida enfiadas nas suas gargantas, através de um tubo, todos os dias. O fígado do

ganso é então tencionado devido a um excesso de comida, mas, somos informados, que ele deve ser aumentando para suprir as necessidades dos apreciadores de patê de *foie gras*.

Uma fazenda japonesa, aproximadamente 200 milhas de Tóquio, o gado é criado de uma forma especial, para que sua carne seja vendida para caríssimos restaurantes ao redor do mundo. Para ajudar na engorda, é dado a cada boi seis *quarts* de cerveja por dia, além de serem massageados por várias horas por dia. Isto tudo para estimular a maciez de sua carne.

Assim como os gansos de Strasbourg, as mulheres mais belas de uma tribo de Tabar, principal ilha do arquipélago de Bismarck, são presas em estreitas gaiolas de madeira. Lá são alimentadas com tapioca até pesarem 265 libras e então oferecidas para o chefe da tribo.

O narrador nos informa que nossa cultura vai pelo caminho oposto, se as mulheres pretendem achar um marido precisam perder gordura. É então mostrado uma academia especializada para terceira idade, onde mulheres buscam queimar o excesso de calorias acumuladas durante o último casamento.

Em Hong Kong, numa feira de rua nos é mostrado feirantes vendendo crocodilo, sapos, cobras, tartarugas, lagartos etc., por cinco centavos o quilo. O preço, diz o narrador, é muito alto para dois milhões de chineses pobres e famintos.

O preço de uma refeição num restaurante chique em Nova Iorque chega à 20 dólares, onde seu cardápio consiste de pratos como, formigas fritas, besouros empanados, ovos de borboleta, minhocas torradas, ratos etc. O narrador informa que os ricos freqüentadores, devido a raridade e qualidade dos pratos, pensam que o preço é justo.

Uma pequena loja em Malay, na Singapura oferece diferentes tipos de cobras para que o consumidor escolha. Nos é informado que os habitantes locais são muito exigentes com a qualidade da cobra e vemos um deles cuidadosamente escolhendo o réptil de acordo com uma série de critérios: peso, comprimento, cor, idade, condição de pele. As rejeitadas (em torno de 50%) são mandadas para Europa e América onde serão vendidas. Após a escolha, o dono da loja retira a cobra viva da gaiola e a abre em frente ao cliente, retirando a sua pele e a colocando dentro de um recipiente, recebendo então o dinheiro pela mercadoria.

A fé em Deus é demonstrada na parada anual de Cocullo, uma vila em Abruzzi, na qual a imagem de São Domenico é carregada numa procissão com os fiéis

carregando cobras em suas mãos. A lenda diz que o santo tornou as cobras que infestavam o vale em criaturas mansas, pela força do amor, tirando delas seu veneno e tornando-as inofensivas.

Na sexta feira santa, na vila de Calábria, a flagelação de Cristo é exaltada no rito dos “vattienti”, que laceram suas pernas com rolhas cheias de pedaços de vidro e correm pelas ruas espalhando seu próprio sangue.

A respiração boca a boca é supostamente uma das maiores atrações do treinamento de um grupo de salva vidas composto apenas de garotas (entre 16 e 20 anos) numa praia de Sydney. O narrador informa, de forma cômica, que os garotos australianos têm ficado cada vez menos cuidadosos no mar e o número de salvamentos aumenta cada ano.

O mundo animal da ilha de Bikini sofreu drásticas mudanças desde os testes atômicos americanos 10 anos antes. Pássaros que antes ficavam nos seus ninhos debaixo da terra apenas até os seus ovos chocarem não mais sobem a superfície. Milhares de ovos que nunca chocarão se encontram na superfície da ilha. Os pássaros, porém, não sabem que os embriões foram mortos pela radiação e voltam toda noite para continuar a inútil e infinita tarefa. O senso de direção da tartaruga marinha foi destruído devido a contaminação atômica. Após colocar seus ovos na areia, cansada e confusa, segue em direção a ilha ao invés de voltar até a água, onde morrerá devido a alta temperatura e a fadiga. Centenas de ossos de tartarugas marinhas são então mostrados.

Num cemitério debaixo d’água no arquipélago de Malay, os nativos enterram seus mortos, pois sua religião os ensina que o mar lava os corpos e as almas dos mortos e os libertam de seus pecados. Os ossos que restam após os tubarões terem comido toda a carne são organizados entre os galhos do coral por parentes e amigos do falecido.

Para prover comunidades chinesas ricas com pó de osso de tubarão, um caríssimo afrodisíaco, os nativos de Rajput, uma vila na costa de Malay, arriscam suas próprias vidas. A pesca dos “comedores de homem” é seu único recurso econômico, cujo risco vemos nas imagens da tribo: quase todos seus integrantes têm algum membro faltando (mão, braço, perna, pé etc), resultado de algum acidente na caça aos tubarões. O comércio é interrompido em dias reservados para a vingança dos pescadores. Eles saem em pequenos barcos atrás de tubarões, ao quais prendem com ganchos e fortes linhas de pesca quando então, é enfiado garganta abaixo, um ouriço-do-mar venenoso, que matará o tubarão lentamente, no espaço de uma semana.

No cemitério romano dos capuchinhos, hoje um museu, o resultado macabro de anos de trabalho é mostrado. Em um esforço para criar uma sensação de imortalidade num espaço dominado pela morte, os monges mortos eram lá colocados com todas suas roupas numa posição ereta.

Numa cervejaria em Hamburgo, memórias da morte são esquecidas pela cerveja. O narrador indica que, se antes víamos a celebração da morte, agora vemos a celebração da vida. O ambiente animado da cervejaria aos poucos transita para cenas de indivíduos bêbados, dormindo no balcão, no chão e desmaiados na rua. Alcoólatras são mostrados cambaleando pela rua, com dificuldade para se manterem em pé.

Uma casa de massagem e banho em Tóquio é freqüentada por homens que beberam demais na noite anterior. Cada parte do corpo deles é explorada, lavada e rejuvenescida. Os costumes japoneses mandam que o cliente fique nu, mas, afirma o narrador, devido aos nossos próprios costumes, eles foram cobertos para as filmagens.

O cuidado com o corpo é mais explorado na ocasião da morte de um rico chinês da cidade de Macao, onde recebe um longo trabalho de maquiagem para seu funeral. Oferendas de comida são depositadas no altar do templo por amigos, para que o morto possa comer durante sua longa viagem. Seu dinheiro todo é queimado, para que o acompanhe na outra vida.

Os chineses, afirma o narrador, são famosos por sua preguiça e o que mais gostam de fazer é comer. Em nenhum outro lugar do mundo as pessoas comem tanto como no bairro chinês de Singapura onde feriados religiosos, casamento, nascimentos e até a morte, são celebrados à mesa. A partir disso, nos é mostrado a “Casa da Morte”, local onde as pessoas levam seus parentes moribundos, para que lá esperem a morte chegar.

Para os carros, afirma o irônico narrador, a casa da morte é os EUA. Lá são empilhados em gigantes cemitérios (os ferros-velhos) e compensados em blocos sólidos de ferro e mandados para fábricas automobilísticas européias para serem trazidos de volta à vida e “re-batizados”.

Em uma das mais conhecidas galerias de arte moderna de Paris, vemos uma pilha de ferro de um antigo Ford, que foi rebatizado com o nome muito mais sofisticado de “*esprit de la carrosserie*”. Qualquer um poderia adquiri-lo pelo preço de 100 mil dólares, afirma o narrador.

Um pintor tcheco, Yves Klein, está pronto para realizar mais uma obra prima. Diversas modelos cobrem seus corpos com tinta azul e se esfregarem num gigante

canvas. Klein então guia seus modelos com “o magnetismo dinâmico de seu gênio criativo” para criar mais uma grande obra que pode ser adquirida por “apenas” 8 mil dólares.

Após cenas leves de turistas americanos em férias no Havaí, um corte brusco e rápido nos leva à tribo de Gurkha, em Nepal, onde seus guerreiros, fortes e ferozes, devido a uma tradição local, se vestem de mulheres. Tal cena, afirma o narrador, nunca nos faria imaginar que dentre estes guerreiros, quando tomados prisioneiros pelos japoneses durante a “última guerra”, 300 deles preferiram a decapitação a quebrar o juramento de fidelidade com o trono real britânico.

Após isso, vemos a mesma tribo, desta vez matando diversos bois amarrados num poste, decapitando-os, enquanto militares ingleses de alto cargo assistem e aplaudem o espetáculo.

Na villafranca de Xira, em Portugal, a multidão aplaude e celebra a tradicional forcada, no qual touros são soltos nas ruas da cidade. Os touros “conseguem sua vingança”, afirma o narrador, matando quatro pessoas e deixando 18 feridos.

Ao ser mostrado um homem no meio de grutas, somos informados que ele é o “último dos homens das cavernas” e que “ainda se arma com clavas” nas regiões montanhosas de Geroka, Nova Guiné. “Selvagem e desconfiado, que nem animais”, faz tudo de acordo com seus impulsos instintivos, desde o trabalho até a forma pela qual cria suas crianças. Cinquenta milhas ao norte, uma missão católica é um “último posto de civilização”, no qual homens que “descobriram o mundo ontem mesmo” seguem seus instintos religiosos pela fé católica e esperam um mundo melhor no além vida.

O “culto dos cargos” consiste num culto, que idolatra aviões de carga. O culto é composto nativos das tribos Rozo e Mekee. As tribos, num esforço conjunto, criaram suas próprias pistas de pouso, improvisadas, na esperança que algum avião pouse lá. Esperam ansiosamente, pois crêem que os aviões vêm do paraíso e que seus ancestrais os mandam para eles. Os “ladrões brancos”, nos informa o narrador, enganaria os aviões até a “grande armadilha” de Port Moresby (o aeroporto mais próximo). Os nativos, porém, esperam que os ancestrais descubram esta fraude e guiem os aviões para seu caminho ‘correto’.

Anexo 2 – Manifesto do cinema da transgressão

Segue abaixo o manifesto do grupo “*Cinema of Transgression*” escrito por Nick Zedd em 1984.

We who have violated the laws, commands and duties of the avant-garde; i.e. to bore, tranquilize and obfuscate through a fluke process dictated by practical convenience stand guilty as charged. We openly renounce and reject the entrenched academic snobbery which erected a monument to laziness known as structuralism and proceeded to lock out those filmmakers who possessed the vision to see through this charade.

We refuse to take their easy approach to cinematic creativity; an approach which ruined the underground of the sixties when the scourge of the film school took over. Legitimizing every mindless manifestation of sloppy movie making undertaken by a generation of misled film students, the dreary media arts centers and geriatric cinema critics have totally ignored the exhilarating accomplishments of those in our rank - such underground invisibles as Zedd, Kern, Turner, Klemann, DeLanda, Eros and Mare, and DirectArt Ltd, a new generation of filmmakers daring to rip out of the stifling straight jackets of film theory in a direct attack on every value system known to man.

We propose that all film schools be blown up and all boring films never be made again. We propose that a sense of humor is an essential element discarded by the doddering academics and further, that any film which doesn't shock isn't worth looking at. All values must be challenged. Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition. Intellectual growth demands that risks be taken and changes occur in political, sexual and aesthetic alignments no matter who disapproves. We propose to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men. We pass beyond and go over boundaries of millimeters, screens and projectors to a state of expanded cinema.

We violate the command and law that we bore audiences to death in rituals of circumlocution and propose to break all the taboos of our age by sinning as much as possible. There will be blood, shame, pain and ecstasy, the likes of which no one has yet

imagined. None shall emerge unscathed. Since there is no afterlife, the only hell is the hell of praying, obeying laws, and debasing yourself before authority figures, the only heaven is the heaven of sin, being rebellious, having fun, fucking, learning new things and breaking as many rules as you can. This act of courage is known as transgression. We propose transformation through transgression - to convert, transfigure and transmute into a higher plane of existence in order to approach freedom in a world full of unknowing slaves.