UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

É tudo verdade?
A exploração no documentário e o documentário de exploração.



Lúcio De Franciscis dos Reis Piedade

CAMPINAS – 2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

É tudo verdade?
A exploração no documentário e o documentário de exploração.

LÚCIO DE FRANCISCIS DOS REIS PIEDADE

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

CAMPINAS – 2007

Dedico esse trabalho à minha mulher Lucia, pela extrema paciência e por ter agüentado esse longo período de ausências e sobrecargas; e aos meus filhos Lúcio (que contribuiu, auxiliando nas traduções de textos) e Mariana.

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
T/UNICAMP P595e
V. EX.
TOMBO BCCL 75180
PROC 16.145-07
C D X
PREÇO 11,00
DATA 05/12/07
BIB-ID 417804

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

P595e

Piedade, Lucio De Franciscis dos Reis.
É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração / Lucio De Franciscis dos Reis Piedade. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Marcius Cesar Soares Freire.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (Cinema). 2. Cinema-História. 3. Filmes cinematográficos-Exploração. I. Freire, Marcius Cesar Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles:" Is it all true? Exploration in documentary and exploitation documentary"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Documentaries(Motion pictures). Motion pictures-History. Movies-Exploration.
Titulação: Doutor em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Prof. Dr. Bernadette Lyra
Prof. Dr. Rosana Soares
Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Prof. Dr. Nuno César Abreu
Prof. Dr. Rogério Ferraraz (suplente)
Prof. Dr. Roberto Berton (suplente)
Data da Defesa: 21-08-2007
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Lúcio De Franciscis dos Reis Piedade - RA 000122 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Membro Titular

Prof. Dr. Nuno César Pereira de Abreu
Membro Titular

Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Membro Titular

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
Membro Titular

2007542996

Agradecimentos

De todo o coração agradeço à Universidade Estadual de Campinas, casa que me acolheu; e à Pós Graduação em Multimeios do Instituto de Artes, que deu oportunidade para que desenvolvesse esta tese. Do mesmo modo sou profundamente grato ao suporte da CAPES, que através da bolsa concedida, deu importante incentivo para a parte final do trabalho.

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Marcius Freire, não só pelo seu interesse pelo projeto, mas por sua inestimável orientação ao longo de toda a minha jornada, iniciada ainda no Mestrado. Suas considerações e observações minuciosas foram fundamentais para o rumo e forma que tomou a pesquisa.

Por fim, muito tenho a agradecer ao colega e amigo de todas as horas, Alfredo Suppia, pelo apoio e pelos bate-papos. Com certeza, aquela cervejinha de fim de tarde foi de grande ajuda nos momentos mais difíceis.

Resumo:

O trabalho parte da idéia de que desde os primeiros registros com imagens até o estabelecimento do filme como instrumento de pesquisa no campo da antropologia, uma busca pelo incomum, pelo exótico, se constituiu na base de apoio de uma grande parte do cinema documentário. Desse modo, alguns ingredientes geralmente considerados como atributos de um "gênero" cinematográfico conhecido como filmes *exploitation* também fazem parte de uma porção importante do cinema documentário. A pesquisa pretende mostrar que, na verdade, o bizarro e o exótico sempre estiveram presentes, desde o início, nos registros do "mundo histórico" com imagens em movimento. A diferença é que, apesar desses filmes que configuram a vertente principal ou mais relevante do cinema documentário serem objeto de estudos exaustivos, notadamente nas duas últimas décadas, os aspectos que aqui ressaltamos até recentemente vinham sendo deixados de lado. Do mesmo modo são colocados à margem e desprezados enquanto objetos de estudos seus congêneres menos afortunados: as produções categorizadas como *mondo* ou *exploitation* que apresentam em seu cerne as estruturas narrativas comuns ao documentário "sério", inclusive neles se encontrando os vários modos de representação atribuídos ao gênero. O que vai confirmar que os filmes alinhados à vertente da "exploração" se apropriaram das mesmas bases formais do cinema documentário, só que evidenciando em sua linha narrativa a ênfase em aspectos espetaculares, elementos que sempre estiveram presentes nos documentários considerados mais importantes sob o ponto de vista acadêmico. Sendo assim, o objetivo principal do trabalho foi trazer à luz a exploração no documentário,

partindo de suas origens nos filmes exóticos e no nascente cinema *exploitation*, resgatando a sua história e tentando estabelecer as relações existentes entre o registro documental e seu apelo por cenas impactantes. Chegando até a sua posterior e definitiva assimilação, que terminou desaguando no atual e até certo ponto desconcertante cortejo de produtos áudio visuais, todos devedores da forma de abordagem e estética dos documentários de exploração. O que nos levou a confirmar que a espetacularização dos aspectos sobre os quais nos debruçamos no correr do trabalho – o exotismo, o inusitado e o grotesco – se tornou a forma dominante atualmente no documentário.

Palavras-chave:
Cinema Documentário – História do Cinema – Exploração

Abstract:

This work investigates the idea that a quest for the uncommon and exotic supports a significant portion of the documentary cinema, since the first registers of images in movement until the recognition of movies as an important tool in anthropology research. So that, some ingredients generally considered as attributes of a cinematographic genre – the exploitation films - are also found in an important portion of the documentary cinema. This research aims to show that, actually, the bizarre and exotic have been present since the earlier registers of the historical world with images in movement. Although these films that configure the mainstream of the documentary cinema have been object of exhausting studies - notably over the last decades - the aspects that we stand out here has being almost ignored until recently. Similarly, less fortunate congeners of "serious" documentary cinema, which are productions categorized as *mondo* or exploitation, are also rejected as object of study. What confirms that the films lined up to the rank of the exploration had appropriated the same formal bases of the documentary cinema, evidencing in its narrative line the emphasis on spectacular aspects, elements that had always been presents in documentaries considered more important under an academic point of view.

The main contribution of this work is to bring to light the exploration in the documentary films, since its origins in the exotic films and the rising of exploitation cinema, rescuing its history and trying to establish the existing relations between the documentary register and its appeal for shocking scenes. This relation strengthened until the definitive assimilation in the current and – to a certain degree - disconcerting procession of audiovisual products, all debtors from exploration documentaries' approach and aesthetic. This support our

conclusion that the over exhibition of the aspects on which we lean over - the exotic, the unusual and the grotesque - currently became the dominant form in the documentary film.

Key Words:
Documentary Films – History of the Movies – Exploration

Sumário:

Introdução ……..…pg. 11

Capítulo 1: Considerações Iniciais…….……pg. 18

Capítulo 2: Exploradores e Colonizados – a visão colonialista e a exploração no documentário

2.1 Exotismo e Teratologia..... pg. 33

2.2 O Circo de Aberrações e a Exploração do Outro como Atração pg. 45

2.3 Cinema e Legado Colonial..... pg. 54

2.4 O Filme Exótico e o *Exploitation* ..... pg. 60

2.5 Segunda Metade do Século XX..... pg. 91

Capítulo 3: Desumano e Degradante – Re-interpretando a Tragédia Humana

3.1 O Filme de Atrocidade..... pg. 108

3.2 Os Filmes de Sala de Aula .....pg. 145

3.3 Educação Sexual..... pg. 146

3.4 Educação no Trânsito..... pg. 158

3.5 Mundo Cão..... pg. 161

Capítulo 4: O Olhar Perverso – Voyeurismo e Exploração da Morte

4.1 A Morte como Espetáculo..... pg. 228

4.2 A Morte Documentada..... pg. 232

4.3 A Morte Filmada..... pg. 244

Capítulo 5: A Exploração do Sexo no Documentário

5.1 Sexo e Representação..... pg. 257

5.2 O Filme *Stag*..... pg. 269

5.3 O Documentário Nudista..... pg. 283

5.4 A Influência Européia e a Batalha pelo Sexo..... pg. 298
5.5 *Jag Är Nyfiken*: Um Documentário Sueco Mudou o Sexo no Cinema..... pg. 301
5.6 *Kärlekens Sprak* e *W.R. – Misterije Organizma*..... pg. 310
5.7 *Mondo Sexo*..... pg. 322
5.8. O Lado Escuro de Vênus: o Sexo e o Oculto..... pg. 330
5.9 A Reivindicação do Real..... pg. 353

Capítulo 6: Autenticando a Farsa
6.1 O Falso Documentário..... pg. 372
6.2 *Snuff*: a Fronteira Final?..... pg. 379
Conclusão..... pg. 385

Referência Bibliográficas .....pg. 398

Introdução:



A primeira versão deste trabalho surgiu durante o período em que iniciava meu mestrado – já se vão quase sete anos -, mais precisamente quando cursava o primeiro semestre do curso (2000), e precisava de um tema para o seminário final da disciplina "Cinema e Ciências Humanas", ministrada pelo professor Marcius Freire – então e sempre, meu orientador. O desafio era articular algo relacionado à minha pesquisa "A Cultura do Lixo: Horror, Sexo e Exploração no Cinema" com o objeto da disciplina. A solução encontrada foi um ramo do cinema *exploitation* conhecido por filmes *mondo* – grosso modo documentários derivados do famoso *Mundo Cão* (*Mondo Cane*/1963), dos italianos Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi. Assunto, diga-se de passagem, sobre qual nunca tinha me debruçado em anos de fantasmagorias e horrores fílmicos. Na verdade, não só não tinha nenhuma afinidade com esse tipo de produção, como pouco conhecia, não tendo ainda nem assistido *Mundo Cão*, apesar de já contar com uma cópia disponível em minha coleção de fitas na época. Olhava também com

desagrado e censura os documentários que exploravam a morte (*Faces da Morte* e congêneres), que via nas prateleiras das locadoras. Produções que naquele momento, por força das circunstâncias, teria que encarar.

O resultado foi um pequeno trabalho, “Mondo Films & Shockumentaries” de cerca de vinte páginas onde tentava uma primeira aproximação com o tópico. E que, apesar de ainda engatinhar no vasto universo que descobri posteriormente, ganhou definitivamente a minha atenção, abrindo um novo campo de pesquisa e o desejo de abordar historicamente esses filmes. Após três anos de espera, o tempo que levou para concluir o mestrado e ingressar no doutorado, o tema - já ampliado para a exploração no documentário - é retomado em outro curto artigo. Dessa vez para a disciplina do professor Fernão Ramos, mais centralizado na imagem intensa e cenas de morte.

Durante todo o período dedicado à pesquisa, além da volumosa bibliografia, dezenas de filmes relacionados me chegaram às mãos, provenientes das mais diversas fontes: cópias em VHS, DVDs e a valiosíssima contribuição da internet, que permitiu não só procurar mundo afora filmes não disponíveis em nosso mercado, quanto encontrar obras raras e inexistentes para venda que foram “baixadas” por demoradas horas. O que acrescentou um vasto e fértil acervo na área do documentário (especificamente de exploração) à minha coleção particular. Infelizmente tive que fazer uma seleção e grande parte não entra no *corpus* da pesquisa. O que ocorreu por várias razões, sendo que muitas vezes a escolha não foi por favoritismo, mas por suas condições de apresentar uma variedade de diferentes estilos e técnicas referentes à exploração no documentário desde o final do século XIX.

Tenho como ponto de partida a idéia de que desde os primeiros registros com imagens até o estabelecimento do filme como instrumento de pesquisa no campo da antropologia, uma busca pelo incomum, pelo exótico, se constituiu na base de apoio de uma grande parte do cinema documentário. Tal

busca constrói seus alvos de acordo com o grau em que determinados aspectos sócio-culturais ou comportamentais são considerados tabus para o público a que se destina a produção.

Vamos tentar demonstrar que alguns ingredientes geralmente considerados como apanágio de um gênero cinematográfico conhecido como filmes *exploitation* – que denominaremos aqui filmes de exploração[1] – também fazem parte de uma porção importante do cinema documentário. Nosso objetivo, portanto, é mostrar que, na verdade, o bizarro e o exótico sempre estiveram presentes, desde o início, nos registros do mundo histórico com imagens em movimento. A diferença é que, apesar desses filmes que configuram a vertente principal ou mais relevante do cinema documentário serem objeto de estudos exaustivos, notadamente nas duas últimas décadas, os aspectos que aqui ressaltaremos até recentemente vinham sendo deixados de lado.

Do mesmo modo são colocados à margem e desprezados enquanto objetos de estudos seus congêneres menos afortunados[2]: as produções categorizadas como *mondo* ou *exploitation* que apresentam em seu cerne as estruturas narrativas comuns ao documentário tradicional, inclusive neles se encontrando os vários modos de representação atribuídos ao gênero, conforme estabelecidos por Bill Nichols. O que vai confirmar que os filmes alinhados à vertente da "exploração" se apropriaram das mesmas bases formais do cinema documentário, só que evidenciando em sua linha narrativa a ênfase em aspectos

---

[1] A expressão *exploitation* deve ser aqui compreendida como "exploração", mas diferente de *exploration*, de teor mais técnico (referindo-se a algum tipo de exame). *Exploitation* significa uma situação de que alguém se aproveita em benefício ou lucro próprio, o que vai em direção da abordagem que pretendemos dar ao tema.

[2] Teóricos do cinema e, particularmente do documentário ignoram sumariamente esses filmes. Encontramos vagas referências a *Mundo Cão* em obras básicas, como por exemplo, na história do documentário de Erik Barnouw, em que é citado em uma nota de rodapé da página 253.

espetaculares, elementos que sempre estiveram presentes nos documentários considerados mais importantes sob o ponto de vista acadêmico.

O preconceito que cerca o documentário de exploração se explica pelo caráter popular dessas produções, pelo óbvio objetivo que levava à sua realização: causar choque e capitalizar com a espetacularização do que antes era omitido pelos padrões de bom gosto das produções sérias. Por ficarem relegados a um segundo plano, dirigidos ao grande público e sempre à margem do que se convencionou chamar de cinema documentário, compõem uma segunda categoria de filmes distinta da vertente principal. Conseqüentemente, chamá-los de "documentários de exploração", mesmo sendo uma denominação mais abrangente do que filmes *mondo* ou *shockumentaries*[3], de certo modo reforça esse preconceito. Afinal, como pretendemos demonstrar, os limites entre as diversas vertentes que configuram este "outro" documentário são bastante tênues, assim como o limiar que os separa da linha de frente dos filmes de não-ficção. Principalmente nos dias de hoje, quando estas distinções se dissipam irremediavelmente com a migração cada vez maior do documentário para canais comerciais de grande difusão e audiência como *A&E*, *The History Channel*, *National Geographic* ou *Discovery Channel*. Estes, que têm no apelo ao sensacional um grande motivo para captar audiência, flertam com o *exploitation* em suas produções sem, entretanto se enquadrarem nesta categoria.

A exploração no documentário conforma um campo ainda insuficientemente pesquisado nos estudos de cinema. Percebemos isso na busca de bibliografia especializada – quase inexistente (computamos até agora apenas

3 O epíteto mondo foi dado a uma linha de documentários que se estabeleceu com o sucesso do filme Mundo Cão, e que seguindo a linha de seu antecessor, se especializou em mostrar eventos exóticos ao redor do mundo. Já os posteriores shockumentaries, sucessores dos mondo, têm como premissa explicitar seqüências impactantes e repulsivas, girando em torno de mortes violentas e cadáveres.

três livros relacionados ao tema[4]) – e outras fontes de pesquisa e referências relacionadas tanto aos filmes *exploitation* quanto aos aspectos de exploração no documentário sério. Desse modo consideramos de grande relevância um estudo que se proponha a expor aquilo que o tema representa, tanto para a história quanto para a teoria do documentário.

O objetivo principal do trabalho é, primeiramente, trazer à luz a exploração no documentário, partindo de suas origens nos filmes exóticos e no nascente cinema *exploitation*, resgatando a sua história e tentando estabelecer as relações existentes entre o registro documental e seu apelo por cenas impactantes. Para tanto pretendemos, através da análise de exemplares significativos, ver até que ponto essas vertentes - à primeira vista tão distintas - se cruzam, valendo-se de diferentes conteúdos ideológicos, modos de representação, aspectos pictóricos e linhas narrativas. Vamos procurar investigar até onde se definem os limites na exposição do exótico ou polêmico para angariar uma resposta do espectador, seja por seu caráter de proporcionar excitação, choque ou simplesmente explorar um voyeurismo mórbido como garantia de retorno, que pode ser tanto financeiro, quanto de conteúdo político-social. Neste caso nos referindo a produções que utilizam a exploração de cenas intensas em favor de alguma causa, como as que enfocavam as atrocidades nazistas na segunda-guerra ou os filmes de "sala-de-aula". Estas mostrando aos jovens os "perigos" da sexualidade, através de corpos deformados e mutilados pelas doenças venéreas.

Além disso, nos deteremos na relação entre essa exposição e a forma narrativa, que freqüentemente escarnece e falsifica em função da sensação

---

[4] São eles Bold! Daring! Shocking! True! – A History of Exploitation Films, 1919-1959, de Eric Schaeffer; Killing for Culture: An Illustrated Histroy of Death Film, from Mondo to Snuff, de David Kerekes e David Slater e o recente Sweet and Savage: The Eorld Through the Shockumentary Film Lens, de Mark Goodall. Todos relacionados nas referências bibliográficas.

almejada. Ligação que já se insinua nos primórdios do filme documentário, profundamente ligado aos espetáculos circenses das primeiras décadas do século XX; estes por sua vez herdeiros da tradição dos carnavais e feiras de outrora, com suas exibições de aberrações e curiosidades. O que irá nos remeter a refletir em como a exposição de eventos exóticos se tornou justificativa para fazer prevalecer o olhar dominante (e sua hegemonia de representação) e garantir a exploração de temas e imagens consideradas tabu ou inapropriadas de acordo com os padrões sociais vigentes. O que me leva a propor um estudo sobre a utilização das imagens representativas do sexo, da morte e da tragédia humana nos documentários, sua crescente exploração e relação com a banalização da violência nos meios audiovisuais.

Distribuí os elementos de exploração em cinco partes temáticas. A primeira – *Exploradores e colonizados – a visão colonialista e a exploração nos documentários* – vai aos primórdios do cinema para mostrar como as primeiras tentativas de se registrar outras culturas já trazia consigo a inerente curiosidade e apelo pelo diferente ou exótico. Iremos percorrer as primeiras décadas do século XX e as relações entre o filme antropológico e o cinema *exploitation*.

A segunda – *Desumano e degradante – re-interpretando a tragédia humana* – centraliza o seu foco no "filme de atrocidade" e nas suas manifestações no cinema documentário do pós-guerra, e sua evolução até chegar ao estabelecimento da linha de filmes "mundo-cão" ou *mondo*.

Em seguida, em *O olhar perverso – voyeurismo e exploração da morte*, vamos nos debruçar sobre os documentários em que imagens ou cenas de mortes humanas são inseridas na narrativa, tanto em documentários que a princípio não têm cunho sensacionalista, quanto nos "filmes de morte" (*death movies*), produções que seguem a estrutura herdada dos filmes *mondo*, mas construídos em função de seqüências de mortes filmadas, encenadas ou não, compiladas a partir de cenas de arquivo.

A Exploração do Sexo no Documentário é a quarta parte do trabalho, em que a nudez, atos simulados e aspectos curiosos ou não convencionais do corpo e da sexualidade humana são evidenciados. Neste capítulo vamos abordar a trajetória dessa vertente, das primeiras tentativas em se registrar as várias faces do sexo até o atual estilo *gonzo*, em que o realizador ou narrador participa profundamente da ação.

Por fim, em *Autenticando a farsa*, iremos tratar brevemente de filmes que seguem os preceitos dos documentários e, afirmando se basearem em fatos reais, exploram cenas de morte, violência e atos bizarros. O que fazem não só visando o lucro nas bilheterias, mas também muitas vezes objetivos políticos e ideológicos. Muitas vezes escarnecendo tanto das convenções do cinema documentário quanto dos padrões do *exploitation*, efetivando uma subversão do factual em uma aproximação do *mock-documentary*. Subversão vai se refletir na própria narrativa, mais despojada, irônica, sem deixar de lado, entretanto, a crítica ácida. Neste capítulo ainda passaremos rapidamente pelos famigerados e controversos filmes *snuff*. Estes, diferentemente dos "filmes de morte" com os quais são constantemente confundidos, apresentariam a tortura e mortes reais de indivíduos direcionadas ao registro da câmera.

Tenho consciência do caráter pessoal que permeia a pesquisa, o que justifico por acreditar que abordagem de um tema tão rico e original, não poderia ser feita de outra forma. Não tenho pretensões de criar uma obra definitiva, considerando inclusive o extenso período abordado. Mas contribuir com uma primeira aproximação e desse modo, não só suscitar futuros desdobramentos como servir de base para novas investigações e abordagens, delimitando os terrenos que configuram tão vasto campo de pesquisa. Com certeza, a trajetória da exploração no documentário é uma grande e rica aventura, repleta de situações pitorescas e personagens fascinantes. E na qual me dispus a embarcar (tendo o leitor como convidado), sempre buscando olhar para além das evidências com seriedade, mas sem deixar de lado a mordacidade inerente a esse universo.

1. Considerações iniciais



Algumas considerações são necessárias antes de nos debruçarmos sobre os aspectos históricos que vão pontuar a nossa pesquisa e a análise dos filmes selecionados. Considerações que nos servirão de guia para estabelecer o ponto-de-vista defendido de que a exploração de imagens intensas, envolvendo aspectos não usuais da imagética tradicional, não são um privilégio de um tipo específico de filme de não-ficção. Ao contrário da idéia comumente aceita de que a violência, o sexo, a tragédia humana e a morte - convertidas em representações do grotesco e do bizarro são do âmbito de um tipo distinto de cinema documentário – que vamos denominar de “documentário de exploração” -, evidenciamos a presença marcante desses elementos em variada gama de filmes que independente de seus objetivos ideológicos, acadêmicos ou mercadológicos, em nada se enquadram nos parâmetros que configuram essa denominação. Ou

seja, estão inseridos no universo do documentário tradicional, aquele amplamente aceito como manifestação artística de um pensamento erudito e bastante representativos do que veio a constituir uma linha evolutiva do gênero. Inserção que já está presente nos mais primitivos *travelogues*, passando pelo documentário clássico e se imiscuindo nas novas formas de narrativa que foram surgindo com o desenvolvimento de novas técnicas e abordagens.

Dentro dessa premissa, essa é uma pesquisa que envolve não somente filmes que vêm sendo reprimidos e desprestigiados. Produções que muitas vezes foram submetidas a cortes e colocadas na ilegalide. Mas também sobre filmes que foram aceitos, discutidos e premiados, tornando-se referência para estudos e pesquisas tanto do objeto tratado como do próprio cinema. E que como as menos afortunadas contrapartes, em suas imagens exploraram a tendência à indisposição do espectador, causando aversão, transgredindo e escandalizando. Não só por suas asserções e releituras do Outro, determinadas por aspectos culturais ou raciais, mas também pela explicitação daquela parcela de nós mesmos, um Outro mais íntimo, correspondente aos recônditos menos palatáveis de nossa corporalidade.

A principal diferença é que os primeiros foram realizados, antes de tudo, como empreendimentos comerciais, intencionalmente destinados a ganhar notoriedade através da repulsa e excitação da assistência. E por isso - a despeito de sucesso – foram considerados por demais banais ou inconvenientes para constituírem parte de qualquer cânone cinematográfico. Por outro lado, os outros documentários se encarregavam de efetivar manifestos culturais, sociais ou políticos, tornando as demonstrações de fatores extremos parte de um *corpus* que, se também repugnantes ou abjetos, podem configurar relevantes agentes de uma saudável transgressão: a quebra de tabus em função de um objetivo maior.

Freud em “Totem e Tabu” (1913) observa que tendemos a evitar manifestações de particularidades íntimas que tememos conhecer: desejos reprimidos, instintos sexuais e a atração pela corporalidade e morte[5].

De modo aproximado, Mikhail Bakhtin sugere nesse afastamento, quando nos são revelados o inverso dos padrões culturais, pondo de ponta-cabeça a tradição e às avessas a história, o estabelecimento de uma forma de contracultura[6]. Devemos, sob essa luz ter em mente que essa inversão, ganhando corpo na excentricidade, diz respeito a uma violação do costumeiro e aceito (BROTTMAN, 2005, p. 2). Violação que, ao tirar dos eixos as representações da vida ordinária, permite que saltem aos olhos as marcas não visíveis da trilha onde se sustentam esses eixos. Ou seja, através da inscrição de um espaço considerado marginal, exótico, excêntrico ou não-convencional, somos levados a uma compreensão maior da experiência humana. E esses elementos que em geral queremos evitar ou negar, constituem nossos próprios reflexos. Essa súbita imersão em um novo modo de ver o mundo e a nós mesmos – de que o cinema documentário é o meio por excelência – nos surpreende e faz com que incorporemos à força um novo entendimento do mundo que nos cerca, bastante pessoal e pautado pelo horror e pelo deslumbramento. Tal sentimento configura a

---

[5] Freud resume os aspectos da natureza do tabu. De acordo com ele (2005, p. 44), “o tabu é uma proibição primeva forçadamente imposta (por alguma autoridade) de fora, e dirigida contra os anseios mais poderosos a que estão sujeitos os seres humanos. O desejo de violá-lo persiste no inconsciente; aqueles que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente quanto ao que o tabu proíbe”.

[6] Contraculturas podem ser compreendidas como movimentos de vanguarda transgressivos. De acordo com Goffman e Joy (2007, p. 54), “o apego contracultural à mudança e à experimentação inevitavlemente leva à ampliação dos limites da estética e das visões aceitas. (...) A maioria dos contraculturalistas acredita em absoluta liberdade para divulgar o conteúdo de suas mentes e de sua imaginação. Não surpreende, portanto, que as contraculturas normalmente sejam submetidas a algum grau de perseguição. Quando uma contracultura nasce, a sociedade encontra estrangeiros em seu meio. Quebra de tabus, violação de normas, desafio a idéias sacrossantas: o espírito antiautoritário inerente à contracultura é uma ameaça potencial a qualquer ordem estabelecida.”

abjeção, teorizada por Julia Kristeva, se referindo à reação humana a um ameaçador desarranjo no sentido (propósito) causada pela perda da distinção entre sujeito e objeto ou entre uma individualidade e o outro.

O primeiro exemplo para o que causa essa reação é o cadáver (que traumaticamente nos relembra de nossa própria materialidade), entretanto, outros itens podem causar a mesma reação: uma ferida aberta, excrementos, e resíduos de matéria orgânica, por exemplo. Como observa Kristeva (1982, p. 10), "a abjeção preserva um arcaísmo pré-designado, na violência imemorial com a qual um corpo se separa do outro com a finalidade de ser". Marca o que a autora denomina de "repressão primária", que precede o estabelecimento das relações do sujeito com seus objetos de desejo e de representação, antes mesmo da oposição entre consciente e inconsciente. Mais especificamente, Kristeva associa a abjeção com a irrupção do real em nossas vidas, e com nossa rejeição da insistente materialidade da morte. Ela é bastante cuidadosa ao diferenciar o conhecimento da morte ou o sentido da morte, do infortúnio de ser confrontado com o tipo de materialidade traumática que lhe permite vivenciar a própria morte. Sendo assim, uma ferida com sangue e pus, ou o cheiro repulsivo, acre, do suor, da deterioração, não significam a morte. A presença da morte significada, traria em si compreensão, reação, ou aceitação. Ao contrário, como numa encenação sem composição ou máscaras, o refugo e os cadáveres mostram o que é deixado permanentemente de lado a fim de que se possa viver. Estes líquidos corporais, essa corrupção, estes excrementos são elementos a que a vida se opõem, pois remetem à morte (KRISTEVA, 1982, p. 3). Kristeva estabelece, portanto, a categoria de abjeção como constitutiva da cultura. Abjeto seria tudo aquilo que é objeto de horror. É também o refugo e o sagrado. O cadáver humano, refugo por excelência, objeto de horror, re-ingressa na cultura como objeto sagrado. Não se constitui cultura sem objetos de horror. Afinal estes, se remetermos a Freud no já citado "Totem e Tabu", é elemento fundador da cultura, pois este é criado a partir das proibições, dos tabus. O cadáver especialmente exemplifica o conceito de

Kristeva a partir do momento em que rompe a distinção entre sujeito e objeto, que é crucial para o estabelecimento de uma identidade. O que confrontamos quando experimentamos o trauma de ver um cadáver (particularmente o corpo de um amigo ou familiar) é que a eventualidade de nossa própria morte se torna palpavelmente real. De acordo com a autora, o cadáver, visto sem o revestimento religioso (Deus) e afastado da ciência, é o extremo da abjeção. "É a morte contaminando a vida. Abjeto" (1982, p. 4). Essa abjeção, para Kristeva, é conseqüentemente atrelada tanto à religião quanto à arte, que ela vê como dois modos de purificar o abjeto: "Os vários modos de purificar o abjeto – as várias catarses – constituinte da história das religiões, e terminando com a cartase por excelência chamada arte" (1982, p. 17).

O que nos leva a Noël Carroll, que aprofundou seu olhar nas razões porque somos atraídos às imagens do horror e da morte tanto na vida quanto em suas manifestações representativas. Carroll discute os muitos caminhos anteriormente trilhados que tentaram explicar este fenômeno, este paradoxo aparente de como "a representação artística de eventos e de objetos normalmente adversos pode causar o prazer" (CARROLL, 1990, p. 161). Este paradoxo é um assunto particularmente interessante com uma multiplicidade de explanações e reflexões, sendo que somente uns poucos se aproximam com mais abrangência e acuidade. O horror sempre teve lugar e muitas vezes tomou dimensões formidáveis nas manifestações artísticas – notadamente na literatura e no cinema. Carroll procura explicar o fascínio com o horror e suas implicações em um quadro social colocando em questão o porque do horror. Por que este gênero de material categoricamente repulsivo compele seus espectadores? Dentre as teorias a respeito destaca a teoria do "horror cósmico" de Lovecraft. Tentativa de explicar nossa atração pelo grotesco e pelo horrível baseada na suposição que os "seres humanos são alimentados com um tipo do medo do desconhecido que margeia a admiração" (CARROLL, 1990, p. 162). O medo, ordinariamente um sentimento desagradável, quando combinado com a admiração ou reverência, pode resultar

prazeroso. Ou seja, o horror inspira o maravilhoso[7] e mantém vivo "o sentimento instintivo do temor sobre o desconhecido" (CARROLL, 1990, p. 162). Carroll não se satisfaz plenamente com essa explicação como resposta ao paradoxo, como também afasta a idéia do horror como uma experiência religiosa. Ainda que inspiradoras e ajudarem a definir parcialmente os paradigmas do horror, essas teorias ainda são limitadas. As razões para o paradoxo de que trata Carroll são mais profundas. Ampliando um pouco o pensamento do autor, o horror entrelaça dentro de sua estrutura muitos dos mitos e imagens que trazem dentro de si toda uma gama de relações com a experiência humana que podem ser lidas tanto por um viés psicanalítico como dentro de um contexto histórico e social. Reflexões que são particularmente úteis em olhar os elementos simbólicos presentes no horror pautado pela visualização de imagens intensas presentes, no nosso caso específico, nos filmes documentários. O que corrobora a inclusão, por Butler (1972, p. 11), do documentário entre as categorias que estabeleceu sobre o uso do horror no cinema pela inclusão no mesmo de cenas "horríveis". Ele cita as tomadas de atrocidades cometidas pelos nazistas e filmes como *Terra Sem Pão* (*Las Hurdes*), de Buñuel.

---

[7] Segundo Todorov, no maravilhoso não é possível qualquer explicação racional para os fenômenos naturais (ou sobrenaturais). Tanto o protagonista quanto o destinatário de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza. O espaço do maravilhoso é o de um mundo transfigurado, subvertido o que permite uma quase arbitrariedade na intriga. A questão da verossimilhança no maravilhoso é peculiar já que neste gênero os fenômenos apesar de impossíveis não deixam de ser críveis. O universo do maravilhoso é o da inverosimilhança verossímil. Sua definição maravilhoso é determinada na relação que Todorov estabelece com os gêneros que lhe são próximos, isto é, o gênero fantástico em que o herói e o leitor mantém a *hesitação* entre uma explicação natural e sobrenatural dos fenômenos ao longo da narrativa e o gênero estranho onde é fornecida uma explicação racional dos fenômenos insólitos, mantendo-se desse modo intactas as leis da natureza. A paternidade do termo *maravilhoso* não é de Todorov. Já Aristóteles o tinha utilizado na *Poética* (séc.IV a.C.) quando no Cap.XXIV refere o modo como este participa na tragédia e na epopéia. Aristóteles apresenta o maravilhoso como um elemento do irracional, mas não o conceitualiza (Isabel Branco de Mascarenhas).

De acordo com esse pensamento, essas cenas se apresentam como pesadelos, simultaneamente atraentes e repulsivas porque abrigam tanto a consumação do desejo quanto a sua inibição. Graças a esse caráter ambivalente, Carroll expande essa definição na inclusão de ansiedades reprimidas, mas com um certo cuidado na abordagem psicanalítica – na qual não é nosso objetivo enveredar -, um caminho que apresenta suas possibilidades, ainda que nem todos os monstros reflitam essas ansiedades ou desejos sexuais represados. O que mais chama a nossa atenção nas proposições de Carroll é sua sugestão de que, no horror, o que mais nos atrai e prende a atenção, é ele não necessitar estar – e isso está patente na maioria dos filmes que vamos abordar - em primeiro plano, ou ser elemento primordial (como acontece na maioria dos filmes de horror de ficção). Mas se manifestar como um elemento funcional de uma estrutura narrativa e que vai suscitar a maioria dos questionamentos por ela levantados. Esse segmento da teoria de Carroll pode aplicar-se a todas as categorias e sub-categorias do que vamos considerar arte-horror, onde podemos sem sombra de dúvida situar a exploração de imagens intensas no documentário de que tratamos. Vale destacar uma observação de Carroll, simples, contudo elucidante: “o horror atrai porque as anomalias comandam a atenção e aliciam a curiosidade” (p 195). Nada mais verdadeiro, já que há um fascínio mórbido inerente ao que convencionou-se chamar humanidade. E que pode explicar, por exemplo, a atração despertada pelos acidentes, assassinatos, e o olhar fixo nas vítimas de anomalias e deformidades. Esse fascínio, de modo semelhante ao que ocorre no cinema de horror, no documentário joga com a curiosidade pelos extremos. O impulso em observar a morte e a deterioração de uma distância segura, e testemunhar os extremos, também denota um sentido de inevitabilidade e falta de sentido. O bem não triunfa e o monstro – aí entendendo-se as adversidades - não é subjugado. O que cria nuances ideológicas que fogem da mão única e da confortável fórmula que se sustenta no jogo primário de oposição normal-anormal. Uma ambigüidade prevalece, mesmo quando esse horror documental toma partido de uma ideologia.

Isso é particularmente interessante quando se expressa em imagens e se reveste em documento para cumprir determinada função social, podendo ser contrária ao *establishment* ou conservadora. Como sugere o autor, as expressões do horror representam transgressões das categorias estabelecidas da cultura (CARROLL,1990, p 210) e que podem ser usadas como uma ferramenta que, paradoxalmente, aquieta nossos medos enquanto os excita simultaneamente. O espectador resguarda-se incólume, pois pode testemunhar a destruição da carne humana e configurá-la irreal pelo distanciamento fílmico. Nossos medos da própria mortalidade e corporalidade são atenuados pela imersão na destruição e pelo fascínio que esta desperta. O corpo que está sendo manipulado e desmontado na tela é uma janela para nossos medos e, por outro lado, uma maneira de ganhar poder sobre ele. Prestando atenção a nossos maiores medos, podemos controlá-los e pô-los em perspectiva. Este fascínio mórbido é, portanto, também uma catarse. Aproveitando o observado por Kristeva, podemos considerar que a narrativa, dentro dessa perspectiva, é uma tentativa mais elaborada de situar o indivíduo entre seus desejos e suas proibições. Em sua concepção, o tema da dor e do horror é testemunha da abjeção no interior de uma representação narrativa, quando as fronteiras sujeito-objeto se quebram, quando os limites entre interior e exterior se tornam incertos. A linguagem da violência reorganiza essas fronteiras, com uma sintaxe própria, de modo que a representação gráfica do horror permita ao sujeito se colocar frente a seus desejos e interdições. O abjeto não é sujeito nem objeto, mas sim algo que Kristeva descreve como um rebaixamento. O que dá a entender a sua posição inferior em uma escala hierárquica racionalmente construída. Dentro da categoria de abjeto voltamos a encontrar os ingredientes descartados pelo discurso científico, um conglomerado desordenado de resíduos corporais que são testemunhos de destruição, violência e morte. Portanto, se aprofunda mais no campo do primitivamente sagrado que, rodeado de proibições, deve ser transgredido. Nesse universo, voltamos a Freud, que destacou a analogia entre os fenômenos individuais e os fenômenos socioculturais, sendo as

pulsões pessoais de vida e morte - Eros e Tanatos - presentes nas sociedades. Para ele as proibições-tabu são ambivalentes: se por um lado desejamos violá-las, tememos fazê-lo. Ou seja, pela supressão do prazer cria-se um confito. Para Bataille, a sexualidade e a morte não seriam mais do que momentos agudos de uma festa que a natureza celebra e ambas têm o sentido de dissipação contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. Para ele, o sentido final do erotismo é a morte. A morte mostra a fragilidade do ser humano, sendo indissociável da sexualidade.Já dizia Sade em sua obra *Justine* que não há melhor meio de familiarizar-se com a morte do que aliá-la a uma idéia libertina. O que nos leva à idéia angustiante de que o amor, levado ao extremo, é um movimento de morte, e este vínculo não deveria ser paradoxal. Os tabus mais antigos (interdições iniciais) – expresso nas leis judaico-cristãs – são a esses campos relacionados: à morte (não matar) e ao sexo (não fornicar, não desejar a mulher do próximo, não derramar a sua semente, não deitar com consangüíneos). Frente aos tabus, portanto, o indivíduo está dividido na sistemática oposição de duas forças inconciliáveis: a interdição e a transgressão. Bataille observa que

> De toda a maneira, o homem pertence a um e a outro desses dois mundos, entre os quais sua vida, não importando o que ele queira, fica dilacerada. (...) Por meio de sua atividade, o homem construiu o mundo racional, mas nele sempre subsiste um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais razoáveis que tenhamos nos tornado, uma violência que não é nada além da violência natural pode nos dominar novamente – que é a violência de um ser racional, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que em si próprio não pode reduzir à razão (BATAILLE, 2004, pp. 61, 62).

Tal e qual Freud e Bataille, Kristeva considera que a trangressão tem lugar na arte. Segundo Russo (2000, p. 22), ao supor uma identificação entre o potencial social e político da transgressão e transgressões de normas, códigos e estruturas, ela defende um fascínio pela angústia, a perturbação da identidade, e a abjeção – horror – como uma “codificação definitiva de nossas crises”. O que

vamos encontrar, de modo similar ao que ela encontra na literatura, são expressões do proibido, do que se designa como impuro, vergonhoso, monstruoso, tudo o que tem sido considerado ameaça a um processo civilizatório ordenado. Podemos dizer, se relacionarmos com Kristeva, que do mesmo modo que a moderna literatura (Dostoievsky, Proust, Artaud, Kafka), o cinema documentário também explora o terreno do abjeto, território onde as fronteiras começam a se romper. O confronto com esse espaço arcaico, constituído antes de qualquer dualismo primário entre identidades (sujeito e objeto, ou indivíduo e o "outro"), constitui um esforço em subscrever com excesso a ruptura associada à abjeção, reconfigurando os frágeis limites entre o sublime e o abjeto (1982, p. 207). Em seu texto, a autora afirma ser a dor o lugar do sujeito e advém de onde este começa a distinguir-se do caos. Ela sugere que a dor é o limite incandescente, insuportável, entre o interior e exterior, entre o "eu" e o "outro". O ser é visto como mal-estar, e deste a dor é o aspecto íntimo e o horror seu rosto público. Devemos destacar também que Kristeva chama a atenção para o fato do "perigosamente impuro" estar baseado numa repugnância natural. A antropologia sugere que não há nada repugnante por si mesmo, mas conforme critérios relativos a uma transgressão, a preceitos e regras particulares ao sistema simbólico pré-estabelecido. Kristeva observa que há muito tempo vêm sendo comprovado que as causas do medo e do horror - e também em outro contexto do humor e do riso – é a evidência de uma falta de controle corporal, reflexo da quebra dos limites materiais e da presença de coisas que deveriam permanecer dentro do corpo. Qualquer elemento que se ponha fora do corpo, deixe seu confinamento, é considerado ofensivo e grotesco. Em parte, isso explica o desenvolvimento dos tabus acerca dos processos de eliminação corporal, como a defecação, a menstruação, o parto, urina, suor, sangramento e ejaculação, todos atos efetuados no limiar entre o corpo e o mundo exterior. Fica evidente que a autora tem consciente uma perspectiva sociológica em que o indivíduo, de uma maneira contagiosa, traduz em interdições os sintomas de uma enfermidade

cultural que vai abarcar de forma homogênea toda a sociedade. De modo concreto expressa como a arte leva consigo testemunhos da crise do sujeito e de sua latente heterogeneidade. O que está claramente expresso na exploração das cenas intensas – ou desagradáveis – nos filmes que selecionamos. Cada um deles provê, a seu modo, algum tipo de mudança no modo binário no qual tradicionalmente se sustenta a cultura, quebrando os limites inerentes à própria representação. Ao não só mostrar a experiência, mas também induzi-la no espectador (como a náusea), eles ultrapassam a barreira do espetáculo a ser testemunhado, estabelecendo um tipo muito particular e vívido de corporalidade. Isso por terem o foco centralizado no corpo humano e as forças que sobre ele agem, explicitamente, sem deixar sugestões para a imaginação. Ao fazerem isso, produzem efeitos físicos no corpo do espectador, que se submete a um tipo de violação ao ser tomado de assalto. Isso justifica a resistência e oposição a essa categorizada baixa cultura, que tem suas raízes na concepção de uma corporalidade considerada adequada, distanciada física e geograficamente do corpo grotesco, inadequado, associado ao mau gosto. Esses preconceitos de grande parte da crítica especializada e da academia foram determinantes para essa forte desaprovação de qualquer representação baseada no corpo – e capaz de repercutir fisicamente no espectador -, de que a pornografia é o exemplo mais óbvio.

Esse corpo grotesco, que permeia toda a produção que iremos destacar, tem sua base na percepção carnavalesca do mundo, desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. Em “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento” ele traça um universo de regeneração, onde as velhas estruturas caem por terra e dão lugar a novas formas. O realismo grotesco se opõe às figuras representativas dessa antiga ordem, em que o belo – associado à perfeição e equilíbrio das formas clássicas – cede ao fascínio do desequilíbrio e da feiúra. Conceito importante, constitutivo dessa carnavalização, é o rebaixamento, que ao contrário do transcendente, está vinculado às formas do mundo material e

corporal, com seus excessos, orifícios e funções fisiológicas. Nesse estudo da obra de Rabelais, conforme chama a atenção Brottman (2005, p. 152), Bakhtin argumenta que o ponto crucial do carnaval é a sua posição concernente ao corpo humano. No carnaval Rabelaisiano, a estrutura anatômica do corpo humano é exibida em movimento – este se tornando personagem por si mesmo. Não o corpo individual, destaca o autor, mais propriamente o corpo impessoal, a humanidade como um todo, sendo parida, vivendo e morrendo de várias maneiras. O singular e bizarro corpo carnavalesco é o corpo no ato de sua transformação, que nunca termina ou se completa, continuamente se quebrando, se construindo e modificando. Bakhtin, como observa Fontanella (2004),

> define mais precisamente no que consiste a corporalidade no realismo grotesco popular. Se os cânones apresentam um corpo fechado e acabado, o corpo grotesco expressa exatamente o contrário: não está isolado do mundo, não é perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo em seus limites. (...)Além disso, trata-se de um corpo em evolução dentro de um mundo material também mutável. Os corpos nascem, crescem, envelhecem e morrem para serem substituídos pelo novo. Para Bakhtin essa imagem de renovação constante é o grande aspecto positivo do realismo grotesco popular. Todos os fatos que expressam esse caráter transitório e material também ganham importância: o comer, o beber, as necessidades naturais, a transpiração e o humor nasal, a cópula, a gravidez, o parto, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, as feridas.

O carnaval, em sua concepção, desconhece a superfície impenetrável que fecha os limites do corpo como um fenômeno completo e separado, expondo não somente o exterior, mas também seus aspectos internos: sangue e entranhas. O carnaval medieval realçava detalhadas mostras de partes corporais, em extensas anatomizações de diferentes camadas e níveis. Bakhtin chama a atenção para um episódio de Rabelais em que corpos humanos são transformados em picadinho, contendo uma longa e detalhada lista anatômica de membros feridos, órgão e ossos quebrados. Resquícios das festividades pagãs, em que rebanhos eram abatidos, estripados e devorados. Devemos relevar a

proximidade maior do indivíduo medieval do corpo grotesco, refletindo nos carnavais e sua mostra de corpos incongruentes, exagerados e deformados. Como sugere Robert Stam (1992, p. 45) em sua análise da obra do teórico russo, o carnaval celebra

> o "corpo grotesco" como o "local-de-vir-a-ser". Na visão carnavalesca de Rabelais, os elementos-chave do corpo são os pontos onde ele tem apêndices, transgredindo os seus próprios limites: os intestinos e o falo, as convexidades e os orifícios que ressaltam para o mundo ou que absorvem o mundo. Quando focaliza a vida corpórea (cópula, nascimento, defecação) o carnaval oferece uma versão temporária da proibição e do tabu, transferindo tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material, para a esfera da terra e do corpo. Os excrementos tornam-se uma expressão literal daquilo que Bakhtin chama de "extrato físico material mais baixo". Em Rabelais, os produtos da parte inferior do corpo baixo, a merda e a urina, aparecem em quantidades hiperbólicas e dimensões cósmicas.

Mas essa carnavalização do mundo, a despeito de suas características subversivas defendidas por Bakhtin, também pode, em alguns casos,se submeter a uma função social conservadora. Durante um tempo permitido, os participantes podem mostrar esses elementos potencialmente perigosos para o estabelecido num misto de exorcismo e saciedade. No que também se aproxima da exploração no cinema documentário, ainda que esta vá além de uma invulgar representação da procissão carnavalesca de deformidades e perversões. Ambíguos, através de suas imagens eles se aproximam do carnavalesco com suas flutuações entre o horror e o escarnecedor. Desmascarando o frágil equilíbrio entre o horrível e o burlesco, tão delicado quanto o que encontramos entre a tragédia e a comédia. Também professam um tipo de anti-carnavalização, onde o perpétuo desfile de horrores e tragédias dá margem a uma perene transgressão dos paradigmas do permitido, emergindo como um desvio da norma. Ou como Stam (1992, p. 60) observa, "podem ser considerados como apresentando versões invertidas, distópicas, do carnaval, onde fenômenos que antes haviam sido objeto de riso catártico são submetidos a uma espécie de mutação, transformando-se em estigmas de terrores absolutamente pessoais".

Nesse sentido, os documentários de que tratamos possuem uma vigorosa vitalidade, que lhes confere o poder de estimular conexões radicais que efetuam entre o real e o textual, o discurso e desejo, e espetáculo e corporalidade. Por sua vez, afastam-se dos conceitos de representação ou apresentação, envolvendo uma série de eventos que invariavelmente incluem a participação de corpos humanos – na tela – e sua repercussão – na audiência. Podendo-se aí inserir uma aproximação do dialogismo bakhtiniano, em que interagem autor – através do narrador e enunciador - e espectador, narrativa (e suas linguagens) e contexto social. Estejam esses eventos comprometidos em ações de violência ou sexo, ou mesmo exibindo deformidade ou morte, abrangem as funções mais básicas – e também grosseiras – de nossa própria carnalidade e do corpo grotesco. Radicalismo reforçado pela amostragem de formas bastante vulgares e individuais da vida humana e das rudes realidades que são sublimadas nas manifestações culturais tradicionais: o nascimento, a morte, a sexualidade, a defecação, a ejaculação, a evisceração e todas as outras funções corporais que outros gêneros do cinema exibem de forma abstrata ou simbólica. Aspectos quase sempre filtrados pelas lentes de cineastas - que apesar de seu radicalismo imagético (como Pasolini em *Saló,* 1975, por exemplo; ou Jörg Buttgereit em *Nekromantik,* 1987) – não rompem as barreiras que configuram o real. Certamente só o cinema documentário têm essa capacidade: ao retratar o "real", ultrapassar as suas fronteiras, criando uma nova forma de factualidade. Peter Burke (2004, p. 200) observa, ao tratar das relações entre cinema e história, que o poder do filme é ele proporcionar ao espectador uma sensação de testemunhar os eventos. Segundo ele,

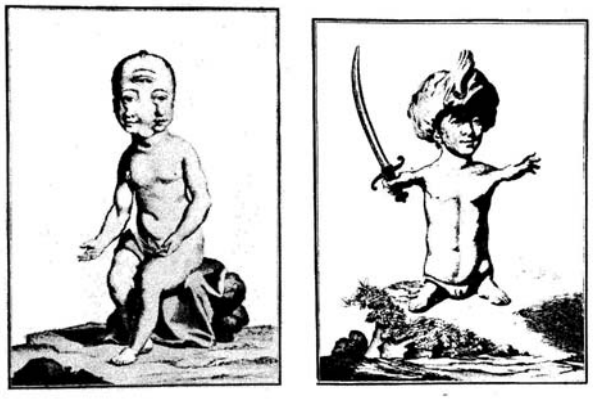
> este é o perigo do *medium* – como no caso da fotografia instantânea – porque essa sensação de testemunha é ilusória. O diretor molda a experiência embora permanecendo invisível. E o diretor está preocupado não somente com o que aconteceu realmente, mas também em contar uma história que tenha forma artística e que possa mobilizar os sentidos de muitos espectadores.

O que nos leva à famosa frase expressa no filme de John Ford, O homem que matou o facínora (*The man who shot Liberty Valance*, 1962): "se a lenda é mais interessante que o fato, publique-se a lenda"[8]. Frase que se adapta com perfeição no universo no qual nos aventuramos, onde se fundem freqüentemente as fronteiras entre o "real" e a representação. Tornando efetivas as palavras de Jean Baudrillard (1991) de que esses limites entre o *simulacrum* e o factual se tornam tão indistintos, que muitas vezes o primeiro prevalece, de modo que se torna praticamente impossível distingui-los. A representação do "real" se torna mais poderosa do que o "real" em si, e é esse aspecto o grande desafio de significativa parcela do cinema documentário (os de exploração aí incluídos): não só a pretensão, mas a reivindicação da verdade.

[8] Do original: "This is the west, sir. When the legend becomes fact, print the legend".

2. Exploradores e colonizados – a visão colonialista e a exploração nos documentários.

2.1. Exotismo e teratologia



A ambígua atração pelo “estranho”, “exótico” e teratológico[9], não é novidade. Na verdade, o homem sempre desfigurou o seu mundo. Nos céus, no mar e lugares longínquos, sempre imaginou monstros e demônios, bestas mitológicas e criaturas deformadas. Inventou feras humanas para assombrá-lo, legiões de espíritos malignos e demônios, registrando híbridos infernais – minotauros, górgonas, sereias e homens-centopéia -, cultos subterrâneos ou anfíbios gerados em câmaras profanas antediluvianas. Fantasias que eram

[9] Relativo à “teratologia”, estudo das monstruosidades. A teratogenia é a produção de malformação congênita.

transformadas em mitos e lendas, para que melhor pudessem absorver e compreender os mistérios da natureza. E através das manifestações de sua arte – a escultura, a pintura e a literatura – deu representatividade não só ao universo que o cercava, mas também a seu universo interior, e desse modo, aos terrores de seus pesadelos.

Nos tempos clássicos, lendas gregas e contos de viajantes povoaram a terra com criaturas fantásticas. Heróis montaram em cavalos alados para resgatar donzelas e matar dragões. Viajantes foram tentados pelo amor fatal e pelo canto das sereias. Haviam raças de estranhos homens, alguns com a face dentro do peito, outros com um único pé tão grande que este poderia protegê-los da luz do sol quando não estivessem saltando sobre ele. Dos mais primitivos desenhos nas cavernas, passando pela demonografia medieval e visões infernais de Bosch e Grünewald, os sonhos e temores da raça humana criaram um zoológico fantasmagórico de seres estranhos e trouxeram o inferno à Terra. O fascínio pelo diferente ganhava corpo nas anomalias, mutilações e deformidades, por um lado revestido de aura mística graças aos medos e crenças geradas pela superstição e crenças religiosas; por outro pela atração que exerciam, em geral associado a uma forma de lascívia. Vamos aqui ressaltar a herança da atração despertada por esses aspectos considerados bizarros da natureza humana, que remete à antiguidade, e teve o seu apogeu no século XVIII - época em que aventureiros já corriam o mundo exibindo por módica quantia embriões deformados e outros horrores.

O “circo de aberrações” que mais tarde se estabeleceria – em outras palavras o reconhecimento, tratamento e exibição de anomalias humanas como seres especiais (para melhor ou para pior) – data do início da história documentada, em todas as civilizações ao redor do mundo. Na biblioteca do Rei Assurbanípal em Níneve, uma tabuleta cujos escritos narram uma exibição de monstros humanos foi encontrada e decifrada. Na antiguidade, se os gregos deificaram hermafroditas, criaturas andróginas e seres antropomórficos; os

romanos os suplantaram, ao tornar esses seres mal-formados objetos de entretenimento. Como os egípcios antes deles, não foram opostos a criar aberrações pelas intencionais torceduras e deslocamentos de corpos de crianças[10]. Contam antigas narrativas[11] – certamente enfeitadas - que Nero, Tibério, Calígula e outros imperadores estiveram constantemente rodeados por um séqüito de estranhas anomalias. Segundo esses relatos, Domiciano teria enviado sua legião privada de anões-gladiadores para a arena combater violentas amazonas, enquanto as nobres romanas assistiam escondidas aos treinos desses guerreiros, comumente despidos. Curiosidade despertada pelo poder fálico atribuído aos anões (que podiam ser comprados em um mercado especial, o *Fórum Morionium*). Também o ditador Lucius Cornelius Silla teria reunido um harém bizarro de mulheres corcundas, anãs, aleijadas e destituídas de membros, com as quais se entretia; do mesmo modo procedendo Júlia, neta de Augusto, que constituíra um similar conjunto de aberrações com o propósito de satisfazê-la em incomparáveis orgias de prazer e crueldade.

Posteriormente a Renascença assinalou a idade de ouro dos monstros, quando as cortes européias se encheram de anões, corcundas, gigantes, cabeças-de-pino e outras anomalias, sendo que até o despertar do racionalismo no século XVIII e o início da classificação das espécies, havia pouco ou nenhum método científico para distinguir a lenda do fato. O que pode ser demonstrado

---

[10] Era comum a prática dos antigos egípcios de, utilizando amarraduras, alterar a forma corporal, notadamente o crânio, de forma que ficasse alongado (o que pode ser visto nas efígies do faraó Akhenaton), por exemplo. O que é explicado pela grande admiração daquele povo pelos portadores naturais desse tipo de deformidade cranianas, que eram venerados como divindades.

[11] Parte delas reunidas no volume de autoria de um certo Bagneux de Villeneuve intitulado “Crônica Escandalosa dos Doze Césares”, fruto da reunião de relatos de cronistas e obras do período, como Catullo, Lucanio, Petrônio, Valério Maximo, Suetônio, etc.

desde a antiguidade, nas narrativas de Homero, Heródoto, Plínio[12] e Aristóteles (que cunhou o termo *lusus naturae*, 'brincadeira da natureza'); permanecendo sem mudanças séculos depois nas representações feitas por Albrecht Dürer e Sebastian Brant em xilogravuras que mostravam porcas de oito pernas e outras monstruosidades. Autores como André Thevet em *La Cosmographie Universelle*, Ambroise Paré em seu *Animals, Monsters And Prodigies* (1573), e Ulisse Aldrovandi em seu *Monstrorum Historia* (1642), entre outros, tornaram obscurecidas as fronteiras entre mito e mundo histórico, quase além do reconhecimento.



[12] Burke (2004, p.157) dá como exemplo clássico e antigo desse processo as denominadas "raças monstruosas", que os antigos gregos imaginavam existir em lugares distantes como a Índia, Etiópia ou Catai. Essas raças incluíam pessoas com cabeça de cachorro (Cinocephal); sem cabeça (Blemmiai); com apenas uma perna (Sciopods); canibais (Anthropophagi); pigmeus; a raça marcial de mulheres com apenas um seio (Amazonas), etc. A História Natural do antigo escritor romano Plínio transmitiu esses estereótipos para a Idade Média e épocas posteiores.

A *Miscellanea Curiosa Medica Physica* (1662) de Gaspar Schottcontém, por exemplo, contém até mesmo instruções de como tornar crianças aberrações com artifícios de feitiçaria. Homens monstruosos foram por outro lado atribuídos à cólera dos deuses, ou punição pelo pecado da sodomia (*De Animalibus Natis Ex Sodomia* [1493] de Paracelso). A lista de Paré (apud HUNTER, 1998, p. 14) de supostas causas de monstruosidades ainda refletem esse ponto de vista supersticioso por volta de um século mais tarde:

> Em primeiro lugar vem a glória de Deus. Em segundo, sua ira. Em terceiro, muita quantidade de sêmen. Em quarto, pouca quantidade de sêmen. Em quinto, imaginação. Em sexto, a estreiteza ou pequenez do útero. Em sétimo, a imprópria posição de se sentar da mãe, que, enquanto grávida, permanece sentada por muito tempo com suas coxas cruzadas ou pressionadas contra o estômago. Em oitavo, por uma queda ou golpe contra o estômago da mãe durante a gravidez. Em nono, por doença hereditária ou acidental. Em décimo, pelo apodrecimento ou corrupção do sêmen. Em décimo primeiro, pela mistura ou combinação de esperma. Em décimo segundo, pelo ardil de mendigos errantes. Em décimo terceiro, por demônios ou diabos.

Os primeiros passos em direção a um quadro mais claro começa a se estabelecer na França. Buffon (apud HUNTER, 1998, p. 14), em seu *Varieties Of The Human Species, Of Monsters* (1749), ditou uma nova máxima que seria seguida pela maioria de seus sucessores imediatos em identificar tipos de anomalias humanas:

> “Todos os monstros possíveis podem ser reduzidos a três categorias: a primeira é aquela dos monstros por adição, a segunda, monstros por omissão, e a terceira, aqueles que são semelhantes por razão de errôneo ou invertido posicionamento de partes”.

A partir dessas regras básicas gerais, a história da teratologia humana pode ser fundada. Uma ciência mais específica e exata foi prenunciada pelo *De Monstris* de Haller; esse foi o início de um período que veria também a publicação de dois marcos milionários no campo: *Anatomical Philosophy* (1822) por Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, e *Treatise On Teratology* (1837) por Isidore Geoffroy Saint-Hilaire.



Mas não só de monstros se constituía o pensamento da época acerca do não-familiar. É importante levarmos em conta que nos séculos XV e XVI, era de exploração geográfica, a sede pelo diferente tocava profundamente o imaginário coletivo. Peter Burke (2004, pp. 153, 154) observa que, no caso de grupos confrontados com outras culturas, ocorrem duas reações opostas: a negação da distância cultural, assimilando os outros a nós mesmos ou a nossos vizinhos pelo uso de analogia (artifício consciente ou inconsciente); ou a construção da outra cultura como um oposto à nossa. Segundo ele, a imagem construída (mental) foi evidenciada através de textos, sendo recuperadas ou reconstruídas através de indispensáveis imagens visuais, a despeito de todos os problemas de interpretação por elas suscitados. Imagens que refletem uma visão estereotipada que cada cultura possui da outra e que, se não completamente falsa, exagera alguns traços do mundo histórico e omite outros. Segundo Burke:

> Alguns desses estereótipos são positivos, como no caso do "nobre selvagem", uma expressão usada em 1672 pelo poeta e dramaturgo inglês John Dreyden. A imagem tornou-se um clássico que foi revivido no século 16 e desenvolveu-se junto com a imagem de seu oposto, a do canibal. (...) Infelizmente, a maioria dos estereótipos de outros – judeus vistos por não-judeus, muçulmanos por cristãos, negros por brancos, camponeses por pessoas da cidade, soldados por civis, mulheres por homens, etc. – era ou é hostil, desdenhosa, ou no mínimo condescendente. Um psicólogo provavelmente buscaria o medo subjacente ao ódio e também à projeção inconsciente de aspectos indesejáveis do eu no outro. Talvez por essa razão que os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da auto-imagem do espectador. Os estereótipos mais grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que "nós" somos humanos ou civilizados, ao passo que "eles" são pouco diferentes de animais como cães e porcos, aos quais eles são freqüentemente comparados, não apenas em línguas européias, mas também em árabe ou chinês. Dessa forma, os outros são transformados no "Outro". Eles são transformados em exóticos e distanciados do eu. E podem ser mesmo transformados em monstros (BURKE, 2004, p. 157).

Pensemos nisso aplicado em um mundo bastante limitado geograficamente, onde as distâncias eram quase intransponíveis e o indivíduo comum passava toda a sua existência confinado na terra onde nascera, trabalhava e inevitavelmente morria, tendo a sua moralidade dividida entre os conceitos de bem e mal ditados pelas concepções espirituais de então. Esse reinado do maravilhoso já era encarnado, para as mentalidades da Baixa Idade Média, pela Ásia, com seus "interiores ignotos, confins imaginários e impérios formidáveis" (GIUCCI, 1992, p.13), sendo prolongado pela investidas européias no Novo Mundo e África. Maravilhoso que projetou-se para além do medievo, sendo suas criaturas monstruosas, anomalias, costumes exóticos e paraísos deslumbrantes incorporados a um modo de ver o "outro", ou o que não fazia parte do estado das coisas que era reconhecido como "comum", seguro, e por que não dizer, confortável. Pode ser esclarecedor, como chama a atenção Burke (2004, p. 158), tratar essas imagens não como simples invenções, mas como exemplos de percepção distorcida e estereoptipada de sociedades remotas.

É importante nos aprofundarmos mais um pouco nesse “maravilhoso”, por acreditarmos estar esse conceito enraizado nas bases da “evolução da imagem do desconhecido ou vislumbrado” (GIUCCI, 1992, p.13) e do que vamos mais tarde encontrar por trás do que veio a ser o apelo dos primeiros documentários que se propuseram a enfocar culturas fora do padrão convencional dominante (o modelo europeu/ocidental) e constituiu no futuro a linha mestra para o desenvolvimento de toda uma vertente importante do cinema documentário.

Para tal, selecionamos alguns pontos dentre a série de princípios com que Guillermo Giucci (1992, p. 16) caracterizou o maravilhoso. São eles:

- Situa -se fora do familiar.

- Magnífica o que toca, forjando freqüentemente, por meio da interposição sistemática de um ouropel de excessos, uma imagem empobrecedora da alteridade.

- É relativo, pois adquire vida em função do sujeito que percebe.

- Revela mais sobre a ideologia que o engendra e consome do que sobre a realidade que declara reproduzir.

- Inesgotável enquanto sistema de representação, é perecível enquanto formulação histórica específica.

Esses princípios endossam a tese do autor de que:

> O maravilhoso sustenta-se num sistema de oposições: reside na diferença, no contrário ao conhecido, no inaudito. Tão excêntrico ingressa no horizonte europeu a visão das terras dos mares ocidentais, a tal ponto deformada que, além de aparecer desligada da imaginação que a gera, sucumbe em termos de verossimilhança diante do próprio exagero.

Pode parecer, a princípio, que essa abordagem das diferenças culturais e sua conseqüente assimilação distorcida de uma situação desconhecida (ou

pouco conhecida) sejam baseadas em fatos remotos, mas não devemos esquecer que o indivíduo comum do final do século XIX e primeiras décadas do século XX ainda via cercadas de mistérios culturas distantes e não familiares. E que os viajantes – ai incluídos os primeiros fotógrafos e cine-documentaristas – constituíam a versão moderna dos navegadores de outrora, incorporando muitas vezes os mesmos deslumbres e exageros de representação.

Chama-nos a atenção essa interessante analogia entre os relatos de viagens do período das grandes navegações e dos séculos seguintes e as primeiras tentativas de se registrar em película. Em ambas as formas narrativas, a despeito de aproximadamente quinhentos anos de diferença, estão explícitas as deformações resultantes da mescla de testemunho e lenda. Esta, geralmente mais espetacular que o fato, era muitas vezes moldada para, se aproveitando por um lado do desconhecimento do leitor ou espectador, por outro de sua avidez pelo extraordinário, afirmar que o relato do viajante deve satisfazer as expectativas do leitor. (GIUCCI, 1992, p. 89). Estas, em parte originadas pela própria factualidade menos aventurosa:

> Assim como a regularidade e a repetição suscitam o desejo do imprevisível, a monotonia gera a esperança do extraordinário e do admirável. A fim de participar da ilusão dos contrários, o leitor transfere a experiência pessoal do viajante para seus próprios desejos de aventura. Tende, desse modo, a se colocar à margem da mediocridade de sua própria sociedade, a apagar sua realidade imediata, a tornar exeqüível o inalcançável e a compensar suas frustrações cotidianas. Sente-se único fantasiando ser um outro diferente; emociona-se como o protagonista de uma expedição incomum; acredita renovar-se com seu desterro ficcional. (GIUCCI, 1992, p. 88)

O que torna relevante outro aspecto nada sutil: o indubitável apelo comercial, ou seja, em troca de relatos de um mundo desconhecido, satisfazer esse leitor ávido de maravilhoso; o que vai se traduzir em títulos sugestivos e gravuras bizarras. Exemplificando com a troca do título do livro “Viagens”, de

Mandeville, habilmente transformado no sugestivo “Juan de Mandevilla. Libro de las maravillas del mundo y del viaje de la Tierra Sancta de Jerusalem y de todas las provincias y ciudades de las Indias, de todos los hombres monstruos que hay por el mundo. Con otras muchas admirables cosas”; Giucci (1992, p. 88) sugere que

> A reformulação do título, foco através do qual se percebe a totalidade do relato, não só revela a integração desta às convenções literárias como também indica a participação de uma variável de grande influência no processo de difusão do arquétipo do maravilhoso: o mercado. Ao título acima mencionado, e aos ciápodos, cinocéfalos e epistígios representados na capa, soma-se um intrigante “Quem quiser muitas coisas do mundo saber. Compre este livro e saberá coisas de que se espantará”. Quem escreve “compre” pensa em venda, propaganda, criação de entusiasmos, manipulação social das imagens, curiosidade pelo desconhecido, desejo de aventura. Esse desejo de aventura constitui, além da suposta crença na realidade fantástica narrada pelo texto, a base real do interesse suscitado pelos relatos de viajantes.

É interessante vermos como esses fatores constituíram as bases da literatura de viagem, que veria seu apogeu nos séculos XVIII e XIX com uma roupagem mais moderna e aparentemente ambígua, mas que reforça a diferença do outro e a atração pelo exótico, sempre flertando com maior ou menor intensidade com o racismo. O leitor, levado a se identificar com o personagem aventureiro e heróico, encontra uma natureza idílica, idealizada em resposta aos males da civilização. Mas ao mesmo tempo, como nos indica FERRO (2002, p. 195), essa mesma natureza exige uma passagem para o mundo civilizado - do progresso, da técnica, da higiene – sendo esta a justificativa mais constante para os empreendimentos coloniais. O que também vai dar margem aos estereótipos relacionados ao outro retratado nas figuras opostas do bom selvagem – o nativo pacificado, submisso e tolerante; e o mau selvagem, que não se enquadra no processo civilizatório. Segundo Brandon (2005, p. 28):

> Esse bom selvagem, acima de tudo, era descrito como passivo. Assim, o tema central do bom selvagem é a capacidade natural de se tornar civilizado, convertido ao cristianismo ou morrer em silêncio. O mau, o indócil selvagem é definido como exatamente o oposto do bom selvagem, ou seja, naturalmente perverso, bárbaro e incivilizado.

A autora ainda observa que:

> O bom selvagem é extremamente genérico, na medida que não esteja associado a grupos culturais específicos, tanto quanto um indígena onipresente é inocente, belo e natural como uma criança do Éden ou amigo do branco. (...) O selvagem mau é demoníaco, guerrreiro, supersticioso ou canibal (BRANDON, 2005, pp. 35, 36).





O Bom e o Mau Selvagem

Essa construção de um retrato mítico do colonizado pela ideologia dominante impõe ao mesmo uma desumanização. Tanto a literatura de viagem como seu sucessor direto e legítimo – o cinema de viagem – reforçam essa situação. “O cinema ocupou o lugar do romance e dos jornalistas no enraizamento dessa atitude colonialista” (FERRO, 2002, p. 197).

Devemos lembrar que na segunda metade do século XIX intensificou-se uma corrida imperialista que enfatizava a busca por novos horizontes nos quais os países pudessem tirar vantagens econômicas. Resultado de uma compartimentação do mercado europeu pela implementação de restrições aduaneiras. Foi levada a cabo a grande expansão e consolidação colonial das potências européias, sendo que os territórios conquistados serviriam tanto para suprir o fornecimento de matérias primas quanto para consumir a produção industrial de seus dominadores. Como sugere Edwards (s.d., p. 13):

> Este movimento pôs os europeus em contato com diferenças culturais em uma escala sem precedentes. Apoiando esta apropriação da maior parte do globo não-européia, e estruturando respostas para ela, havia um conjunto de hipóteses relacionadas à superioridade do homem branco e aos deveres e direitos que esta superioridade conferia.

Esta política se justificava por razões filantrópicas e humanitárias, onde os homens brancos, superiores, livrariam os povos atrasados de seu primitivo e selvagem cotidiano através do evangelho e da melhoria das condições de vida. O que está atrelado às noções de raça, sendo estas comuns, como nos chama a atenção Edwards (s.d., p. 14), tanto à justificativa e racionalização da dominação colonial quanto ao estudo científico da antropologia. Esta, por sua vez, segundo a autora, veio a conferir peso de verdade científica às hipóteses de caráter racial. Ou seja, o modelo intelectual dominante durante o período era o evolucionismo, que abraçava idéias como progresso, regressão, recapitulação e sobrevivência "arcaica". Sendo assim, tornava-se primordial para esses modelos a crença no relacionamento intrínseco entre a natureza biológica e física do homem e sua natureza cultural, moral e intelectual. Como recorda Edwards, portanto, a cultura era vista como sendo biologicamente determinada, de modo que as raças não européias, aparentemente menos dotadas tecnologicamente, eram consideradas representantes da "infância da humanidade". Fase pela qual o homem europeu

havia passado em seus períodos pré-histórico e proto-histórico, em uma progressão linear em direção à civilização.

É significante que esses modelos do pensamento evolucionário tenham esmaecido com as mudanças no pensamento científico no final do século XIX. Porém, chama a atenção Edwards (s.d., p. 15), “as hipóteses culturais de superioridade racial, cultural e moral foram completamente absorvidas e perpetuadas pelas estruturas sociais e políticas européias e continuaram como um poderoso sistema de apoio às relações coloniais e ao pensamento antropológico”.

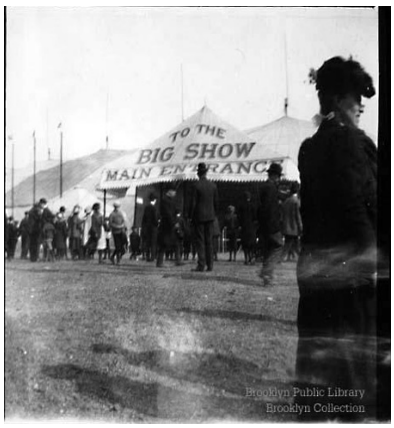
2.2. O circo de aberrações e a exploração do outro como atração

A obsessão por anomalias humanas não diminuiu séculos XVIII e XIX. Com isso, o apelo da pesquisa médica engendrou uma proliferação de “ressurreicionistas” – ladrões de túmulos profissionais, empregados pelo desejo do cirurgião *extraordinaire* John Hunter (“o pai da cirurgia inglesa”) em recolher os bons espécimes teratológicos recém-enterrados. Caçador, autor de *On Monsters* (1775), ficou famoso não só por sua ampla coleção de caveiras humanas e outras coisas exóticas, mas também pelo notório pote de ferro fundido no qual dissolvia a carne e a gordura de anômalos ossos humanos. Outro inglês, o sargento-major Philip Ashby, nascido em 1742, e responsável por estabelecer o formato do circo de três picadeiros; inaugurou também as exibições suplementares, organizando mostras de anomalias tanto humanas quanto animais, assim como artefatos de trágica reputação, como instrumentos de tortura e execução, tais como a guilhotina (integrada por cabeças de cera).

Portanto, graças a essa herança, não se pode estranhar o fato de que no século XIX e início do XX, podia-se ver uma verdadeira invasão de livros e tratados sobre aberrações humanas. Ao mesmo tempo, os teatros, circos e

exibições se difundiam, ganhando popularidade. Este interesse, que se consolidou na forma dos *shows* de aberrações, se espalhou em larga escala no século seguinte através de circos itinerantes e supostos “museus educacionais”. Esse divertimento bastante popular teve o seu auge a partir de 1850 graças a nomes como o de Phineas Taylor Barnum, o mais famoso organizador de espetáculos, responsável pelo enorme sucesso dessa forma de entretenimento público.





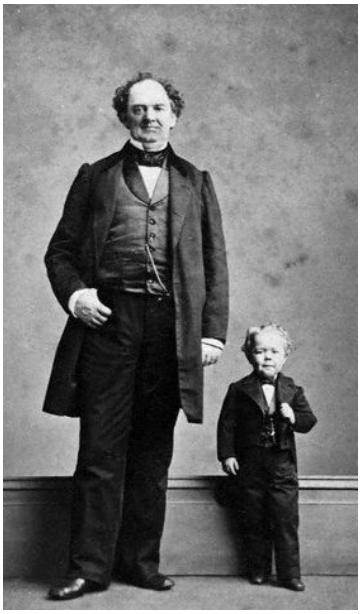


P.T. Barnum (1) e seu circo (2). À direita, uma de suas atrações.

Barnum fundou seu museu em 1841, um estabelecimento nova-iorquino contendo diversas atrações monstruosas. A partir dessa base, organizou seu circo itinerante. A primeira atração de destaque de Barnum foi o lendário anão Tom Thumb. Nascido Charles S. Stratton em Bridgeport, Connecticut, em 1838, foi descoberto por Barnum, levado a Nova York e apresentado como General Tom Thumb da Inglaterra. Logo tornou-se mundialmente conhecido, enriquecendo e casando com a atriz (também anã) Lavinia Warren. Cerimônia que foi o evento social da temporada, contando até mesmo com a presença do presidente Lincoln.

Esse culto à deformidade culminou no gigantesco show de Barnum e Bailey em Paris em 1901, no qual um grande número de “fenômenos vivos e prodígios humanos” foi noticiado e exibido, compreendendo tanto anomalias

genuínas quanto atrações características do teatro de variedades. Embora Barnum tenha morrido em 1910, seu circo continuou a exibir seus “prodígios” por todo o mundo, imitado nos Estados Unidos por grandes números de carnavais itinerantes e exibições suplementares que cruzaram o continente, sempre em busca de novos membros. Crianças deformadas, mantidas escondidas, eram repentinamente vistas como valiosas mercadorias e alugadas ou vendidas por seus pais. Nas exibições acabavam encontrando um lar, vivendo e trabalhando com os seus semelhantes, e criando uma sombria sociedade paralela cuja atração nunca falhava ao capturar as multidões com olhares de soslaio, gente normal encarando inconscientemente o espelho de seu eu secreto. Outras importantes comitivas incluíam o *Ringling Bros. Circus*, o *Clyde Beatty Circus*, e o itinerante *Believe It or Not!* de Robert L. Ripley. Aberrações foram importadas de todo o mundo para esses espetáculos, e os Estados Unidos se estabeleceram como ponto de convergência para anomalias da natureza.







P.T. Barnum e o famoso anão Tom Thumb (1), Koo Koo, a “Mulher Pássaro” (2) e Sealo, o Homem-Foca” (3).

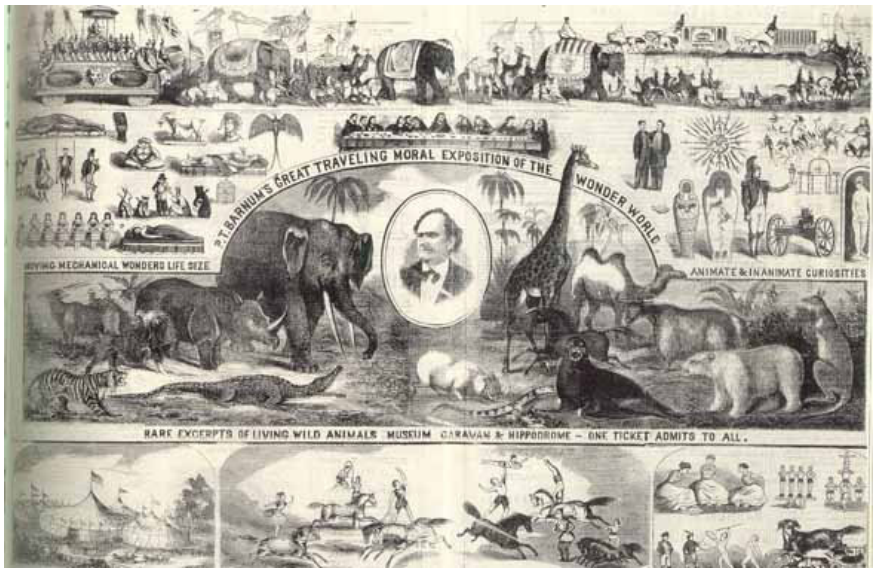
Entretanto, como decorrência da exigência do público pelo bizarro, aberrações “feitas por si mesmo” uniram-se às criados pela natureza. Koo-Koo, a “Garota Pássaro”, e Betty Green, a “Mulher Cegonha” são exemplos notáveis, adquirindo uma *persona* grotesca por trajes, maquilagem e exagero. Outro é Mortado, a “fonte humana”, que realmente tinha perfurações em suas mãos e pés de modo que não só a água podia passar por eles, mas que serviam para que fosse crucificado. Rolhas de madeira impediam o fechamento dos buracos. Essa prática em se fabricar monstros, bastante antiga, já é narrada pelo escritor Victor Hugo. Em seus relatos fala de pessoas normais que eram e mutiladas para se produzir deformidades determinadas e de indivíduos que fizeram fortuna comercializando os aleijados e aberrações que produziam. Hugo em *O Homem que Ri*, revela que um truque comum era cortar a boca de uma criança de orelha a orelha, dando a ela o sorriso permanente de um palhaço. Tais mutilações eram também trivialidades na China e na Índia, onde sacerdotes ganhavam a vida como fazedores de eunucos itinerantes. A castração era também praticada na Europa para produzir jovens meninos sopranos, os *castrati,* cuja extensão vocal não podia ser equiparada pelas mulheres. Mesmo na Inglaterra, a tradição da corte requeria que se cortasse a laringe de um homem para transformá-lo em um galo humano cujos horríveis cantos marcavam a passagem da noite.

Atos dessa natureza, junto de similares que engoliam espadas, peixes e lagartos como Mac Norton; ou bebiam gasolina e faziam seus olhos saltarem como o “Popeye” Perez, não estavam realmente muito distantes do mais baixo nível das aberrações, que Hunter (1998, p. 23) denomina *geek*:

> O *geek* é um homem (ou mulher), freqüentemente estúpido e alcoólatra vestido com andrajos, semelhante a um dementes saído de pesadelos, colocado em uma jaula fedorenta. Com seus atos atraíam uma multidão de espectadores arrepiados e fascinados, consistindo os mesmos em arrancar a dentadas a cabeça de ratos vivos, galinhas, e até mesmo cobras. Enquanto alguns *geeks* eram tão drogados que precisavam ser

alimentados manualmente, outros se satisfaziam capturando e segurando com força sua presa com as mãos nuas. *Geeks* que se excediam, não satisfeitos com o ato de matar, podiam então comer o animal cru, mastigando os ossos entre os dentes e esfregando em sua face sangue quente e vísceras, ou vomitando de volta a pele não digerida, penas ou cartilagens. Esses atos (*geeking*) foram proibidos pelas autoridades no início do século XX.





Acima, artistas do circo de Barnum posam para fotógrafo (anônimo). Abaixo, cartaz promocional.

Não é de se estranhar que a exploração das aberrações humanas passasse a dividir espaço com os primeiros exemplares de filmes exóticos, já que era comum, durante as primeiras décadas do século vinte, que filmes etnográficos e de conteúdo antropológico fossem exibidos em espetáculos itinerantes, atraindo o público justamente por motivos parecidos: exibir aspectos capazes de causar estranhamento ao espectador não familiarizado com outras sociedades e diferentes padrões de cultura e comportamento. Produções que consistiam, em sua maioria, de relatos de viagem produzidos (*travelogues*) sob a ótica do colonizador e devidamente maquiados pelos distribuidores e exibidores através de campanhas promocionais que enfatizavam o seu caráter exótico. Esses *travelogues* acabaram suplantando e tomando o lugar das exibições ao vivo de excentricidades locais ou trazidas de longínquos rincões do planeta por valentes desbravadores, ou que pelo menos assim eram divulgadas. Vale ressaltarmos que naquele período, eram atividades de lazer os parques públicos e os divertimentos populares. Os circos e espetáculos itinerantes tinham lugar de destaque para exibições presumidamente etnológicas, representações de culturas exóticas não familiares ao público, ou seja, que não eram brancas, ocidentais ou de acordo com o conceito de civilizadas. Portanto, não é errado afirmar que o circo de aberrações compartilhasse do mesmo apelo que motivava a exibição daqueles filmes pioneiros que o historiados de cinema Tom Gunning, citado por Bill Nichols (2005, pp. 120, 121) denominou de “cinema de atrações”:

> Essa expressão se refere à idéia de atrações circenses e a seu notório prazer em nos mostrar uma ampla gama de fenômenos incomuns. Essas atrações poderiam tanto aguçar a curiosidade como satisfazer a paixão dos primeiros cineastas e públicos por imagens que representassem os aspectos do mundo que os cercava. Prevalecia um tom de exibicionismo, que diferia radicalmente tanto da idéia de olhar para dentro de um mundo privado e fictício como do material documental usado como prova científica. (...) “O cinema de atrações” baseou-se na imagem como documento para apresentar aos espectadores esquetes sensacionais do

> exótico e representações demoradas do corriqueiro. (...) O "cinema de atrações" lançava seu apelo diretamente ao espectador e deliciava-se com o sensacionalismo do exótico e do bizarro (NICHOLS, 2005, p.121).



Tod Browning com seus artistas durante as filmagens de *Monstros* (1932).

Uma seleção de aberrações famosas, atuantes nos espetáculos circenses, pode ser vista no filme *Monstros* (*Freaks*, 1932), de Tod Browning, para o qual faremos um pequeno desvio em nossa cronologia. No filme, polêmico e incompreendido na época, a trapezista Cleópatra é objeto de desejo do anão Hans. Associada ao amante Hércules, o "homem forte" do circo, tenta tirar proveito da situação para ficar com os bens do anão, acabando desmascarada e vítima da vingança de seus bizarros colegas. Browning, que fez parte de um circo na juventude[13] é o primeiro a registrar em película deformidades reais, dando novo

[13] Tod Browning se juntou ainda criança a uma trupe circense, e durante sua juventide percorreu várias cidades não só fora do picadero, anunciando as atrações, como também atuando nas

suporte à exposição do grotesco em uma de suas representações mais significativas: a do corpo. Como sugere Ito (2000, p. 27), ele se atreveu

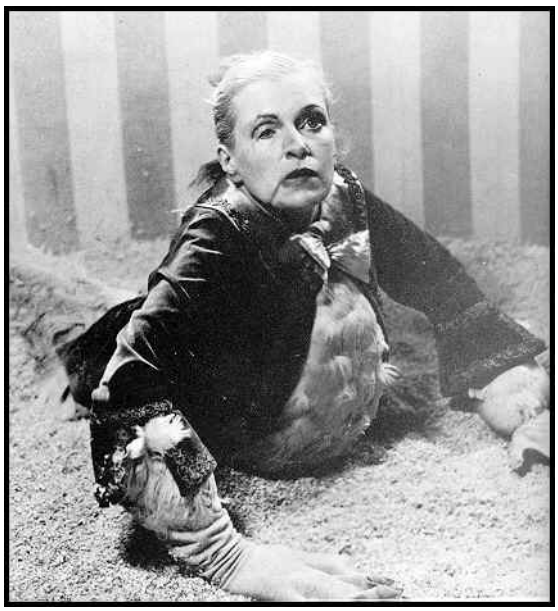
> a pintar um retrato dos fenômenos bizarros que surgem de uma combinação de sonhos de criança com traumas infantis. Browning tentou evocar o medo transcendente e eletrificante, que ele próprio tinha sentido no seu primeiro encontro com as aberrações. Ao ser confrontado com estes arquétipos, o espectador experimenta sensações desde há muito reprimidas.

A interpretação de Bakhtin sobre o corpo grotesco no carnaval medieval pode auxiliar a nossa compreensão do fascínio exercido pela deformidade não só nos espetáculos de aberrações dos séculos dezenove e vinte, como também das representações dos mesmos nos *mass-media*, de que *Monstros* é a primeira investida. Bakhtin aponta que o circo e expressões carnavalescas, como um fenômeno específico, sobreviveram além de seu tempo, quando outras manifestações festivas-populares a eles relacionados em estilo e caráter tenham sucumbido ou degenerado (BAKHTIN, 1987, p. 189). Exibições de deformidade corporal e do grotesco, segundo ele, eram um motivo central dos carnavais medievais, e mantiveram a sua importância nas versões contemporâneas. Seus aspectos mais revolucionários eram impulsionados pelas mais singulares imagens de membros, órgãos – especialmente partes desmembradas ou mutiladas. Eram recorrentes amostragens de áreas de corpos distendidos ou exageradas a dimensões gigantescas: barrigas monstruosas, narizes, orelhas e seios enormes, em emio á procissão de gigantes, anões e corcundas.

---

funções de palhaço e comediante. Seus primeiros filmes frreqüentemente se baeavam no submundo circense, como *The Unholy Tree* (1925), em que Lon Chaney fazia o papel de um ventríloquo que, associado a outras duas atrações do circo em que trabalhava – o homem-forte e o anão -, usava suas habilidades em ações contra a sociedade. Outro foi *The Unknown* (1927), sobrre um atirador de facas especializado em realizar seu número com os dedos dos pés.

Essa exibição de um corpo aberrante – que por sua vez configura uma inversão -,seja nos carnavais, circos ou filmes enfatiza a fusão de formas, enfatizada em funções corporais como consumação, defecação, e reprodução, criando uma densa atmosfera na qual todas as fronteiras entre homem e besta se esvanecem. Em *Monstros*, uma variedade de corpos que transgridem os limites entre animal e humano são colocados em primeiro plano, culminando com a bizarra imagem final da ardilosa Cleópatra transformada em uma mulher-galinha.



Cleópatra (Olga Baclanova) na forma de mulher-galinha. Vingança final em *Monstros* (1932).

De qualquer forma - tanto em filme quanto em carne e osso – essas exibições cumpriam o papel de inserir o Outro na experiência cotidiana de norte-americanos e europeus (SCHAEFER, 1999, p. 264). Vale lembrar que no início do século XX ainda existiam lugares inexplorados no mundo e, por sua vez, repletos de exotismo aos olhos ocidentais, ainda não familiarizados pelos meios de comunicação de massa que tornariam, no futuro, as fronteiras mais próximas e determinados ritos e culturas menos estranhos ou perturbadores.

2.3. Cinema e legado colonial

A fotografia e o cinema vieram contribuir com o estabelecimento do colonialismo, tomando a vez da literatura de viagem e da ficção de aventura. É bastante significativo o fato dessa nova linguagem surgir na mesma época em que os países europeus estavam no apogeu de seu domínio imperialista, estendendo suas garras sobre grande número de territórios estrangeiros. E que os maiores produtores de filmes do período – Inglaterra, França, Estados Unidos, Alemanha – congregavam para defender e louvar a iniciativa colonial, não só absorvendo como também disseminando o discurso dominante. Conforme sugerem Shohat & Stam (1994, pp. 100, 101):

> O cinema emergiu exatamente no ponto em que o entusiasmo pelo projeto imperialista estava se espalhando para além das elites, em direção às camadas populares, em parte graças à literatura de ficção e exibições. (...) O cinema adotou as obras de ficção de escritores colonialistas como Kipling para a Índia e Rider Haggard, Edgar Wallace e Edgar Rice Burroughs para a África (...) Os filmes de aventura e a "aventura" de ir ao cinema criaram uma experiência vicária de ardente fraternidade, um campo de ação para a auto-realização da masculinidade européia. Do mesmo modo que o espaço colonial estava disponível para o domínio, e os cenários coloniais disponíveis para o cinema, o espaço psíquico se destinava para o exercício da imaginação viril do espectador.

Nessa senda controversa, entre o nascente filme de viagem e o surgimento da antropologia científica, consolidou-se, portanto, a câmera (fotográfica e cinematográfica) não só como instrumento principal para se registrar e explorar as maravilhas naturais e humanas encontradas às margens do centro dominante, como registra Lira (1997, p. 253):

> Antes do advento das técnicas mais modernas de representação icônica (a fotografia, por exemplo), desenhistas de reconhecida habilidade integravam as expedições científicas européias que se lançavam ao

> mundo dentro de um projeto de expansão colonialista para investigar o outro: o “selvagem”, o “primitivo”. Em meados do século XIX, a fotografia aliou-se à antropologia na tarefa de inventariar culturas e modos de vida estranhos ao homem dito “civilizado”. Desde então, as imagens produzidas por este meio mecânico de representação bidimensional do mundo passaram a fazer parte da bagagem dos cientistas sociais, servindo como provas ilustrativas das “verdades” contidas nos textos sobre as sociedades analisadas.

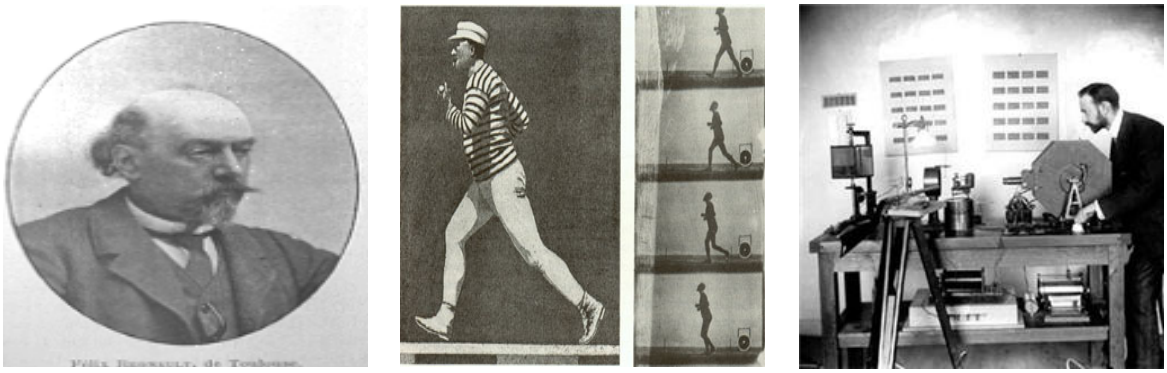
Mas também como veículo para afirmar as diferenças marcantes entre o olhar de quem registra e o objeto desse olhar, assim como reproduzir as impressões subjetivas – e conseqüentes interpretações -, imbuídas da cultura do observador, coerente com o discurso cristão e o ego do homem ocidental, situado no centro do conhecimento. Este, agente do colonialismo, era o viajante e aventureiro romântico que produzia e reproduzia exóticos discursos sob a ótica do colonizador e os auspícios da cultura que trouxeram da Europa e América (DEVEREAUX, 1995, p. 331).

Como sabemos, as origens da antropologia são coincidentes e ligadas aos processos tecnológicos. Notadamente a aplicação da fotografia na tentativa de se estudar a cultura e diversidade humana. Tornou-se um braço de uma disciplina que “nasceu da curiosidade dos ocidentais, notadamente os europeus, em relação às culturas diferentes das suas” (FREIRE, 2005, p. 109). E as primeiras tentativas nesse novo modo de representação – que suscitou resistências - foram feitas de acordo com os estabelecidos métodos antropológicos. A produção de filmes etnográficos foi possível com o aprimoramento da tecnologia, que propiciou o desenvolvimento de uma nova forma narrativa que, se esperava, revelasse ou expusesse os padrões de comportamento de outras culturas. Como observa Freire, o surgimento da antropologia permitiu a observação e interpretação sistemática do Outro, “o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus hábitos sexuais e gastronômicos”, sendo que nunca é demais lembrar que

> o aparecimento dessa especialidade das ciências do homem se deu numa época – segunda metade do século XIX – que viu nascer, também, o mais efetivo instrumento de registro visual deste mesmo "outro" na plenitude de seus movimentos: o cinematógrafo (FREIRE, 2005, p. 109).

Vale a pena nos estendermos brevemente sobre o tópico:

Conforme nos conta Brigard (1995, p. 15), o filme etnográfico está inter-relacionado ao colonialismo, e floresceu em uma época de grandes transformações políticas: revoluções socialistas, movimentos democráticos e a independência de antigas colônias. O grande pioneiro foi Félix-Louis Regnault, um médico patologista que mostrou interesse pela antropologia por volta de 1888, o mesmo ano em que E. J. Marey demonstrava sua nova câmera, usando um rolo de celulóide, para a Academia Francesa de Ciências. Regnault se dedicou ao estudo dos movimentos de modo comparativo em culturas nativas, registrando os indivíduos de diferentes origens em ações da vida ordinária como subindo em árvores, caminhando, etc. Ele introduziu o sistemático uso de filmes em movimento na antropologia, propondo a formação de arquivos antropológicos constituídos de registros em película.



Regnault e um de seus estudos de movimento (1) e Etienne Marey (2).

Um dos acontecimentos que marcaram a transformação da antropologia especulativa do século dezenove em uma disciplina com padrões de evidência comparável às das ciências naturais foi a expedição antropológica ao Estreito Torres (entre a Austrália e a Nova Guiné), liderada pelo zoólogo Alfred Cort Haddon (1898). A expedição foi concebida como um esforço em conjunto para um resgate antropológico cobrindo todos os aspectos da vida no Estreito Torres, incluindo antropologia física, psicologia, cultura material, organização social e religião. Todo um aparato de métodos de registro foram usados, destacando-se a fotografia, gravação de áudio e filmagens. Os filmes etnográficos de Haddon, para os quais uma câmera Lumière foi utilizada, são considerados os primeiros registros do gênero em antropologia. O que encorajou os colegas de Haddon a lançarem mão dos novos aparatos tecnológicos em suas pesquisas de campo.



Alfred Cort Haddon e registros de sua expedição ao Estreito Torrres.

Esforços que, como observa Brigard (1995, p. 17), sempre encontraram dificuldades, tanto financeiras, já que tomadas em filme era bem dispendiosas naquela época, quanto técnicas, devido ao deslocamento de toda o equipamento necessário e a pouca confiabilidade do resultado das filmagens. Além disso, problemas de ordem teórica se avizinhavam: as perspectivas do filme etnográfico não pareciam muito animadoras, vistas com desconfiança nos meios científicos. Um ponto interessante levantado pelo autor (1995, p. 18) é concernente ao fato do filme etnográfico ser feito por cientistas e, desse modo, não direcionados aos leigos. Ocorrência que acarretaria uma séria limitação sob um ponto de vista metodológico referente ao estudo do comportamento humano em escala global. Que seria enriquecido pela inclusão dos filmes comerciais ou patrocinados por iniciativas autônomas, como as que levaram tanto os *cameramen* de Lumière quanto os de Edison a colher curiosidades pelo mundo afora. Este trabalho de campo vai denotar, como sugere FREIRE (2005, p. 7), em “similitudes, tanto na fatura quanto nos seus objetivos, com os documentários antropológicos”. Relação que vai se assemelhar à relação entre os documentários antropológicos com os realizados para o grande público.

Brigard cita Edgar Morin (1956), que descrevia a transformação dos filmes em brinquedos de inspirados *bricoleurs*, e o cinema, a máquina dos sonhos para as massas. Desde seus primeiros dias, duas tendências do cinema podem ser vistas: o documentário ou filmes de atualidades, que tem raízes nos Lumières, e o filme de ficção, com Méliès por base, estes últimos buscando recuperar um público já enfastiado dos filmes que nada mais eram do que tomadas de imagens em movimento. A união das duas tendências logo se mostrou vantajosa comercialmente, tornando indistintas as fronteiras entre as atualidades e a ficção, resultando no híbrido *documentaire romance* (BRIGARD, 1995, p. 18): uma narrativa filmada em um genuíno *set* exótico. Gaston Méliès (irmão de Georges) foi um dos que aderiu à moda de filmes passados em locações remotas, produzindo melodramas nos Mares do Sul para a Star Film, companhia do irmão.

Ele levou equipamento e equipe ao Taiti e Nova Zelândia realizando cinco *documentaires romances*, dos quais nenhum sobreviveu. O melhor deles, sob um ponto de vista de produção etnográfica, foi provavelmente *Loved by a Maori Chieftainess* (1913), no qual um explorador inglês, prestes a ser morto por um caçador de cabeças, foge para uma ilha e acaba ajudado por linda princesa com quem se casa, sendo aceito pelos Maori. A ação se passa em um cenário autêntico, com o registro do cotidiano da aldeia, suas danças e guerras de canoas.

Mas se esta evolução na forma de se retratar o Outro trouxe a angústia em como se proceder na relação entre representação e objeto, também deixou presente a inclinação pelo bizarro e apelativo. Além disso, em vista do potencial financeiro desses filmes, várias produtoras comerciais (como a Pathé) se associaram a museus e universidades para a realização de várias películas que, sem dúvida deram um impulso técnico e profissional para o filme antropológico. Essas produções de caráter educativo foram suplantados em visibilidade e rentabilidade pelas filmagens de exploradores e aventureiros, assim como pelas citadas obras de ficção rodadas em lugares exóticos, esmaecendo cada vez mais os limites que diferenciavam os filmes de caráter antropológico da exploração do exótico, justificando a observação de Freire (2005, p. 109) de que nem sempre os caminhos percorridos pelo cinematógrafo e antropologia convergiam para o mesmo alvo:

> Inúmeras vezes eles se cruzaram, um reencontrando o outro ao sabor de suas próprias práticas. O cinema registrando a aventura humana naquilo que passou a ser chamado de “filme documentário”, ou reconstituindo-a no filme de ficção, e a antropologia servindo-se, de quando em vez, desses registros para ilustrar ou edulcorar a rigidez de suas exposições.

2.4. O filme exótico e o exploitation

De acordo com Erik Barnouw (1993, p. 24), junto às tendências colonialistas, o filme documentário estava infectado com crescentes falsificações – no caso as reconstituições de eventos, seqüências filmadas em estúdio ou mesmo locações e que eram muitas vezes inseridas entre tomadas reais. Quanto mais distante, difícil ou arriscado o registro – como por exemplo acidentes naturais, desastres e conflitos -, maiores eram as chances de serem reconstituídos. O apelo ao exótico e a necessidade de estar em sintonia com os acontecimentos – um requisito para as atualidades – dava aos produtores e realizadores um justo motivo para que rodassem filmes como *Hunting Big Time in Africa* (1909), no qual William Sellig filma uma simulação do safári de Theodore Roosevelt rodada em Chicago com um ator interpretando o ex-presidente.

Produções deste tipo, além de se aproximarem do *travelogue* de aventuras, podem ser considerados filmes "pseudo-etnográficos", conforme sugere Schaeffer (1999, p. 266): apesar de apresentarem cenas do dia-a-dia e rituais, deixam de promover o que pode ser descrito como "compreensão etnográfica", esta definida como um modo de se fazer uma detalhada descrição e análise do comportamento humano baseando-se em estudos de observação a longo prazo no local.

Podemos incluir nessa senda, por exemplo, os registros fotográficos e cinematográficos da Comissão Rondon tomados pelo major Luiz Thomaz Reis durante as primeiras expedições da "Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas", a partir de 1912. Afinal, não devemos deixar de lado o fato de que, também no Brasil – ao mesmo tempo em que o cinema descobria as suas possibilidades -, já se registrava em película diversas peculiaridades da sociedade brasileira, notadamente os indígenas. Na verdade, iniciava uma expressiva filmografia sendo o índio brasileiro enfocado não tanto

como centro das atenções, mas uma atração que iria legitimar o olhar do espectador e inseri-los nas expectativas e projeções ideológicas da classe dominante. Como observa Brandon (2005, p. 408):

> A Comissão proveu a jovem nação com a segurança de que quando o 'selvagem' fosse contatado seria estudado e lembrado como peça de uma herança nacional, sendo colocado em seu 'respectivo' lugar. Rondon, enquanto um dos cabeças da Comissão tornou-se a face do pai 'republicano', protegendo e conduzindo o filho com a respectiva herança do 'progresso'. As pessoas indígenas eram definidas como naturais, semelhantes a uma criança ou inocentes protetores da floresta. O nativo era nobre por ser passivo e pacífico segundo os brancos que faziam o contato, os quais, por sua vez, olhavam-no como 'primitivo' e, algumas vezes, como 'nativo hostil', devido às raízes primordiais de uma nação que se erigia. As imagens da Comissão levavam a identidade brasileira aos sujeitos indígenas, colocando-os em contraposição com a civilização, criados, em termos iconográficos, por valiosos fotógrafos."

O filme *Viagem ao Ronuro*, como sugere Tacca (1998, p. 84), é sobre a própria expedição e o índio fílmico somente uma conseqüência da aventura. Passa a existir e se transforma assumindo uma nova existência visual em função da expedição. No pequeno trecho de um filme da comissão, em formato de cine-jornal, inserido no documentário de Sylvio Back *Yndio do Brasil* (1995), temos um bom exemplo de como a acuidade em se registrar se rende à exploração, de acordo com o enfoque pretendido. No caso, enaltecer os valores da civilização e de seus representantes maiores, aqui representados na figura imponente do General Cândido Rondon. Vale a pena reproduzirmos o texto da narração:

"(...) com vigor físico extraordinário enfrentou febres tropicais, as feras da selva e até a fome. Já então estabelecera seu princípio: Morrer se preciso for, matar nunca! Cumpria a sua missão de apóstolo das selvas fazendo com que os índios aderissem espontaneamente aos costumes civilizados. Índios em seus vilarejos se capacitam das boas intenções dos expedicionários e recebem com

evidente prazer a visita do pai grande. Cada presente que recebe o general retribui com um facão, ambição máxima dos índios."



Rondon entre os índios: visita do "pai grande".

No filme, os índios são retratados como curiosidades exóticas, infantilizados - "(...) o selvagem nobre, apresentado como inocente diante da cultura 'civilizada' e vinculado às origens brasileiras" (BRANDON, 2005, p. 408) -, sempre tendo dominando a cena Rondon, em seu uniforme de campanha. São closes em geral de rostos sorridentes e receptivos ante a desenvoltura e postura de conquistador do general. Este circula com espontaneidade entre eles, os presenteia, agracia com brincadeiras e até os ensina a fumar. Mais do que um "pai grande" condescendente com seus filhos, porta-se como o "salvador" perante "vítimas do contato sem supervisão, da pobreza, do alcoolismo, da prostituição e dos conflitos com agricultores" (BRANDON, 2005, p. 415). Esta confraternização se desfaz momentaneamente, revelando as intenções de um projeto político por trás de uma construção bem elaborada de imagens, quando o militar indica sutilmente com a cabeça para onde um índio bastante caracterizado, deve olhar (a câmera).



Rondon direciona o indígena para a câmera.

A produção, em sua bela fotografia, se rende ao exótico na significativa mostra dos adornos corporais dos índios: as pinturas, os cocares de penas e as perfurações. Em uma tomada vemos um índio demonstrando a colocação de um adereço em forma de pena na perfuração que atravessa o seu nariz. Não só uma atração aos olhos do espectador não familiarizados com costumes “selvagens”, mas a idealização e consagração do homem-símbolo Rondon e da sociedade civilizada. Denota-se maior aproximação com a exploração do filme-propaganda do que da etnografia, pois os aspectos da mesma, incipientes, estão submetidos aos objetivos principais. Essas imagens, como sugere Brandon (2005, p. 417), “levam o observador a acreditar que aquele projeto foi a grande presença salvadora e de civilização do índio, que ele poderia gradualmente transformar o índio em um cidadão útil e produtivo membro da sociedade”.



O Índio “pacificado”: outras imagens da expedição de Rondon.

Como fica evidente, mesmo se na produção de documentários a primazia era dada ao comportamento e padrões estabelecidos que se consideravam caráter essencial da etnografia – ênfase na compreensão dos eventos em seu contexto social e cultural tentando ser o mais correto e autêntico possível -, os primeiros filmes etnográficos realizados após o estabelecimento das bases do trabalho de campo dentro da área e sua popularização como *Nannok of the North* (1922) e *Moana* (1926), de Robert Flaherty, serviram de modelo para os filmes *exploitation* baseados no exotismo. Linha que emergiria a partir dos anos 30 centralizando seu foco naquele Outro não enquadrado nos paradigmas da civilidade. Não é para menos que a África tenha se tornado o território preferido, como sugere Marcius Freire (2005, p. 107):

> A África foi, desde sempre, o grande fornecedor de matéria prima para esses "shows de exotismo", a tal ponto que nos últimos anos do século XIX a profusão de "atualidades" Lumière retratando a vida e os costumes dos povos das antigas colônias francesas era tamanha que deu origem a um gênero chamado de *exotica*. Tais produções estão na raiz de um outro gênero que mais tarde seria denominado de "documentário".

O filme exótico tem relação direta com o documentário clássico, pois apresenta elementos comuns: a voz *over*, a dramatização e a montagem, se inserindo também dentro do que já conceituamos como "filme de exploração" (*exploitation*), sendo esta palavra assim definida:

> (...) a palavra *exploitation*, de acordo com o Dicionário Inglês-Português (Ed. Antonio Houaiss), pode ser compreendida como "exploração", diferente de *exploration*, de teor mais técnico (uma investigação ou exame). Segundo o Longman – Dictionary of Contemporary English, *exploitation* significa uma situação em que alguém tira partido – de modo não muito honesto – em benefício ou lucro próprio. Escolhemos utilizar "exploração" como tradução (ainda que limitada) por, conforme o Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, poder ter como definição, entre outros significados, "tirar partido ou proveito (de um fato, uma situação, etc.)" e "abusar da boa-fé, ingenuidade ou da ignorância de; enganar, ludibriar: explorar os incautos", o que vai, até certo ponto, na direção da abordagem que pretendemos dar ao tema. (PIEDADE, 2002, p. 12).

E ao preparar o terreno para essas produções de caráter menos altruísta, filmes como o de Flaherty ou mesmo da dupla Merian C. Cooper e Ernest B. Shoedsack (especialmente *Grass* / 1925 e *Chang* / 1927) também insinuam o limiar – muitas vezes não muito nítido – que deveria separar essas duas linhas de produção, os filmes que tentavam se inserir no discurso antropológico e o *exploitation* exótico, sendo que ambos invariavelmente distorciam as culturas e práticas exibidas. Com a diferença de que, como nos faz notar Silvio Da-Rin (2004, p. 46), o *Nanook of the North* de Flaherty, ainda que tivesse aberto um novo campo de criação entre os filmes de viagem e as ficções, não se centra na

figura do viajante-explorador, mas sim na vida da comunidade e seus integrantes. Modelo que de certo modo Cooper e Schoedsack utilizam, mas sem abrir mão, como Flaherty, de sua onipresença.



Nanook of the North, de Robert Flaherty.

Nanook of the North é um caso interessante, principalmente se remetermos à análise de Fatimah Tobing Rony, que reforça esse caráter de indistinção entre o exótico e o antropológico, e a deformação de uma cultura.

Como observa a autora (1996, pp. 99, 100) o filme não só foi extremamente popular ao ser lançado, como foi considerado o ponto alto da *age d'or* do cinema etnográfico silencioso, o período de 1922 a 1932 que também assistiu o lançamento de *Moana* (1926), de Flaherty, e sua colaboração com *Tabu* (1931), de F. W. Murnau. Segundo ela, o discurso acadêmico em *Nanook of the North* converge em questões de autenticidade. Alguns argumentam que pelo fato de cenas cotidianas da vida dos esquimós terem sido reconstruídas para acentuar o visual e o impacto narrativo do filme, estas não podem ser consideradas científicas. Outros antropólogos sustentam que a representação cinemática nunca

pode, inteiramente, ser objetiva – dessa maneira tanto o inovador estilo “fluxo de vida” de Flaherty, como Siegfried Kracauer o designou, quanto o sentido da participação dos povos Inuit filmados, são aclamados como marcas do gênio pioneiro de Flaherty. Outros ainda acrescentam que o valor de documentário do filme encontra-se em sua representação pictórica de essencial humanidade – visão que a análise da autora vai contradizer ao enfatizar em sua análise o olhar de uma cultura superior, realçando não só o exotismo do retratado, mas também incorporando ao personagem as características do “bom selvagem”. Ela exemplifica, entre outras, com a seqüência passada no posto comercial, onde Nanook é exibido como ignorante em relação à tecnologia ocidental. Diante de uma parede de peles brancas, sua mulher senta-se em segundo plano embalando o bebê. Nanook, agachado à esquerda e em primeiro plano, com o comerciante à direita e em posição superior, olha atento para o gramofone no centro. Intertítulos explicam que ele não entende aonde ou como o som é produzido. O esquimó é então mostrado mordendo o disco de vinil e rindo para a câmera. O conceito da pessoa indígena que não entende a tecnologia ocidental possibilita a satisfação voyeurística e re-assegura para o espectador o contraste entre o primitivo e o moderno: isso arraiga a noção de que as pessoas não estão realmente atuando (RONY, 1996, pp. 112,113). A nudez também é explorada durante o filme, brevemente em duas seqüências. Em ambas Nyla, mulher de Nanook, exibe os seios. Na primeira, ao acordar pela manhã, surge das grossas cobertas de peles. A outra cena ocorre quase no final do filme, dessa vez quando a esquimó se prepara para dormir, tirando o casaco. Curiosamente ficamos sabendo que os Inuit dormem nus.

Mas chama a atenção, principalmente, o fato de Flaherty recriar um mundo que já não existia e que em seu pretendido resgate cultural, torna similares as cenas do filme com a sala de exibições de um museu, onde modelos esculpidos de grupos familiares realizam atividades tradicionais. A família de Nanook adota uma variedade de poses para a câmera, sendo essas cenas do

pitoresco uma visão particular da família ou comunidade, usualmente com o pai como caçador e a mãe como nutridora, paralela à visão ocidental de família nuclear. (RONY, 1994, p. 112).



Nanook, desconfiado, “prova” o disco de vinil.



Imagens das duas seqüências de nudez, incluídas por Flaherty.

O que revela ligação com um interessante ponto em sua teoria: o conceito de taxidermia. Ela cita Donna Haraway, que em artigo de jornal sobre os dioramas do início do século XX, fala de taxidermia enquanto um meio de proteger

contra a perda, na intenção de que o corpo possa ser transcendido: “Taxidermia completa o desejo fatal de representar, de estar completo; é uma política da reprodução”. Quando Flaherty declarou, “Alguém freqüentemente tem que distorcer uma coisa para capturar seu verdadeiro espírito”, ele não se referia ao seu próprio trabalho artístico, mas as precondições para a efetiva representação de uma cultura que tende a desaparecer. (1994, p. 102). Como ele próprio explicou, não era seu objetivo mostrar os Inuit como eram na época em que realizou o filme, mas como eles haviam *sido*. Rony denomina o modo de representação do “etnográfico” que emergiu desse impulso de *taxidermia*. Conceito que se refere ao processo de fazer com que aquilo que está morto pareça estar ainda vivo, “empalhado”. Dessa maneira, o taxidermista etnográfico se volta para o artifício, em busca de uma imagem mais real do que a postulação original.

Um dos filhos bastardos dessas produções é *Ingagi*. Produzido pela Congo Pictures em 1931, dirigido por William Campbell e freqüentemente classificado como filme de horror, se utiliza dos clichês do *travelogue* aventuresco como base para a construção de um exemplar filme exótico. Na verdade, *Ingagi* é considerado o filme que iniciou este gênero do *exploitation*, além de ter inspirado dois anos depois *King Kong* (1933). Supostamente a documentação de uma expedição ao Congo Belga, foi montado com material de arquivo – como as cenas de animais selvagens em seu *habitat* retiradas do anterior *The Heart of África* (1915) – com outras rodadas especialmente para o filme como o sacrifício (encenado na Califórnia) de uma virgem por suas companheiras de tribo ao personagem título, um feroz gorila (na verdade um extra fantasiado). É interessante nos determos um pouco na história do filme:

A narrativa de *Ingagi* acompanha uma expedição em 1926, liderada por Sir Hubert Winstead e pelo capitão Daniel Swayne, caçadores que se embrenham nas profundezas da África acompanhados por um *cameraman* e carregadores negros para investigar os relatos sobre uma tribo que adora o deus-macaco

Ingagi, (supostamente uma palavra africana para gorila, o que de fato não tem fundamento) e pratica sacrifícios humanos. Nota-se a montagem descuidada, já que os “bwanas” das seqüências filmadas por Campbell usam chapéus de caçador e bermudas, e quando são intercaladas as cenas de arquivo, aparecem com roupas “safári” e elmos achatados. As filmagens mostram diferentes tribos e uma variedade de vida selvagem, enquanto os exploradores se empenham em matar uma aparentemente sem fim procissão de hipopótamos, rinocerontes, leões, hienas e outros animais. Tudo ao som da trilha – um sinuoso solo de órgão – e à ocasional voz condescendente e superior do narrador. Também cruzam o caminho dos desbravadores falsos animais, como um réptil desconhecido – o *tortadillo* -, na verdade uma tartaruga leopardo vestida com a couraça de um pangolim e asas laminadas de pássaro, assim como uma gigantesca cobra. O cinegrafista é morto por um leão ferido e após chegarem à região “Ingagi”, os caçadores tropeçam com uma tribo de desconfiados pigmeus. De relance aparecem algumas mulheres nuas entre a folhagem, para logo em seguida os carregadores tentarem capturar um gorila que os sobrepuja e escapa. Outro gorila arrebata uma mulher de seios nus que é salva por Swayne, que o mata com um tiro. Os exploradores finalmente encontram a tribo perdida – filmagens de indivíduos vestindo roupas peludas intercaladas com autênticas seqüências de orangotangos – e suas companheiras, um grupo de mulheres nuas. No clímax do filme, Winstead e Swayne atiram em um gorila com suas armas e posam para as câmeras com o animal morto. Uma das mulheres sai da mata para lamentar a morte de seu amante gorila. O filme é ousado ao fazer alusão clara ao cruzamento entre humanos e macacos, mostrando inclusive uma negra seminua embalando um bebê adornado com pelos colados, descrito pelo narrador como uma “estranha criança, parecendo mais macaco do que humano”. Diga-se de passagem, a crença na união sexual entre macacos e mulheres africanas era considerada fato, pelo menos até o século XVIII. Naturalistas da época, em seu pensamento pseudo-científico e racista, viam

nos negros, inferiores aos brancos na escala da humanidade, um apetite sexual animalesco, o que levaria as mulheres a copularem com macacos.



Cartaz promocional de *Ingagi*.

Ingagi, em sua fórmula que mistura nudez, matança de animais, zoologia e antropologia fraudulentas, pode e deve ser visto como um marco para o nascente "exótico *exploitation*" e a base sobre a qual toda esta vertente foi estabelecida. A sua influência foi marcante nas décadas seguintes, tendo bastante em comum com a tradição dos circos itinerantes e os primeiros *travelogues* e filmes etnográficos. Denúncias de que era uma fraude não demoraram a ocorrer, o que não chega a ser surpreendente. Afinal, como bem coloca Schaeffer (1999, p. 267), mesmo se levando em conta a recepção do filme em seu contexto histórico, somente o mais ingênuo espectador poderia considerar o clímax do filme crível,

registro filmado sem interferência de um acontecimento real. Membros de uma pré-estréia na Califórnia reconheceram, por exemplo, uma das “nativas” como figurante regular em diversas produções. Também a Sociedade Americana de Mamalogistas reclamou do filme, após perguntar à embaixada britânica sobre Sir Hubert Winstead e descobrir que ele não existia (assim como seu parceiro Swayne). Além disso, os produtores foram processados pelo uso indevido das cenas de *Heart of Africa*. E mais: descobriu-se que várias seqüências foram rodadas no jardim zoológico de Los Angeles e os pigmeus, crianças negras de cinco a dez anos de idade. Outros figurantes negros foram utilizados para representar as mulheres da tribo a serem sacrificadas aos gorilas e, devidamente caracterizados, as “estranhas criaturas meio-humanas, meio-macacas”. Refletindo a interpretação comum de que os nativos são codificados como negros, o que vem a depreciar estereótipos com relação a afro-americanos, situação que deve ser observada com atenção no discurso racial do cinema etnográfico. Como sugere Rony (1996, p.177) muitos indonésios tem sido e são vistos pelo Ocidente como negros ou, usando a categoria científica, “negróides oceânicos”. Dessa maneira, o uso de figurantes afro-americanos para representarem insulados indonésios sublinha como nos imaginários popular e científico a pele negra era inteiramente sinônimo de selvageria. Relatos antropológicos de grupos de Sumatra como os insulados Nias e os grupos de Dayak, Kalimantan e Sarawak (o Homem Selvagem de Bornéu) também os pintam como selvagens de pele negra, animistas, canibais belicosos.

O fato é que toda a controvérsia sobre a veracidade de *Ingagi* e o desacordo da censura em relação aos “nativos” despidos serviram para impulsionar as bilheterias, que faturaram com *Ingagi* mais de quatro milhões de dólares, uma verdadeira fortuna para a época. Ao que parece, os espectadores não se importaram em saber que o feroz símio era na verdade o ator Charles Gemora fantasiado. Isso sem falar na inauguração de uma leva de filmes protagonizados por falsos gorilas, como *Angkor* (1935), mais tarde relançado

como *Forbidden Adventure*, uma “autêntica aventura passada nas ruínas da Indochina, conhecida como Angkor”. Pretendendo ser a combinação das filmagens de uma expedição à essa cidade perdida combinadas a recriações sugeridas pelos diários e notas dos próprios exploradores, era uma combinação de seqüências de arquivo tiradas de outros filmes (algumas eram filmagens genuínas de tribos africanas) com o acréscimo de cenas mostrando seios nus. Este, ambicioso, prometia ter encontrado o “elo perdido” – novamente um ator vestindo fantasia de macaco - e alardeava “antigas e desconhecidas orgias de mulheres selvagens”.



Cartaz promocional de *Angkor* (*Forbidden Adventure*)



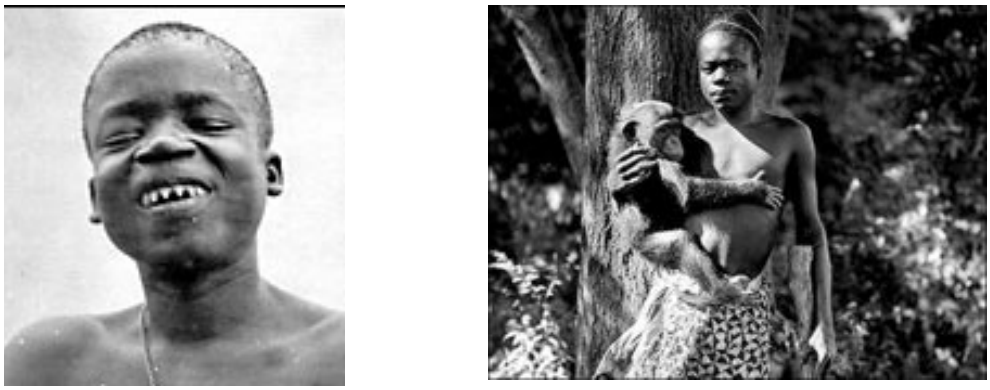




Três cenas de *Angkor* (*Forbidden Adventure*).

Certamente, as teorias acerca da evolução das espécies e a mistificação em torno de um suposto “elo perdido” – algo que hoje em dia é refutado pela biologia – causava sensação naquele período em que as especulações científicas e a aventura – e por que não dizer o misticismo – caminhavam de mãos dadas. Sobre este assunto, particualrmente, vale

relembrarmos o caso relatado por Rony (1996, p. 157) do nativo do Zaire (antiga Kasai) Ota Benga, exibido no zoológico do Bronx no início do século. Levado aos Estados Unidos pelo antropólogo e missionário Samuel P. Verner a pedido de William John McGee, diretor da *Smithsonian Institution*, foi exposto com outros nativos na Feira Mundial de St. Louis, como curiosidade antropológica. Após ser devolvido à sua terra natal, Ota Benga retornou aos Estados Unidos, sendo alojado primeiramente no Museu Americano de História Natural da Cidade de Nova York. Posteriormente, foi abrigado em uma jaula na Casa dos Macacos do Zoológico do Bronx, que dividia primeiro com um chipanzé e depois com um orangotango, tornando-se um espetáculo zoológico para um público ávido por excentricidades. Segundo relatos da imprensa[14] da época, Ota Benga não podia ser diferenciado dos outros macacos, sendo que as fotografias e sua caracterização reforçavam sua posição de "elo perdido". O que só alimentava essa vertente de filmes sobre selvas, tribos perdidas e macacos.



Ota Benga: atração na casa dos macacos do Zoológico do Bronx (1906).

[14] No New York Times de 9 de dezembro de 1906, a nova atração foi noticiada como "um pigmeu que não é muito mais alto do que o orangotango, e onde se pode notar os pontos de semelhança. Suas cabeças são parecidas e quan do parecem satisfeitos, riem do mesmo modo".

De *Angkor* também derivou *Gorilla Woman*, que garantia “monstros gigantes entronizados como deuses do amor”. Outro foi *Love Life of a Gorilla* (1937), que tomou cenas emprestadas de *Angkor*, passou anos a fio com vários títulos: *Kidnapping Gorilla*, *Jungle Gorillas*, *Gorilla Kidnappers* e *The Private Life of Ingagi*. Também apelava para as relações sexuais entre mulheres negras e gorilas, que podem servir de metáfora para uma ameaça ao tabu do sexo inter-racial. O próprio Ingagi ganhou um filho em *Son of Ingagi* (1940). O sucesso *King Kong* (1933), dos “grandes caçadores brancos” Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, pode ser inserido nessa leva. Obra de ficção que em seu subtexto remete à produção desse gênero: um diretor que viaja com sua equipe para uma selva remota, para rodar capturar em seus filmes o espetacular, sem nenhuma preocupação com a cultura com a qual está interagindo.





Posters *de Gorilla Woman* e *Son of ingagi*.

Ficam evidentes em *Ingagi* os contornos do que se tornaria padrão na leva de filmes que viriam em sua esteira. Em primeiro lugar: quase todos os exóticos *exploitation* mostravam nudez de alguma forma, sendo esta o maior chamariz dessas produções. Nos anos 30, geralmente os espectadores eram brindados com os seios nus de mulheres africanas ou de ilhas do Pacífico Sul. Seios que, junto às nádegas e posterior nudez frontal feminina e masculina se tornaram os alvos preferidos dos censores, principalmente após a proclamação do Código Hays. Deve-se ter em mente que corpos nus de nativas e nativos das colônias, desde finais do século XIX eram explorados por fotógrafos que, sob o manto da etnologia, tinham por objetivo satisfazer tanto a curiosidade quanto o prazer.

Outro fator que merece destaque é a iniciativa de se causar choque ou impacto no espectador. Nesse caso, pode-se dizer que a linha que separa os autênticos *travelogues* de aventura, filmes etnográficos e o exótico *exploitation* é tênue e dificilmente visível. Vamos considerar, por exemplo, que muitos filmes etnográficos foram elaborados para fazer uma espécie de ponte entre culturas distintas. Independente da intenção, essas diferenças culturais podem chocar ao serem exibidas para determinado público. Por outro lado, em sua maioria, os filmes exóticos foram feitos para causar impacto, o que não os impede de servir a um propósito ao atingir uma meta da antropologia, ao colocar em foco a diferença e enfatizar a diversidade, revelada em aspectos sensacionais e estranhos: modificações corporais, sacrifício humano, canibalismo, ou práticas sexuais nada convencionais, como bestialismo e poligamia. Aspectos instigantes que também remetem à carnavalização bakhtiniana ao evocarem traços do “realismo grotesco” do teórico russo, como a ênfase nos princípios corpóreos materiais, ou seja, imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais e da vida sexual.

A nudez e os rituais (que no contexto ocidental iriam de ofensivos a repelentes), assim como outros tipos de comportamento facilmente rotulados

como primitivos são na verdade as qualidades que fizeram dos filmes exóticos um gênero do cinema *exploitation*, posto que estes podiam mais facilmente romper com os cânones previamente configurados oferecendo, por sua vez, conforme a idéia de Bakhtin (1987, p. 5) uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, não-oficial, parecendo terem construído um segundo mundo "às avessas", paralelo e oposto, invertendo e subvertendo a ordem estabelecida.

Algumas produções centralizam a ação quase que exclusivamente na nudez. Em outras, o espetáculo é comandado por terríveis sacrifícios humanos e cenas de canibalismo. Fora os filmes que combinam todos esses elementos. Vão ser estes os fatores – nudez e "choque" - que vão distingüir os exóticos das aventuras de selva produzidas por Hollywood no período, sejam ficcionais ou *travelogues*. Mas, apesar de nem o *mainstream* nem o *exploitation* terem chegado perto (ou mesmo tentado) se aproximarem de fato de alguma veracidade etnográfica ou zoológica, conseguiram pavimentar o imaginário ocidental – notadamente norte-americano (ponto de convergência de grande maioria dessas produções), principalmente em uma era de incertezas e desilusões que foi o final dos anos 20 e início dos 30. Devemos ter em mente que esse período em que o exótico floresceu está relacionado aos efeitos da queda da bolsa de valores, em 1929. Os infortúnios da vida civilizada e moderna eram sublimados pelo estilo de vida escapista que essas imagens exóticas ofereciam, distantes das pressões do capitalismo. Tanto que um dos grandes sucessos da época eram as viagens do cartunista e explorador Robert Ripley – criador do famoso *Acredite se quiser* (*Believe it, or not!*) -, que desde 1923 percorria o mundo sempre acompanhado por uma câmera (sua jornada o levou a praticamente percorrer o globo terrestre) descobrindo estranhezas que publicava diariamente em suas colunas em diversas publicações. Era uma elegia a um mundo de maravilhas (visto sob as lentes dos documentaristas e aventureiros), um retorno à natureza, onde a selva ou as ilhas paradisíacas eram locais de abundância natural e mesmo as suas adversidades

eram um estímulo, por serem obstáculos a serem vencidos ou conquistados. Como sugere Schaeffer (1999, p. 269):

> Com tantos exóticos feitos a partir de remendos de filmagens que foram encontrados, comprados ou mesmo roubados de diferentes fontes, um tipo de "selva" foi criado. A selva da imaginação da classe média norte-americana. Um lugar onde estranhas bestas dos mais diversos continentes e diferentes ecossistemas co-existiam. Nesta selva, os animais são tanto criaturas peludas e amistosas, facilmente domesticáveis, quanto assassinos cruéis e sedentos de sangue, prontos para o extermínio. Não havia meio-termo. Do mesmo modo eram apresentados os habitantes desse espaço imaginário: indivíduos preguiçosos, inocentes infantilizados cambriolando em um Jardim do Éden do século XX; ou selvagens pré-históricos deslocados no tempo somente para nos lembrarmos de como somos civilizados. Como outros gêneros do *exploitation*, os exóticos tinham como destino as inquietações do norte-americano comum acerca de raça, sexo e modernidade. Em nenhum outro gênero do *exploitation* a dicotomia entre atração e aversão foi tão pronunciada.

Provavelmente nenhuma obra cinematográfica do período chegou tão perto do exótico *exploitation* como o citado *King Kong*. Vale abrirmos um espaço para nos dedicarmos não só à criatura, como aos criadores, que se revestem do espírito aventuresco das produções deste gênero e nelas se inserem de modo como poucos realizadores já fizeram.

Merian C. Cooper é o modelo exemplar do aventureiro e explorador. Piloto de bombardeiro na Primeira Guerra Mundial, prisioneiro dos alemães e depois dos russos – quando resolveu se engajar na causa da Polônia -, dos quais empreendeu uma fuga audaciosa, teve o seu primeiro contato com a África ainda na infância. Aos seis anos leu o livro *Adventures in Equatorial África* (1861), que descrevia um continente de maravilhas, repleto de animais selvagens atacando vilarejos, mulheres nativas sendo levadas por macacos e a caçada de um grande gorila. A influência dessa leitura deixou nele a semente do explorador, que consolidaria ao tornar-se documentarista.





Cineastas e aventureiros: Merian C. Cooper (esq.) e Ernest B. Schoedsack (dir.)

Seu primeiro trabalho com o parceiro de aventuras e ex-fotógrafo de guerra Ernest B. Schoedsack foi em uma expedição à Abissínia, onde filmaram o documentário *Grass* (1925), sobre a migração de milhares de pessoas através das inóspitas montanhas de Zardeh Kuh, cruzando a Turquia e o Irã em busca de pasto para os seus rebanhos. Assim como os seus contemporâneos, ficaram cativados pelas nuances dramáticas daquele mundo e do tipo de vida que seus habitantes levavam. Começaram a estabelecer uma linha de documentários "empolgantes e mais estranhos que a ficção", que denominaram de "dramas naturais": o drama de pessoas vivendo em lugares reais, mas contando uma história, capturando uma realidade. Algo que poderia se assemelhar ao que Robert Flaherty fizera em filmes como *Nanook of the North* (1922) e o posterior *Man of Aran* (1934), mas acrescentando um toque do "espetacular" e do épico – no caso a travessia de um caudaloso rio, de modo que pudessem construir uma narrativa mais palatável e melhor capitalizar em cima da exibição, levada a cabo por um grande estúdio, a Paramount. Vale lembrar que após o sucesso de *Nanook*, os estúdios norte-americanos estavam interessados em investir em

“dramas etnográficos”, repletos de romantismo aventureiro. Além disso, cristaliza a figura do explorador-documentarista, que provavelmente nenhum outro encarnou tão bem quanto Cooper, e que se mostra para além do exibido. Marca a grandiosa concepção do cineasta como novo explorador, o audaz viajante e descobridor de terras exóticas, e estabelece o mito do documentarista etnográfico como herói (BALIKCI apud RONY, 1996, p.133).

Chang (1927), filmado na Tailândia, é a consolidação desse estilo narrativo, pois inclui o drama humano através da sobrevivência de uma família e espetaculares cenas de ação, principalmente animal (a dupla foi pioneira na filmagem de animais selvagens), como o ataque do tigre e o sensacional estouro da manada de elefantes.





Cooper e Schoedsack durante as filmagens de *Grass* (esquerda) e cena de *Chang*.

Voltando a *King Kong*, vamos relembrar rapidamente sua trama: o gigante gorila pré-histórico Kong é capturado e transformado em uma lucrativa atração da Broadway pelo cineasta da selva Carl Denham (Robert Montgomery). Kong, então, escapa, criando o terror na metrópole; ele aproxima-se silenciosamente da heroína loura Ann Darrow (Fay Wray) e a carrega até o topo

do Empire State Building, onde é morto por uma incessante saraivada de balas dos aviões de combate.



King Kong (1933)

King Kong é antes de tudo um filme sobre as suas experiências, sobre a instigante possibilidade de se descobrir nas selvas coisas que jamais foram vistas. E uma homenagem mútua, onde o aventureiro diretor Carl Denham representa o próprio Cooper e o intrépido imediato, Jack Driscoll, seu parceiro Ernest Schoedsack. Além disso, consagrou definitivamente essa nova roupagem para a "bela e a fera" (ou a "bela e o gorila"), que já se tornara elemento predominante dos filmes de selva desde *Ingagi*.

A origem de *King Kong* foi um filme de expedição que contém elementos etnográficos sem ser explicitamente sobre povos indígenas. Realizado por W. Douglas Burden, acompanha a expedição de 1927 do Museu Americano de História Natural para estudar o ainda desconhecido Dragão de Komodo

(*Varanus komodensis*). Animal que habita a ilha de Komodo, (Indonésia), é conhecido como o maior lagarto do mundo e o mais próximo atualmente do dinossauro. Merian Cooper alegaria mais tarde que a expedição de Burden fora uma motivação direta para *King Kong*. Possivelmente o diretor lera o relato da expedição de Burden em seu livro intitulado *Dragon Lizards of Komodo: The Expedition to the Lost World of the Dutch East Indies* – título bastante semelhante em apelo comercial aos das narrativas de viagens que seduziam o desejo por aventuras e exotismos dos leitores do passado.

O filme de Burden se inicia com uma visão do Museu Americano de História Natural, seguida por um mapa detalhando o itinerário de sua viagem. Em seguida são mostradas cenas da chegada da expedição na ilha de Komodo, a caçada de animais para serem usados como isca e a busca pelos lagartos, sendo uns mortos e outros capturados vivos. *King Kong*, rotulado como um filme de horror e de fantasia, foi moldado com êxito na narrativa do filme de expedição. A partir daí podemos traçar uma breve comparação começando com a chegada da expedição na Ilha da Caveira (recriada a partir dos relatos sobre a Ilha de Komodo). Carl Denham, o líder, mais do que incorporar as aspirações de Cooper, também ganha substância ao ganhar as características de Douglas Burden. Desbravadores, ambos – o fictício e o real - conquistam o direito de serem os primeiros homens brancos a capturar um monstro exótico. Acompanha o grupo a personagem de Ann Darrow, baseada na esposa de Burden, Katherine, uma fotógrafa na expedição do museu. Foi Burden quem primeiro chamou a atenção para o espetáculo de um monstro encantado por uma bela mulher branca, tema nada inédito, como vimos, nos filmes exóticos de exploração, e que ganha maior relevância de forma até redundante nas várias alusões de Carl Denham ao relacionamento de Ann com Kong como “Bela e a Fera”. O próprio Burden dá a deixa, comentando: “um dragão flamejante em si é uma idéia fascinante – igualmente, assim, a idéia de uma bela donzela de pele branca. Una essas duas

idéias, de uma forma ou de outra, e você terá uma história que por sua própria natureza sobreviveria através de anos incontáveis".

Na ilha os aventureiros se defrontam com nativos "pueris e supersticiosos", ainda de acordo com a narrativa de Burden, com seus tambores e danças; além de vários animais selvagens e antediluvianos que vão surgindo durante a exploração do local. Chegando ao objetivo, capturam Kong, que é levado para a cidade e exibido publicamente, antes de sua fuga e morte na metrópole. Assim como o gigantesco gorila, o lendário dragão de Burden também é vítima da civilização, perecendo no local onde era exposto. Curiosamente, Cooper tinha em mente ir à África, capturar gorilas e leva-los até Komodo, onde os animais seriam filmados lutando com os dragões.

A grande abrangência temática de *King Kong*, responsável por sua difusão e popularidade, levou às mais variadas interpretações: um conto de fadas capitalista, metáfora imperialista, alegoria do inconsciente, e espetáculo recalcado de tabus raciais. Seu *status* de fantasia cinemática, como "um moderno mito nascido de um filme" é inquestionável. Mas *King Kong* vai além da condição de um clássico do cinema fantástico produzido por um grande estúdio de Hollywood. Na verdade é uma obra que, em aspectos bastante significantes, reconstrói os paradigmas da antropologia (RONY, 1996, pp. 158,159) conformando uma metáfora da feitura de um filme etnográfico, revestida de fantasia de horror.

Essas relações chegam a ser óbvias: a filmagem, a captura, a exibição, a fotografia e, finalmente, a morte de *Kong*, se inspiram na histórica exploração dos povos aborígenes como singulares espécimes etnográficos pela ciência, cinema e cultura popular. *King Kong*, além do mais, começa com uma expedição a uma ilha remota, equipada com câmera de filmar. É, literalmente, um filme sobre a realização de um filme etnográfico. Tão exagerado e grotesco, *King Kong* compara-se, de acordo com Rony (1996, p. 159)

> com as cronofotografias de Regnault, ou com o *Nannok of the North*, de Robert Flaherty, fazendo referência a vários temas que caracterizaram a construção do etnográfico no início do cinema. Se, como Cooper lamentou-se, não havia mais lugares remotos, ou culturas genuinamente desconhecidas, monstros ainda permaneciam espreitando na imaginação do cinema etnográfico do entre-guerras. No cinema comercial do período, a monstruosidade era o modo de representação do etnográfico.

O que corrobora nossa idéia, embasada no trabalho da autora (1994, pp. 160, 161) de que o modo de representação do "etnográfico" no cinema comercial pode tomar a forma de teratologia. Ela sugere que não é de se surpreender que *King Kong* possa emergir em grande parte dos "filmes raciais", gênero iniciado por *Nanook of the North.*

Sendo, neste sentido, um trabalho inspirado pelas políticas e estéticas da reconstrução, *King Kong* não é somente um filme sobre um monstro. O próprio filme é um monstro, um híbrido dos gêneros de expedição científica e fantasia, remetendo também à teratologia, outro um importante aspecto da antropologia: o monstro, como o "outro primitivo", era de forte interesse pois podia ser usado para estudar e definir o normal. Ela cita *The Normal and the Pathological*, do historiador de ciência Georges Canguillen, que descreve o quanto de anormalidade é necessário para constituir a normalidade:

> O anormal, enquanto a-normal, vem depois da definição do normal, é sua negação lógica... O normal é o efeito obtido pela execução do projeto normativo, é a norma exibida no fato... Não é paradoxal dizer que o anormal, embora seja o segundo logicamente, é o primeiro existencialmente.

A noção do "etnográfico" como monstro era apenas um exagero da tendência comum de ver povos nativos como estranhos, bizarros e repugnantes. O etnográfico torna-se monstruoso no exato momento da apropriação visual.

Estes filmes de aventuras exóticas também ficaram conhecidos como “goona goonas”, denominação retirada da produção francesa *Goona Goona* (1932), realizado em Bali pelo sobrinho de Theodore Roosevelt, André e Armand Denis. O título se referia a uma planta que os nativos fumavam e que tinha poderes afrodisíacos. O que os desinibidos nativos não sabiam é que suas escapadas sexuais, capturadas em filme, seriam vistas por *voyeurs* civilizados nos Estados Unidos. É interessante destacarmos que os censores, em geral, deixavam passar estes *goona goonas* por um motivo nada altruísta: preocupar-se com a nudez de africanos e balineses seria admitir que eles eram, em uma escala evolucionária, mais próximos dos homens brancos do que se gostaria de pensar. Sendo assim, de 1930 até o início dos anos sessenta, os censores que entravam em alerta cada vez que uma branca ameaçava tirar o sutiã, permitiam que mulheres negras mostrassem com impunidade os seios e nádegas nas telas. Somente a exposição de pêlos púbicos era totalmente proibida. O que nos remete às palavras de um dos produtores ao diretor Carl Denham na nova versão de *King Kong* (Peter Jackson, 2005) quando afirma que o motivo pelo qual as pessoas vão a esses filmes é ver as nativas sem roupa.



Goona Goona (1932)

E nativas com pouca roupa não faltam no filme brasileiro *Tabu* (1949), de Eurico Richers, certamente inspirado não somente em *King Kong*, mas também em antecessores como *Ingagi* e *Angkor*. Um autêntico *exploitation*, trata – segundo o narrador em *over* - de uma tribo remanescente da desaparecida Atlântida ou do fabuloso Eldorado, que volta da caça trazendo aprisionado um terrível macaco carnívoro. As dançarinas da aldeia, seminuas, dançam em torno do animal, ao centro. Os nativos – caracterizados como africanos de carnaval, como se tivessem saído de um filme de Johnny Weissmuller – tentam dominar a perigosa fera, mas em vão. Nota-se claramente que o perigoso gorila é um ator, em uma tosca fantasia. É convocado o feiticeiro da tribo (vestido com uma pele de onça) para apaziguá-lo. Com passes mágicos, ele tira as forças do macaco. Rasga-se a pele do monstro e de seu ventre surge uma mulher branca e nua (na verdade apenas os seios estão desnudos, o resto coberto com uma tanga sumária) que passa a dominar a tribo. Ela é mostrada dançando sedutoramente, a pele muito branca contrastando com seus parceiros negros, submissos. Nem precisamos falar do contexto subjetivo, sobre a questão racial inerente.

Tabu é uma curiosidade, que merece ser mencionada por abranger tanto os clichês do filme de expedição, do *goona-goona* quanto do burlesco, este último, uma herança da tradição do *vaudeville*. O burlesco ganhou força durante o período da segunda guerra, enfraquecendo no fim da década de 1940 e retornando com vigor renovado posteriormente. Basicamente giravam em torno de dançarinas, em trajes sumários, em exóticas performances que em geral prenunciavam *stripteases*. Ainda que contidos. Naquele período, somente as mais audaciosas *performers* chegavam ao máximo da exibição que era mostrar os seios nus (como a dançarina de *Tabu*), usando somente uma minúscula cobertura para a genitália.



As dançarinas da tribo, em Tabu, fazem seu número para o perigoso gorila aprisionado, que não parece muito entusiasmado. O feiticeiro da aldeia, com passes de mágica, faz sair de dentro do bicho uma bela mulher, branca e nua, que domina os homens com sua dança sensual.

Eric Barnouw (1993, p. 50) chama a atenção, dentro dessa tradição do explorador-enquanto-documentarista, para as extravagantes contribuições do casal Martin e Osa Johnson. De acordo com o autor, podemos concluir que, longe do talento de seus contemporâneos Cooper e Shoedsack (mas próximos da tendência à auto-glorificação), ou mesmo Flaherty, foram quem melhor plantaram, junto com *Ingagi*, as sementes do exótico com suas fotos, relatos e filmes. Saídos do Kansas para distantes paragens, entre 1917 e 1936 rodaram dezenas de filmes – Martin morreu em 1937 – em que se misturavam intenções etnográficas e o mais exemplar *exploitation*. *Congorilla* (1929) – "o primeiro filme sonoro feito inteiramente na África" – pode ser considerado uma de suas produções mais significativas. Nele, o casal registra sua volta ao Quênia e à Tanzânia, antes de partirem para Uganda e Congo, filmando diversas espécies de animais, culminando com a captura de dois gorilas. No filme estão marcantes os abusos do casal, que possuía um senso de humor bastante peculiar, além da evidente busca pela auto-promoção:

> Os Johnsons estavam constantemente sendo filmados em seqüências que demonstravam a sua coragem ou sagacidade, ou ambos. Em uma floresta, claramente os vemos recrutando quarenta jovens negros como carregadores. Quando um diz seu nome, ele soa como "coffee pot" para a Sra. Johnson, então o nome é assim registrado. A narração de Johnson fala de "engraçados e pequenso selvagens", "os mais felizes pequenos selvagens na face da terra". Sua idéia de humor era dar um cigarro a um pigmeu e esperar ele sentir-se mal; dar um balão para outro pigmeu encher e assistir sua reação quando o balão estourasse; fazer um macaco beber cerveja e ver o resultado. (...) Para capturar dois gorilas bebês, sete grandes árvores foram cortadas, isolando os gorilas em uma árvore no centro, sendo esta também derrubada. (BARNOUW, 1993, pp. 50, 51)

Isso exemplifica a conclusão do autor de que uma década após *Nanook of the North*, o explorador-enquanto-documentarista estava em declínio (BARNOUW, 1993, p. 51). Na verdade um outro tipo de explorador iria se estabelecer, aquele que se não deixa o legado do cinema documentário de lado, o

reveste de espetáculo. O que nos remete a Bazin quando afirma, falando no que considera o declínio desse gênero calcado no exotismo, que essa decadência se caracteriza por uma busca cada vez mais descarada do espetacular e o sensacional. O fato é que, infelizmente, o crítico francês não pôde ver que essa exposição do espetacular acabaria se tornando mais popular ainda nas décadas vindouras, não só no cinema documentário tradicional, mas também em uma ramificação que foi se estabelecendo, partindo da mesma raiz comum, mas com uma proposta bastante transparente. Afinal, como o próprio Bazin (1991, p. 34) escreveu, já não basta caçar o leão, se ele não come os carregadores. Essa sim, uma inspirada observação que serve muito bem aos documentários de exploração, que vão ganhar um novo epíteto - filmes *mondo*.





Martin e Osa Johnson (esq.) e uma de suas vítimas (dir.)

2.5. Segunda metade do século XX

Mesmo considerando o período que vai até a segunda guerra mundial como a era do "*exploitation* clássico", podemos constatar a permanência dos exóticos – na forma herdada das primeiras décadas – durante o pós-guerrra. Se nas antigas narrativas passadas no continente africano freqüentemente a ficção obscurecia os fatos, a guerra de 1939 trouxe uma indefinição ainda maior ao que se poderia chamar de factualidade, já que as simulações e reconstituições foram cada vez mais incorporadas às atualidades. Além disso, nos Estados Unidos, o rigoroso código[15] que regulamentava as produções com seu selo de aprovação, empurrava qualquer título que aí não se encaixava para os circuitos itinerantes. Dentro dessa premissa se inseriam tanto filmes ditos educacionais, como *Mom and Dad* (1946), mostrando o nascimento de um bebê, quanto os exóticos, repletos de nativas despidas e violência (alusão a sacrifícios, canibalismo, etc.).

A década de 1950 viu uma revitalização e um re-direcionamento nos herdeiros diretos dos exóticos da primeira metade do século XX. *Wild Rapture* (1950) pode ser considerado uma das primeiras entradas no que viria a ser a nova encarnação dos documentários de exploração. Uma legítima tentativa de capturar rituais primitivos para o público alvo dessa linha de produção, *Wild Rapture* foi filmado na África Central, na região do Congo. O filme documenta uma expedição que tem como objetivo se aventurar num território inexplorado e consegue algumas surpreendentes filmagens da vida primitiva. Inclui o registro da famosa tribo Ubangi, que tinha o costume de cortar e estirar os lábios de seus nativos desde tenra idade até que discos de madeira do tamanho de pratos de jantar pudessem ser colocados na incisão. A narração, jocosa, prenúncio também de

[15] O Código Hays.

outro modo de se lidar com a voz neste tipo de documentário, ao que parece, ainda não tinha a vivacidade posterior (como veremos em *Mundo Cão*), sendo elemento prejudicial. Por exemplo: a visita a uma aldeia de pigmeus inspira o narrador a descrever as suas ações, de forma constrangedora, como brincadeiras infantis. Um tratamento capilar à base de lama é administrado, dentro desse ponto-de-vista, em um "salão de beleza pigmeu". Ou seja, o exótico deixa de ser curioso para ser ridicularizado. Como piada visual, uma tomada do lábio com o disco inserido de um Ubangi é seguida por dois hipopótamos abrindo e fechando as enormes mandíbulas. Também em *Wild Rapture*, os realizadores (dos quais até o momento não conseguimos as referências – talvez por vergonha), se os nativos não eram tratados de forma paternalista e condescendente, as privações porque passavam eram apresentadas com excessivo melodrama.

A técnica de montagem também varia de acordo com a seqüência apresentada, de forma irregular. Isso pode ser visto principalmente nas cenas de ação do filme. Cortes rápidos e frenéticos dão o tom enquanto um leopardo é atravessado pelas lanças dos pigmeus. Do mesmo modo são apresentadas cenas como do ataque de outro leopardo a um desafortunado membro da tribo e a caça (e morte) de um perigoso gorila. Curiosamente, essa última seqüência acabou sendo vendida para o mercado doméstico de filmes em 8 mm pela Castle Films sob o título de *Gorila Assassino* (*Killer Gorilla*). Antevendo o estilo *mondo* e também os *shockumentaries* dos anos 70, *Wild Rapture* também oferece segmentos retratando crianças nativas degustando enormes lagartas e a sistemática dissecação da carcaça de um elefante pelos pigmeus famintos.

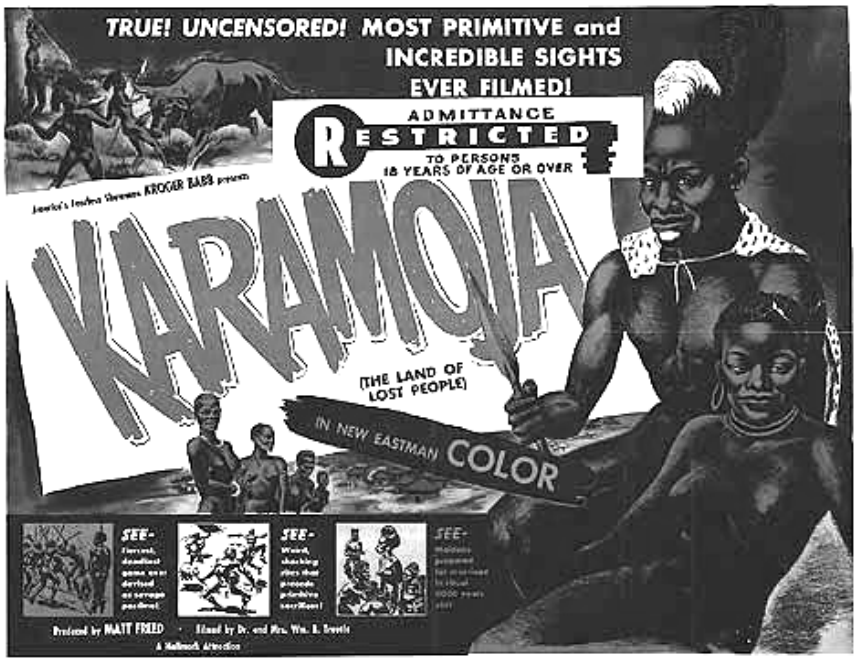
Em *Jungle Head Hunters* (1951), dirigido e protagonizado por Lewis Cotlow para a RKO, o explorador tem como meta conhecer os índios Bororos. Após exaustiva e interminável jornada pelo rio Amazonas é aprisionado pelos nativos, armados e aparentemente hostis. Utiliza as táticas comuns, de oferecer amizade e bugingangas, sendo avaliado cuidadosamente pelo conselho da tribo, todos ostentando muito coloridos cocares e pinturas corporais – na verdade

bastante convincentes e bem fotografadas. A desconfiança é justificada, já que muitos estranhos chegam àquelas paragens não tão bem intencionados quanto Cotlow, mas em busca de um lendário ouro inca que acreditava-se estarem sob a guarda dos Bororos. Sendo rapidamente convencidos de seus objetivos altruístas, os Bororos aceitam Cotlow na tribo, deixando que visse as suas mulheres – todas de seios nus -, e presenciasse suas danças e ritos tribais. Quanto à prática que dá nome ao filme, e é utilizada como chamariz – "Veja cabeças humanas serem encolhidas ao tamanho de bolas de beisebol" -, é nitidamente encenada. Assim como o ataque das piranhas e as danças das nativas de seios nus.



Jungle Head Hunters: após convencer seus captores indígenas de suas boas intenções, o explorador consegue ver as mulheres da aldeia Bororo.

Dirigido por Ernest Gould e rotulado de “estudo antropológico” dos nativos do Congo, o filme *Karamoja* (1954) causou uma certa comoção ao ser lançado, apesar de sua improvável narrativa. De acordo com a publicidade da época, em *Karamoja* – “a terra do povo perdido” -, um dentista californiano (Dr. William B. Treutle) vai à África caçar. Chegando em Nairobi, envolve-se com uma inglesa que o convence a fotografar os animais em vez de matá-los. Munido de uma câmera Bolex de 16mm, o dentista segue viagem com o intuito de documentar uma tribo primitiva conhecida como karamojanos, próxima a Uganda, vivendo como na Idade do Ferro. Treutle aparentemente filmou cerca de dez mil pés de *kodachrome* registrando “inenarráveis ritos e costumes” dos nativos, “selvagens usando nada mais do que o vento”.



Cartaz de Karamoja (1954).

As privações e rituais de suas vidas cotidianas constituem esse registro filmado. O mais notório ritual dos karamojanos, e que certamente levou as platéias dos anos 50 a virarem-se com aversão, é a ingestão de sangue. O pescoço de um bezerro vivo é perfurado com pequena flecha e o sangue que escorre, coletado em pequenas tigelas, é engolido com gosto: “nem uma gota é desperdiçada”, entoa o narrador. A ferida é então remendada para que o animal possa ser sangrado regularmente. Os karamojanos também praticam a automutilação como arte decorativa. Evidenciada na prática dolorosa na qual a parte debaixo e frontal da mandíbula de uma criança é serrada para deixar espaço para um pino de metal ou quartzo. Do começo ao fim de suas vidas, os homens de Karamoja usam esse pino através de um buraco no lábio inferior. Outro ritual sangrento envolve golpear o rebanho até a morte nos preparativos para um festim. Também devem ter arrepiado os espectadores as cenas de um ritual celebrado pelos homens da tribo girando de maneira selvagem, em uma dança frenética, seus corpos nus sujos com “o conteúdo de seus intestinos”, conforme os comentários do narrador. O filme é ousado em revelar a nudez frontal masculina, sendo que durante muito tempo o cinema comercial ainda consideraria o pênis um tabu. Dá para imaginar a sensação que isso deve ter causado em 1954, principalmente entre os anatomicamente curiosos adolescentes com estômagos fortes. Quando não está se deleitando nos aspectos lúridos da vida karamojana, o filme fascina através de revelações de cunho sociológico. Os nativos fazem cerveja de urina animal, por exemplo, mas a embriaguez é um tabu que resulta em ostracismo social. E, diferentemente de outros povos primitivos, parecem dar mais valor às filhas do que aos filhos. Ainda que se coloque em discussão a seriedade de intenções, um perverso humor acompanha a observação do narrador de que, enquanto dentista, gostou de saber que os nativos de Karamoja escovam os dentes diariamente. Além das habituais cenas de nudez e ingestão de sangue citadas, o filme mostra o desmembramento de um bezerro, a extração dos dentes da frente de

adolescentes a pedradas, circuncisões, escarificações e a promessa de canibalismo. Como podemos ver, Karamoja se situa um passo além de seus predecessores na linha do exótico, deixando mais claras as suas intenções e ênfase no sensacionalismo. Isso graças, em parte, ao talento de Howard W. "Kroger" Babb, - "o destemido apresentador da América" -, um dos primeiros talentos na promoção de filmes *exploitation*, responsável por pérolas como *Mom and Dad* e *She Shoulda Say No!*. Babb, aparentemente convenceu Treutle a vender-lhe o filme, acabando encarregado da distribuição de *Karamoja*. É de sua autoria a excitante chamada publicitária, que proclamava:

"(...)Veja o entusiasmo primitivo! Assista-os enquanto drenam o sangue quente de animais e o bebem! Assista os ritos de passagens em que jovens tem seus dentes frontais golpeados com pedras! Seja observador de rituais de mutilação humana nunca antes testemunhados, e que datam da aurora da Civilização! Veja tudo isso! Sem cortes! Sem censura! Sem roupas! Sem pudor!"



O *exploiteer* Kroger Babb.

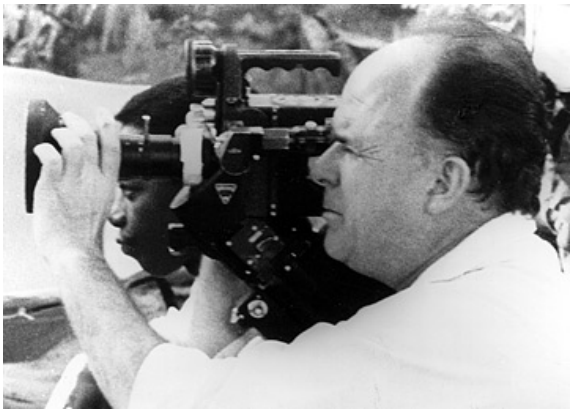
Contudo, *Karamoja*, como habitualmente acontecia, prometia mais do que cumpria, principalmente no que se referia ao canibalismo (promessa constante nos filmes nessa linha). Exibido originalmente compondo um programa duplo (o *double feature*, uma espécie de "pague um, leve dois") é complementado com *Halfway to Hell* (1954), de Robert Snyder, uma fita compilada com cenas de arquivo tiradas de filmagens dos campos de concentração nazistas e descrito por Babb como "vinte e cinco minutos de pilhas de corpos, fornos repletos de cinzas humanas, sobreviventes famintos, enforcamentos dos criminosos de guerra após os julgamentos de Nuremberg..." – um adicional ao espectador sedento por cenas mais fortes.

O legado dessas produções foi o desenvolvimento de uma linha de documentários que ficou conhecida como filmes *mondo*, conforme sugere Schaeffer (1999, p. 284), "a apoteose do exótico após o fim do período de *exploitation* clássico" e a transição feita por filmes, tanto na linha de *Karamoja*, quanto de produções mais substanciais, como o caso a seguir.

No mesmo 1954, um filme de cunho etnográfico se aproxima dessa linha e pode ser considerado uma fonte para o desenvolvimento do documentário de exploração, mesmo sendo o seu direcionamento bastante diferenciado. *Os Mestres Loucos* (*Les Maîtres Fous*), do etnólogo e cineasta francês Jean Rouch, chama a nossa atenção não só por focalizar um aspecto bastante exótico de uma cultura distante através de um assunto significativo que é um ritual. Mas também por explicitar cenas intensas e de difícil digestão para nossos paladares ocidentais, principalmente na época em que foi produzido. O filme abre com um alerta, que a despeito da seriedade do realizador já era, como vimos em *Karamoja* e outros antecessores, um artifício comum em produções de exploração:

"Os produtores ao apresentar este filme, sem concessões nem dissimulações, adverte sobre a violência e a crueldade de certas cenas, mas quer

que você participe de um ritual que é uma solução particular para o problema da readaptação e que mostra como certos africanos vêem nossa civilização ocidental".





O etnólogo e cineasta Jean Rouch em campo: *Os Mestres Loucos* (1954).

Alerta que pode revelar um prazer secreto de Rouch por ser o responsável por trazer cenas inéditas e de uma intensidade até então não registrada, prazer que se tornaria o carro-chefe de colegas de Rouch com outras preocupações em mente. Devemos ter em mente, entretanto, de que o cineasta já desenvolvera uma tese sobre cerimônias de possessão, que lhe rendeu seu Ph.D. Ele tinha em mente, em seus filmes, já que os antropólogos sempre contestam a sociedade em que vivem, contestar a antropologia e o ponto-de-vista antropológico. Isso dá um direcionamento interessante e diferente ao conceito de exploração (NACIFY, 1992, p. 342, 343).

Os Mestres Loucos enfoca o culto dos *haouka*s, segundo o realizador um jogo violento que é um reflexo de nossa civilização. É na verdade uma seita religiosa, que emigrou do Niger francês para Acra, capital da Costa do Ouro (atual Gana). Oriundos da região do Mar Vermelho, foram trazidos em 1927 por

peregrinos em viagem à Meca. Suas manifestações violentas causaram a sua expulsão do Níger, chegando a Gana em 1935, local onde seu culto se desenvolve rapidamente (BAZIN, 2006, p. 2). Rouch começa o filme mostrando um grupo desses africanos em suas atividades cotidianas. São trabalhadores braçais, religiosos, prostitutas, todos inseridos na movimentação urbana, absorvidos por suas práticas profissionais.





Os Mestres Loucos (1954): africanos de Acra em atividades cotidianas.

Esse dia-a-dia esconde, por trás dessa fachada ordinária, nos bairros afastados cerimônias até então pouco conhecidas, em que são convocadas as entidades – descritas como novos deuses, deuses da cidade, deuses da tecnologia. Como observa Bazin (2006, pp. 2, 3):

> Esse culto tem em comum com vários outros cultos africanos o fato de ser basicamente constituído de danças de possessão, durante as quais os participantes entram aos poucos em outro nível de consciência, uma espécie de transe em que o sujeito incorpora deuses ou o gênio por ele invocado. Esse processo clássico (...) nada teria de original (...) se não nos permitisse testemunhar não tanto a continuidade de uma prática, mas, acima de tudo, o nascimento de um culto. E mais ainda, pois esse

> culto que nasce, cujo ritual ainda inseguro vai se fixando a cada cerimônia, adota, como gênios e deuses, não os gênios e deuses da floresta ou das águas, do fogo ou da chuva, mas os mitos da potência colonialista segundo a experiência pessoal dos negros.

Nessa prévia do que está por vir é mostrada em close a imagem assustadora do rosto de um negro, olhos saltados e a baba viscosa escorrendo pelo queixo (figura abaixo).



Os Mestres Loucos (1954).

O quartel general dos *haouka*s é em Acra, no mercado de sal. Lá eles se reúnem e partem em diversos veículos para fora da cidade, saindo da estrada principal e seguindo depois a pé até a propriedade do sumo sacerdote, Mountyeba. E aos poucos vão sendo descritas as práticas ritualísticas do grupo, na verdade uma mimese grosseira dos colonizadores. A cabana do sacerdote revela-se o palácio do governo, um totem de madeira a estátua do governador e panos dependurados, a representação da *union jack*, a bandeira inglesa. E que a seu modo também são representações do universo místico africano, respectivamente, a casa do santo, a efígie do orixá, as cores e símbolos do rito. O que não deixa de ser coerente, como sugere Bakhtin (1987, p. 5):

> A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos.

É o que Rouch, de certo modo, vai nos mostrar se aprofundando no universo dos *haouka*s, que a princípio gira em torno de uma cerimônia mágico-religiosa com os seus principais paradigmas: a iniciação, o transe e a possessão. Os adeptos são divididos entre sentenciados e não-sentenciados, ou seja, os postulantes e os já atuantes no grupo. Estes primeiros passam por confissões e penitências, sendo afastados logo em seguida ao sacrifício de sangue de alguns animais. Eles devem ser possuídos para terem permissão de retornar ao círculo sagrado. Um cão é reservado para o auge do ritual. Por ser um alimento totalmente proibido na sociedade, se os *haouka*s matam e devoram este animal, mostram que são mais fortes que os outros homens, negros ou brancos.



Início da cerimônia: confissões, penitências e transe.




Os haoukas passam do transe à possessão.

Como todo ritual mágico é um teatro, o dos *haouka*s começa no altar de sacrifícios, com o sacerdote Mountyeba puxando uma dança que tem como finalidade propiciar o transe necessário para a possessão. É necessário que todos os adeptos estejam possuídos, e eles vão, pouco a pouco se entregando a um estado alterado no qual passam a incorporar não antigas divindades tribais, mas os colonizadores brancos, se paramentando com símbolos desse universo: fuzis de madeira, chapéus coloniais, vestidos e adornos que simbolizam a civilização ocidental. Essa degradação paródica se revela em um sincretismo singular, no arremedo do gestual dos colonizadores misturado aos maneirismos e práticas comuns aos ritos de possessão africanos. Ou seja, a entidade incorporada é uma síntese desses dois universos. E que possui estreita ligação com o carnavalesco, se voltarmos a Bakhtin, por através da sublimação dos paradigmas da autoridade, construir um mundo às avessas – parodiando a vida ordinária – e demandar uma liberação. Esta, consumada em, como é bem colocado por Bazin (2006, p. 3), "uma espécie de *commedia dell'arte* da possessão, quando cada um pode fazer o que bem entender, desde que se mantenha dentro dos limites de sua personagem e dê aos outros o tratamento apropriado à personagem que encarnam". Nesse

sentido, os possessos são semelhantes aos bufões que parodiavam com os seus atos as funções do cerimonial sério, da autoridade vigente.

Desse modo, em *Os Mestres Loucos*, os *haouka*s representam elementos chave da sociedade colonial: os militares (general, cabo da guarda, capitão, tenente), os funcionários da administração (o governador, o condutor da locomotiva) e outras figuras de forte significado, como a mulher do médico – um membro masculino do culto travestido. Na medida em que vão sendo possuídos, se reconhecem hierarquicamente e perambulam pelo espaço sagrado aparentemente cumprindo as funções do cargo que agora carregam. Rouch se encarrega de mostrar cenas de uma cerimônia oficial do governo colonial, em montagem paralela às seqüências com os nativos, e é marcante como são fiéis simulações, guardada a diferença de que não se trata de uma imitação ou um teatro simplesmente, mas uma prática religiosa, sob efeito do transe. Ou melhor ainda, como sugerem Shohat e Stam (1994, p. 150), um exorcismo coletivo da dominação estrangeira.



Cerimônia oficial do governo colonial (esq.) e haoukas possuídos (dir.)

Enquanto a possessão se intensifica, também vão se tornando mais fortes e menos palatáveis as imagens. Estas se tornam mais gráficas, explicadas

com distanciamento pela narração *over*. A baba espessa, branca, produzida pelo engrossamento da saliva pelo movimento da língua, torna-se constante, saindo da boca dos participantes, espalhando-se pelo queixo e respingando para todos os lados, em meio à gesticulação frenética. No auge do ritual, o cão é degolado (o que não é mostrado) e os *haouka*s se debruçam sobre os seus restos para beber diretamente o sangue do animal. Agora, das bocas manchadas de sangue, a baba escorre tingida, dando um aspecto ainda mais selvagem e insano aos membros do culto. O cão morto e já estripado é carregado, esquartejado e seus pedaços cozidos em uma panela, sendo retirados fumegantes pelos *haouka*s famintos. Eles disputam os melhores pedaços, como as tripas, sendo a cabeça, queimada com os dentes à mostra, passada de mão em mão, até ter uma orelha arrancada pela dentada de um dos africanos.



Sacrifício de sangue: cão é morto e devorado.

É interessante que, de acordo com Barnouw (1993, p. 253), os próprios africanos não gostaram de *Os Mestres Loucos*. Para eles, a abordagem dos violentos ritos dos *haouka* faz prevalecer o ponto-de-vista colonialista, fortalecendo pretensões de superioridade do homem branco. A história se repete, trazendo semelhanças à reação dos descendentes dos hurdianos ao *Terra sem*

Pão de Buñuel. De acordo com o próprio Rouch, eles o acusam de ser um novo comerciante de escravos, e que deveria para com essa bobagem. Após três anos em campo e seu Ph.D., estaria vendendo a cultura deles na universidade - crítica que o teria aborrecido bastante, atesta o documentarista (NACIFY, 1992, p. 343). Isso pode ser ilustrado com a famosa reprimenda endereçada a Jean Rouch pelo cineasta senegalês Sembène Ousmane em meados dos anos 60, conforme relata Marcius Freire (2007):

> Rouch lhe perguntou, numa conversa em forma de entrevista, porque ele não gostava de seus filmes puramente etnográficos, aqueles em que ele mostra a vida tradicional. Sembène respondeu: "Porque eles mostram, descrevem uma realidade mas sem ver a sua evolução. As recriminações que lhes faço são as mesmas que faço aos africanistas: nos olhar como se fôssemos insetos.

Ainda argumentam os opositores de Rouch se práticas estranhas não estariam disponíveis para os documentaristas em outros lugares, como a Europa ou América, por exemplo. A resposta para esses críticos viria anos depois, a partir da compilação de estranhos ritos mundo afora que seria efetivada com Mundo Cão (1963).

E se dermos razão para essas críticas? Poderíamos associar *Os Mestres Loucos* aos documentários de exploração? Como se daria essa relação, entre o etnográfico e a exploração? Em parte pelo caráter imagético incorporado.

Por ser a imagem no filme etnográfico tomada como “real”, a filmagem de uma pessoa em êxtase, espumando pela boca e arrancando a cabeça de uma galinha, ou de uma pessoa abrindo em fatias uma foca e comendo sua carne crua, freqüentemente é interpretada pelo provável espectador, em nosso caso específico, ocidental, como evidência da selvageria do outro. Afinal, culturas focalizadas em filmes etnográficos são vistas pelo público em geral, usualmente, como aberrações bizarras e até mesmo repulsivas, a menos que a cultura em

exibição seja similar à cultura do auditório. Jorge Preloran sugere que (apud RONY, 1996, pp. 161-162):

> Após ver dúzias de filmes em tópicos etnográficos, um assunto sobressai claramente para mim: a maioria dos [filmes] criam um abismo entre nós e os povos "primitivos" que usualmente representam. Isso é para mim uma abordagem racista, porque a menos que tenhamos uma chance de escutar em primeira mão a essas pessoas, deixando-as explicar para nós porque agem da maneira que agem, porque tem aqueles extraordinários rituais, aquelas fantásticas, coloridas, exóticas, repulsivas, fascinantes – você as rotula – cerimônias que são mostradas para nós, pensaremos neles apenas como selvagens.

Mas no caso de *Os Mestres Loucos*, também em parte concordamos com Bazin, que com sua costumeira elegância exalta as qualidades do filme, afirmando que o mesmo,

> por si só (...) já seria um documento de qualidade rara, por ter sido filmado com habilidade e realismo extraordinários; além disso, entretanto, tais aspectos excepcionais ainda dão a esse fenômeno estranho, porém clássico, um sentido totalmente novo, fazendo o interesse por ele passar do mero plano etnográfico para o plano de história e sociologia política. Assim, mais apropriado não seria dizer que tais "mestres loucos" são "sensatos escravos" ou, melhor, que são também "sensatos escravos", que cumprem à perfeição sua função de escravos, a ponto de adorar o poder dos mestres? Neles a mitologia colonialista se cumpre além da imaginação e, por isso mesmo, é dialeticamente destruída, pois que triunfo maior, que apoteose mais esplêndida se poderia conceber do que essa substituição espontânea dos deuses milenares e ancestrais por símbolos representativos da civilização européia? O feiticeiro invoca o espírito do governador!

É justamente através da exploração das seqüências mais intensas que Jean Rouch passa do campo etnográfico para o da história e da sociologia, ao confrontar os aspectos grotescos da incorporação desses "novos deuses" com os, por comparação, ridículos cerimoniais da classe dominante colonial. É

interessante entender um pouco essa relação de Rouch com os *haouka*s. Ele explica que os sacerdotes quiseram a câmera como um instrumento no culto, para que este fosse mostrado às pessoas e as chocasse. O que não ocorreu, já que o filme foi censurado pelo governo britânico não apenas por ser considerado um insulto ao governador, representante da rainha da Inglaterra, mas também pelo veto da sociedade protetora dos animais local, que o considerou violento e cruel (NACIFY, 1992, p. 352). O que se relaciona, por um lado, às tomadas que mostram um ovo sendo quebrado na cabeça da imagem que representava o governador (uma imitação das plumas que adornavam o capacete cerimonial do verdadeiro governante) e por outro, ao sangrento sacrifício do cão, seu preparo na panela e consumação pelos membros da seita.

Fica evidente, portanto, que a exploração tem uma função política em *Os Mestres Louco*s, refletindo não só uma situação histórica, mas uma tomada de posição ideológica do realizador, à qual se atrelam as necessidades por ela suscitadas e se rende a objetividade documental. O que consolida visualmente o conceito de poder colonial. Sendo assim, Rouch está entre cineastas que conscientemente ou não, estão a serviço de uma causa, uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Sem excluir o fato de que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias idéias (FERRO, 1992, p. 14).

3. Desumano e degradante: re-interpretando a tragédia humana

3.1. O filme de atrocidade

Paralelamente ao exótico, uma outra forma de documentário apropriada pelos filmes *mondo* a partir dos anos 60 foi o denominado "filme de atrocidade". A diferença em relação aos exóticos – apesar de que em muitos casos existia uma interação – é que, enquanto estes priorizavam as diferenças entre culturas através de aspectos mais comportamentais ou geográfico-naturais almejando um deslumbre ou espanto - ou conforme Schaeffer (1999, p.285), "despertar sentimentos de desejo sexual ou aversão" -, os filmes de atrocidades eram assim denominados por apelar ao repugnante, com imagens de violência, massacres e sanguinolência. Remetendo ao conceito de carnavalização de Bakhtin, estes filmes seriam, como sugere Stam (1992, p. 60):

> (...) ecos cinematográficos do carnaval somente através de sua negação ou degradação (...) onde fenômenos que antes haviam sido objetos de riso catártico são submetidos a uma espécie de mutação, transformando-se em estigmas de terrores absolutamente pessoais.

De acordo com este conceito, vamos abranger dentro dessa categorização não somente documentários de exploração, mas também obras que prioritariamente possuem outros objetivos estéticos ou conceituais, e que por sua vez não deixam de apelar para cenas desagradáveis. Na verdade, podemos considerar a atrocidade mais do que um subgênero do cinema documentário, mas uma atribuição que pode ser vista como uma das mais antigas e duradouras manifestações presentes no gênero.

As produções enquadradas nessa linha, além disso, foram as primeiras a explorar de modo sensacional imagens de morte, lançando a semente que iria se infiltrar nos filmes *mondo* e a conseqüente geração dos "filmes de morte" (*death films*) a partir do final da década de 70.

Os filmes de atrocidade remetem aos anos 30, quando documentários e reencenações eram apresentados em séries de curtas, geralmente recontando crimes, sendo ilustrados por tomadas reais de cadáveres que sofreram mortes violentas (*March of Crime*, 1936).

Mas a exposição crua da tragédia e da miséria humana, sempre motivou, pelos mais diversos motivos, diversos realizadores e produtores, sendo que produções como *Terra sem pão* (*Las Hurdes*, 1933) de Luis Buñuel, ajudaram a pavimentar a ponte que liga os documentários à exploração.

Pela forma como foi concebido e os artifícios utilizados em sua construção, o elaborado média-metragem de Buñuel pode ser considerado – antes que se inventasse o epíteto – um dos primeiros filmes *shockumentary*, ainda insuperável e do qual somente *África Adeus* (*África Addio*, 1966), mais de três décadas depois, se aproximaria em audácia e crueldade, tanto na forma quanto no conteúdo. É notável na filmografia de Buñuel o destaque dado a comportamentos culturais. Encontramos um conteúdo fílmico riquíssimo, relacionado a crenças religiosas, sexualidade, relações familiares, padrões morais, poder das instituições, mecanismos de controle social, enfim, uma vasta gama de aspectos que permitem o desenvolvimento de uma leitura antropológica. *Terra sem pão* se destaca em sua obra por ser o melhor exemplo dessa conexão.

Obra de referência do cinema documentário, não agradou às autoridades e ao poder instituído quando de seu lançamento, sendo proibido. E mesmo passados mais de setenta anos continua a sua polêmica, sendo rechaçado pelos descendentes dos hurdanos retratados na película. Tanto que em 2000, ano em que se comemorou o centenário de Buñuel, as prefeituras das

províncias que compõem a região de Las Hurdes se opuseram a qualquer homenagem, devido ao modo como seus antepassados foram retratados: seres estranhos, sem moral, sentimentos ou dignidade. Acusam o diretor de ter causado danos irreparáveis à comunidade com mentiras em um filme que é uma farsa montada.

O que os hurdanos talvez não tenham compreendido – ao contrário das autoridades da época da realização do filme, tanto que o proibiram -, é que *Terra sem pão* é um filme militante, de forte apelo político, que usa da exploração de seqüências bastante intensas para intervir em um contexto político bastante caudaloso que, como sabemos, desencadearia um dos momentos mais conturbados da história espanhola: a guerra civil e a ditadura de Franco. Devemos ter em mente que é, antes de tudo, o resultado da união de uma equipe composta por anarquistas e comunistas

Terra sem pão é um filme híbrido, que mistura em sua narrativa aspectos precisos do cinema antropológico, com seu aprofundamento nas relações entre a geografia da região e o modo de vida de seus habitantes, com um realismo subversivo, estruturado através do eixo da tragédia humana e, principalmente, da morte. Em seus planos curtos, mistura reportagem e encenação, envolvendo o espectador com fotografia eficiente e o dinamismo da câmera. Que reforçam a expressão visual plena de dramaticidade, através de imagens em preto e branco de fortes contrastes, enriquecidas pela iluminação.

O filme é estruturado em blocos que vão se sucedendo de acordo com as necessidades de uma narrativa vinculada aos aspectos visuais, sendo a informação processada a partir da trilha sonora e dos comentários em *over*. Não há, naturalmente, diálogos ou som ambiente. Essa divisão em blocos é feita a partir de marcas de enunciação. Forma narrativa que seria bem aproveitada na linha temática de diversos documentários de exploração, décadas à frente.

Dentro dessa estrutura, o filme abre com uma aproximação geográfica da região de Las Hurdes, uma das mais miseráveis da Espanha, uma árida passagem entre montanhas ao norte de Extremadura, na vertente meridional da serra da França. Uma paisagem rude e abrupta, de grandes rochas entre as quais se amontoam casebres que denotam um total abandono pelo tempo e pela história. O presságio de morte iminente que percorre todo o filme já aparece nas primeiras tomadas, em caveiras incrustadas na fachada da igreja, que parecem determinar o destino fatal, também anunciado em uma bizarra festividade: uma vez por ano, cada rapaz recém-casado deve arremeter contra um galo, pendurado pelas patas, e arrancar-lhe a cabeça. Seqüência violenta que causou problemas com os censores, insensíveis à observação do narrador de que “esta festa sangrenta esconde, sem dúvida, vários símbolos e complexos sexuais que não vamos analisar agora”.

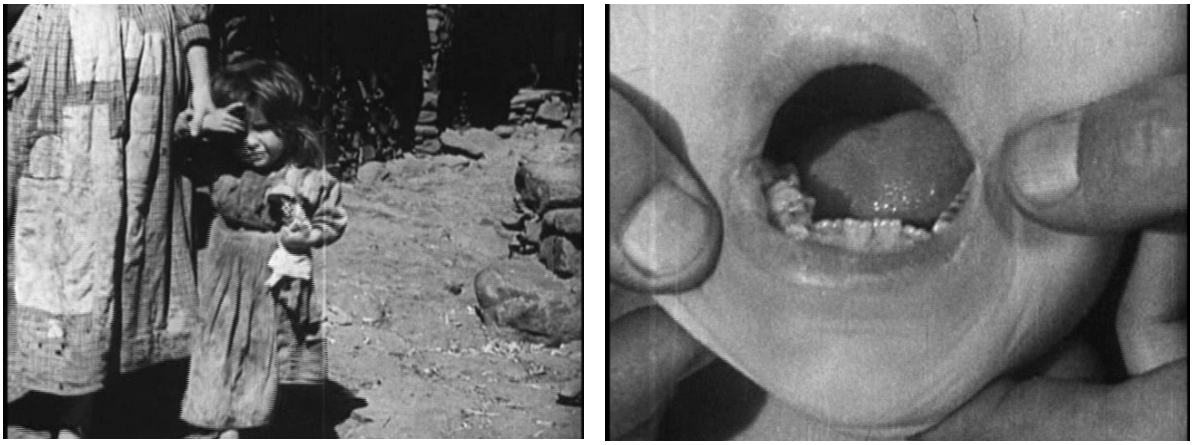




Fachada de igreja decorada com caveiras (esq.) e festividade em que galo é degolado (dir.).

Em seguida, passamos aos aspectos tradicionais da vida cotidiana, apresentados com descritivo horror no que poderia ser uma passagem bucólica: crianças bebem da água contaminada de um córrego, onde também molham os pedaços do pão duro e mofado de que se alimentam. Água que também é usada

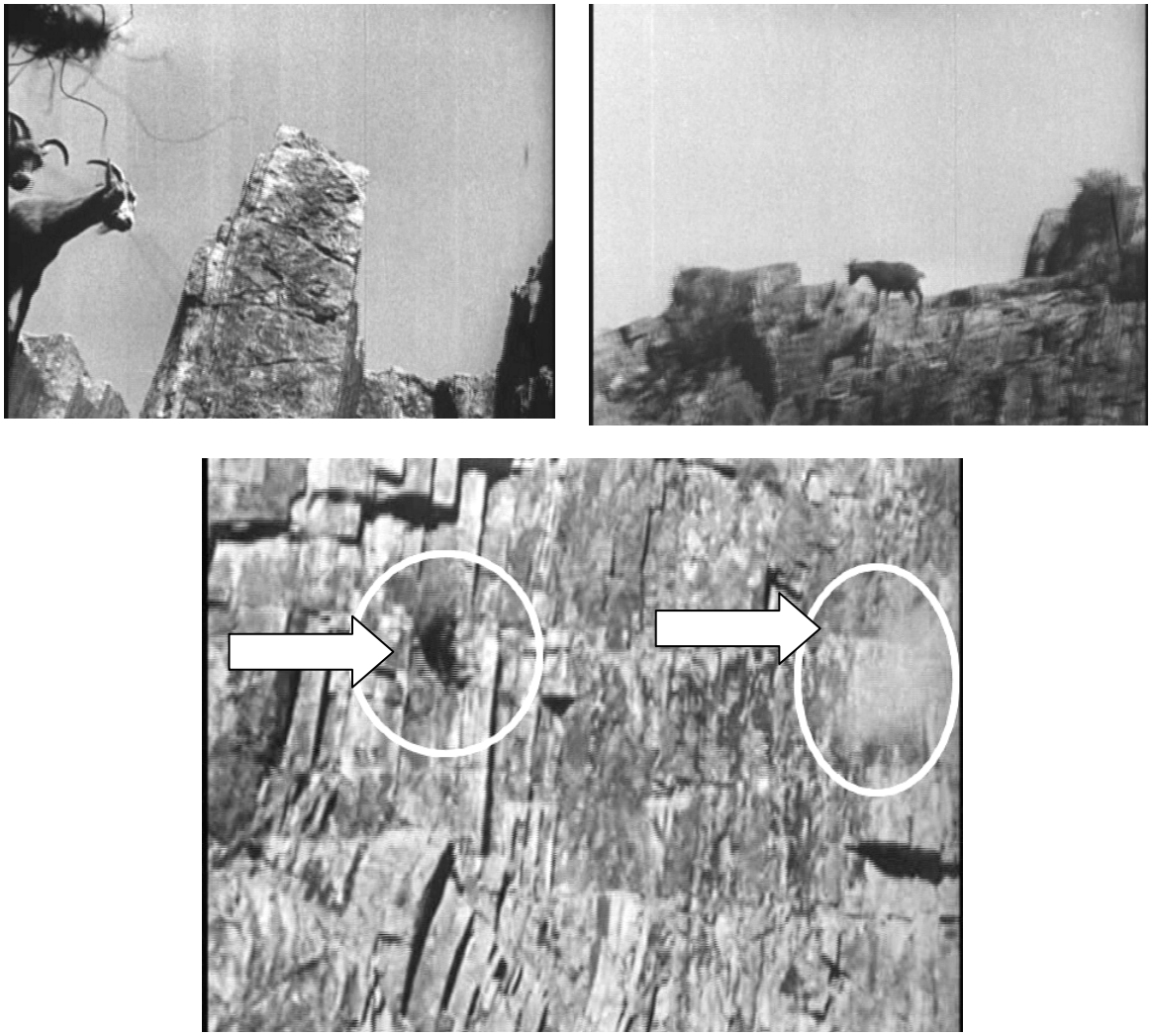
para higiene pessoal, lavagem de roupas e utensílios domésticos, servindo inclusive aos animais. Destaque para as condições de extrema pobreza e enfermidades que assolam os resignados habitantes, que convivem com porcos e constroem pequenos e ineficientes campos de cultivo com terra fértil trazida de outras localidades, o que lhes consome quilômetros de caminhada em terreno rochoso. A fome é crônica, sendo, junto às precárias condições de higiene, responsável pela desnutrição. É examinado em detalhe o interior da boca de uma menina, supostamente enferma, e que depois sucumbiria à doença, provavelmente malária.



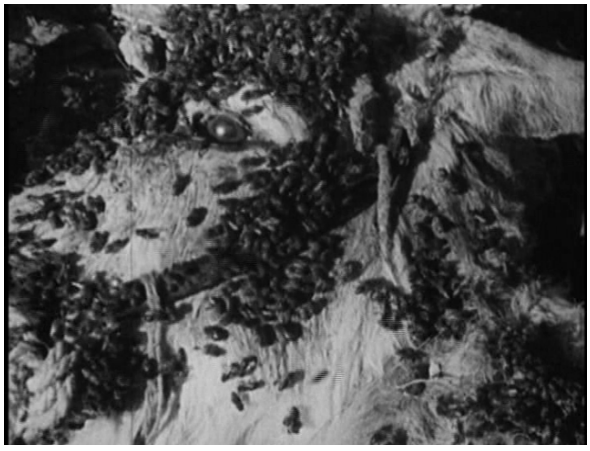
Aldeões em extremas condições de pobreza e doença.

O preparo do escasso alimento é mostrado, sendo que a carne dos animais só é consumida quando alguma cabra despenca despenhadeiro abaixo. Nota-se claramente a montagem: a cabra sobre o penhasco, um corte abrupto e a queda do animal, ao mesmo tempo em que sobe uma coluna de fumaça. Claro sinal de que a cabra foi abatida com um disparo, em função da *mise-em-scène*. Isso se repetirá logo depois, com o burro, que é infestado pelas abelhas do tosco apiário, que produz o mel de má-qualidade da região. É evidente que o animal é deliberadamente amarrado sobre as colméias e a equipe, ao invés de ajudá-lo,

deixa que seja consumido pelos insetos, conseguindo uma das imagens mais poderosas do filme, que remete ao surrealismo de obras anteriores como *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*/1929) ou *A Idade do Ouro* (*L'Âge d'or*/1930): o *close* na cabeça do burro, totalmente tomada pelas abelhas, o olho arregalado sobressaindo. Mais um símbolo da morte, que ronda Las Hurdes.



Nas imagens de cima, as cabras se movimentam pelo penhasco. Abaixo, já abatida pelo tiro, uma delas (indicada pela seta da esquerda) despenca pelo despenhadeiro. A seta da direita mostra a fumaça do disparo.

O burro sendo consumido pelas abelhas.

Buñuel retorna em seguida aos efeitos da fome - crianças comendo cerejas em um ramo – e às más condições de vida. Mostra mal-formações resultantes da penúria, causadora também do nanismo e do cretinismo (devidos também a relações endogâmicas). Passa a uma explicação científica sobre o impaludismo, ilustrada com páginas de um livro de ciências com informações sobre o mosquito *anopheles* e um grupo de idiotas, sorridentes, retratados como se fossem aberrações de feira. Uma mensagem clara de que os únicos capazes de serem felizes naquelas paragens marcadas pelo abandono e pela miséria são os loucos.

Terra sem pão abre e fecha com a morte. O augúrio prenunciado nas caveiras do início se confirma na trágica morte de uma criança, que jaz em um dos barracos da aldeia. Acompanhamos o difícil translado do cadáver até o cemitério, anexo à igreja. Vitória da onipresença da morte, notadamente infantil.

Fica claro que todas as imagens que constroem o filme não estão isentas de artifícios. Poderíamos nos estender discorrendo sobre isso, buscando nas fontes bibliográficas evidências das seqüências forjadas: se a garganta mostrada é mesmo da menina adoentada, ou se ela mesmo morreu dois dias

depois, como diz o narrador. Ou se o bebê do final estava realmente morto... O fato é que não vamos aqui distinguir os méritos entre uma pretensa verdade, ou construída, como faz Rothman (1997, p. 32, 33), que sugere:

> Falhar em reconhecer que a ficção predominante em *Terra sem pão* é de fato ficção, é falhar em reconhecer que o filme é um *mock documentary*. Mas reconhecendo sua ficção predominante como ficção, admitimos que nenhuma das asserções do narrador é realmente verdadeira. Em algum ponto de nossa observação sobre *Terra sem pão*, esse reconhecimento nos atinge como um raio, de que o narrador está constantemente tecendo proposições sobre o que estamos vendo, asserções que a câmera não pode comprovar, às quais nós não temos que dar crédito somente porque o narrador as enuncia.



Miséria, idiotismo e morte em *Terra sem Pão*.

O que importa é que *Terra sem pão*, em sua ousada e brilhante interseção do documental com *mise-em-scène*, é uma crônica social de crueza sem comparação, sendo a exploração da atrocidade legitimada como um instrumento didático político tão eficaz que alarmou as autoridades.

Anos depois do filme de Buñuel, as mazelas de uma nova guerra proveriam material mais que suficiente para uma nova leva de filmes de atrocidades. Se a Alemanha nazista deixou um legado terrível para a humanidade, se tornou uma das maiores fontes para essa linha de filmes. O próprio partido que levou Hitler ao poder, através de seu ministério de propaganda, incentivou documentários de exploração de cunho educativo, bastante semelhantes aos produzidos nos Estados Unidos, mas com objetivos mais sinistros. Os filmes de propaganda alemães, durante a segunda guerra mundial identificavam dois grupos de inimigos: o interno – no caso os judeus -, e os externos – os ingleses. É importante termos em mente que dentro das diretrizes principais do NSDAP (*Die Nationalsozialistische Deutsche Arbeitspartei* – Partido nacional-socialista dos trabalhadores alemães) a figura do outro, conforme sugere José Rocha Filho (2006), está relacionada a

> qualquer elemento que desestabilizasse a noção altamente volátil de Volksgemeinschaft (comunidade nacional), tal qual ela era entendida pelo nacional-socialismo. "O outro" estava associado a sensibilidades conectadas com o judaísmo -seguida de perto por outros grupos minoritários: eslavos, ciganos, deficientes físicos, homossexuais e demais indivíduos considerados associais. Em contextos nacionais é possível observar ódio declarado aos britânicos e russos, em especial - necessários à construção de um conceito de comunidade onde "o outro" precisava ser eliminado.

"Outro" que ganha contornos de ameaça ao sistema estabelecido, e que no caso das anomalias (deficientes e deformados) que, ao invés de exibidas, deveriam ser eliminadas, varridas da face da terra para não conspurcarem o

sonho alemão de uma nova ordem. Possível temor de expor o fascínio que poderiam causar ao novo alemão, e a uma ideologia estética construída a partir das necessidades do Partido. Devemos lembrar que até então, as anomalias humanas tiveram o seu pior momento com a ascensão do Cristianismo. Na Idade Média, cristãos perseguiram e queimaram em estacas tudo que temiam ou não compreendiam, incluindo gatos e outros animais, mulheres e bruxas, judeus e ciganos. Nesse ambiente de genocídio, monstros não tinham chance, seus corpos pervertidos sinais claros de que eram progênie de Satã. Mesmo gêmeos normais foram passados como criaturas do mal. Somente com a elevação do nazismo – com o que cristianismo exibe perfeita comparação –, no século XX, voltaria a ocorrer tamanho extermínio de purificação, tendo como objeto o debilitado fisicamente e o mentalmente retardado.

Contudo, somente a partir de 1939, com a deflagração do conflito, que a indústria cinematográfica alemã se dedicou na produção específica de filmes panfletários de caráter antisemita e antibritânicos. Destes destacamos três produções de 1940 que representam o empenho cinematográfico do governo em preparar o público alemão para o extermínio em grande escala dos judeus. *Die Rothschilds* (Erick Waschneck) e *Jud Süss* (Veit Harlan), longametragens de ficção que descreviam os judeus como excessivamente ricos e amorais, orquestravam com maestria os tópicos e arquétipos da propaganda nazista. Entretanto, podemos considerar o ápice dessa produção destinada a promover o ódio racial o mediametragem em formato documentário *O Eterno Judeu (Der Ewige Jude*), de Fritz Hippler, realizado didaticamente para alertar o povo alemão contra os judeus, mostrados como monstruosidades inumanas, sendo comparados a ratos propagadores de doenças. Compilado em seus 45 minutos é uma sistemática exposição da propagação do mal, através de cenas mostrando o cotidiano de condições sub-humanas rodadas em um gueto na Polônia. Toma o aspecto de uma aula expositiva ilustrada, com o narrador discorrendo desde a aparência física (“os judeus são feios e sujos”) para atingir a meta do problema da

raça enquanto coletividade – corruptores dispostos a dominar o mundo. O filme termina com a proclamação de Hitler de que os judeus seriam aniquilados.



Poster do filme anti-semita nazista *O Eterno Judeu*, afixado em muro de Amsterdam (1942).

Por outro lado, muitos aspectos da Alemanha de Hitler foram explorados pelo cinema documentário desde o início da década de trinta pelos adversários do eixo, mas foi o pós-guerra e a quantidade de tomadas feitas principalmente nos campos de concentração que engrossou o acervo de cenas atrozes. Às fotos e filmagens realizadas pelos próprios nazistas e encontradas em seus arquivos somam-se as documentadas em larga escala pelos cinegrafistas das tropas de libertação norte-americanas e inglesas. Vale lembrar que, apesar das especulações de que Hitler teria algumas mostras de tortura e execução filmadas para exame - câmeras adaptadas aos postigos de observação das câmaras de gás gravando as vítimas despidas em seus momentos finais, por exemplo -, nenhuma evidência foi encontrada. Existem fotos tiradas por soldados e alguns registros em filme, feitos por amadores ainda antes do extermínio sistemático ser estabelecido, mostrando algumas execuções (fotografias em sua maioria provenientes do leste europeu das ações dos *Einsatzgruppen* – brigadas

de morte alemãs que levavam a cabo as execuções em massa nos países ocupados) e atividade cotidianas dos campos de concentração. Mas não há, efetivamente até hoje indícios de filmagens do extermínio. Não há sentido ou propósito - a não ser se formos levados ao senso comum dos nazistas pervertidos e tarados que tanto alimentaram o cinama *exploitation* – de que eles registrassem essas ações, muito menos as vítimas tiveram alguma oportunidade de registrar o que lhes acontecia. A grande fonte de imagens do holocausto foi posterior, os resultados encontrados pelas tropas que entraram nos campos.





Fotografias dos *Einsatzgruppen* em ação.

Este material, compilado pelos departamentos de defesa aliados acabou sendo utilizado em cine-jornais já em 1945, sendo até hoje matéria prima para uma vasta gama de documentários, sejam de exploração ou não. Tivemos, durante a pesquisa, acesso tanto ao material original, quanto a um desses cine-jornais.

O diretor George Stevens, o mesmo de *Os Brutos Também Amam* (*Shane*/ 1953) e *Assim Caminha a Humanidade* (*Giant*/ 1956) atuou com uma equipe de cinegrafistas durante os combates da segunda guerra, sendo o responsável pelas filmagens da libertação do campo de concentração de Dachau.

Acabou encarregado da direção da compilação encomendada pelo comando militar *Nazi Concentration Camps* (1945), produzida com o intuito de ser utilizada durante o julgamento dos criminosos de guerra em Nurenberg. O filme é apresentado nos créditos de abertura como "documentação oficial compilada de filmes feitos pelos próprios cinegrafistas militares servindo com as forças militares enquanto avançavam em território alemão, feitos por ordem do supremo comandante das forças expedicionárias aliadas Dwight Eisenhower". É interessante que, logo a seguir aos créditos, aparecem filmados documentos certificando a autenticidade do filme, de que as imagens são originais do negativo e não foram alteradas.



Militares norte-americanos cheagam aos campos de extermínio. À direita, o general Eisenhower.

O filme inicia com o slide de um mapa da Europa ocupada, com marcações identificando os locais que abrigavam campos de concentração. Uma seleção destes (a partir do primeiro – Leipzig), vai sendo apresentada em blocos, uma por uma, identificada por um intertítulo após o qual vemos as cenas registradas. A estrutura é a mesma em todos: uma mostra de como esses locais de aprisionamento foram encontrados pelos soldados, com as provas de tragédia e morte, assim como a reação dos aprisionados e habitantes locais à libertação.

Em alguns destes blocos, somos introduzidos por um oficial que brevemente dá o seu depoimento.

A narração é bastante descritiva e seca, sem alterações emotivas ou comentários, talvez por se destinarem principalmente ao uso em um julgamento. E se nela encontramos traços de uma manipulação em função do ponto-de-vista dos vencedores, estas estão mais presentes nas tomadas de tragédia e morte, com larga exposição de cadáveres e mutilações, e nas seqüências obviamente instigadas pelos cinegrafistas. Por exemplo, quando a câmera focaliza um grupo de ex-prisioneiras que sorriem artificialmente para a câmera, enquanto o narrador diz que “estão sorrindo pela primeira vez em anos”. A justiça dos libertadores também está marcada em registros importantes que mostram os soldados e oficiais da SS, agora prisioneiros, cuidando sob a mira de armas, dos cadáveres de suas ex-vítimas sob a supervisão dos soldados aliados. Uma reparação forçada aos crimes que cometeram, como fala a voz *over*. Outras tomadas significativas envolvem as excursões obrigatórias aos campos de morte, a que foram submetidos os moradores das cidades próximas, para que vissem as barbaridades que os seus conterrâneos e o governo de seu país cometeram. Magistralmente articuladas, essas seqüências, subjetivamente, jogam sobre todo o povo alemão a sombra da culpa.

Às imagens deste, que podemos considerar um guia dos campos de concentração, juntam-se no último bloco, introduzido por um comandante britânico, trechos das seqüências registradas pelas lentes das tropas inglesas, que libertaram o campo de Bergen-Belsen em abril de 1945. Estas que podemos considerar as mais explícitas e cruéis realizadas, principalmente após uma apreciação mais completa dessas tomadas, reunidas no documentário feito para a tv inglesa *Memory of the Camps* (1985), depois de permanecerem guardadas nos arquivos do *Imperial War Museum*. Dirigida por Sidney Bernstein, a partir de roteiro construído a mais de quarenta anos por expoentes do cinema britânico, como Alfred Hitchcock, traz à luz um retrato cru e explícito da fragilidade do corpo

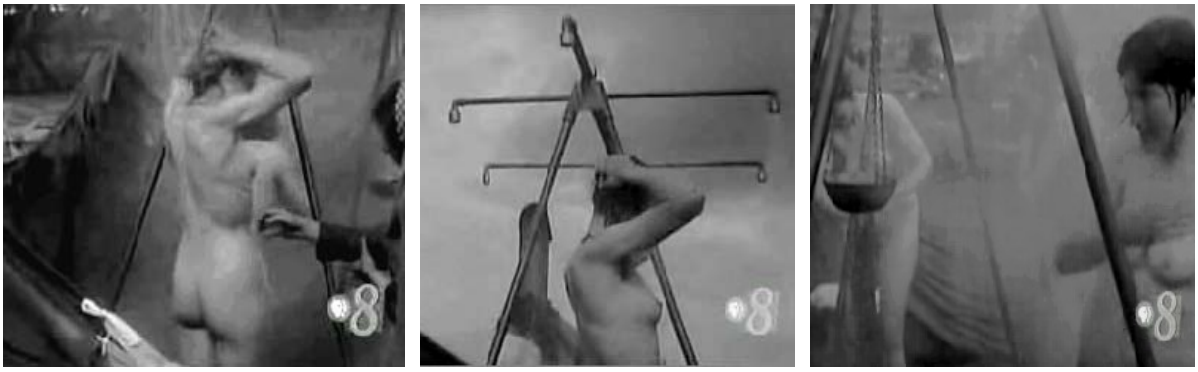
humano graças a um trabalho de fotografia e técnica cinematográfica que, se compararmos - e isso levarmos em conta a época e as condições em que foram capturados os registros – supera os *cameramen* norte-americanos. O que faz sobressair cada detalhe macabro dos efeitos da violência e da decomposição nos cadáveres, intensificando a violência e o impacto das cenas.



Os britânicos registraram com mais detalhamento as atrocidades nazistas.

Sobre os efeitos da libertação, há uma curiosa seqüência. Conforme os comentários sugestivos do narrador (a voz nessa versão é do falecido ator inglês Trevor Howard, o que dá personalidade e tira do filme um caráter impessoal, como em *Nazi Concentration Camps*) ficamos sabendo que antes de chegarem as tropas aliadas, os nazistas cortaram o abastecimento de água de Bergen-Belsen, deixando os prisioneiros sobreviventes quase uma semana sem as mínimas condições. Após serem, portanto, mostrados os efetivos ingleses restabelecendo o fornecimento de água, e seus efeitos – mulheres lavando roupas e as vestindo, satisfeitas, temos uma inusitada tomada de algumas ex-prisioneiras tomando banho em chuveiros comuns improvisados. São destacados seus corpos nus, a maior parte de costas, em que nádegas, partes de seios e vislumbres rápidos de pelos pubianos são exibidos. A tomada é demorada, e é interessante constatar, já que corpos nus são exibidos à exaustão nesses registros – a maioria em péssimas condições, desumanizados pela morte, ou em indivíduos reduzidos à condição de

esqueletos humanos -, que essas mulheres parecem estar fora daquele universo, com corpos bem nutridos, incompatíveis com seus companheiros e companheiras de martírio, que ficaram tempos suficiente em condições sub-humanas que reduziram seus corpos a nada mais que pele e ossos.



Sobreviventes tomam banho após voltar o fornecimento de água.

É de Bergen-Belsen que ficaram as inesquecíveis e provavelmente as mais emblemáticas imagens do massacre nazista, que até hoje assombram o imaginário: os *bulldozers* empurrando para as covas coletivas pilhas de corpos. A morte se apresenta em sua plenitude mais de quarenta anos antes que um segmento do cinema documentário se direcionasse exclusivamente para esse universo.

Essas filmagens, que como dissemos passaram a abastecer uma diversidade de produções com os mais diversos fins, inicialmente vieram a público em cine-jornais tendenciosos apresentados logo em seguida ao final da guerra na Europa, como o panfletário *Nazi Murder Mills*, produção da *Universal Newsreel*, dirigido por Ed Herlihy, o único que conseguimos, por sorte bastante representativo. Apresentado em programa duplo com outro filme enfocando os planos dos vencedores para a Europa, *Nazi Murder Mills* abre com o aviso de que são “as primeiras imagens reais das atrocidades nos campos de morte nazistas.

Prisioneiros sem esperança torturados até a morte por um inimigo bestial... AQUI ESTÁ A VERDADE!".



Letreiro de abertura de *Nazi Murder Mills*.

O cine-jornal mostra primeiramente as tropas libertadoras percorrendo as estradas do território alemão sendo saudados pelos populares, rostos sorridentes demonstrando alívio e satisfação. Que, apesar da verdade contida nessas imagens se justificar pela queda de um regime autoritário e violento, não deixa de remeter aos escritos de Curzio Malaparte – principalmente *A Pele* – que mostra os efeitos colaterais da libertação, assim como filmes que abordaram o tema de uma Europa sem rumo, principalmente os realizados pelos diretores que constituíram o neo-realismo italiano.

No caso de *Nazi Murder Mills*, através de um narrador que incorpora o aspecto propagandistico da produção, as tropas aliadas são mostradas como verdadeiros anjos da salvação, alimentando e medicando os sobreviventes, que ostentam em muitos casos feridas e mutilações apavorantes. Estes aos cuidados de dedicados médicos e enfermeiras, são, como diz o narrador, "trazidos de volta do inferno". Os soldados também se ocupam de desenterrar e dar um funeral

decente (sic) aos mortos, seqüência ilustrada com a exumação do cadáver corrompido de uma mulher e outros corpos decompostos.

A narração dramática enfatiza a visita de um ultrajado Eisenhower aos campos, e seu horror, junto aos colegas de farda Bradley e Patton, perante aos corpos espalhados. Assistem a uma demonstração das técnicas de tortura nazistas, protagonizadas por ex-prisioneiros.

As cenas são todas tiradas de *Nazi Concentration Camps*, mas apresentadas em um contexto um pouco diferente, já que a carga panfletária é maior, com um enunciador exaltado, narrando com dramaticidade ensaiada as tomadas de acordo com os propósitos do filme. Sendo assim, essas seqüências foram tiradas do contexto original em função da apologia aos heróicos libertadores e da demonização do inimigo, servindo para enaltecer e justificar as ações das tropas norte-americanas (o filme é destinado aos cinemas dos Estados Unidos). A exploração das cenas de morte é intensa, mas limitada. Devemos lembrar que existia um limite para o que poderia ser exibido publicamente. Ao serem mostradas imagens como essas, o narrador é incisivo: “Não se vire! Olhe!”, diz ao espectador provavelmente relutante em ver os cadáveres remanescentes nos fornos crematórios de Buchenwald. Palavras como brutalidade, bestialidade e massacre são ditas freqüentemente, sendo que, nas palavras do narrador, essa carnificina organizada estará para sempre atrelada à Alemanha. Ele diz, acusador, que “os aliados obrigam os moradores locais a corrigir o que os seus compatriotas fizeram, enterrando os mortos. Documentada evidência que jogará o nome da Alemanha na lama da história registrada”.

Dentre a produção dessa época, apesar de não conter nenhuma cena referente aos campos de concentração, mas conter o que podemos considerar uma atmosfera a eles relacionada e um atrelamento ao filme de atrocidade, devemos abrir um parêntese e incluir *O Sangue das Bestas* (*Le Sang des Bêtes*, 1949), de Georges Franju.

Rodado em preto e branco para despertar a emoção estética do espectador e não a repulsa que causaria a cores (o diretor associa o horror a trevas, e não consegue conceber as trevas em cores), *O Sangue das Bestas* contrasta a melancolia e decadência dos subúrbios parisienses do pós-guerra, com as rudes e sangrentas atividades dentro dos matadouros locais. Franju descreve em detalhes explícitos o destino dos animais e as condições de trabalho dos açougueiros, se utilizando de imagens poderosas e reais de horror e violência. Em um estilo ultra-realista, em que o excesso transcende a própria imagem, ele sobreleva aspectos que de outra forma poderiam ser percebidos como ordinários. Expandindo os limites do tema abordado e acentuando as suas características, faz do comum extraordinário e do incomum mais incomum (ainda que preservando a integridade da imagem original), flertando também, na elaboração de uma atmosfera de pesadelo e horrores inimagináveis, com o surrealismo.



Imagens melancólicas dos subúrbios da Paris pós-guerra (O Sangue das Bestas).

O Sangue das Bestas remete ao extermínio sistemático, com os animais sendo abatidos com precisão, estripados, decapitados, esquartejados, suas carcaças deixando uma trilha de sangue pelos pisos e calçamentos. Franju, acreditamos, faz ecoar os fantasmas do passado recente de um país que se

submeteu e – em parte – colaborou com horrores até então inimagináveis. E efetua seu exorcismo nessas imagens cruas e cruéis.



Abate de animais no Matadouro Vaugirard (O Sangue das Bestas).

A mais relevante dentre as produções, feitas com material registrado pelos *cameramen* militares é também considerado um dos grandes documentários já realizados. *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, exige uma certa cautela no que diz respeito a ser caracterizado no mesmo rol de outros filmes do período que exploraram as cenas dantescas registradas pelos nazistas e posteriormente, pelas tropas de libertação. As preocupações de Alan Resnais se desvinculam das que

moviam a maior parte dos filmes de atrocidade e por isso mesmo, graças ao caráter diferencial que o filme apresenta, vale a sua inclusão. A singularidade de *Noite e Neblina* pode ser ressaltada pelo modo como são exibidas as imagens coletadas, que são exploradas pelo diretor para construir um estado de angústia no espectador não pela amostragem de cenas intensas explícitas, mas pelo vínculo criado com a imaginação do espectador pela sugestão de um horror que se estende para além do representado.

Em primeiro lugar precisamos ter em mente que *Noite e Neblina* rompeu o silêncio sobre um tema constrangedor para a humanidade, passados apenas dez anos do fim da guerra, com as feridas ainda abertas. Principalmente na França, país que viveu o terror das deportações e à sombra do colaboracionismo. Tanto que até hoje, pode ser considerado um dos textos audiovisuais mais importantes sobre os campos de concentração, evitando o problema que encontramos na maioria dos filmes sobre o holocausto: a exploração dos sentimentos de ultraje ou tristeza da audiência.

Para Resnais, diga-se de passagem, tratar da destruição em massa de seres humanos não era novidade, pois poucos anos antes ele já se aproximara do tema em *Guernica* (1950). Mesmo assim, ele não se sentia à vontade em fazer um média metragem sobre assunto tão intenso sem ter vivido a experiência. Não se via em condições de falar pelas vítimas e, portanto, fora de suas possibilidades atender à encomenda do Comitê de História da Segunda Guerra Mundial, dirigido então pelo historiador Henri Michael. Para tanto, foi imprescindível a participação no projeto de Jean Cayrol, sobrevivente do campo de concentração de Mauthausen (na Áustria) e autor de um poema intitulado *Poèmes de la nuit et brouillard* (1946). Este reticente porque não tinha muita vontade de voltar a esse passado, como relata o próprio Resnais (2006, p. 13). Fica evidente, desde o princípio, uma precaução com a abordagem, pela magnitude do tema.

Depois de vários meses de documentação, em maio de 1955, Resnais propõe ao produtor a necessidade de se alternar material de arquivo com longos *travellings* em cores das abandonadas instalações dos campos de Auschwitz e Maïdanek, na Polônia. Vale ressaltarmos as intenções do diretor, já que naquela época aparecem na França campos de reagrupamento devido ao conflito argelino, além dos rumores sobre *gulags* stalinistas. Em sua concepção, portanto, *Noite e Neblina* passa de uma homenagem às vítimas do totalitarismo nazista a um alerta aos espectadores de que horrores como aqueles do passado ainda estão à espreita e é nessa abordagem que reside a exploração. O contraste entre as imagens coloridas capturadas em 1955 e as cenas de arquivo em preto e branco dizem em seu subtexto, em uma das leituras que podemos subtrair da obra de Resnais, que apesar do distanciamento daqueles eventos, seus gritos silenciosos ainda ecoam naquelas estruturas solidamente de pé. Não só um monumento à tragédia humana, mas estruturas que, ainda que adormecidas, ainda estão vivas, e à espera. Uma âncora em que os horrores do passado estão para sempre aprisionados.

A estrutura narrativa se mostra consciente do tempo que separa o espectador da barbárie de que é herdeiro, legado que ele muitas vezes ignora justamente por querer evitar. Dentro dessa perspectiva *Noite e Neblina* se propõe, através das imagens de arquivo do genocídio, atualizar o espectador e afirmar que tais imagens contaminam de tal forma o presente que ninguém, após assistir o filme, pode sentir-se a salvo. Assim encarado, ele consegue manter essa capacidade até os dias de hoje, mesmo tendo sido superado em técnica e aspectos formais. Isto remete a uma observação pessoal: no fim dos anos 1970, anos de chumbo no Brasil, testemunhamos a projeção do filme em 16 mm em escolas, artifício dos professores para uma articulação com os perigos do fascismo e as práticas da ditadura brasileira.

Longe de ser uma espécie de panorama ou guia compreensivo dos campos de concentração, *Noite e Neblina* é construído cronologicamente através

da contraposição das imagens selecionadas por Resnais com as tomadas feitas em 1955, agrupadas em blocos temáticos que se amarram através do olhar e da subjetividade do espectador e da voz *over* do narrador - o ator Michel Bouquet -, de forma diferente do documentário clássico, em que essa voz simplesmente conduz didaticamente a ação. A narração aqui se revela tanto um monólogo - o narrador dialoga consigo mesmo, refletindo -, como um diálogo com a audiência. Também é plena de ceticismo, de dúvida ante o indescritível, e desse modo cria empatia com a resistência da audiência, consciente ou não dos eventos, em aceitar o impensável. Acrescentada às imagens, aproxima-se do modo expositivo, remetendo ao documentário clássico, "mas a característica obsessiva e pessoal do comentário leva-o em direção ao performático" (NICHOLS, 2005, p. 173). Tanto que uma interessante dialética é criada entre essa voz *over*, que repetidamente afirma consternadas frases de efeito como "desnecessário dizer o que aconteceu nesses aposentos", "palavras são insuficientes", "nenhuma descrição ou imagem podem revelar a real dimensão", com as precisas e até serenas informações sobre os procedimentos nazistas de extermínio. Uma tentativa de se representar o irrepresentável, ou como sugere Nichols (2005, p. 173), "atos absolutamente inconcebíveis que se opõem a toda razão e a toda a ordem narrativa". O que se traduz nas palavras do roteirista Cayrol (2006, p.6):

> Levamos à luz o que não estava mais nos arquivos ou no coração dos sobreviventes incuráveis, um lote de imagens que se desdobram, se multiplicam ao infinito no sangue, nos gritos, no pus. Nós sabíamos muito bem que poderíamos somente nos aproximar da realidade concentracionária: um filme de várias horas não teria sido suficiente para dizer tudo. Como descrever esses "principados do assassínio, nos quais a única rebelião que podia nascer era a da morte?

O filme é um mergulho no pesadelo, no qual vamos sendo tragados. Rothman (1997, p. 39) faz uma interessante analogia entre o filme de Resnais e *Terra sem pão*, de Buñuel:

> Em *Terra sem pão*, o narrador (...) parte de Alberca e atravessa uma cadeia de altas montanhas em direção à terra dos hurdanos. Uma vez lá, ele se aprofunda cada vez mais nesta empobrecida região até que o horror da existência dos hurdanos se revela totalmente. Noite e Neblina segue uma trajetória semelhante. É também uma jornada alegórica ao âmago de uma região em que horrores indescritíveis serão descobertos. A dimensão de Noite e Neblina como de Terra sem pão é, ao mesmo tempo, geográfica e espiritual. Mas para entrar nesta região, só é necessário atravessar para o outro lado da cerca, e não transpor altas montanhas. E para atingir o seu âmago, fazer uma viagem através do tempo, e não do espaço.

Resnais vai sufocando aos poucos, terminando por deixar pouco espaço para respirar. O filme pode ser dividido em cinco blocos, assim apresentados linearmente: “a construção dos campos”, “um mundo à parte”, “o homem é resistente”, “extermínio” e “quem é o responsável”? Encadeados, vão se aproximando do horror etapa por etapa, como os diversos círculos do inferno de Dante, cada um sucedendo ao outro até o núcleo que guarda a provação final. E desse modo, caímos na armadilha, que se fecha sobre nós, em que confrontamos um mundo pior do que qualquer pesadelo.

No primeiro bloco, temos uma rápida prévia da ascensão de Hitler, da máquina nazista em marcha e o modo como foram gerados e construídos os campos de concentração, relatados de maneira até bastante técnica. As deportações, de diversas partes da Alemanha e da Europa ocupada, vêm em seguida, tendo esta seqüência causado polêmica e ameaça de censura. Sobre isso, vale a pena reproduzirmos as palavras de Resnais (2006, p. 16):

> Criaram-se também imediatamente tensões com a comissão de controle, que era chamada de “censura”. Pediram-me antes da estréia para cortar as cenas do final onde apareciam cadáveres, porque seria violento demais. E há um plano que eu não tinha percebido, que era a famosa história do quepe do policial. Porque efetivamente há nesse plano de três segundos, no qual enumera-se diversos campos, e na contra-luz – preciso dizer que não vimos isso, foi completamente inconsciente – é

> possível ver um policial francês em cima de um mirante. Acho que ele está vigiando o campo. (...) Era no campo de Phitiers. (...) No final das contas, eles proibiram o filme porque tinha esse plano do policial, de dois segundos, que ninguém teria percebido. (...) Logo, negociações que eu não presenciei foram feitas. (...) Mas eu queria guardar as palavras "Campo de Phitiers", porque era importante mostrar que a França tinha organizado pontos de partida para os campos de concentração. "Campo de Phitiers" era importante para mim, o quepe do policial não era. E eles acabaram não cortando o final. Eles não ousaram. O final foi conservado integralmente.

Ainda no que diz respeito às deportações, são mostradas as vítimas sendo embarcadas nos vagões que as levariam para o confinamento. São imagens emblemáticas (que reproduzimos nos fotogramas a seguir), registradas pela propaganda nazista, dentre as quais destacamos o judeu com suas crianças (1), os oficiais da SS reunidos conversando informalmente com um pastor alemão ao lado (2) – a representação da opressão, e talvez a mais contundente: a criança que olha da porta entreaberta de um vagão (3), aparentemente mesmerizada, sem compreensão da real dimensão do que ocorria, observando algo fora de nosso campo de visão – provavelmente a câmera. Nota-se o direcionamento, como bem notou Nichols (2005, p. 173) não em se fixar na história, mas sim na memória. Ou seja, em vez de se deter no que aconteceu, quando e por quê, tentar resgatar as experiências pessoais envolvidas em uma situação como aquela.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

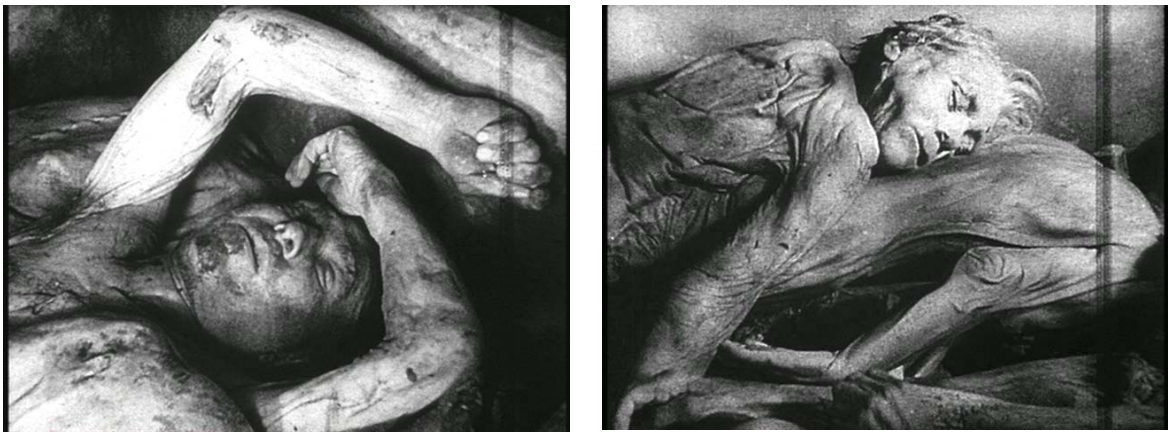
O segundo bloco começa com o detalhe do olhar aterrorizado, talvez já evidenciando sinais de loucura perante o que o narrador chama de “um outro planeta”. É o mundo à parte onde os deportados serão submetidos a toda uma subversão dos valores que conheciam de humanidade. Somos introduzidos naquele universo, delimitado pelas cercas que o separavam do “mundo real”, de vilarejos, paisagens bucólicas e campanários. Novas regras se aplicam em um cotidiano cruel, pontuado por sacrifício. São as primeiras cenas de morte mostradas, fotos de prisioneiros executados em tentativas de romper esses limites, de voltar ao mundo real, emaranhados nas cercas de arame farpado.

Os suplícios fazem com que os aprisionados tentem se adaptar às normas, sobreviver em meio ao caos, trabalhando, lutando por comida, se organizando, mantendo a mente sã através da escrita e do artesanato. E praticando o auxílio-mútuo, cuidando uns dos outros, compartilhando comida e levando os doentes ao hospital. É a resistência do indivíduo em meio às mais cruéis adversidades o tema do terceiro bloco. Resistência que se esvai nas mãos dos médicos e enfermeiras, em experiências médicas, amputações e práticas que só podemos adivinhar ao ver expostos sistematicamente os instrumentos cirúrgicos, equipamentos e as vítimas agonizantes e mutiladas na enfermaria.

No quarto bloco chegamos ao núcleo do inferno, após passar por suas ante-salas. São seleções das seqüências tomadas pelas tropas britânicas de libertação em Bergen-Belsen. Mas o filme não cai na armadilha de simplesmente mostrar essas cenas e deixá-las fluir, supondo sua capacidade pedagógica e esquecendo-se do fascínio visual que as mesmas podem provocar. O diretor somente utiliza essas imagens no final do filme, onde se encaixam cronologicamente, sem coincidi-las com algum clímax pelo tratamento com que montou o material, evitando cair no dramático. Até esse ponto final, Resnais não precisou lançar mão de imagens essencialmente escabrosas para criar uma angústia, sendo mostrado, inclusive, recatado, nas seqüências agrupadas tematicamente. Essa montagem é a grande mola mestra e força de *Noite e Neblina*, declinando da continuidade em favor de uma rapidez mais fragmentada, que impede que se detenha na morbidez do detalhe. Segue em um crescendo de sentidos até a colagem que compõe a última seqüência, em que somos soterrados por cadáveres.

O bloco começa com a visita de Himmler a um dos campos e a sua mecanização do extermínio. A partir daí, são as modalidades instituídas e a eficiência de execução industrial: o fuzilamento e o gás Zyklon; os crematórios e as valas comuns. Resnais vai mostrando os corpos despedaçados, mutilados, queimados, empilhados, em diferentes estágios de decomposição, e sua

articulação com os indivíduos que deixaram de ser, dando-lhes identidade ao exibir pilhas de óculos, cabelos, malas e sapatos. Da câmara de gás, que prometia um banho desinfetante, temos as fortes imagens do cimento do teto arranhado pelas unhas dos agonizantes. Especulou-se, inclusive, que o diretor tinha em mãos e não utilizou planos tomados pelos nazistas do que acontecia dentro dessas câmaras, o que ele nega veementemente. O enfoque na usina de horrores vai se dominando, com cenas cada vez mais intensas. Corpos se desfazendo em tanques; uma fileira de cadáveres decapitados enfileirados, com as cabeças arrumadas ao lado, empilhadas dentro de uma tina; *closes* em rostos vazios, mostrando as marcas da violência, alguns nos fitando através de órbitas vazias. Uma série de *stills*, como nos diz Rothman (1997, p. 57), “de cortar o coração, grotescas, estranhamente belas”.



Usina da morte nazista (Noite e Neblina).

Essa industrialização da morte nos remete às cenas do matadouro de *O Sangue das Bestas*. Aliás, as estruturas entre os dois filmes são bastante semelhantes, com as cenas de matadouro deste intercaladas com as bucólicas e decadentes tomadas dos subúrbios de Paris, de forma análoga ao contraste entre as cercanias do campo de concentração e os horrores lá contidos estruturado no

jogo entre as tomadas em cores e preto e branco. Os espaços vazios dos subúrbios, a arquitetura escura, gasta, decadente – restos de uma velha ordem, de uma França que se entregou e não saiu incólume da tragédia – podem ser transpostos para as tomadas de Resnais do campo deserto, também sobras vazias e corrompidas, igualmente emanando morte.





Desolação: subúrbio de Paris em Sangue das Bestas (esq.) e Campo de Concentração desativado de Noite e Neblina (dir.)

O morticínio está presente, reforçando nossa idéia de que Franju a isso também se referia quando fez o filme, tais são as semelhanças entre as imagens de seu filme com as tomadas pelas tropas de libertação. Até que ponto essas imagens circularam ou chegaram ao diretor, não podemos constatar, mas que as evidências de que ele teve acesso a esse material não deixa dúvidas, já que as semelhanças se destacam na tela. Logo nas primeiras seqüências, um manequim feminino, sem braços, largado no meio da terra e entulho, nos leva a relembrar dos cadáveres despidos e mutilados também abandonados ao tempo e à decomposição. Do mesmo modo as relíquias de outras eras – utensílios, brinquedos, mobiliário, roupas - dispostas provavelmente com o intuito de comércio ao ar livre, remetem às pilhas de objetos pessoais descobertas nos

campos: sapatos, óculos, malas. Lembranças de indivíduos dos quais não temos referência, e que certamente morreram ou foram destituídas de humanidade.



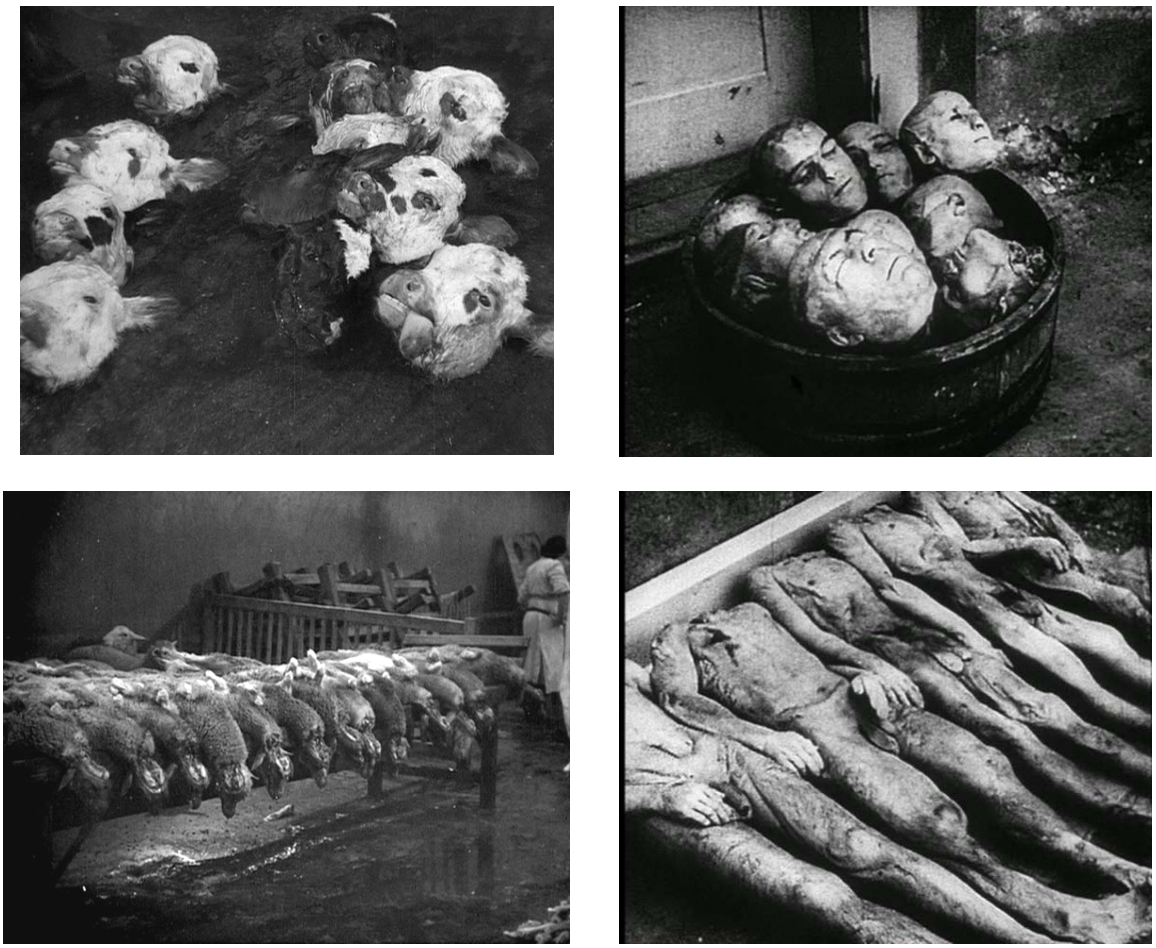


Manequim (Sangue das Bestas) e cadáveres insepultos (Noite e Neblina).

O matadouro Vaugirard, metáfora para o campo de extermínio, sua área também delimitada por cercas e portões, está em pleno funcionamento. Os açougueiros se entregam à tarefa cotidiana com a mesma disposição e eficiência que os carrascos da SS, presume-se, aplicavam aos prisioneiros. São didaticamente apresentados os instrumentos de trabalho dos carniceiros: o caniço, a machadinha, a pistola utilizada na fronte do animal e o mata instantaneamente; e que na outra realidade se transformam nos fuzis, forcas, câmaras de gás e fornos crematórios. Um funcionário serra uma carcaça de cavalo em duas partes durante as doze badaladas do meio dia, no campanário próximo. *Mise-em-scène* elaborada para enfatizar, com ironia, a banalidade da situação. Morte rápida, morte em escala. Quantos judeus eram mortos por dia na fase mais aguda do extermínio, quando os alemães queriam a todo o custo acelerar o processo?

Os animais seguem para a morte, enfileirados, olhares vagos em sua maioria, com o mesmo desconhecimento temeroso com que os prisioneiros dos campos, conforme vemos nas fotos do massacre nazista, seguiam para as covas

onde seriam fuzilados ou para os supostos chuveiros, que camuflavam os tubos de gás venenoso. É nas evidências de seus restos e carcaças, após o abate, que se revelam as analogias mais cruéis. Os despojos dos bezerros decapitados e enfileirados, suas cabeças empilhadas próximas, são quase iguais a uma das seqüências de imagens mais chocantes de *Noite e Neblina*. A degola brutal de ovelhas, nos leva a refletir a morte em escala industrial, a linha de montagem extrema que revestida nos corpos sem pelagem dependurados desses pobres animais, evoca os milhares de cadáveres que vimos espalhados nas tomadas das tropas britânicas, sendo empilhados e empurrados pelos tratores.



Analogia: cabeças decapitadas e carcaças: *O Sangue das Bestas* (esq.) e *Noite e Neblina* (dir.).

A narração final de *O Sangue das Bestas* é bastante sugestiva e óbvia:

"O dia está acabando. No curral, as ovelhas agitadas vão dormir em silêncio. Não ouvirão os portões de sua prisão serem fechados, nem o trem Paris-Villette, que parte ao cair da noite para o interior, para reunir suas próximas vítimas".

A diferença fundamental entre *Noite e Neblina* e *O Sangue das Bestas* é que o registro da morte e da violência no primeiro não causa repulsa como no filme de Franju, mas torna real um pesadelo pela sugestão do horror, inspirando um estado de melancolia, uma angústia silenciosa, que talvez mais se assemelhe ao efeito causado por *Terra sem pão*. Aqui, como sugere Claude Mauriac (2006, p. 10), "a realidade ultrapassa de longe o que conceberam, na área da ficção, as mentes mais fantásticas. São visões anódinas comparadas às de um Dante ou de um Hyeronimus Bosch. Ficamos pasmos de espanto, enojados primeiro no sentido físico da palavra, e logo tocados na alma".

Quando Noite e Neblina chega nesse ponto, quando assistimos as gigantescas máquinas empurrando avalanches de defuntos para as valas, já estamos suficientemente angustiados para sermos surpreendidos por essas imagens. Afinal, a sensação de derrota é muito anterior. Ela remete à dialética de que falamos, entre a voz que nos pergunta se é em vão que tentamos relembrar – na verdade uma necessidade – e a impossibilidade de se fazer algo, que marca o quinto e último bloco. E que, como coloca Lopate (2003), faz de *Noite em Neblina* um anti-documentário. Afinal, não é possível documentar este fato particular tão horripilante, da qual só resulta um sentimento de derrota. Mas que também enseja

um esforço de análise e reflexão. E é nesse ponto que o filme encontra a sua grandiosidade, que justifica a exploração de cenas tão intensas: ele não manipula, mas nos instiga a refletir, questionar, examinar os registros e buscar em nós mesmos as respostas. Como diz Resnais (2006, pp. 17, 18):

> Eu queria um filme que não dissesse às pessoas “Não esqueçam” – isso era interessante – mas “Procurem entender porque isso acontece. Não esperem que isso aconteça para começarem a se preocupar”. Eu falava muito de “sineta de alarme”. Era o terror de que isso voltasse. Hoje eu diria que o que me chama a atenção - e eu não tenho a solução, talvez os filósosfos a tenham – é essa espécie de proporção (porque se fala de equilíbrio na raça humana) entre os que destroem ou os que torturam, os que oprimem, os que tiram seu prazer do domínio que exercem sobre outros seres humanos, e os que tiram o seu prazer do sacrifício, da reparação, da edificação, etc. Como se existissem esses dois extremos de – eu não sei... não se chama isso de a curva de Gauss? Talvez, eu não tenho certeza da palavra. Eu queria que alguém se debruçasse sobre os motivos pelos quais existem essas duas forças que parecem alimentar a raça humana, há mais de seis mil anos. Não posso falar sobre antes disso... É realmente um ponto de interrogação enorme, o aspecto “Quem é o responsável?”



Trator empurra restos mortais das vítimas para vala comum.

Tentando seguir essa linha, de um alerta de tons ideológicos, mas sem a mesma maestria de *Noite e Neblina*, temos *Minha Luta* (*Mein Kampf* ou *Den Blodiga Tiden*, no original), dirigido em 1960 por Erwin Leiser. Na verdade, trata-se da tentativa de uma versão estendida do primeiro, sendo a estrutura construída de forma bastante semelhante: a ascensão do nazismo, a segregação racial, o extermínio, a responsabilização; encadeados de forma bem mais linear e com um atrelamento histórico que não permite tanto a reflexão, já que o enunciador faz isso pelo espectador.

Recriando a partir de imagens de arquivo a trajetória do nazismo e de seu mentor, o filme rompe a linearidade de forma ainda não usual nos documentários, ainda que brevemente, na seqüência inicial, que mostra cenas da queda de Berlim sendo devastada pelas bombas aliadas. Em seguida, volta aos tempos da República de Weimar, seguindo cronologicamente até o fim da guerra na Europa, sempre tendo como centro a Alemanha e o nazismo. A história é recriada dentro desse ponto-de-vista, tendo a preocupação de tentar mostrar as sementes do ódio e suas conseqüências, principalmente a política de exclusão racial.

A exploração de imagens violentas também vai se intensificando, sendo carregadas de dramaticidade por um narrador nada isento. Começa com uma batida em conjunto de soldados alemães e policiais a uma feira na Polônia, com abordagem e maltratos aos judeus presentes. A segregação se intensifica com o estabelecimento dos guetos, sendo parte dessas imagens, que mostram a miséria, a sujeira e as doenças bastante semelhantes às utilizadas pela propaganda nazista em *O Eterno Judeu*. De acordo com o filme, foram rodadas sob a supervisão pessoal de Joseph Goebbels, ministro da propaganda de Hitler, com fins óbvios. Mas acabaram sendo, em sua maioria, censuradas por serem consideradas fortes demais e capazes de causar pena nos espectadores, o que não era o objetivo. Essas cenas, de 1940, que já dão uma prévia do que veríamos nos filmes das tropas aliadas nos campos de concentração, mostram pessoas

vivendo em condições sub-humanas, famintas, perambulando pelas ruas. Mortos sendo recolhidos nas ruas, alguns já exibindo sinais de decomposição, sendo colocados em caixões. Outros carregados em carroças e levados para campo aberto, onde eram despejados em covas coletivas. São mostrados também fotos de enforcamentos e fuzilamentos.




Judeus registrados no gueto, convivendo com a miséria, doenças e cadáveres. Cenas filmadas pelos nazistas, incluídas em *Minha Luta*, de Erwin leiser.

As seqüências de deportações e campos de extermínio são as mesmas utilizadas em *Noite e Neblina*, articuladas aos comentários melodramáticos do narrador: “óculos que viram o indescritível”, “sapatos que fizeram a última caminhada” e o final apregoando de que “isso nunca mais pode acontecer, nunca mais!”.

É importante constatar que os espectros desse período - que ainda vagam com seus corpos torturados e esqueléticos pelo imaginário – ainda estão presentes no cinema documentário, em produções que, se em parte amadureceram em análise do tema, ainda se prendem muitas vezes aos parâmetros da exploração para a defesa de uma causa. É o caso de *Libertação 1945* (*Liberation 1945*), produção de 1994 dirigida por Arnold Schwartzman para a

produtora de filmes do “caçador de nazistas” Simon Wiesenthal. O documentário se propõe a contar, paralelamente aos eventos que a partir de 1940 foram desmontando a máquina de guerra nazista e terminaram com a sua derrocada em 1945, a história do extermínio dos judeus desde o seu aprisionamento no gueto de Varsóvia às deportações e extermínio sistemático nos campos de concentração.

Por um lado o filme ganha credibilidade ao colocar o dedo na ferida, dando evidência e questionando as atitudes aliadas que apesar de terem conhecimento não se manifestaram em relação ao que acontecia com os judeus da Europa ocupada. Acusa a apatia e resignação do mundo quanto ao massacre em andamento. Levanta fatos embaraçosos, como as ações da polícia francesa, que tomou parte nas deportações (o que lembra o policial no campo de Pithiers, em *Noite e Neblina*) e o apoio velado do Vaticano, que, segundo o filme, “não podia conter o prazer de os nazistas derrotarem o maior inimigo da Igreja: os comunistas”.

Totalmente apoiado em cenas de arquivo, tendo como enunciadora a narração melodramática a cargo de atores conhecidos, amarra as imagens – muitas vezes fora de seu contexto original – ao objetivo maior do filme: propaganda judaica e legitimação do sionismo. Aqui, os mortos e sobreviventes (imagens de Bergen-Belsen principalmente) perdem humanização e ganham a dimensão de símbolos para evidenciar não só a demonização nazista, mas também o mundo não-judeu. Como se afirmasse uma individualização racial à parte de um mundo hostil, motivação para a união e mobilização em torno de um ideal comum. Mesmo quando é dada a voz aos relatos de sobreviventes e desaparecidos (através de relatos de diários, como no caso da mitificada Anne Frank), essas narrativas e imagens associadas são exploradas de modo a criar uma empatia pelo drama. Talvez Goebbels invejasse o caráter propagandístico de *Libertação 1945*, inclusive por estar presente através das imagens que capturou nos guetos poloneses, suas tomadas ganhando dimensão oposta às que ele

pretendia. O ministro de Hitler também tem sua imagem explorada no filme, destacando-se a rara filmagem de seu cadáver queimado no *bunker* de Hitler.

Libertação 1945 termina com um plano geral do cemitério militar americano de Arlington, com as cruzes que marcam os túmulos dos que morreram em combate se perdendo no infinito. Em primeiro plano e ao centro, um desses marcos funerários ostenta uma estrela de David. Nada mais sutil poderia se esperar do diretor dedicado à causa judaica e que já dirigira outros trabalhos sobre o tema, como *Genocide* (1982).

Mas não só as mazelas da guerra na Europa foram documentadas e recicladas nas produções posteriores. Também as atrocidades cometidas pelos japoneses serviram de motivo para filmes que serviram de propaganda e justificavam as ações dos vencedores do maior conflito armado até então.

Este conteúdo ideológico vai se tornando mais explícito no turbulento período que se seguiu à Segunda Guerra, quando o mundo mergulhou em uma era de incertezas, capitaneada pela Guerra Fria, o terror atômico e um novo conflito na Coréia. Além da irrupção de uma série de movimentos de libertação que visavam a independência de vários países ainda sob jugo colonial, como a violenta revolta dos Mau-Mau no Quênia (1952) contra seus opressores ingleses. A insurreição foi supostamente documentada em *Mau-Mau* (1955), de Elwood Price, um bom exemplo de como a nova leva de produções do gênero ainda retoma os cânones do *exploitation* exótico e clássico, mas sem deixar de estar em sintonia com as ansiedades do pós-guerra. Nota-se que, além do óbvio intuito de se ganhar dinheiro com a exibição dessas películas, do mesmo modo como o filme exótico exaltava as virtudes do colonialismo em relação aos selvagens de lugares primitivos, um forte conteúdo ideológico pode ser encontrado nos filmes de atrocidades dessa época.

Mau-Mau foi idéia do produtor Joe Rock após o livro *Something of Value*, contando a revolta africana, se tornar *best seller*. Vendo uma oportunidade

de ganhar dinheiro com um assunto do momento e pouco investimento, reuniu material de arquivo: basicamente trechos de filmes de viagem de seu anterior *Krakatoa* (1933) e tomadas com mulheres negras de seios nus. Associado ao diretor Elwood Price, pagou ao jornalista Chet Hunley para que emprestasse a sua voz a algumas seqüências em formato de cine-jornal, costurando tudo em uma muito particular visão do levante da facção Mau-Mau da tribo Kikuyu, no Quênia, assim como do choque da cultura dos nativos com a dos colonizadores brancos. De acordo com a tradição, a exposição dos eventos dramáticos que mudavam política e economicamente o Quênia era interrompida para dar lugar à encenação barata do ataque a uma aldeia, onde nativas de seios de fora corriam dos homens que as perseguiam armados de facões.

3.2. Os filmes de sala-de-aula

O período também viu florescer outra fonte relevante, que a seu modo, também podem ser associados aos filmes de atrocidades: os *hygiene films*, também conhecidos sugestivamente como “filmes de sala de aula” (*classroom films*), que tiveram o seu auge entre 1945 e 1970. São filmes que foram feitos com a intenção de promover um ajuste social de seus espectadores, procurando a manutenção do *status quo* e a proteção aos males e perigos que afligiam o mundo. Tanto que eram, em sua maioria, exibidos em salas de aula, onde o público jovem poderia, através deles, ser direcionado a um padrão de comportamento considerado apropriado sob a ótica dos adultos (não que estes não estivessem também sujeitos a específicos tipos de *hygiene films*). Herdeiros dos clássicos *exploitation*, em geral versavam sobre os perigos do sexo, do alcoolismo, das drogas, do comunismo e do comportamento considerado de risco.

Sua estrutura era simples e podia se apresentar de dois modos. Uma delas era na forma de um documentário tradicional, onde a voz do narrador ia

conduzindo os fatos que eram ilustrados didaticamente com a apresentação de *slides* tirados de livros científicos, inserção de filmes de arquivo ou mesmo algumas encenações. Mas, aparentemente, devido ao grande número realizado, os mais efetivos eram os filmes em que a narrativa dramática, encenada, servia de base para que as idéias a serem incutidas nos espectadores se integrassem à trama de forma mais atraente. Os objetivos educacionais da produção se desenvolviam através de um enredo bastante simples, mas ao mesmo tempo engenhoso, onde nenhuma palavra proferida ou seqüência filmada se distanciava do interesse principal. Eficientes, podemos dizer que se existisse uma máxima para essa linha seria "ser simples para ser direto", sem subterfúgios, metáforas ou insinuações. Era tudo explícito nos *hygiene films*, de modo que nenhum ornamento narrativo dificultasse o seu entendimento, claramente explicado pela voz *over* do narrador ou do personagem "detentor do saber", que funcionava como arauto da razão e da consciência, em geral benévolo, compreeensivo, mas incisivo. A voz desse personagem, participante da trama, poderia passar a *off* durante seqüências em que eram vistos os *slides* ou trechos de filmes dentro da produção principal.

3.3. Educação Sexual

Em *Because of Eve* (1948), de Howard Bretherton, todos os elementos predominantes nos *hygiene* estão presentes. A trama é apresentada em três atos simples e básicos: introdução, desenvolvimento e conclusão. No primeiro temos a apresentação dos personagens e o problema que será o motivo principal do filme. Somos introduzidos a Harry e Sally (nomes banais como João e Maria, facilmente identificáveis), prestes a casar, que vão ao médico saber os resultados do exame pré-nupcial. O médico causa uma comoção entre os dois, dizendo a Sally que seu primeiro bebê não causou grandes problemas, e para Harry, de que não havia

nenhum traço de uma antiga doença venérea. Tanto um como o outro não sabiam desses antecedentes, sendo que Sally, magoada, sai da sala brigada com Harry.





O casal Harry e Sally recebem aconselhamento do Dr. West em *Because of Eve*.

No segundo ato, assistimos em *flashbacks* as circunstâncias que causaram a doença venérea de Harry e a gravidez inesperada de Sally. O Dr. West dá um sermão no rapaz sobre promiscuidade e contágio, exibindo o documentário *A História das Doenças Venéreas* (*The Story of V.D.*), em que, embalados pela voz *over* do narrador, assistimos cenas repulsivas de doentes de sífilis, em vários estágios. São imagens assustadoras de membros cobertos de pústulas e feridas, assim como faces e órgãos genitais. O que na verdade está de pleno acordo com o ramo dos *hygiene films* de educação sexual, que são os que versam sobre a sífilis, para coroar o seu objetivo moralizante. Como sugere Smith (1999, p. 68):

> Esta triste associação entre sexo e doença era justificada pelo seguinte raciocínio: sexo fora do casamento era errado; adolescentes não eram, provavelmente casados; conseqüentemente qualquer adolescente que fizesse sexo não seria casado e por sua vez, estava com certeza errado. (...) A mensagem era clara: mesmo se adolescentes fizessem sexo e se

sentissem bem, seus corpos poderiam ainda carregar uma doença mortal.



O documentário *A História das Doenças Venéreas*, incluído em *Because of Eve*.

Utilizando seu discurso conservador, em que o sexo pode ser algo maravilhoso – desde que feito por pessoas casadas -, o bom doutor passa outro filme: o documentário *A História do Nascimento* (*The Story of Birth*, também intitulado *The Story of Reproduction* e *The Story of Life*), de 1948, também dirigido por Howard Bretherton. Realizado com o auxílio do Departamento de Saúde da Universidade da Califórnia começa com uma comparação entre o corpo masculino e feminino, descrevendo o ciclo menstrual e a fertilização, acompanhando todo o processo de gestação. Em seguida, mostra os procedimentos médicos de um parto normal e uma cesariana, sendo graficamente explícito, conforme já atestava a chamada promocional: "o filme mais revelador já feito". *Because of Eve* conclui com uma mensagem otimista e conservadora, com o Dr. West enriquecendo o casal com ensinamentos sobre a medicina moderna e de como ensinar aos filhos sobre as coisas da vida.



Cenas do documentário *A História do Nascimento*, também inserido em *Because of Eve*.

É importante percebermos em como esses filmes se alinham ao paradigma central dos filmes *exploitation*: enquanto mascaram uma liberalidade, tratando de temas tabu e mostrando cenas fortes – clara pretensão de faturar nas bilheterias -, são profundamente moralistas e conservadores. Não é para menos que muitos deles tenham sido produzidos e dirigidos não só por indivíduos já ligados à realização dos filmes de exploração. Também serviram de estágio para futuros e prolíferos *exploiteers*, todos utilizando como temas assuntos controversos do período. Um nome que destacamos, dentro dessa vasta linha de produção, é Joseph P. Mawra. Diretor que já tinha experiência nesse tipo de abordagem, sendo responsável pelos documentários de exploração da série *Olga*,

todos feitos em 1964: *White Slaves of Chinatown*, *Olga's Girls* e *Olga's House of Shame*. Produzidos em preto e branco, remetem tanto aos antigos documentários de exploração clássicos quanto aos filmes de sala de aula, tanto pela forma narrativa quanto pela temática: os perigos das drogas e da prostituição. Também se aproximam da forma de documentário expositivo, com a inclusão da voz *over* de um narrador, alternada com a de Olga (também em *off*). Merece destaque a presença de Audrey Cambell, sempre vestida com uma apertada calça preta e botas de cano alto, como a personagem título. Sua performance notadamente sádica e pervertida, certamente serviria de modelo para megeras de produções futuras.





Cartaz promocional de *Olga's House of Shame* e cena de *Olga's Girls*.

Em *White Slaves of Chinatown* conhecemos Olga, figura-chave do sindicato do crime, responsável pela prostituição e tráfico de drogas. Sua base é

em Chinatown e a escolha do bairro chinês de Nova York vai além do racismo evidente em associar os chineses ao crime e sordidez (recurso já antigo e bastante recorrente nas décadas anteriores), sendo uma clara referência ao "perigo vermelho". A falta de diálogos (provavelmente pela falta de recursos suficientes para se obter uma sincronia de áudio) é compensada pela narração e por uma repetitiva e desagradável trilha de caráter oriental. O filme intercala tomadas de rua do bairro chinês com encenações passadas no quartel general de Olga, na verdade um prédio decadente e escuro. Em seus porões estão instalados os cativeiros e as câmaras de tortura. É para lá que atrai as jovens recrutadas para a sua rede e que, através da tortura, subjuga. Submetidas à sua vontade, acabam viciadas em narcóticos e obrigadas à prostituição. As faltas são castigadas com as mais diversas formas de tortura, tendo como ponto comum o fato das garotas serem amarradas e espancadas. O *modus operandi* varia: espancamentos, chicotadas, garrotes, abortos forçados, a mão de uma das vítimas esmagada em um tipo de prensa, outra têm os seios queimados por um cigarro... Os resultados são bem explícitos, com a visão dos ferimentos e marcas nas carnes à mostra. A exposição de nádegas e seios é freqüente, assim como algumas cenas de sexo são sugeridas. Mesmo não sendo nada explícitas, são bastante ousadas, principalmente o momento em que Olga acaricia o corpo de uma jovem e se despe, deixando bastante clara a sua intenção.

Olga's Girls, o segundo filme da série, mantém o esquema do filme anterior, com o mesmo narrador amarrando as seqüências, sendo acrescentados novos acessórios ao repertório fetichista, como botas de couro e correntes. As seqüências são mais ousadas, tanto em violência, quanto em sexo e nudez. O filme evidencia melhor, através da narração em *off*, a idéia da relação entre os comunistas (Olga seria uma simpatizante) e o sindicato do crime, sendo os agentes soviéticos e chineses responsáveis pelo aumento de consumo de drogas, e a conseqüente expansão do comunismo. Fatores que contribuiriam para a derrocada dos ideais americanos. *Bondage* (o ato de amarrar) e espancamento

continuam a base dos suplícios, com detalhes das cordas com que as garotas são amarradas apertando seios e coxas de mulheres vestidas apenas com roupas íntimas, cintas e ligas. As cenas de tortura ganham novas modalidades. Os seios passam a ser queimados com maçaricos. Eletrochoques são aplicados, ao que parece com o único intuito de mostrar os seios balançando e a degradação cai mais alguns níveis, com a exibição de duas prisioneiras acorrentadas em um porão, se alimentando como cães em tigelas largadas no chão imundo.

O terceiro filme da série, *Olga's House of Shame*, procura seguir exatamente o padrão já estabelecido, já deixando de lado o seu caráter estritamente documental, com a inclusão de alguns diálogos. A base de operações de Olga agora, é uma velha mina abandonada, onde, além dos narcóticos e prostituição, passa a se dedicar ao contrabando de jóias. Novamente temos o desfile de mulheres aprisionadas seminuas sendo submetidas aos suplícios do cativeiro. Alguns incrementos são dados às torturas: seios queimados (agora com um ferro de solda), mamilos apertados com alicate e nádegas espancadas com tábuas com pregos. O lesbianismo de Olga é explorado novamente, de maneira um pouco mais explícita. Ela e uma das jovens começam uma série de carícias mútuas, até que a elas se juntam outras duas mulheres.

Joseph P. Mawra ainda realizaria mais um filme, fechando a série: *Olga's Massage Parlor*, em 1965, mesmo ano em que roteirizou e realizou *Chained Girls*, que destacamos por ser o que melhor se apropriou, dentro da vertente dos filmes de atrocidades e exploração, da linguagem documental para atingir objetivos nada encorajadores, entre eles reafirmar o conservadorismo moral e instilar o medo.

Chained Girls se propõe a ser um aprofundado mergulho no universo das lésbicas, tomando como base a cidade de Nova York. O documentário, rodado em preto-e-branco, é composto por cenas de rua, intercaladas por cartões explicativos e seqüências encenadas. A voz *over* do narrador, faz as asserções,

presumidamente fundamentadas por respaldo científico. Logo na abertura, após os créditos iniciais, já ficam evidentes as intenções da fita. O narrador questiona quem seriam as lésbicas, como vivem e interagem com a sociedade; e se o lesbianismo seria uma doença ou ocorrência natural. Após essa introdução, apresenta uma breve explanação histórica, ilustrada por *slides*, sobre as origens do homossexualismo feminino na Grécia antiga e a lenda de Safo. Em seguida, nos transporta para os tempos atuais, com seqüências que serão recorrentes, de prédios e do burburinho das ruas novaiorquinas, com suas lojas, luminosos, passantes e automóveis. Uma referência ao fato "delas" estarem entre nós, incógnitas. A conceituação dada, apregoada científica, já começa destilando uma visão negativa, definindo as homossexuais femininas por suas denominações pejorativas. Divididas então entre *butches* ou *dykes* – as lésbicas dominadoras, de aparência masculina – e *baby butches* ou *debs* – as neófitas, preferencialmente adolescentes que vão, na visão do filme servir de comida às *butches*.



Chained Girls: uma *butch* e sua *deb*.

Após uma curta seqüencia na penumbra, com duas mulheres de rostos velados se agarrando dentro de uma cabine telefônica ressaltando o caráter escuso da relação, o narrador discorre sobre os problemas que as lésbicas têm em se adaptar à sociedade que as condena, o que leva muitas delas, ainda na adolescência, à prostituição e às drogas. Procuram também exercer profissões que as aproximem de outras mulheres, sendo que algumas dessas ocupações inclusive, segundo Mawra, conduzem ao lesbianismo. Destaca o trabalho em teatros, *nightclubs*, prisões femininas e especialmente como modelo fotográfico. O que serve de gancho para a primeira seqüência encenada, passada em um estúdio. Enquanto ouvimos o narrador tecer seus comentários empolados, a fotógrafa pede à jovem que tire a roupa para a sessão de fotos. Pelo reflexo do espelho vemos a modelo tirando as calças, de costas. A fotógrafa se aproxima e dá palmadinhas nas nádegas da moça, ajudando-a a tirar a camisa. A câmera passeia pelo corpo da garota, vestida apenas com calcinha e sutiã transparentes, enquanto esta se revira em poses provocantes. O detalhe fica para a dedicação da fotógrafa, que acaricia e arruma os trajes íntimos da modelo.

O filme também se propõe a mostrar o cotidiano das lésbicas, apontando causas para o lesbianismo. Pérolas que na verdade poderiam constar em qualquer almanaque ou enciclopédia de educação sexual daqueles anos. E não duvidamos que, de alguma maneira tivessem mesmo respaldo científico, em uma época onde a medicina ainda engatinhava em questões relacionadas à sexualidade e revestia-se da moral do período, chegando a extremos como este trecho, de um artigo relacionado à masturbação feminina, que retiramos de um desses manuais, assinado por um certo Dr. William Drauger (1954, p. 31):

> O meio de combater esse vício na mulher é, pouco mais ou menos, o mesmo que se recomenda par o homem, isto é, a higiene, a distração e o trabalho. Se o recurso não produz o resultado apetecido e se o clitorismo está perfeitamente demonstrado pela exuberância e volume do orgão, deve recorrer-se à cauterização. Se a cauterização não bastasse para combater o mal, restaria ainda o último recurso, da excisão do citado

> orgão. Este recurso é, em muitos casos, o único possível para salvar a existência de muitas jovens entregues com paixão à ninfomania.

Ao que tudo indica, Mawra desconhecia ou, mais apropriadamente, não tinha interesse por trabalhos como o de Kinsey, provavelmente porque uma visão mais esclarecida sobre sexualidade não tinha relevância para os seus objetivos – sejam eles a simples exploração ou uma pregação moralista - ou de seus espectadores que se excitavam vendo as mulheres seminuas se esfregando, ao mesmo tempo em que eram convencidos de que aquilo era moralmente condenável. Não para eles, diga-se de passagem, mas para quem se entregava a esse tipo de desvio. Dentro dessa visão unilateral e preconceituosa, as causas apontadas – e comprovadas por exames psiquiátricos - que poderiam levar ao desenvolvimento do lesbianismo são, conforme nos dita o narrador: brigas familiares; separações e divórcios; pais alcóolatras, psicóticos, tirânicos ou desajustados sexualmente; mães que instilam medo do sexo ou negligenciam educação sexual; influência da personalidade paterna; entre outras.



Cena de *Chained Girls*.

Durante essa explanação, o espectador é brindado com mais uma encenação erótica, dessa vez mostrando uma *butch* e sua companheira chegando em casa. A primeira, veste-se de forma masculina, de chapéu e camisa larga. Beijam-se com ousadia, as línguas se tocando em *close*. Na seqüência, entre avançadas carícias, despem as camisas e deitam-se uma sobre a outra, vestidas com os sutiãs. Esfregam-se mais um pouco e por fim, tiram a *lingerie*, mostrando os seios e chegando aos limites permitidos. A cena temina aí, sem os seios se encostarem.

O filme insere regularmente cartões ilustrativos com estatísticas presumidamente coletadas de relatórios médicos. Dentre elas:

"O desvio feminino do comportamento sexual normal excede em muito o masculino!"

"Entre adolescentes, 40% têm desejos lésbicos... e experimentam!"

"33% das mulheres solteiras, estudadntes de graduação são lésbicas!"

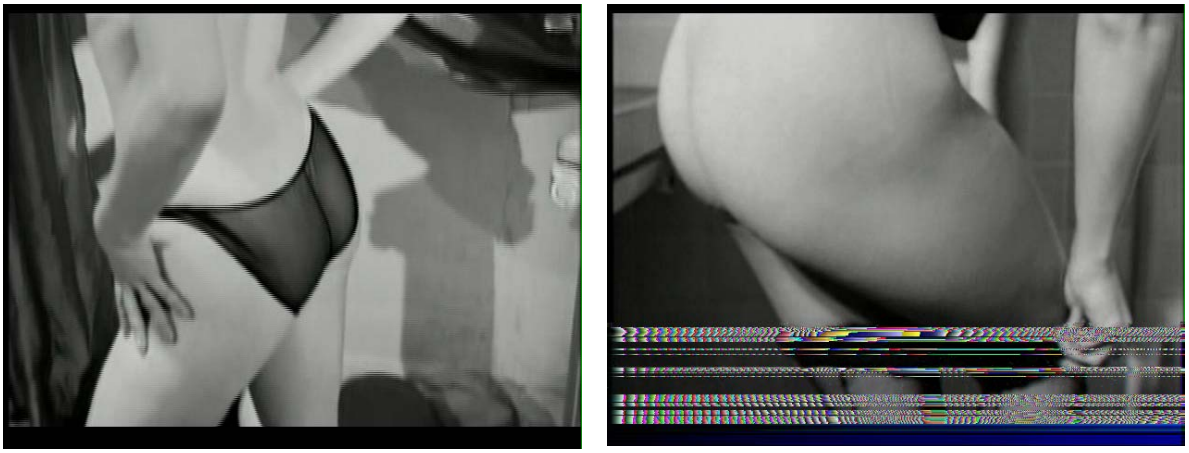
Essa última sentença possui valor significativo, pois ele também afirma, baseado em seus dados científicos, que 25% das estudantes universitárias já tiveram uma experiência lésbica. O que justifica as seqüências finais do filme, nas quais o caráter documental passa a um segundo plano e as encenações predominam, rodadas no interior de uma irmandade feminina universitária – um antro de perversão. Reforçando o discurso, condena as mulheres que querem se tornar independentes, se metendo na política e profissões de caráter masculino – como motorista de táxi e caminhão -, deixando de lado as tarefas domésticas, naturais a elas. As imagens não condizem muito com a narração, mostrando duas garotas na cama em avançada simulação de *cunnilingus*. Provavelmente a cena mais erótica do filme, e que praticamente não mostra nada. Vemos apenas um close da jovem que está sendo servida, com expressão de prazer. Em

contracampo, a câmera mais baixa focaliza o topo da cabeça da parceira. Nesse momento, ela levanta a cabeça, olha para a câmera, lambe os lábios, e abaixa novamente em direção ao seu objeto de prazer.

A narração afirma que muitas dessas mulheres, com anseios por independência, além das movidas por outros problemas, acabam caindo nas mãos de *butches* aliciadoras, que as seduzem e as fazem até largar casa, marido e filhos. Também garotas recém chegadas à universidade acabam fazendo amizades, compartilhando moradias no campus, onde são vítimas vulneráveis dessas aliciadoras, que acabam as induzindo às drogas e as explorando através da prostituição, do mesmo modo que faria um cafetão masculino. Devido à sua natureza mais emotiva e sensível, segundo o diretor, esss mulheres são mais facilmente frustradas. Se essa frustração é causada por um homem, tornam-se mais propícias a um avanço lésbico. No caso de relações homossexuais, também se desiludem rápido, sendo o ciúme entre lésbicas causa de grande incidência de suicídios. O filme ainda mostra o que seria um casamento entre mulheres, um arremedo da cerimônia heterossexual, oficiada por um *gay*, e assitido só por lésbicas; uma cena de ciúme, motivo para mostrar uma briga entre mulheres – o famoso *cat fight* - com final sangrento e fatal; e duas mulheres nuas na banheira, com direito à exposição de nádegas. O clímax é a iniciação forçada de uma *deb* na moradia universitária, em que a jovem acaba imobilizada na cama pelas outras garotas, sendo sugerido o seu estupro pela líder do grupo.

Graças aos conhecimentos de Mawra sobre sexualidade humana, o público pode ir para casa satisfeito, confiante em conhecer as causas do lesbianismo, e fascinado em saber que as lésbicas se casam, rolam pelo chão em brigas e iniciam jovens em seus prazeres proibidos e nefastos. Acreditando unir o útil ao agradável, e cumprir uma função tanto educativa quanto excitante, o diretor nos deixa com a mensagem de que “somente através da compreensão dos fatos, podemos impedir o lesbianismo de se tornar um sério problema social”. E acrescenta que “lésbicas podem ser curadas, assim como seus fortes impulsos.

Mas elas não se podem se curar sozinhas. Só com acompanhamento médico podem se curar totalmente".



Chained Girls apela para algumas cenas de nudez ousadas para a época.

3.4. Educação no Trânsito

As mais horríveis dentre as várias modalidades de filmes de sala de aula – e que tiveram maior longevidade, sendo projetados em escolas norte-americanas até a década de 1990 (SMITH, 1999, p. 73) - eram as de "segurança nas estradas" (*highway safety movies*). Estes filmes, com o passar dos anos, foram se tornando cada vez mais grosseiros e brutais, passando a mostrar imagens de acidentados, alguns ainda vivos, outros em agonia e cadáveres mutilados. O pioneiro em inserir essas tomadas reais foi Budge Crawley, que dirigia uma produtora no Canadá, especializada em *hygiene films*. *Safety or Slaughter* (1958) pode ser considerado o primeiro "filme de atrocidade" educacional, mostrando destroços de carros e corpos. Crawley, coincidência ou não, teria ficado louco e se matado tempos depois. Outro precursor dessas

mórbidas exibições foi Richard Wayman, que segundo a lenda, se interessara pelos filmes de segurança na estrada após perder um amigo em uma batida de carro. Wayman começou percorrendo as estradas equipado com um rádio sintonizado na freqüência da polícia e uma máquina fotográfica no banco traseiro. Desse modo, chegava aos locais dos acidentes com presteza, conseguindo tirar fotos dos acidentes e das vítimas, que transformava em apresentações de slides. Estas eram distribuídas gratuitamente aos postos policiais da região. Impressionados, os policias ficaram sabendo que Wayman possuía uma câmera de 16mm e perguntaram se ele alguma vez pensara em fazer um filme. Rapidamente, o que seria uma contribuição altruísta para a segurança nas estradas, se tornou um negócio rentável, com a aquisição de outra câmera e um parceiro, um repórter que conhecera quando registrava um acidente. O resultado dessa parceria, que contou também com a contribuição dos patrulheiros, foi a montagem de um filme de trinta minutos com as conseqüências sangrentas de inúmeros acidentes fatais, que intitulou *Signal 30* (1959) – uma referência ao código usado pela polícia rodoviária para mortes nas estradas. O filme, “rodado em cores vivas (e mortas)”, de acordo com a chamada publicitária, foi um sucesso, permitindo que Wayman fundasse a sua companhia, a Safety Enterprises.



Duas cenas de *Signal 30*, de Richard Wayman.

Sua produção seguinte foi *Mechanized Death* (1961), em que uma mulher agoniza coberta de sangue nas ferragens de um carro, enquanto os patrulheiros tentam retirá-la. O narrador profere com gravidade, enquanto ouve-se o áudio completo da agonia (graças aos colaboradores que levaram um gravador de fita): “Este é o som de uma excruciante agonia. Isso não é um sonho, nem um pesadelo. Isso é real”. O curta, em sua quase meia hora, desvela horrores de carnificina rodoviária. Não há um estilo definido em *Mechanized Death*, ou uma trama, ou mesmo uma preocupação técnica em montagem. Semelhante em sua totalidade aos posteriores *death movies*, é uma colagem de cenas granuladas, feitas amadoristicamente com câmera de mão nos locais dos acidentes, amarradas pela monótona narração, carregada de julgamentos e posições.



Mechanized Death (1961)

Dois anos depois, Wayman lança *Wheels of Tragedy* (1963), onde lança mão das habituais dramatizações, em que atores interpretam as vítimas nos últimos momentos de suas vidas e os erros que teriam levado aos acidentes, mostrados depois em tomadas autênticas.



Seqüência de *Wheels of Tragedy* (1963)

Outro significativo exemplar é *Highways of Agony* (1969), de Earle Deems, que adquirira a empresa de Wayman. Coerente com a escalada de violência gráfica nos filmes, já em sua abertura, brinda os espectadores com um sapato estraçalhado em primeiro plano. Ao fundo, uma carreta; e entre eles, no asfalto, um amontoado não discernível de restos humanos. Um alerta de que as estradas não são seguras para motoristas irresponsáveis – “Na estrada, a punição para quem não segue as regras é morte certa!” (um dos motes desses filmes).

3.5. Mundo Cão

O fato é que se os filmes de atrocidades ainda não eram tão populares como outros gêneros do *exploitation* após mais de trinta anos se insinuando na produção de documentários, a partir do pós-guerra, abriram o caminho para uma nova geração de produtores e diretores, mais inseridos na escalada de violência que tomava de assalto os filmes na década de 60 e dispostos a expor visualmente o nervo de uma sociedade atônita diante de toda uma nova leva de horrores, como sugere Schaeffer (1999, p. 287):

> O foco em um espetáculo bárbaro nos filmes de atrocidades foi produto do pós-guerra, forjado nos anos do medo e preceitos da guerra fria.

> Similaridades ideológicas entre os filmes de atrocidades e outros gêneros do *exploitation*, os quais expuseram e expandiram a esfera de ação do desejo e tensão individuais sobre a crescente sociedade de consumo, podem não ser de imediato aparentes, ainda que o sujeito dos filmes de atrocidades trabalhasse de acordo com o ponto de vista ideológico conservador da maior parte dos outros gêneros do *exploitation*. A segunda guerra mundial trouxe uma leva de novos horrores, incluído o bombardeio de populações civis, o espectro da devastação nuclear, e a revelação do genocídio nos campos da morte nazistas. Os anos do pós-guerra incluíram guerras civis, massacres provocados por revoltas políticas, e o ainda incipiente terrorismo. Com constantes lembranças da morte e da aniquilação como parte da vida diária (...) os filmes de atrocidades foram atraídos para essa ansiedade enfocando ações assustadoras causadas pelas novas guerras, tecnologia e sistemas políticos em desagregação. Na verdade, ao representar os mais sombrios aspectos da vida dos meados do século vinte, os filmes instigavam os espectadores a meditar sobre os males da humanidade e, por sua vez, serviam como uma crítica do mundo contemporâneo.

Este novo ponto-de-vista foi em parte responsável pela evolução de um espetáculo de barbaridades, com um significativo incremento das cenas "desagradáveis", agora mais próximas graças ao imediatismo e abrangência das transmissões de tv. Soma-se a isso a influência do cinema de ficção, também direcionados pelos novos rumos a uma exposição maior de violência, tendência sem volta que teve seu ponto de partida com produções feitas fora dos grandes estúdios (no caso dos Estados Unidos), como *Banquete de Sádicos* (*Blood Feast* (1963), de Herschell Gordon Lewis, onde mutilações e desmembramentos eram revelados explícitamente em cores vivas; ou na Europa com *Olhos sem Face* (*Les Yeux sans Visage*, 1959), em que faces são removidas cirugicamente através das lentes do também documentarista George Franju dez anos depois de sua contribuição às atrocidades com o já comentado *O Sangue das Bestas*.

Do início dos anos 60 em diante, o choque com culturas diferentes, com o Outro, não era mais tanto pelo desconhecimento, mas pela exacerbação das diferenças. E o resultado, ao combinarmos esse novo mundo com a tragédia exposta dos filmes de atrocidades e os elementos dos exóticos, é o filme *mondo*. Neles, segundo sugere Bill Nichols, subsistem aspectos da tradição do cinema de

atrações, além da tendência de espreitarem o que há de mais desagradável na vida cotidiana (NICHOLS, 2005, p. 121). Podemos assim, considerar os filmes *mondo* um cruzamento destes com o show de variedades, por apelarem ao fascínio pelo incomum inerente ao ser humano. E desse modo, são os melhores exemplos de transposição para as telas da carnavalização de Bakhtin, pois além de inserir o documentário na cultura popular, remetem todo o tempo à paródia e ao realismo grotesco. Além disso, com suas inversões, celebram o mundo às avessas e com ele o caráter dual da percepção que temos do mundo e da vida manifestados através de um grotesco carnavalesco que

> (...) ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo (BAKHTIN, 1987, p. 30).

O filme *mondo* vai ressaltar aspectos marginalizados e excluídos, trazendo à tona o insano, o excessivo e o escandaloso, valorizando o obsceno, o vulgar e o absurdo. Em sua carnavalização, reflete, remetendo a Stam (1992, p. 47) em sua análise da obra de Bakhtin, uma "estética anticlassicista que privilegia não a unidade formal, mas a assimetria, o oxímoro, o heterogêneo, a *méssaliance*".

O epíteto *mondo* se deve ao filme italiano *Mundo Cão* (*Mondo Cane*/1962), sem dúvida a produção mais bem sucedida dessa vertente e seu marco determinante. Não só forneceu um formato e uma base narrativa para os realizadores que continuaram nessa linha, como também mostrou a viabilidade de se ganhar dinheiro com documentários, já que enriqueceu as bilheterias de proprietários de cinemas pelo mundo afora com as multidões que formavam filas para assisti-lo. Goodall (2006, p. 24) é preciso ao observar que todos os

componentes do que agora se conhece como *mondo* foram forjados nesse filme e se tornaram a freqüentemente distorcida matriz para todos os outros trabalhos do gênero, incluindo descrições de rituais biazrros de culturas e religiões; a crueldade dos homens com os animais; a intromissão do desenvolvimento no mundo primitivo e recorrentes alusões a sexo e morte.



Cartaz promocional de *Mundo Cão*.

Mundo Cão é produto da associação entre o jornalista e documentarista Gualtiero Jacopetti e o diretor de cinema Franco Prosperi[16]. Ambos se conheceram através de um amigo em comum e logo descobriram suas afinidades. Jacopetti, que tinha passagem pelo universo do documentário de exploração como roteirista de *Mondo di Notte* e *Europa di Notte* (ambos de 1959) – coletâneas mostrando *night clubs*, teatros de revistas e *strippers* - já tinha em mente realizar

[16] Franco Prosperi já tinha algumas passagens pela indústria cinematográfica italiana desde os anos 50, tendo co-dirigido dois épicos italianos: *La Schiava di Roma* (1960), junto com Sergio Grieco e *Ercole al centro della Terra* (1961), com Mario Bava.

um filme, algo semelhante a um cine-jornal em longa-metragem, mostrando o que seria, em sua concepção o “mundo real”. Como ele mesmo diz em depoimento presente em *The Godfathers of Mondo* (2003), filme que retrata a carreira dos responsáveis por *Mundo Cão*, sua intenção era realizar um “anti-documentário”. Com essa idéia escolheu um título que pudesse se relacionar de modo irônico e debochado com os “fatos da vida” que iria exibir.





Os “inventores” do mondo: Gualtiero Jacopetti (esq.) e Franco prosperi (dir.)

A partir daí, ele e Prosperi passaram a recolher notícias, artigos e histórias, que eram depois selecionadas dentro do critério do “cinematograficamente reproduzível” em termos de narrativa. Quando estavam com a lista de eventos definida, estes eram separados em relação à localização geográfica, de modo que pudessem otimizar e viabilizar financeiramente as filmagens. Certamente no período, ainda que tivesse avançado em relação à primeira metade do século XX, o público ocidental em geral conhecia muito pouco o mundo que o cercava, principalmente em se tratando de distantes rincões do planeta, que eram a Ásia e a África. O que para eles foi uma vantagem,

principalmente por pegar desprevenidos os seus objetos, que se há bastante tempo já tinham suas imagens capturadas por fotógrafos e cinegrafistas, em sua maioria ainda não estavam familiarizados com câmeras e suas estratégias de filmagem. As portas se abriam com mais facilidade, a receptividade era maior e, por sua vez, com menos gastos. Hoje em dia, com a difusão de imagens e o advento de canais de tv destinados a essa coleção de exotismos (*Discovery*, *National Geographic*, etc.), talvez a empreitada de Jacopetti, Prosperi e Paolo Cavara (co-dirigiu) não fosse viável no formato em que foi concebida. Eles também mobilizaram correspondentes em todo o mundo, com a instrução de que procurassem e filmassem os mais bizarros eventos de natureza violenta, sexual e repulsiva em seus respectivos países.

O filme abre com um letreiro:

"Todas as cenas que você assistirá neste filme são fatos. Se com freqüência são cenas chocantes é porque são muitas coisas amargas neste mundo. Além do que o dever do jornalista não é amenizar a verdade, mas sim expô-la com objetividade".

Essa chamada inicial já dá o tom do que vai ser encontrado pelo espectador, funcionando como uma entrada para o prato principal, criando expectativa e levando o público a crer com mais facilidade nos eventos inusitados que serão apresentados. Notamos que eles não assinam como cineastas, ou documentaristas, mas sim como jornalistas, como se isso reafirmasse seu compromisso com uma pretensa verdade, já que o cinema sempre esteve associado à ilusão. Isso é sustentado pelas declarações dos diretores de que parte do material filmado era composto por descobertas casuais e que muitas vezes se surpreendiam com o que encontravam.

A forma narrativa utilizada se aproxima da tradição do documentário clássico, desenvolvendo-se a partir de um eixo enunciativo. Vão sendo feitas asserções sobre o mundo através de uma voz fora de campo, estabelecendo relações com as imagens apresentadas em seqüências de episódios interligados com o didatismo do documentário expositivo, mas também com a argúcia e o humor negro que poderiam caracterizar um outro tipo de documentário que foge das categorias descritas por Bill Nichols (2005, pp. 135, 177) e que vamos denominar de documentário cínico. Um estilo que se aproxima da essência do que viria a ser conhecido como jornalismo *gonzo*, em que a objetividade se subverte em favor de uma postura irônica, freqüentemente escarnecedora. Com esse espírito, a voz *over* vai expondo e questionando variados eventos exóticos ou chocantes filmados ao redor do mundo. Deve-se ressaltar, para nos aproximarmos mais da visão de mundo muito particular de Jacopetti e Prosperi, e que constitui a essência do filme, a inspirada observação de Goodall (2006, p. 22) de que

> Mundo Cão foi criado com uma singular sensibilidade italiana: uma potente combinação do liberalismo do pós-guerra (uma posição radical em um país fimemente católico amparado pelo conservadorismo de partidos políticos cristãos), tendências jornalísticas (Jacopetti iniciou como repórter sob a tutela de Indro Montanelli, o patrono do jornalismo radical italiano, enquanto o cinematografista Antonio Climati foi treinado como cameraman de noticiários) e pesquisa etnográfica/antropológica (Prosperi e o gerente de produção Stanis Nievo começaram como biólogos marinhos). O filme foi concebido como um violento repúdio à obsessão italiana do pós-guerra com o neo-realismo que, em seu modo de representar a crua realidade através de suas tomadas de cena, uso de atores não-profissionais e monocromia, era considerado por Jacopetti não convincente. Ele seguiu em direção oposta, produzindo uma vibrante versão em technicolor dos sérios newsreels que eram exibidos nos cinemas para “instruir” o público sobre os acontecimentos mundiais.

Mundo Cão foi, portanto, construído como um filme de viagem sensacionalista no qual o apelo principal é a ênfase em um comportamento cultural não familiar ao espectador, evidenciando as diferenças, sempre buscando ultrapassar os limites que levam do exótico ao incontestavelmente repelente.

Exotismo, aqui compreendido como estranho e extravagante, que vai permear todo o filme.

Poderíamos dizer que reproduz o discurso dominante do colonialismo, mostrando os habitantes das antigas colônias ou nativos de tribos distantes do padrão de civilização ocidental como inferiores, divididos entre a selvageria e a infantilidade. Ou que faz a apologia do modo de vida norte-americano e europeu, moderno e bem-humorado – em consonância com a opulência do pós-guerra, sempre contrastando com os modos de vida das periferias da humanidade, seus costumes bárbaros e primitivos, e seu atraso tecnológico. Isso está claramente presente. É óbvio. Mesmo assim, cairíamos na banalidade se quiséssemos reafirmar isso. Não só reproduziríamos o preconceito que cerca essas produções, como reduziríamos em muito a riqueza narrativa do filme. Pois *Mundo Cão*, em sua sincera amoralidade e ambigüidade, também lança seu olhar perverso e crítico aos colonizadores e opulentos ocidentais, deslocando o outro para as nossas próprias paragens[17]. Algo até então raro e, por sua vez original e importante. Propõe que o bizarro e o ridículo são inerentes à raça humana, do mais remoto aborígene com seus costumes tribais ao mais moderno e bem sucedido norte-americano ou europeu. E consegue, com êxito, provar a tolice e a inconsistência da existência humana. Jacopetti e Prosperi colocam no mesmo patamar contrapondo, por exemplo, as nativas do povo Tabar, que são submetidas à "engorda", confinadas para atingirem o padrão de beleza da tribo (120 a 150 Kg) e serem desfrutadas pelo chefe; com as gordas de Los Angeles que se submetem aos mais árduos exercícios para emagrecer e também serem desfrutadas. Talvez por isso, por essa total falta de correção política ou decoro, o

[17] Lembremos que um questionamento levantado durante as críticas a *Os Mestres Loucos*, de Jean Rouch, foi justamente essa, de nunca se direcionar o foco para práticas estranhas das culturas ocidentais. O que veio a se concretizar pelas lentes de *Mundo Cão*.

filme tenha angariado tantos detratores. A começar pela crítica da época que se dividiu, a maior parte (até hoje) sem ver com bons olhos a empreitada dos italianos. A famosa Variety considerou o filme “impetuoso e provocativo” e se impressionou com o fôlego do material, sua irônica justaposição de cenas e seus comentários jocosos, concluindo que *Mundo Cão* era “horrivelmente estimulante”. Para a Time, a única mensagem que passava era de que “as pessoas não valem nada”. Apesar dessa pressão hostil, provavelmente nenhum documentário foi tão visto ou fez tanta bilheteria. O filme causou sensação ao redor do mundo com a sua habilidade de surpreender, divertir, e também enojar os espectadores.

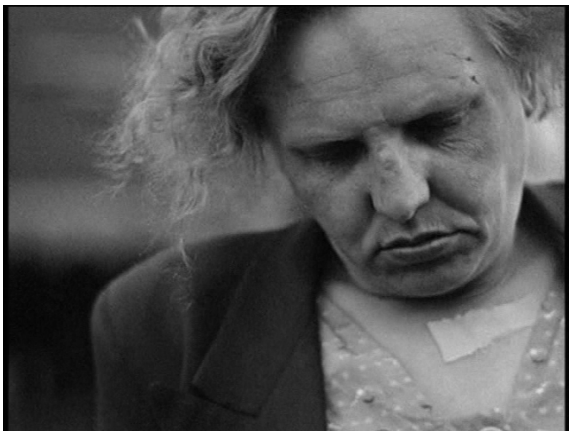




Nativa do povo Tabar: dieta de “engorda” para atingir o padrão de beleza da tribo. Mulheres norte-americanas se exercitando para perder peso.

Na verdade isso se deve à elaborada técnica utilizada. Nesse quesito, *Mundo Cão* não é só a pedra fundamental de uma linhagem que ainda renderia muitos frutos, mas também é um grande ponto de ruptura para o próprio cinema documentário. Começando pelo exemplar trabalho de câmera de Benito Frattari, com seus enquadramentos, sempre bem articulados com a mensagem que se queria passar. Essas imagens ganhariam sentido quando unidas à narração, sendo que muitas vezes criavam uma engenhosa contradição que faziam crescer

em conteúdo a seqüência exibida. Por exemplo, a cervejaria em Hamburgo, é narrada como uma distração ao cemitério e ossadas apresentados na seqüência anterior e um tributo à alegria de viver. Enquanto isso, as imagens mostram homens e mulheres decadentes, embebedando-se e perdendo completamente a compostura com o passar da noite. Terminam ao amanhecer perambulando trôpegos pelas calçadas, urinando e vomitando nos becos.

Bêbados de Hamburgo.

A música, composta por Riz Ortolani, também está organicamente ligada ao filme. Não podemos imaginar *Mundo Cão* sem a sua trilha sonora descritiva, funcional. Ela também conta a história, alternado o seu andamento de alegre a denso de acordo com o tema focalizado.

Mas a grande força do filme está na brilhante montagem de Gualtiero Jacopetti. Temos de levar em conta que eles tinham em mãos filmagens de todos os tipos, de várias partes do mundo. Era necessário dar um senso de unidade à narrativa, para que o filme não fosse apenas uma coleção de eventos isolados e despertasse o interesse do público. Essa unidade foi obtida através da montagem de cenas contrastantes amarradas através de cortes rápidos e concisos, sendo as seqüências costuradas através de temas assemelhados (ou forçosamente

assemelhados): a homenagem à memória do ator Rodolfo Valentino em sua cidade natal, que iria escolher, durante as festividades seu sucessor, por exemplo, é sucedida pela seqüência em que o ator Rossano Brazzi – o "moderno Valentino" – é atacado por horda de fãs em uma loja de departamentos nova-iorquina, onde teve a infeliz idéia de entrar para comprar uma camisa. Outro bando de mulheres vêm em seguida: nativas de uma ilha do arquipélago das Trobriand atacando em bando um jovem da tribo – um "Rossano Brazzi bronzeado", segundo os comentários do narrador. Este, irônico, ainda explica ser a "caça aos homens", prática que faria o "deleite dos etnólogos".

Outras vezes eram imagens semelhantes que davam a unidade pretendida: as nativas de seios nus das Trobriand cedem a vez a uma jovem ocidental seguida por um grupo de marinheiros (Figura 1), em cenas que se amarram visualmente com bastante eficiência. Do mesmo modo que no final deste episódio, os seios de uma mulher de biquíni dão lugar aos seios de uma africana da Nova Guiné amamentando um leitão (Figura 2). Ou o esqueleto no fundo do mar, na Malásia, subseqüente à ossada de uma tartaruga gigante em praia do Pacífico.

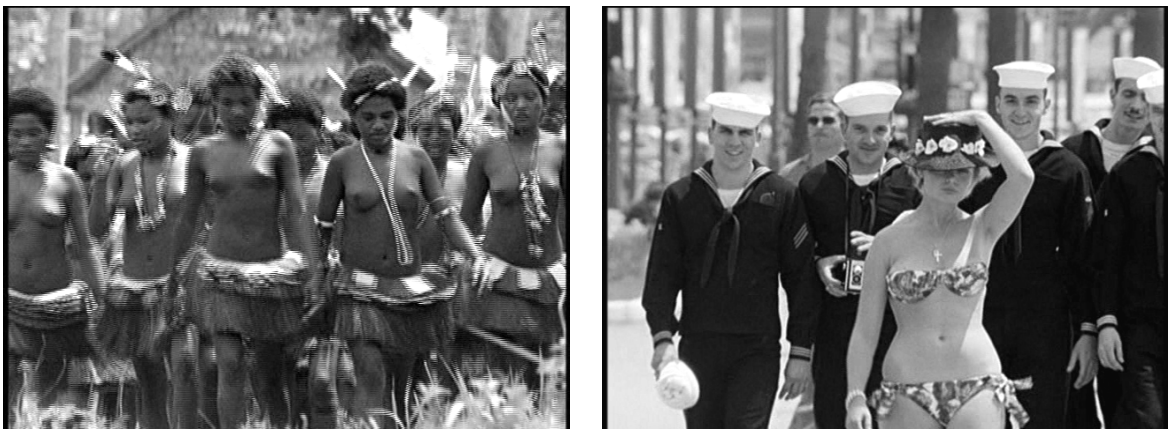


Figura 1



Figura 2

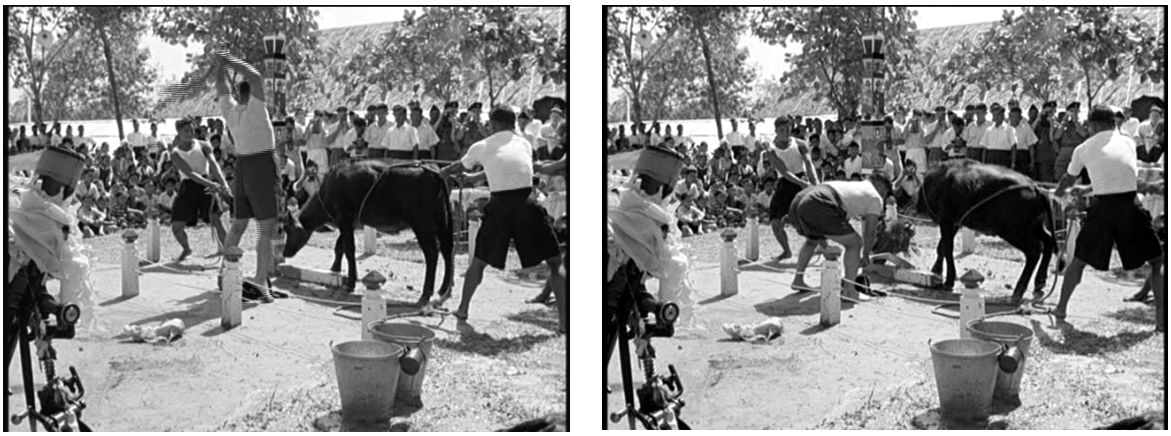
Evento por evento eram encadeados através de suas aberturas e fechamentos até o final com maestria. Cada seqüência dava o “gancho” para a outra, formando os elos de uma corrente que fechada, vai corresponder a um estudo em contrastes. Além disso, as contraposições foram organizadas de modo que trechos mais leves permitissem melhor digestão das cenas mais fortes ou intensas: a procissão de devotos que se auto-flagelam com cacos de vidro e desfilam sangrando pelas ruas da Calábria, por exemplo, é seguida pela apresentação de jovens e lindas salva-vidas australianas em maiôs dando demonstrações de suas aptidões.

A sexualidade é tema recorrente, mas de modo ainda tímido. Estão presentes algumas práticas que remetem aos tempos do *exploitation* clássico, como no que diz respeito à nudez. Em nenhum momento vemos em *Mundo Cão* a nudez das mulheres brancas. No máximo elas aparecem em trajes de banho ou camufladas pelas camadas de tinta azul de Yves Klein. As negras de tribos africanas ou aborígenes de outras regiões estão sempre de seios nus.

A morte – tema raro em filme até então – se insinua, seja no funeral de um rico chinês, que têm seu cadáver maquiado para a cerimônia ou na deprimente casa da morte em Singapura, onde os velhos e doentes em fase terminal aguardam o fim. E aparece com violência na decapitação de touros pelos *gurkha*, um verdadeiro banho de sangue em honra aos soldados britânicos, colonizadores da região.



Cadáver sendo maquiado e moribundo da casa da morte.



Touro sendo decapitado em por guerreiro *gurkha*.

Fica evidente que o enfoque central do filme – assim como de todas as produções *mondo* que o seguiram - é a exposição do grotesco, este transitando entre o exótico e o bizarro, expondo o ridículo inerente às situações e suscitando o escárnio. Para o gozo da audiência. Vamos buscar em Sodré uma compreensão melhor do que representa esse grotesco, através de sua análise dos trabalhos de Bakhtin e Wolfgang Kayser::

> A teoria do grotesco de Bakhtin é tida, com boas razões, como complementar à de Kayser. (...) Assim como sua contraparte alemã, o erudito russo acha imprescindível reinterpretar o paradigma do neoclássico, a partir do qual se constituiu a reflexão estética no Ocidente, cognitivamente incapaz de apreender adequadamente o grotesco. Até aqui vai a concordância. Para começar, Bakhtin não tem uma perspectiva "negativa" quanto ao grotesco, nem o limita, como faz Kayser, aos produtos da cultura oficial. (...) Bakhtin (...) entende que a dificuldade em bem se avaliar o grotesco consistia em não se levar em consideração a criatividade da cultura popular (...) O carnaval (uma espécie de "segundo mundo", com regras opositoras à seriedade da cultura oficial) e o rebaixamento ("aproximar as coisas da terra", explica ele) são as duas constantes de seu "realismo grotesco" (...) Na concepção apresentada pelo teórico russo, o grotesco não mais depende da noção de obra-de-arte. Sua principal categoria analítica é o realismo, que gira em torno do "corpo grotesco", isto é, uma corporalidade inacabada, aberta às ampliações e transformações, como na figura da mulher grávida. É o corpo da gestação, mas igualmente dos desbordamentos, dos orifícios, dos excrementos e da vitalidade (SODRÉ, 2002, pp. 56, 57).

O que se encaixa perfeitamente à concepção do que Jacopetti e Prosperi tinham em mente, se nos determos nas seqüências que citamos e o breve histórico da produção, em seu intuito de causar sensação, em oposição ao que se fazia até então em termos de documentários embasados na cultura oficial. Ou seja, tomar de assalto os sentidos do espectador. E que melhor maneira de fazer isso senão apelar para os aspectos mais básicos da natureza humana, ou seja, aqueles relacionados ao corpo e às suas atividades fisiológicas mais básicas. Não é para menos que todos os eventos mostrados no filme estão centrados na corporalidade humana, predominando o sexo e a morte como

elementos primários. Estes quase sempre inseridos em ritos que podem ser definidos, de acordo com um ponto-de-vista bem particular (do espectador não familiarizado), como bizarros. Ou seja, que fogem a uma confortável concepção de normalidade e causam estranhamento, tanto pela fascinação quanto pela repulsa, tirando o espectador de seu universo previsível pela inversão do mesmo e rumando em direção a um grotesco, em que, como sugere Kayser em sua análise de Wieland (1986, p. 30), "se aniquilam as ordenações que regem o nosso universo". E que pode ser associado, ainda segundo o teórico, com uma amálgama da aversão com o jocoso. Diz ele:

> Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 1986, p. 42).

Ou seja, parafraseando o título de uma das obras de Goya – de onde Kayser se inspirou em parte ao observar suas séries *Caprichos* e *Desastres da Guerra* no Museu do Prado -, é do sonho libertador das amarras sombrias da razão. Que vem a ser, grosso modo, uma das faces do universo carnavalesco de que tratamos e que pode ser um forte indício da nossa dupla natureza, em que um Mr. Hyde transgressor se liberta do reprimido Dr. Jekyll.

Podemos estabelecer, se desmembrarmos o encadeamento de seqüências de *Mundo Cão*, duas estruturas, ampliando o conceito do grotesco em suas relações com o corpo, através do rebaixamento. De acordo com Bakhtin (1987, p. 17), "o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, na transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua

indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato". E que opera, conforme Sodré (2002, p. 17),

> por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos (...) que atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.

Nas estruturas de que vamos tratar, e que iremos denominar de corporalidade festiva e corporalidade abjeta, o corpo está sempre no centro das atenções, sendo o grotesco, como sugere Sodré (2002, p.60), "quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade".

Na primeira, a ênfase são nos aspectos que vão mais de acordo com o universo carnavalesco do teórico russo, em que é celebrada a descontração que rege a carnavalização do mundo própria à cultura popular cômica, onde as representações do oficial e da autoridade estabelecida cedem a vez à regeneração e ao novo. Assim como à expressão da alegria de existir nesse mundo em que tudo é mutável, e no qual a desproporção e mesmo o mau gosto exerce o seu fascínio.

Já na corporalidade abjeta, vamos aglutinar os eventos em que a exposição do corpo seguem padrões que têm como objetivo causar comoção ou repulsa – remetendo ao filme de atrocidade que já vimos. Doenças, deformidades, mutilações, excreções, enfim, qualquer manifestação da fisiologia humana ou ação deliberada ou acidental sobre o corpo humano. Aí incluídas interferências que podem ser consideradas fora dos padrões estabelecidos das convenções atreladas à normalidade, e que podem ser estendidas a outros organismos vivos – no caso animais. O que vai configurar, desde uma degeneração mais sombria da confusão, da desordem, da alegria desabrida, da exuberância de formas

aparentadas a conteúdos culturais reprimidos pela ordem burguesa (SODRÉ, 2002, p. 58); até uma total inversão do princípio carnavalesco bakhtiniano.

Ainda recorrendo ao autor de *O Império do Grotesco*, vamos utilizar de seu trabalho as categorizações que atribuiu às diversas modalidades expressivas do grotesco (SODRÉ, 2002, p. 68) e que podemos encontrar relacionadas tanto à corporalidade festiva quanto abjeta e que são: o escatológico (situações escatológica ou coprologicamente caracterizadas, por referência a dejetos humanos, secreções, partes baixas do corpo, etc.); teratológico (referências a monstruosidades, aberrações, deformações, bestialismos, etc.); chocante (quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo, geralmente com intenções sensacionalistas); e crítico (dá margem a um discernimento formativo do objeto visado, ou seja, é um recurso utilizado para desmascarar convenções e ideais, podendo assumir formas de paródia ou caricatura, obtendo efeitos de inquietação pela surpresa e pela exposição ridicularizante das convenções estabelecidas). Esta última modalidade é a única que perpassa todo o filme, sendo as outras, sozinhas ou combinadas, distribuídas entre as seqüências ou episódios.

Podemos, portanto, alinhar no grupo da corporalidade festiva, a sequência *nonsense* em que as mulheres atacam e despem Rossano Brazzi, assim como a caça aos homens nas Trobriand. Ou mesmo as jovens desfilando de biquíni para o deleite dos marinheiros norte-americanos ancorado em algum paraíso da costa européia. Também aí se enquadram o desfile de salva-vidas femininas em trajes de banho demonstrando suas práticas de boca-a-boca em rapazes na praia australiana; e as beldades nuas ostentando nos corpos as tintas de Yves Klein. Seqüências que servem, como já falamos, de paliativos para as cenas de temática mais intensa, e por sua vez mais contidas, nem por isso deixando de se enquadrar na categoria de grotescas. Risíveis, mas ainda assim críticas enquanto forma, na medida que confrontam a sociedade ocidental. O ponto de destaque entre esses episódios é o contraste entre a espontaneidade e

descontração das nativas das Trobriand em relação tanto às suas colegas da Riviera, quanto às que tomaram de assalto o ator italiano. E que nos permite duas leituras:



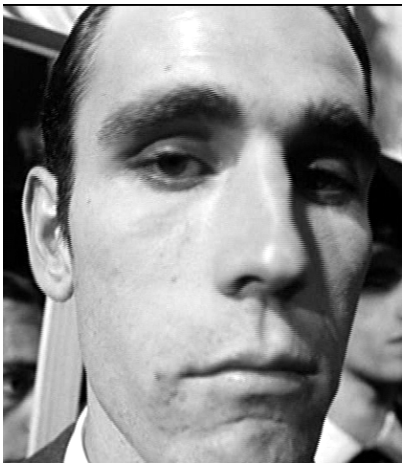
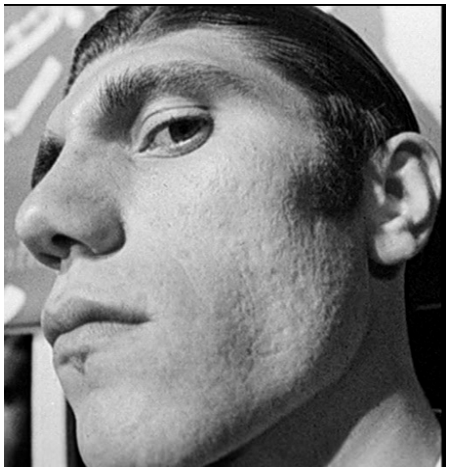

Rossano Brazzi sendo atacado por fãs e as mulheres nuas de Yves Klein.

É na corporalidade abjeta que encontramos, se é que podemos chamar assim, o grotesco em sua plenitude. A começar pelos créditos iniciais do filme, que passam sobre cenas de cães abandonados e ferozes em um canil, e pela homenagem ao aniversário do finado galã Rodolfo Valentino em sua cidade natal na Itália, que efetivamente abre o filme e é um exercício de teratologia. Durante as festividades, é realizado um concurso para a escolha do "novo Valentino". Centenas de homens da região se candidatam ao posto, desfilando pela tela enquanto ouvimos os comentários irônicos do narrador, criando uma harmoniosa oposição entre a narração e o trabalho de câmera. Oposição que tem como intuito enfatizar o ridículo. O trabalho de fotografia cria altos contrastes, jogando com luzes e sombras e a câmera em grande angular, dando a ilusão de exagero nas proporções faciais, tornando mais proeminentes narizes, testas, bocas e detalhes mais marcantes. O que confere aos rostos em *close* dos aspirantes a *latin lovers*, não só uma dramaticidade barroca, mas aparências demoníacas, que removem a sua humanidade, e os assemelham a gárgulas. Que são, como sabemos, figuras

monstruosas, humanas ou animalescas, comumente presentes na arquitetura gótica. E que entram em consonância com o campo da teratologia e do corpo grotesco de Bakhtin. Segundo ele (1987, pp. 276, 277),

> Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se tornam figuras de animais ou de coisas. (...) Assim todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros ou ao mundo não-corporal. (...) No entanto, para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador.

Ou seja, através da deformação, coloca-se abaixo a idéia de um corpo estetizado e espiritualizado, em concordância com o estabelecido pelas convenções da sociedade, e através da imagem é inserido um certo mal estar. O grotesco subverte igualmente as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas (SODRÉ, 2002, p. 60). Além de revelar um desejo-de-ser-corpo que coloca em situação de desconforto os corpos que não se encaixam nos padrões (FONTANELLA, 2004, p.7).


Candidatos a sucessor de Rodolfo Valentino. Qulaquer semelhança com a figura à direita não é coincidência.

O desfile de corpos, em diferentes estágios que podem ser vinculados ao rebaixamento bakhtiniano, é a linha mestra de *Mundo Cão*. O filme, estabelecidas suas estruturas de corporalidade abjeta e festiva, além de revelar as categorizações de Sodré sobre as quais discorremos acima, também se sustenta sobre três vértices: o sexo, a morte e a fisiologia humana, transitando entre extremos. Ele não só mostra as aborígenes seminuas ou as gordas, ápices da subversão dos cânones corporais, mas também relaciona o corpo à desintegração morte - os moribundos da casa da morte chinesa, cadáveres e ossadas. Estabelecendo a ligação entre o corpo, que deixa o ideal para se vincular ao terreno e ordinário. Reafirmando, portanto, que o grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as verdades socialmente estabelecidas. Perverte igualmente as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas. Alimentação, dejeção, cópula, gravidez e parturição compõem constantes na *imageria* grotesca.

O ato de comer ganha novas dimensões, reduzindo nas entrelinhas o homem aos seus instintos básicos e que, visto à distância (o espaço que separa a tela do espectador), nada mais é do que uma curiosa criatura que respira, faz sexo, come e defeca. A alimentação está presente em boa parte das seqüências, inserida nas imagens corporais mais extremas, a partir da nativa da Nova Guiné que amamenta o leitão. O que permite que criemos uma vasta gama de associações, por exemplo entre as obesas californianas com os gansos que são entupidos de comida para a fabricação do *foie gras*, ou ao gado massageado e engordado a cerveja no Japão. E em oposição, os moradores das áreas pobres de Hong Kong comprando em nos mercados de rua crocodilos, cobras, sapos e lagartos para a refeição.

Uma das mais interessantes seqüências é a final, que mostra o *cargo cult*, o "culto aos aviões de carga", supostamente praticado por aborígenes da região de Port Moresby, na Austrália. O episódio narra a veneração das tribos aos aviões que, acreditam, vêm do paraíso enviados por seus ancestrais, mas acabam capturados pelos astutos ladrões brancos que os atraem para uma armadilha (o aeroporto local) e roubam a carga originalmete a eles destinada.

Primeiramente os nativos são mostrados caracterizados com suas pinturas e adornos corporais, assistindo ao pouso de um grande jato, por trás da cerca que os separa da pista do aeroporto. Em seguida, após a introdução do narrador àquele universo, conhecemos o templo do culto, situado no alto de uma montanha, a 3.000 metros de altura. Lá se destaca o altar, na verdade um avião construído de bambus e folhas secas, e uma torre de controle nos mesmos moldes, em extremidades opostas, ligados por uma pista de pouso cavada na terra. Em toda a extensão sentam-se contemplativos os aborígenes que esperam, olhando o céu, que seus mortos descubram a traição dos brancos e guiem os aviões para a sua pista, tornando-os ricos e felizes.

Comparando, para colocarmos em questão a relação entre o mundo histórico documentado e o criado em função dos objetivos da produção, citaremos uma seqüência semelhante, extraída de outro filme: o *travelogue* especulativo alemão *Eram os Deuses Astronautas* (*Erinnerungen an die Zukunft*), dirigido em 1970 por Harald Reinl a partir da obra de mesmo nome do escritor Erich von Däniken. Filme que une o filão pseudo-científico sobre discos voadores iniciado com o *best seller* de mesmo nome, com o tipo de construção narrativa já característica dos filmes *mondo*.

Neste, também encontramos em situação parecida nativos de algum lugar dos mares do sul. Lá, eles também cultuam toscos aviões, construídos com matéria prima local e esperam, olhado para o céu, a vinda de deuses celestes. De acordo com o narrador, a origem para essa crença seriam os aviões norte-americanos, que durante a segunda guerra pousavam em bases e pistas locais. Situação que serve para a corroborar a idéia – defendida pelo filme – de que nossos mitos e religiões teriam nascido do contato com extraterrestres.



Cargo Cult: aborígenes devotos de aviões de carga.

Surpreendidos e satisfeitos com o sucesso de público de *Mundo Cão*, e com muito material ainda disponível que ficara de fora da mesa de montagem, Jacopetti e Prosperi foram – segundo eles – persuadidos pelos produtores a rodar a continuação logo no ano seguinte. Se Prosperi é mais condescendente, não se mostrando muito avesso à idéia, Jacopetti deixa claro o seu desagrado, afirmando que era contra a realização de *Mundo Cão 2* (*Mondo Cane 2*), de que seria algo requentado. É enfático em dizer que o filme não lhe entusiasmou desde o princípio, pois o encanto do primeiro filme, de tudo que ele tinha de belo e novo se quebrara. *Mundo Cão 2*, em sua opinião, era motivado simplesmente por dinheiro, comércio, e não sobre a criação de algo. Jacopetti renega o filme, deixando claro que não lhe pertence, e só acabou aceitando dirigir por causa da insistência dos produtores, com quem tinha uma dívida. Além disso, justifica hoje essa rejeição não apenas por uma questão de reputação – para a qual não ligava muito, visto os escândalos e polêmicas em que se envolveu -, mas por causa das dezenas de filmes que seguiram o filão descoberto por ele e Prosperi, todos se apropriando do epíteto *mondo*. O que a seu ver não apenas o ofendeu, como prejudicou, pela associação que se passou a fazer de sua obra principal com, em suas palavras, todo o tipo de lixo feio e vulgar.

Contrariada ou não, a dupla de diretores arregaçou as mangas e lançou-se ao trabalho que se concretizaria em *Mundo Cão 2*. Aos metros de sobras de seqüências do primeiro filme, outras adicionais foram rodadas, seguindo a mesma estratégia, em lugares díspares, como África, Índia, Europa e América, tanto por eles, quanto por terceiros. Material já pronto e que acharam especialmente interessante também foi adquirido.

A nova produção, que abre também em um canil, não apresenta grandes novidades em relação ao primeiro. A estrutura é a mesma, assim como o estilo de montagem e as inserções de duplo sentido do narrador (sem o mesmo

entusiasmo). Tanto que as relações que estabelecemos para a análise anterior aqui também são apropriadas. O filme também gira em torno das manifestações de baixa corporalidade a que nos referimos. Porém, o filme não é tão bem construído - falta engenhosidade -, a escolha de episódios é mais frouxa e, salvo alguns momentos que vamos destacar mais para a frente, somos levados a concordar com Jacopetti de que é um filme mais burocrático, sem a força e o envolvimento do primeiro. E apesar da ênfase no escatológico, no teratológico e no chocante – com ainda procedente conteúdo crítico -, a dosagem entre cenas fortes e amenas é menor, sendo as relacionadas à corporalidade festiva menos inspiradas do que as direcionadas à abjeta. Ainda assim, foi bem nas bilheterias e enfureceu os críticos, como Bob Salmaggi, do *The New York Herald Tribune*, que escreveu: "(...) é hora de vomitar-vomitar-vomitar novamente!".

A crítica mais recorrente à Mundo Cão 2 foi o embuste evidente em suas cenas supostamente autênticas. Desaprovação que tem sido comum aos documentários de exploração e aos posteriores *mondo*. A falsificação é, de fato, um elemento do gênero, e que se espalha pelo cinema documentário em geral e não é nada que consideremos tão relevante. O problema com essa continuação é que as esquisitices culturais relatadas são insuficientemente contextualizadas, e muitas não parecem ter propósito. Além da questionável autenticidade, carecem da ironia e da perspicácia do primeiro filme.

Dentro da corporalidade festiva podemos agrupar segmentos desnecessários como o desfile de modas em que modelos são acompanhadas de *poodles* tingidos da mesma cor da roupa que usam; ou a cidade da Itália onde os cabelos são cortados para serem vendidos em feiras, acabando na indústria de perucas norte-americana. Também aí se agrupam seqüências como o *stand* de tiros onde policiais mexicanos praticam tiro-ao-alvo; a confecção de jóias em insetos no México; a joalheria para cães em Nova York; a já utilizada (no filme anterior) visita de turistas de meia idade a Honolulu, onde são submetidos a banhos de lama; o bordel móvel (uma casa de prostituição sobre rodas) e o desfile

de chapéus esquisitos nos Estados Unidos. Todas essas seqüências agrupadas na primeira metade do filme, que começa a se mostrar mais interessante daí em diante.

Alusões a sexualidade estão presentes de modo incipiente, que também pode ser enquadrado dentro da corporalidade festiva. A nudez ainda é velada, sendo ainda privilegiada a de aborígenes, cujos seios balançam livremente. Apesar de que um vago mamilo de uma mulher ocidental é rapidamente vislumbrado na "festa da água", em que homens com sifões lançam jatos d'água sobre jovens enroladas em papel higiênico. O voyeurismo dá o tom, com *strippers* apresentando-se em *night clubs* europeus, além de cenas de teor fetichista ainda leve. Afinal, em uma época em que uma sexualidade mais ousada só era permitida em espaços fora dos circuitos normais de exibição ou na clandestinidade onde genitálias podiam ser vistas impunemente. Sendo assim, o público podia se deleitar com atividades sexuais dissimuladas em episódios como das jovens – também na referida "festa da água" – que brincam na fonte onde a estátua de um menino jorra água pelo pênis. Não satisfeitas, manipulam miniaturas dessa estátua, bonecos que têm, fazendo a vez de diminutos órgãos sexuais, pequenas mangueiras, que apontam umas para as outras, recebendo o líquido nos corpos e bocas. Em outro segmento, mulheres seminuas posam para as fotos que irão ilustrar as capas de livros *pulp*. Com roupas rasgadas ou vestindo roupas de época, uniformes, hábitos de freiras, simulam atos de tortura e morte em cenários que reproduzem masmorras medievais, igrejas e salas de cirurgia. Cobertas com sangue cenográfico e maquiadas para ostentar cicatrizes e ferimentos, representam os próprios estrangulamentos, facadas, mutilações, torturas e eletrocussões. Uma inserção de exploração sexual, que iria ganhar cada vez mais espaço nessa nascente linha de documentários.

Aqui também podemos incluir o travestismo, que já aparecera no filme predecessor quando foram mostrados os guerreiros *gurkha* de Singapura que em trajes e pinturas femininas executam uma dança sensual para os oficiais ingleses

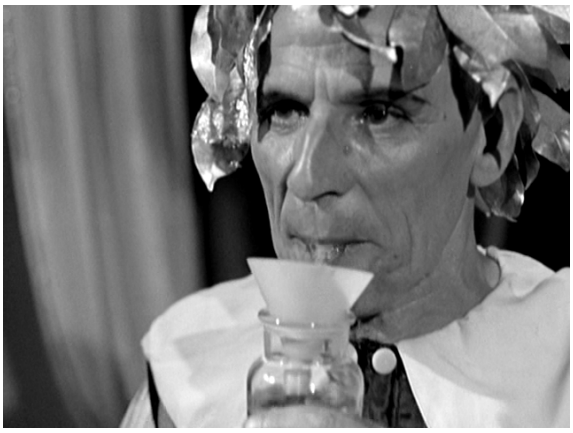
que ocupavam a região. Aspecto provocador e ainda tabu aparece na *performance* de *drags* francesas, em um clube noturno. Melancólicas, se escondem por trás de excessiva maquiagem, que as faz parecer bonecas. Rendendo-se à curiosidade, o filme as mostra nos camarins, retirando o revestimento feminino, e com ele, a falsa alegria e espontaneidade. Em situação diferente se travestem policiais norte-americanos do esquadrão de vícios, que vão às ruas caçar tarados e maníacos sexuais. O homossexualismo masculino também é enfatizado no *dancing* onde pares masculinos dançam tango, mas de maneira breve.

Vale destacar alguns poucos, mas significativos segmentos de teor escatológico que podem ser incorporados nessa categoria da corporalidade festiva. O que se deve por se situarem na posição de ridículos e risíveis, mais dentro do espírito carnavalesco e do rebaixamento corporal de Bakhtin, por inverterem as convenções e configurarem uma verdadeira ode ao grotesco.

O primeiro focaliza uma festa beneficente nos Estados Unidos. O evento principal na arrecadação de fundos é a venda de beijos: belas jovens da sociedade ofertam seus lábios aos passantes pelas módicas quantias de cinco dólares o beijo (ou três por dez dólares). Segue-se uma procissão de bocas e rostos, cada qual mais passível de repulsa. Velhos, suas faces enrugadas acentuadas pela câmera que os torna gárgulas disformes (tal e qual os aspirantes a Valentino), com dentaduras se soltando e mucosas bucais em mau estado. A expressão nos rostos das moças vão do nojo ao pavor, sendo que constantemente elas passam a mão nos lábios após o beijo, crispam as mãos e contorcem os pés em franca agonia. Uma metáfora inspirada no conto de fadas em que a princesa beija o sapo. Só que no caso, este não vira um príncipe.

O outro trecho que separamos é um dos finais. Se na produção precedente foi suficiente mostrar as mulheres nuas de Yves Klein, com os corpos pintados, agora um tempero maior foi adicionado. Trata-se da “pintura estomacal”

(derivada do grego *stoma*, boca), técnica do presumido pintor Achilles Gropulus. Um grupo de mulheres circula por amplo salão decorado em um arremedo do estilo greco-romano. Dominando a cena, o referido pintor, de toga e coroa de louros, preside o ritual que configura a sua técnica de pintura. Ele mistura a tinta na boca, e depois cospe em frascos, dispostos na mesa à sua frente. Por ali passam as jovens, enfileiradas. Sem demonstrar nenhuma repugnância, cada uma pega um frasco e derrama o conteúdo na própria boca, sem engolir. Continuam o trajeto até se postarem defronte a uma grande tela, na qual cospem o líquido colorido, formando uma grande pintura abstrata. Seqüência desagradável que expressa desprezo não só pela arte contemporânea e pela figura do artista como alguém capaz de conferir *status* artístico a qualquer excrescência que produzisse; como também uma crítica à futilidade de uma sociedade que enaltecia e legitimava esse modo de fazer artístico, sem consciência do ridículo que abraçava.





O método de pintura nada convencional de Achilles Gropulus.

Porém, se nesses episódios a repulsa promovida ainda se situa em uma abordagem mais festiva, fustigando levemente o abjeto, aos poucos, em uma transição, violência e brutalidade vão ganhando maior espaço. Inclusive na abordagem da comemoração do carnaval que, como falamos, se ainda nos é

possível nos determos em Bakhtin, representa uma inversão dos valores em função de uma maior espontaneidade e desprendimento. Uma negação desse modo-de-ver começa a se fazer presente, mostrando um lado que refuta o riso e todas as elucubrações positivas do teórico russo. Como a descida de Orfeu aos infernos, deixando para trás a fantasia e a ilusão festiva, essa carnavalização vai tomando um aspecto cada vez mais negativo, até se anular. O que fica bem claro nessa seqüência em que um carnaval de rua é mostrado, com os foliões se divertindo em roupas coloridas e brilhantes, bebendo e se divertindo. Aos poucos, a violência vai tomando conta do grupo, sendo que termina com uma mulher sendo agarrada e despida à força pela turba, em meio a gritos de desespero, antevendo um estupro coletivo.

Esta violência, capaz de transformar perplexidade em choque, também pode ser exemplificada por outra mostra de celebração pública, registrada em uma localidade na Espanha. O grande momento da comemoração ocorre quando homens de todas as idades, para promoverem sua virilidade, lançam-se em uma contenda bastante singular: após uma corrida, arremetem de cabeça, vezes seguidas, contra portas metálicas até arrebentá-las (e a cabeça). Depois, aturdidos, alguns gravemente feridos e ensangüentados, são levados em ambulâncias. O vencedor, finalmente, de cabeça enfaixada, é ovacionado e levado nos ombros do populacho, carregando seus troféus: um chouriço e um grande pão. Uma celebração da estupidez humana, enaltecida pela narrativa de Jacopetti e Prosperi.

Uma definitiva interseção entre corporalidade festiva e abjeta é finalmente promovida na seqüência final do filme, que nos faz passar da perplexidade ao constrangimento. Coroa o filme de modo a promover um mal estar pela violência gratuita e humilhação que impõe. Trata-se de um concerto, onde o pianista apresenta seu número com um acompanhamento singular. Enfileirados no palco, em ordem de tamanho – do mais alto até um anão -, sete homens, cada um representando uma nota musical. Representam unidos um

instrumento, movido pelas bofetadas que o acompanhante do pianista vai distribuindo, de acordo com o acorde sonoro pretendido. Os tapas são intensos, aplicados a duas mãos velozmente nas bochechas dos homens, que padecem nesse sofrimento até o fim, chegando às lágrimas e sangrando pelo nariz e pela boca. Como se estivessem na fila de execução, esperam – assim como nós – o momento do tapa. O filme apela aos sentimentos na figura indefesa do anão, em uma exploração compungente do abuso físico e suas conseqüências. E fechando o filme, o letreiro de "fim" sobre o rosto ensangüentado do anão, é um recado para o espectador de que o mundo cão continua, esperando lá fora, e o faz repassar em choque o sentido de ter ficado quase duas horas se entretendo com a miséria de sua própria espécie. Dificilmente alguém sai à vontade após presenciar esse espetáculo de violência e abuso, do mesmo modo que seria contemplar o rosto de uma criança que sofreu um acidente ou maus tratos. O que pode refletir também o estado de espírito de Jacopetti e Prosperi ao realizar este segundo filme.



Anão submetido às bofetadas em Mundo Cão 2.

A corporalidade abjeta se apresenta dentro de três universos: da religião, da morte e do político-social, e são nos segmentos aí relacionados que *Mundo Cão 2* ganha consistência e força, em alguns momentos conquistando a

sua própria identidade e deixando marcas. Permitindo também que Jacopetti e Prosperi começassem a enveredar por um caminho que os afastariam dos padrões estabelecidos com *Mundo Cão* rumo a uma nova forma de abordagem, que se consolidaria (como veremos) com *África Adeus* (*Africa Addio*): a do documentário sensacionalista de reportagem e denúncia. Ainda, entretanto, de um ponto-de-vista conservador.

A indispensável África está presente em *Mundo Cão 2* na abordagem de costumes estranhos, numa etnografia que se anula pela forma narrativa que se rende ao espetáculo. Essa incursão tem o seu ápice nas jovens nuas, filmadas de longe – justificando os alegados riscos de vida para obtenção das tomadas – sendo negociadas em um mercado de escravos entre Aden e Mukalla, nas costas do Mar Vermelho. Seu destino: os prostíbulos do oriente. Essa curta seqüência é apenas o aperitivo para o prato principal, um mergulho nas profundezas da natureza humana em seus aspectos mais vis. Crianças mutiladas se apresentam ao oficial britânico responsável pela polícia de Maridi como testemunhas dos maus tratos infligidos por mercadores de escravos, mostrados atrás das grades, com ênfase em suas faces cruéis. Efeito obtido pela precisão do enquadramento, que focaliza detalhes dos rostos de modo a, junto à narração, conseguir o efeito demonizante dos prisioneiros. Da mesma maneira que consegue enfatizar nas faces e olhares das crianças todo o sofrimento por que teriam passado nas mãos dos malfeitores. O objetivo por trás dessas ações seria mutilar e deformar os pequenos de modo que atraíssem mais a piedade das pessoas e, por conseguinte, esmolas. Entrada no universo da teratologia, com a criação de aberrações fabricadas.





Mercador de escravos observa, por trás das grades, oficial britânico conferir os maus tratos em um uma de suas pequenas vítimas.

A descrição das torturas é demonstrada *in loco* pelo estóico militar inglês, sendo apresentado e simulado o uso, nas próprias vítimas, dos instrumentos utilizados. Com detalhes dos ferimentos, cicatrizes e deformidades. Apesar do forte caráter de denúncia, e do claro intuito de apelar para a emotividade do espectador pela exploração crua, vislumbramos um posicionamento político, encarnado na figura do oficial colonialista. Ou seja, é ele que vai se interpor entre o bom e o mau selvagem, levando a lei e a justiça dos ocidentais àqueles rincões bárbaros e desumamizados. Prosperi e Jacopetti são claramente pró-colonialistas, o que não deixam dúvidas nas entrelinhas de sua narrativa. Devemos ter sempre em mente que, seguindo um modelo já presente em *Terra sem pão* de *Buñuel*, na maior parte dos chamados documentários clássicos, a narrativa é sujeita aos aspectos visuais e a informação processada a partir da trilha sonora e dos comentários do narrador. Ou seja, a verdade apresentada é filtrada a partir do olhar e dos objetivos dos realizadores. É importante, dentro deste contexto, sabermos que entre as décadas de 50 e 70, inúmeros movimentos de libertação surgiram no continente africano e vários

países se tornaram independentes, transição difícil e sangrenta com reflexos até hoje.

Um tratamento semelhante é usado na apresentação de rituais e cerimônias de cunho festivo e religioso, mostrando que padrões de comportamento fora dos aceitos por uma visão pretensamente civilizada; e que em geral cercam essas manifestações, não são privilégio de lugares remotos e exóticos como a África e a Índia. Tanto que as primeiras amostras vêm de regiões provincianas e atrasadas economicamente da Europa, e que demandam curiosidade e até interesse antropológico por serem remanescentes de ritos que remontam a tempos mais remotos. E que ganham intensidade por acontecerem em ruas de vilarejos quase intocados pelo tempo, com seus calçamentos de pedra e edificações medievais. Cerimônias de que já tivemos amostra na procissão de flagelantes de *Mundo Cão* ganham maior destaque e duração no filme, começando pelas cenas de histeria e possessão em uma igreja italiana. Nesse interessante deslocamento do tema das aldeias africanas, os possessos italianos se comportam de forma semelhante aos *haoukas* de *Os Mestres Loucos*, debatendo-se no chão, enrolando a língua e babando. Um deles chega a atear fogo nas próprias roupas, sendo socorrido pelo público. Outros segmentos revelam na possessão um fenômeno universal, independente das distâncias. Na Itália, fiéis se martirizam subindo de joelhos uma longa e áspera escadaria, com destaque para os joelhos em carne viva. No que são superados pelos devotos portugueses: estes não apenas se arrastam pela escadaria por onde vai passar a efígie da santa, como também deixam uma trilha do sangue que escorre das línguas feridas que esfregam nos degraus. Se a fé é medida desse modo, com certeza os portugueses terão suas preces atendidas com mais eficácia. O Oriente e suas excentricidades vêm na esteira dessas cenas, com faquires indianos e seu arsenal de perfurações, trespassamentos, mortificações e caminhadas sobre brasas.




Italianos e portugueses dão provas de fé.

É com a morte, a violência e o contexto político que os exotismos vão perdendo a vez, tomando a narrativa um novo rumo, que vai ser fundamental para o estabelecimento de novas abordagens nos filmes mondo, que resultariam nos *shockumentaries* da década seguinte.

A morte, que vinha engatinhando nessas produções, procurando um espaço de forma ainda tímida, têm em *Mundo Cão 2* um divisor de águas, com seus símbolos espalhados durante todo o filme. O terreno foi preparado já no início do documentário, em que são mostradas cenas das comemorações do Dia dos Finados no México, com crianças comendo uma guloseima diretamente de dentro de um crânio. Elas também devoram um boneco doce, representando Judas, que é cortado e dissecado, sendo a carne feita de marzipã e os órgãos de geléia e confeitos. Na Espanha, uma procissão leva os devotos em caixões até o interior da igreja, onde se levantam para render graças e nos Estados Unidos, as pessoas experimentam seus esquifes em lojas especializadas. Lá também é mostrada uma escola de treinamento para futuros embalsamadores e agentes funerários. Um cadáver é mostrado rapidamente, coberto sobre a mesa em que a professora ensina técnicas de restauração. Ainda nos Estados Unidos, o espirituoso funeral da sra. Agatha Connie Russel demonstra que a morte pode ser

exibida de forma descontraída. Morta aos 84 anos em sua casa na Califórnia, foi preservada pelo embalsamador, de modo que pode presidir, confortavelmente instalada em sua poltrona preferida, a recepção em sua homenagem.

Também as mortes violentas de animais estão distribuídas: as brigas entre pássaros e peixes, promovidas por crianças de Singapura, e a comovente mortandade de flamingos, definhando de forma dramática em seu *habitat*, conspurcado por uma fábrica de soda construída nos arredores. Reflexo de um momento histórico de divisões, o narrador não se furta em comparar o "grande espetáculo da morte", apreciado lento e cruel na China, (o "triunfo da morte"), com a luta entre um homem e um tubarão em um parque aquático da Flórida, evento encenado para distração pública, que celebra o "triunfo da vida".

Mas são nas cenas rodadas em Saigon que a morte toma contornos mais sombrios, associada à violência e tragédia. Definida pelo narrador como "uma cidade onde a vida é dor", a câmera passeia pelas ruínas de uma cidade deserta, uma zona militarizada onde somente soldados armados transitam, prontos para qualquer desafio, por menor que seja, ao novo governo. Um novo recurso documental é utilizado, mudando o enfoque e trazendo o espectador para mais perto da ação: a interação da equipe de filmagem com seu objeto é mostrada (um soldado checando o grupo da janela do carro, por exemplo), sendo essa intervenção um passo definitivo para dar maior autenticidade, e talvez uma aproximação com a técnica do cinema verdade. O que, mesmo após a montagem, destoa e se destaca, como um filme dentro de outro. Muda o estilo narrativo, a enunciação toma outro tom e o enfoque se torna mais jornalístico, mais próximo do cine-jornal. A movimentação da câmera se torna menos formal (uso evidente de câmera na mão), mais dinâmica, assim como a preocupação plástica com as imagens se rende à força da narrativa (e não o oposto como no resto do filme). Talvez reflexo da experiência de Jacopetti como jornalista e o estabelecimento de um campo de ensaio para as mudanças que possivelmente já tinham em mente.




Cadáver de manifestante nas ruas de Saigon e soldado fazendo sinal para a equipe de Mundo Cão 2.

O ponto principal dessa seqüência de Saigon é a repressão ao budismo e os abusos cometidos pelo governo contra seus praticantes. Monges são presos e arrastados para dentro de carros ou celas, onde são largados machucados e sangrando. A revolta popular contra essa opressão também é mostrada, com grandes cenas de rebelião e luta entre soldados e populares, das quais se destaca uma rápida aparição de corpos cobertos, sobre poças de sangue na calçada.

Mundo Cão 2 se propõe a oferecer ao público algo inédito: a morte filmada no momento ocorrido, um tabu ainda não rompido. E nisso, ele faz a transição para uma nova abordagem do tema, ultrapassando os limites dos corpos já sem vida ou moribundos, ou da carnificina animal. E é nessa passagem de Saigon, que o público pode assistir uma imolação pública. Situação que realmente ocorreu em junho de 1963, envolvendo o monge budista Quang Duc. O religioso resolve seguir o caminho de mártir para protestar contra a perseguição religiosa empreendida pelo governo do Vietnã do Sul e ao tratamento dado aos budistas pelo presidente Diem, que ordenara a seus soldados que abrissem fogo contra manifestantes, resultando em nove mortes na semana anterior. A morte de Quang

Duc foi registradas pelas lentes do fotógrafo Malcolm Browne, que horrorizado com a cena e o cheiro de carne queimada, tirou quatro filmes de fotos do monge em chamas em sua morte silenciosa. Os restos do monge ainda fumegavam quando essas fotografias se espalharam pelo mundo. E se encaixaram com perfeição nas pretensões de Prosperi e Jacopetti.

Semelhante ao recurso utilizado por Edwin S. Porter sessenta anos antes, que recriou para a câmera, sob os auspícios da companhia de Thomas Edison, a execução de Leon Czolgosz (o assassino do presidente McKinley) em *Execution of Czolgosz with Panorama of Aubburn Prison* (1901), a seqüência do suicídio de Duc levada às telas em *Mundo Cão 2* também foi encenada. Encomendada, mas não totalmente, se defende Prosperi, para ser utiilizada como filmagem real. Alega que tinham muito pouco material – algo como se tivessem chegado atrasados para filmar o evento - e que precisaram de cenas adicionais. Jacopetti entrega o jogo, afirmando que foi totalmente falso. Um manequim feito pelo técnico em efeitos especiais Carlo Rambaldi foi levado a Bangkok e queimado.

Vamos a um resumo da seqüência: em plano geral, vemos o monge, em suas vestes tradicionais, sentado na posição de lótus, centralizado em uma área pública. Outro religioso derrama gasolina sobre o colega, coloca a lata no chão, se curva e então se afasta, derramando uma trilha do combustível inflamável até uma distância segura (este trecho não está presente em todas as versões do filme). O evento é observado por outros monges e alguns manifestantes ostentando cartazes. Estes são contidos por policiais uniformizados. O cúmplice de Quang Duc acende o fogo, que corre pela trilha e engolfa o mártir. Os religiosos em volta se curvam em respeito e os policiais se voltam para observar a cena. O monge em chamas tomba, sendo seus restos incandescentes focalizados pela câmera.

Se procedermos a uma análise de toda a seqüência e compararmos com os registros fotográficos constatamos, em primeiro lugar, a minuciosa composição do espaço cenográfico. Nenhum elemento falta ao quadro, sendo cada um colocado em seu devido lugar: os monges, os policiais, a lata de gasolina, o carro com o capô aberto e, principalmente, o presumido Quang Duc. A câmera oscilante, de mão, é típica da filmagem jornalística. Hoje utilizada à exaustão para realçar efeitos de cena, ainda não era comum em documentários cinematográficos. Ela se insinua entre as cabeças dos monges, procurando espaços para contemplar a cena, desse modo tornando mais fácil a montagem. Afinal, é entre uma dessas passagens, entre a cabeça calva de um monge e as costas de outro que, observando quadro-a-quadro, notamos claramente o artifício: em um momento é uma pessoa, sentada no centro do cenário, vestindo o manto budista. Em outro, é o manequim de Rambaldi, suas vestes em tom mais escuro, que logo se incendeia. Quando tomba entre as chamas, o corpo permanece estático para alguém sendo consumido pelo fogo – mesmo para um monge budista que, supõe-se, tenha passado a vida meditando – sendo que os únicos movimentos, que passam por espasmos corporais, são das articulações da figura sob ação do fogo.









Nos quatro quadros anteriores, seqüência da auto imolação do monge budista Quang Duc em *Mundo Cão 2* e abaixo, fotografia original de Malcolm Browne



Não importa, para todos os efeitos, que a primeira morte filmada não passe de uma elaborada simulação, ou como sugerem Kerekes e Slater (1998, p. 118), um convincente suicídio em Technicolor. O que importa é como foi comercializado e vendido ao público: uma verdadeira morte registrada. E desse modo, ganha autenticidade. Torna-se real. De maneira parecida com a execução de Czolgosz por Porter, Jacopetti e Prosperi simulam, ou como diz Baudrillard,

fingem ter o que não se tem, deixando desse modo intacto o princípio de realidade (1991, p. 9). Sendo assim, conforme o sociólogo francês,

> Trata-se de uma substituição no real dos signos dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias. O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes de ressurreição antecipada que não deixa qualquer hipótese ao próprio acontecimento da morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos e à geração simulada das diferenças.

A maior contribuição de Jacopetti e Prosperi ao universo do documentário – não só de exploração, mas do documentário como um todo – foi um longo e difícil empreendimento que levou cerca de três anos para ficar pronto e certamente constitui o ponto alto de uma filmografia irregular e controversa. *Africa Addio* (1966), filme em que se afastam, ainda que não totalmente, da estrutura dos filmes *mondo*, sendo seus eventos articulados de forma menos sincronizada pela temática ou por ganchos específicos. Está mais próximo de um filme de viagem, com enfoque jornalístico e apelo sensacionalista. Foi concebido a partir de notícias recebidas por Jacopetti, sobre as mudanças que estavam ocorrendo no continente africano. No turbulento processo de repolitização, a África romântica, idealizada e retratada pelos europeus estava desaparecendo.

Com a idéia de estarem perante um tema politicamente explosivo (e espetacular) a dupla de realizadores chegou ao continente com o pretexto de uma expedição fílmica, subseqüentemente penetrando nos levantes políticos e processos revolucionários que tomavam de assalto a África com o fim do colonialismo. Várias tribos e facções competiam pelo poder e o resultado eram conflitos, anarquia e execuções. Em meio a esse caos generalizado tinham em mente testemunhar a tragédia resultante de tranformações brutais com objetividade, ainda que existam reservas quanto a essa conveniente idéia de estar

no lugar certo na hora certa. Segundo Jacopetti, em depoimento no filme *Godfathers of Mondo* (2003), eles não tinham um planejamento definido, indo em direção aos eventos na medida em que se tornavam explosivos. Sendo assim, cada vez que algo importante acontecia, estavam lá. Coincidências que, justificadamente, levantaram desconfiaças. Se por um lado, fica evidente que certas circunstâncias não foram encontradas por acaso, em outras devemos ter em mente a convulsão por que passava o continente. Não seria, naquele momento, tão difícil encontrar matéria prima. Pode-se questionar também o fato de que, com essa apregoada proximidade dos fatos e oportunidade de documentar acontecimentos que mais ninguém conseguiu, tenham achado necessário criar algumas situações, dirigir o comportamento de alguns personagens retratados e mesmo dar outro sentido ao ocorrido através da narração e dublagem[18]. Artifícios que como sabemos, de modo algum são estranhos ao filme documentário.

Nada disso impede de - com devidas precauções - *Africa Addio* de ser um singular documento, com tomadas raras, daqueles eventos dramáticos que repercutem até hoje. Se analisarmos a situação da África atual, o documentário ainda é relevante, diferente do mundo mostrado em *Mundo Cão* que, como o próprio Prosperi observa em *Godfathers of Mondo*, não existe mais. O manifesto de abertura já dá o tom que permeia todo o filme, e insere o espectador no contexto objetivado: dar adeus à África, ao mesmo tempo prevendo o que aconteceria no futuro e fazer uma crítica aos que – na visão dos realizadores – a tinham abandonado:

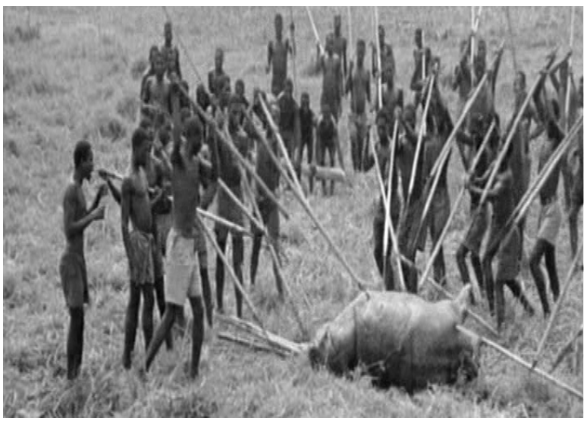
[18] No julgamento de prisioneiros Mau Mau, os acusados são colocados perante um juiz inglês para receberem a sentença. O narrador dá detalhes dos crimes cometidos e o magistrado profere a pena. Esta adulterada pela dublagem.

"A África dos grandes exploradores, o imenso território de caça e aventura amado por gerações de crianças está desaparecendo para sempre. À velha África, que está sendo varrida e destruída pela tremenda velocidade do progresso dizemos adeus. A devastação, a carnificina, o massacre que assistimos pertencem à nova África – aquela que emerge de suas ruínas para ser mais moderna, mais racional, mais funcional, mais consciente e irreconhecível. (...) A nova África irá se erguer sobre a tumba de um punhado de homens brancos, milhões de negros, e sobre o imenso cemitério que se tornaram as reservas de caça. O empenho é tão moderno e recente que não há espaço para discuti-lo em planos morais. O propósito deste filme é somente dar adeus à velha África que agoniza e entregar à história a documentação de sua agonia".

Manifesto em que está patente a crença de Jacopetti e Prosperi de que britânicos e franceses cometeram um grande erro tendo deixado a África naquele momento. Ainda que afirmassem considerar a independência um direito, de acordo com eles o continente ainda não estava pronto. Principalmente por não haver classe política que pudesse substituir a administração estrangeira. Posição politicamente incorreta que angariou antipatia da esquerda italiana na época do lançamento, que defendia a África independente, festejava a morte do colonialismo e a liberdade. Ainda mais pela evidente convicção da dupla na supremacia ocidental e inerente racismo – no que se aproximam de suas produções anteriores.

O documentário mostra a difícil tomada de posse do governo do Quênia em 1963, o estágio final do terrorismo Mau Mau, a violenta guerra civil no Congo, um levante em Dar Es Salaam, a revolução em Zanzibar, o genocídio dos Watusi pelos Bantu em Ruanda e a revolta contra os portugueses em Angola e Moçambique. A violência é mostrada progressivamente, começando nas recorrrentes cenas de animais sendo mortos. Elefantes, antílopes, bisões e outros

exemplares da fauna africana são impiedosamente abatidos, encurralados por caçadores brancos e nativos. São usadas armas de vários calibres, algumas disparadas de helicópteros, e até granadas. Destaca-se a longa seqüência do suplício de um grupo de hipopótamos, cercados por uma horda de africanos que os espetam continuamente com suas lanças, como podemos ver nas figuras abaixo. O sangue escorrre em profusão, enquanto os maiores tentam proteger suas crias, as grandes bocas abertas pela dor e agonia.





Segue-se a exposição de inúmeros cadáveres de vítimas das disputas entre facções rivais e rebeliões, alguns visivelmente forjados, outros bastante reais: os restos e membros amputados dos Watusi e os mortos insepultos apodercendo nas ruas de Stanleyville, no Congo. Jacopetti alega que, para conseguir tomadas como essa, tanto ele como sua equipe teriam corrido risco de vida. O que dá margem a especulações, mesmo no ataque supostamente sofrido em Dar Es Salaam, quando tentavam cobrir a revolta muçulmana contra Nyerere, presidente da Tanganyka (em vias de se tornar Tanzânia). De modo semelhante ao incidente ocorrido em Saigon, em *Mundo Cão 2*, eles são vítimas dos soldados rebeldes que primeiramente querem impedir que prossigam, partindo depois para a agressão atingindo o jipe da equipe a coronhadas e retirando os seus

ocupantes. Segundo Jacopetti, em *Godfathers of Mondo*, após terem sido retirados do veículo, tiveram seus pertences roubados, as mãos amarradas e colocados enfileirados diante de um pelotão de fuzilamento armado de metralhadoras.



Cenas de Dar Es Salaam (de cima para baixo, da esquerda para a direita): o soldado caminha em direção ao carro da equipe (1) gritando para os jornalistas. Enfurecido, rodeia o veículo (2) e ataca a coronhadas o vidro dianteiro (3). Jacopetti, ferido, é retirado e levado preso (4).

Preparados para morrer – deve-se levar em conta a predisposição de Jacopetti para “dourar a pílula” – foram salvos por um oficial que chegou gritando

para que parassem, pois eles não eram brancos, mas italianos. Brancos significando ingleses. O diretor confessa ter sido o pior episódio por que passaram durante a cobertura dos traumáticos eventos, podendo configurar uma convergência de dois modos de aproximação, conforme tipificado por Sobchack (2005, p.148), tipologia que seria retomada por Bill Nichols em *Representing Reality*, conforme observado por Ramos (2005, p. 202):

> Ao detalhar os dilemas determinados pela representação da intensidade no documentário, Nichols segue de perto a trilha delineada por Sobchack em "Inscrevendo o espaço ético". Nichols e Sobchack aproveitam as condições excepcionais que cercam a imagem da circunstância da morte como base para o estabelecimento de balizas éticas que vão sustentar a representação no campo documentário Trabalham com o conceito de "visão"/"olhar". (...) Para Sobchack, a "visão" define-se como "inscrição da atividade visual do cinegrafista (...) A "visão", portanto, é a maneira pela qual o sujeito que sustenta a câmera abre-se, interage para/pelo mundo em situação de tomada, na eclosão da intensidade extraoridnária. As diferentes posições do sujeito-da-câmera são caracterizadas em seis tipos (formas gerais de se estar, de se agir, na tomada): "acidental", "impotente", "ameaçada", "intervencionista", "humanitária" e "profissional".. Essa tipologia aparece (...) descrevendo a presença do sujeito-da-câmera na tomada da imagem intensa e, particularmente na morte.

Em *Africa Addio* detectamos, de acordo com essa tipologia, primeiramente o "olhar ameaçado", codificado em termos de proximidade com cenas de violência ou morte. Inscrito por

> signos que apontam de maneira indicial e reflexiva para o perigo mortal enfrentado pelo cinegrafista, indicando uma presença física e corporificada por trás da câmera e presente na cena. A representação se caracteriza pela relativa instabilidade de seu enquadramento – a câmera treme, por exemplo, quando há explosões por perto, ou é segurada nas mãos quando o terreno é acidentado (indicando, é claro, um corpo concreto, um operador humano vulnerável). (SOBCHACK, 2005, p. 150)

Olhar que se faz presente na imagem do soldado rebelde indo de encontro ao vidro dianteiro do jipe onde se encontrava a equipe e arremetendo a coronha do rifle contra o mesmo, estilhaçando-o defronte á câmera. E na cena seguinte de Jacopetti, retirado do veículo, sendo conduzido com o rosto ensangüentado pelos militares para o destino – segundo ele -, quase fatal. Mas o modo que predomina em *Africa Addio* é o "olhar profissional", caracterizado

> pela ambigüidade ética e pela competência técnica e maquinal diante de um fato que parece requerer uma resposta adicional, humana. (...) A preocupação em obter uma imagem clara e desobstruída e a crença de que é possível despir essa imagem , essa representação de um viés humano e ético, de modo que venha a ser "objetiva", marcam indelevelmente as inscrições do olhar profissional com sua própria e problemática perspectiva ética diante da mortalidade humana e do tabu visual. (SOBCHACK, 2005, p. 155)

As cenas mais polêmicas, que levaram os diretores aos tribunais e quase lhes custaram a liberdade são passadas no Congo, quando a equipe segue um comando mercenário contratado para dar suporte e liderar um regimento do exército local no combate os revoltosos Simba. De acordo com relato de Carlo Gregoretti (jornalista convidado pelo próprio Jacopetti a acompanhar as filmagens) na publicação italiana *L'Espresso* de 24 de outubro de 1964,

> A 54º Coluna do Exército Nacional Congolês mal tinha iniciado sua jornada rumo a Boende quando três rapazes rebeldes repentinamente apareceram na estrada indo em direção aos seus inimigos completamente desarmados. No jipe que liderava a coluna estava o mercenário sul-africano Bem Louw. Ele colocou o dedo no gatilho da metralhadora e, ao invés de atirar, virou-se para o primeiro caminhão atrás dele, viu Antonio Climati, o cinegrafista, olho na abertura, viu Stanis Nievo (gerente de produção) e Jacopetti ao lado de Climati. Ele perguntou se eles estavam prontos. Mas não estavam. Louw olhou em volta pela segunda vez, depois novamente, amaldiçoando, e disse que ia atirar assim mesmo; naquele momento Climati sinalizou para Louw ir em frente. A Arriflex rodou junto com a metralhadora;e os três jovens rebeldes caíram na estrada.

Gregoretti acusou a equipe de crimes de guerra, afirmando terem sido os rebeldes mortos ao comando de “câmera-ação”. O que Jacopetti e os outros acusados negam enfaticamente. Primeiramente alegando que quando do ocorrido, 24 de outubro, Gregoretti ainda não tinha chegado ao Congo, muito menos ido àquela localidade.



Jacopetti e equipe acompanham grupo de mercenários e exército congolês contra os revoltosos Simba.

Também constava na matéria uma outra execução que, a pedido de Jacopetti e Prosperi, foi ajustada de modo que a luz estivesse correta. Possivelmente se referindo às ações dos mercenários registradas no témino da incursão contra os Simba, quando ocorrem as tomadas de um inquestionável fuzilamento. Na libertação da localidade ocupada pelos Simba, enquanto os militantes do movimento são obrigados a carrergar os despojos de suas vítimas, um dos rebeldes é conduzido pelos militares até uma parede, onde é fuzilado. Mais chocante é a inesperada morte de um homem acusado de ter queimado vivas vinte e sete crianças dentro de uma escola. Acuado entre mercenários

uniformizados, que o maltratam. A câmera acompanha de perto, enquanto o indivíduo, aterrorizado, tenta argumentar com seus captores. Subitamente, o líder do grupo, indiferente aos apelos, dá um passo à frente, saca a pistola e acerta o homem no peito. Este cai por terra, ferido, sendo novamente atingido por seu executor na cabeça.



Da esquerda para a direita: rebelde Simba é fuzilado pelos soldados congoleses e acusado de ter queimado crianças em escola executado por mercenário.

Jacopetti e equipe se livraram das acusações, que foram revistas, principalmente depois que os diretores voltaram ao Congo para obter documentos

que atestavam sua isenção nos fatos documentados. Chegaram inclusive, a alegar que as cenas em questão eram falsas. Irônica contradição, já que a prática comum era autenticar falsificações, e não o contrário.

Podemos afirmar que, se *Mundo Cão 2* mostra com a morte encenada de Quang Duc a fechadura da porta que se leva aos portões do inferno, *Africa Addio* é a chave que vai abri-la. Prosperi defende em *Godfathers of Mondo* a violência como uma forma de objetividade. “Afinal, se existe no mundo, por que não mostrá-la?” Ainda assim, o filme – apesar da polêmica - teve um certo reconhecimento ao receber o Donatello (a premiação do cinema italiano) por melhor produção. É interessante lembrar que alguns anos depois, o documentário de Peter Davis *Corações e Mentes* (1974) sobre a Guerra do Vietnã também dividiu opiniões devido ao seu teor político. Mesmo mostrando cenas intensas e extremamente violentas, como o tiro à queima-roupa no prisioneiro vietcong, recebeu o Oscar de melhor documentário (1975) e teve uma carreira mais promissora.

Anos depois, na co-produção sino (de Hong Kong) - alemã *Ásia Violenta (Shocking Asia - sunde, sex und sukiyaki /1980)* é utilizada a mesma fórmula estabelecida por Jacopetti e Prosperi nos dois exemplares de *Mundo Cão* sendo, dentre todas as outras produções que seguiram o modelo original e proliferaram durante a década de 1970[19], a mais interessante e efetiva. Principalmente por algumas significativas – ainda que sutis - mudanças. O que faz com que possamos considerá-la um divisor de águas para o documentário *mondo*, mostrando os novos direcionamentos do gênero: um distanciamento daquele mosaico multi-cultural anterior, pontuado pela ironia e humor, e uma aproximação maior e mais explícita, centralizada em situações mais pesadas. *Ásia Violenta* é a

[19] Só para citar algumas: Africa Ama (1972), Hombres Salvajes, Bestias Salvajes (1975), Brutes and Savages (1975), Magia Nuda (1975), Addio Ultimo Uomo (1976), Sabana Violenta (1978).

versão *mondo* de um pesadelo no qual *Faces da Morte* (*Faces of Death*/ 1978) já penetrara.

Retoma a idéia da Ásia, desde tempos remotos grande pólo de fascínio para o imaginário europeu, e que "encerrava o Paraíso Terrestre, vedado por altas montanhas, por uma cortina de ferro e por hordas de animais monstruosos" (Souza, 1989, p. 25). Bakhtin, em seu estudo, atribui ao ciclo de lendas e de obras literárias inspiradas pelas "maravilhas da Índia", importância na constituição do imaginário grotesco (1987, p. 301), destacando o seu caráter dual onde a visão do paraíso se inverte na do inferno. Segundo ele:

> Quais são, afinal, essas famosas maravilhas da Índia? Essas lendas descreviam as riquezas fabulosas da Índia, sua natureza extraordinária e contavam também histórias fantásticas: os diabos que cuspiam chamas, as virtudes das ervas mágicas, as florestas encantadas, a fonte da juventude. Davam assim amplo lugar á descrição dos animais. Ao lado de animais verdadeiros (elefante, leão, pantera, etc.), descreviam-se detalhadamente animais fantásticos: dragões, harpias, unicórnios, fênix, etc. (...) O que nos interessa, antes de mais nada, é a pintura de seres humanos extraordinários, todos de caráter grotesco. Algumas dessas criaturas são meio homens, meio bestas, como por exemplo o hipópode, cujos pés são revestidos de cascos, as sereias, os cinocéfalos que latem em vez de falar, os sátiros, os centauros, etc. Constituem de fato uma verdadeira galeria de imagens do corpo híbrido. Encontram-se naturalmente gigantes, anões e pigmeus, personagens dotadas de diversas anomalias físicas: seres de uma só perna, ou sem cabeça que têm o rosto no peito, com um único olho na testa, com os olhos sobre as espáduas, nas costas, outros com seis braços que comem pelo nariz, etc. Tudo isso constitui as fantasias anatômicas de um grotesco descabelado, que gozavam de intenso favor na Idade Média. (...) As maravilhas da Índia oferecem uma outra particularidade notável: sua ligação toda especial com os infernos. O número de demônios que habitam as florestas e vales da Índia era tão insólito que se acreditava que o seu solo escondia orifícios ligados aos infernos (BAKHTIN, 1987, p. 303).

Souza (1989, pp. 25, 26) também chama a atenção sobre essa constituição do Oceano Índico como horizonte mental corporificador do exotismo do Ocidente[20] medieval e de sua dualidade. Essa expressa por um lado pelo sonho de riqueza – "as ilhas transbordantes de pérolas, madeiras preciosas, especiarias, peças de seda" -, atrelado à expansão comercial; e por outro

> pela exuberância fantástica da natureza, dos homens, dos animais – uns e outros monstruosos: para os europeus, seria a compensação de seu mundo pobre e limitado. Do ponto de vista sexual, seria a fascinação pela diferença: canibalismo, nudismo, liberdade sexual, erotismo, poligamia, incesto. (SOUZA, 1989, pp. 25, 26)

O que vai constituir o orientalismo[21] enquanto discurso representativo de uma fantasia ocidental sobre o Oriente, bastante significativo nas pinturas realizadas especialmente nos séculos dezoito e dezenove, todas repletas de estereótipos, focalizando o sexo, a crueldade, a preguiça e a "luxúria oriental" (BURKE, 2004, p. 160). Estereótipos que o cinema herdou das artes plásticas e da fotografia, e sobre os quais já discorremos.

---

[20] Segundo Edward W. Said, o oriente era quase uma invenção européia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. (SAID, 1990, p. 13).

[21] Aqui aplicando-se o conceito de orientalismo de Said (1990, p. 13), constituindo um modo de resolver o Oriente na experiência ocidental européia. Como observa o autor, o Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e antigas colônias européias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. Segundo ele, além disso, tomando o final do século XVIII como um ponto de partida muito grosseiramente definido, o orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente (1999, p. 15).

Ásia Violenta é a encarnação mais completa, pode-se dizer, desse modo de ver em que a construção e a consolidação da visão estereotipada de um Outro essencialmente maravilhoso desembocava na representação de um remoto insólito, deslumbrante e assustador (GUCCI, 1992, p. 71). E que difere de seus antecessores na abordagem, pois enquanto estes incluíam entre os eventos compilados seqüências asiáticas como amostragens do exótico e bizarro, *Ásia Violenta* centraliza o seu foco sobre as diversas variantes de um objeto, tendo por base um encadeamento de episódios passados em várias paragens do mesmo continente. De modo semelhante ao já efetivado em relação à África em *Africa Addio* (1966) e *Africa* Ama (1972), mas sem obrigatoriamente esses eventos estarem ligado a um eixo central, como as convulsões revolucionárias da África pós-colonial no primeiro.

O filme, dirigido por Emerson Fox – pseudônimo de Rolf Olsen, veterano do cinema de baixo orçamento alemão - começa com uma introdução em que são mostrados fragmentos de imagens (paisagens, templos, etc.) e na qual o narrador prepara o terreno para o que está por vir:

"Conhecimento e erudição não tem mais lugar em nossa vida materialista. A Ásia fascina quem quer fugir das pressões da vida diária e escapar da estreiteza de sua existência. Ásia, encontros com o mistério. O encanto estranho de belezas e aventuras no enigmático e no inexplicado. Ásia, chamariz para famintos de novas experiências, arredios, idealistas e até turistas da classe média. Ásia, céu e inferno para mais de 2,5 bilhões de pessoas. Ásia, lar de mais da metade da população mundial. É impossível chegar a descobri-la totalmente. A Ásia nunca revelará os seus segredos. Terá sempre algo novo e misterioso. Terá sempre um novo e chocante horror para revelar".

Vamos nos deter um pouco nessa passagem da abertura, que segue um padrão já comum nesse tipo de produção. Nas palavras do narrador, não encontramos nada além das idéias e conceitos já banalizados no ocidente, da Ásia como "lugar de mistérios e encantos". Progressivamente e de modo eficiente, o narrador continua criando o clima em que deseja inserir o espectador – e criando a necessária cumplicidade. Deve-se destacar essas asserções como o carro-chefe do filme, em que se reafirma o apelo ao exótico por trás de uma fachada educativa ou ideológica. O interessante é que toda a narrativa de *Ásia Violenta* é construída – ou melhor dizendo, costurada – de modo que o enunciador não dá espaço ao espectador para reflexão. É na seleção de imagens e atuação da voz dominante (narração) que encontramos as sutis, mas determinantes modificações em relação à matriz *mondo* original de que falamos. Enquanto nos antecessores essa voz[22], ainda que seguisse o estilo "voz-de-Deus" característico do documentário clássico – narração fora de campo, supostamente autorizada, mas quase sempre arrogante (Nichols, 2004, p. 48) -, trazia incorporada, como diferencial, uma ironia ácida que não poupava dominantes e dominados; em *Ásia Violenta* ela é a legitimação de um modo de ver unilateral, declaradamente tendencioso à visão superior do ocidental. Enquanto *Mundo Cão*, por exemplo mostrava que nossos costumes também, vistos filtrados pelas lentes de Prosperi e Jacopetti, podem revelar-se insólitos ou ridículos, *Ásia Violenta* se ocupa especialmente do Outro, exótico, selvagem e pervertido nos valores. A contextualização cede terreno à exploração do bizarro onde a todo o momento somos lembrados – pela tomada de posição do narrador - em como somos felizes

[22] Remetemos à "voz", ampliando o seu conceito, conforme observação de Nichols (2004, p. 50), de algo mais restrito do que o estilo: aquilo que, no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, segundo o autor, "voz" não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo, conclui, semelhante àquele padrão inatingível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário.

e superiores por estarmos assistindo aquilo tudo de nossas poltronas, longe daquela barbárie e primitivismo, em um mundo seguro e civilizado.

A primeira sequência é um festival em Kuala Lumpur, capital da Malásia. São apresentados os mais variados rituais de auto-mutilação, nos quais os praticantes tem suas línguas, bochechas e outras partes do corpo perfuradas pela introdução de ganchos e espetos (figura abaixo). Em momento algum se faz alguma referência aos aspectos culturais que originaram esses rituais. Apenas evidencia-se o macabro e o brutal.



De Kuala Lumpur passamos para o Japão. O objetivo agora é ilustrar o que seria, nas palavras do narrador, *"a contraditória atitude dos asiáticos para com os animais. Uns os consideram seres sacrossantos, outros os abatem cruelmente como alimento", através das dietas especiais dos japoneses para revigorar a vitalidade sexual usando partes de criaturas vivas".* Afinal, como enfatiza o narrador, *"só o produto fresquinho pode garantir os efeitos afrodisíacos e revigorantes".* São mostradas em seqüências rápidas desde a manipulação e preparo de testículos de boi, próstata de bezerro a lanchonetes onde cobras são

retiradas vivas de recipientes, descamadas e preparadas refogadas, sendo servidas para os fregueses empolgados. Essa sessão de gastronomia tem seu clímax em um mercado no bairro chinês de Singapura, onde diversos espécimes são mortos e esfolados para serem vendidos. Inclusive morcegos, supliciados em detalhes. Esse abate é reforçado por outro sarcástico[23] comentário do narrador, na verdade um recado para os espectadores:

"(...)ele (o cozinheiro) pode não ser muito gentil, mas tampouco você come vitela que morreu de velhice, nem carne de uma vaca que morreu de tanto rir."

Após mostrar essas cenas de matanças, o documentário questiona se seria essa a vontade de Deus ao mandar o homem dominar os animais. E tendencioso, vai além, perguntando se Alá abençoaria tais ações.

Como sabemos, é recorrente nos documentários de exploração a dúbia posição estabelecida na narrativa, em que cenas bizarras e intensas são evidenciadas, para depois serem condenadas moralmente. O que estabelece uma espécie de jogo de gato-e-rato com o público, um passeio numa montanha russa de contradições onde os sentidos e julgamentos da audiência são de certa forma postos a prova. Afinal, paga-se para assistir um filme como esse sabendo exatamente o que se vai encontrar. Portanto, sem nos aventurarmos pelas trilhas

[23] Essa ironia e as freqüentes intervenções bem-humoradas do narrador em seus comentários também servem para criar um vínculo de *camaradagem* com o espectador, além de quebrar o clima pesado que certas cenas poderiam produzir. Uma alternativa à sucessão alternada de episódios chocantes com outros mais "leves" dos *Mundo Cão* originais.

tortuosas da recepção ou psicologismos, podemos ver uma forma de prazer nisso, um prazer sádico que é pego na ratoeira que o próprio filme constrói.

O ponto alto de *Ásia Violenta*, que em momento algum abre espaço para a corporalidade festiva, centralizando seu foco na abjeção, é Benares. Também chamada de Varanasi, é uma cidade sagrada para o hinduísmo, localizada à beira do Ganges, e que pelas lentes de Olsen serve de palco para uma das exibições mais cruas de pobreza e miséria humana registradas até então em película. Devemos salientar que a mesma localidade será abordada, com a mesma temática – só que em contexto diferente – alguns anos depois pelo antropólogo e documentarista Robert Gardner, em *Forest of Bliss* (1986), com o qual podemos estabelecer interessante paralelo.

Em *Ásia Violenta* desfilam na tela as mais trágicas figuras humanas, certamente escolhidas a dedo pela produção e corporificadas pelos comentários do narrador (que adverte não estarmos diante de um filme de horror). Este fazendo a vez do mestre-de-cerimônias dos carnavais de outrora, apregoando a sua coleção de aberrações humanas: *"mendigos, mulheres leprosas com seus filhos famintos, aleijados, monstros, deformados e outros cujas chagas abertas se enchem de moscas e vermes"*, remetendo a uma forma infernal do carnaval bakhtinino. Todos focalizados em primeiro plano, estendendo as mãos e pedindo esmolas.

Mais do que um desdém pela cultura enfocada, é crítico em relação à busca espiritual ocidental, marcante durante as décadas de 1960 e 1970, direcionada às religiões orientais, notadamente o hinduísmo. O que fica explícito na forma de uma alfinetada nos espectadores, ao mostrar os monges mendigos ascéticos

"(...)que são venerados por muitos sonhadores ocidentais". Ele pergunta, incisivo: "O que ocidentais, que tem tudo, estão fazendo venerando

criaturas que não conseguem resolver os problemas de seus próprios povos?" E conclui: "(...) e embora seja possível que tenham influência positiva sobre algumas pessoas e conduzam ao caminho certo, duvidamos que os ensinamentos e experiências desses filósofos sejam úteis contra o sofrimento das massas aqui. Essas idéias são baseadas no próprio fracasso deles em erradicar a miséria em seu próprio país. Velhos meditando sobre o sentido da vida ou se preparando para uma melhora na próxima existência são de pouca ajuda aos que morrem de fome".

Mais do que evidenciar uma deliberada ignorância e desprezo dos envolvidos com o filme para questões culturais e aspectos sociais e históricos, transparecem aspectos ideológicos que reforçam a supremacia eurocêntrica e a eles submetem valores não-familiares ao olhar colonialista. Omitem que a miséria desses povos se deve em grande parte à exploração que sofreram das metrópoles ocidentais que as colonizaram, à má distribuição de renda que divide o mundo e à política de exclusão social. A função do filme não é fomentar discussões e questionamentos, muito menos propor soluções. Seu objetivo principal é exacerbar as diferenças culturais buscando os aspectos mais controversos e contrastantes, ressaltando as qualidades mais aviltantes. Sem isso, ou com um viés sociológico que fugisse do tom de farsa da produção, deixaria de fazer sentido, perdendo sua força imagética e atrativos.

Ainda na seqüência de Benares, o destaque se direciona para a crença dos hindus em uma vida melhor na próxima existência e seus ritos funerários. De acordo com o costume, após os preparativos fúnebres, os mortos são levados até a beira do rio Ganges e cremados em grandes fogueiras. Em seguida, as cinzas ou restos são atirados no rio. O narrador destaca o pioneirismo e sentido aventureiro da equipe de filmagem. Afinal, teria a equipe conseguido filmar cenas

autênticas de cremações, coisa quase impossível para estrangeiros. Ele enfatiza que as cenas foram conseguidas com grande dificuldade e perigo.



Ásia Violenta: acima, cenas de corpos sendo queimados em Benares. Abaixo, indianos se banham nas águas sujas do Ganges, sem se importar com os cadáveres em decomposição que flutuam.

O tom é dramático. Enquanto somos informados de que, como a madeira é cara e os familiares não tem dinheiro, muitos corpos parcialmente queimados ou chamuscados são entregues ao rio, a câmera se direciona a um grupo de abutres de prontidão. São intercaladas cenas de cadáveres mutilados e

decompostos boiando, alguns já servindo de repasto às aves de rapina. O narrador empresta tons sombrios aos seus comentários:

"A sufocante fumaça cheirando a carne queimada flutua a baixa altura na margem do Ganges. A morte revela ao homem o que ele realmente é. Os indianos aprenderam a aceitá-la. Aos seus olhos não é um mal, mas uma semente para outra vida."

E conclui, alternando seqüências de homens se banhando nas águas poluídas do rio sagrado e outros cadáveres flutuando:

"Isso pode ajudar a entender que usem essa água para beber, se banhar e se purificar, enquanto cadáveres decompostos passam flutuando."

Forest of Bliss, de Robert Gardner também se passa em Benares e surpreendentemente, se retirarmos os comentários da voz *over* de *Ásia Violenta*, suas seqüências passadas na cidade sagrada indiana poderiam ser incluídas no filme de Gardner, intercaladas às tomadas originais. No que poderia ser considerada uma versão prolongada de *Forest of Bliss*, tamanha a semelhança e intensidade das cenas.

O filme mostra um dia na cidade de Benares, tendo como tema central a indústria da morte, levada a cabo pela casta dos "intocáveis", e as atividades da comunidade em torno dos ritos funerários. Chopra (1989, p. 2) bem observa que o poderia ter sido intitulado "Um Dia na Vida da Cidade da Morte". De modo singular, Gardner constrói um documentário sem narrador ou legendas, deixando

que as cenas capturadas a partir de seu ponto de vista tenham seu entendimento construído pela contemplação das mesmas pelo espectador. Belo e assombroso, esse retrato da “cidade da morte” atrai e repele, com a crueza de imagens que a todo momento, também remetendo a *Ásia Violenta*, emerge a corporalidade abjeta, onde o rebaixamento se faz presente continuamente.



Forest of Bliss

Apesar da grande diferença residir no aparente *approach* antropológico do diretor – proeminente nos meios etnográficos nas décadas de 1950 e 1960, notadamente por seus filmes *The Hunters* (1957) e *Dead Birds* (1965) –, *Forest of Bliss* criou controvérsia, dividindo críticos e antropólogos tanto por sua singular construção narrativa como pela ética do documentário em sua representação de uma outra cultura.

O antropólogo e co-produtor Akos Ostor em defesa declarou que o filme é fundamentado por oito meses de pesquisa de campo etnográfica (OSTOR, 1988, p. 7), ainda que o próprio Gardner, contraditoriamente, tenha declarado claramente que via *Forest of Bliss* como um filme pessoal, não etnográfico. O que corrobora as conclusões de Alexander Moore e Jonathan Parry, segundo as quais o filme não pode ser proveitosamente considerado antropologia. Para Moore

(1988, p. 1) ele mais se configura uma obra prima estética, visualmente absorvente – ainda que seja rotulado como documentário antropológico. Nesse sentido, seria deficiente por se apoiar em um único modo perceptivo, a visão, para transmitir sua idéia. Ele defende que essa construção narrativa a partir de imagens apresenta claras limitações, sendo que poderiam ser utilizados meios de ampliar essa informação visual, como legendas para os diálogos, material em áudio retirado de entrevistas que poderiam ser utilizados como comentários em voz over ou mesmo um narrador onisciente. Sem esses artifícios, o espectador seria deixado à deriva, obrigado a dar seus próprios significados às imagens – muitas delas desagradáveis: particularmente as que lidam com restos e detritos humanos, alguns devorados por cães às margens do Ganges, outros decompostos boiando no rio. Para Moore, *Forest of Bliss* resulta em um rico exercício visual, uma exploração das imagens, e não um documento antropológico. Visão compartilhada por Parry, para quem o filme é incompreensível para os não familiarizados com as tradições retratadas, levando a conclusões errôneas sobre a cultura e os ritos mortuários. Ele enfatiza o horror na configuração por Gardner de uma experiência de extraordinária intensidade (PARRY, 1988, p. 4). Nesse sentido, poderíamos dizer que *Forest of Bliss*, ainda que de modo diferente de *Ásia Violenta* também descontextualiza. Este por sua construção de uma realidade pela justaposição das imagens aos comentários distorcidos ou tendenciosos do narrador; *Forest of Bliss* por, ao deixar que as imagens – escolhidas pelo olhar do realizador - falem por si, distanciem-se ou se submetam a uma apreciação que não raro, transcende o real significado do retratado.



O mais enfático desses críticos é Jay Ruby, para quem a atuação pública de Gardner, através de observações, escritos e filmes desde *Dead Birds* não refletem nenhum aparente conhecimento sobre os temas que tem ocupado a antropologia desde os anos de 1970 (1991, p. 14). Para ele, Gardner permaneceu fiel à ultrapassada e inadequada noção de que a tarefa principal da antropologia é salvaguardar os últimos remanescentes de uma cultura autenticamente primitiva, mostrando-se indiferente ou inconsciente das implicações éticas e políticas dessa idéia e comportamento. Melhor do que olhar seu filme como antropologia, Ruby considera mais produtivo criticá-lo enquanto trabalho de um artista romântico que acredita ser o Outro exótico uma única oportunidade de explorar suas reações pessoais a questões proeminentes da natureza humana como, no caso de *Forest of Bliss*, a morte (1991, p. 14).

Ele põe em questão a validade antropológica do trabalho de Gardner, ao mesmo tempo que ressalta no filme sua concepção artística sustentada pela exploração. Ele argumenta que *Forest of Bliss* é uma mistura de vinhetas incompreensíveis que aparentemente ganham sabor por seu conteúdo formal e justaposição de imagens e seqüências. E que falsamente mistifica não só pelo desconhecimento a linguagem das pessoas retratadas no filme, mas também pela falta de percepção do significado da ação. Ainda que se possa atribuir um sentido que tem boa possibilidade de ser etnocêntrico e incorreto pela incapacidade de se

deduzir alguma coisa sobre as intenções do realizador[24]. Afinal, salienta, desde que este tenha indicado que o falado não é relevante suficiente para ser traduzido e a ação não necessita ser apresentada de modo que se torne compreensiva, somos deixados no âmbito de puro formalismo. Ressalta que, apesar de não ser contrário ao formalismo no cinema, *Forest of Bliss* além de ser nulo como etnografia, é falho como arte. Para Ruby, Gardner confunde ignorância com mistério: a Índia é misteriosa somente para aqueles incapazes de aprender algo sobre ela. Ainda assim discorda da posição de Parry e Moore, segundo a qual subtítulos e narração falada deveriam estar presentes em um filme que lida com um tema exótico para a maioria dos espectadores. Desde a invenção do cinema sonoro, argumenta, o filme tem se fiado demais em palavras para explicar, de modo que a possibilidade de uma narrativa puramente visual é desafiadora. Ele não condena o filme por Gardner ter tentado transmitir seu sentido visualmente. Ele o critica por ter falhado em ter sucesso na tarefa (1991, p. 13). Ele ressalta uma defesa informalmente oferecida por alguns antropólogos a *Forest of Bliss*: a de que ele pode não ser grande coisa como etnografia, mas excepcional como arte. Alegam que por serem tão tocantes, dizerem coisas importantes sobre a condição humana, serem formalmente tão belos, podem perdoar suas deficiências antropológicas.

O que refuta, pois a seu ver, a ética e política de Gardner manifesta em *Forest of Bliss* requer mais discussões. Afinal, ele usa a vida das pessoas de Benares como matéria prima, objetos estéticos que constituem o produto bruto

---

[24] De acordo com Parry (1988, p. 4), conhecedor da cultura retratada no filme de Gardner, a narrativa perfaz um documento válido e interessante para ele justamente por ter alguma noção de seu significado. Mas reconhece ser dificilmente uma audiência expressiva, principalmente por ter passado meses fazendo trabalho de campo nas locações onde *Forest of Bliss* foi rodado, tendo conhecido pelo menos três dos principais personagens da narrativa de Gardner. Mas, enfatiza que sem esse conhecimento do meio, fica imaginando como alguém não familiarizado poderia se relacionar com esse material, ou mesmo como Gardner presumiria que fosse feita uma leitura do mesmo.

para seu processo criativo, sem nenhum aparente escrúpulo moral. Cita Gardner, que afirma não ter tido nenhum embaraço ético ao fazer o filme. E que seus próprios sentimentos deram forma ao filme e às tomadas (RUBY, 1991, p. 13). Subjetividade que não estava tentando suprimir e que da qual, ao contrário, necessitava.

Concordamos com Ruby de que parte do apelo do filme à audiência ocidental é a qualidade exótica da vida indiana. O que traz de volta a idéia do Oriente misterioso, bem explorada no já citado livro de Edward W. Said[25]. E de acordo com essa idéia, calcada na exploração do exótico, cita Tom Waugh (1988, pp. 13, 14) para quem *Forest of Bliss* é simplesmente mais um Mundo Cão (um *Mondo Cane Índia*), uma variação etnográfica do então excessivo manancial de fantasias indianas nos meios de comunicação ocidentais. Para Ruby (1991, p. 14) a base da obra de Gardner se encontra no romantismo do século dezenove e seu comportamento se justifica pela noção de licença artística. Ou seja, de acordo com a suposição de que aos artistas são permitidas normas de comportamento diferentes das outras pessoas. E que eles devem ser fiéis à sua visão acima de tudo. Noção moralmente e politicamente fora de sincronia com a época. Conforme observa, artistas são parte da sociedade e devem responder por seu comportamento como qualquer um. E o que é mais relevante no pensamento de Ruby e que permeia toda uma discussão sobre ética nos documentários (e outras formas de representação): fazer arte com a vida de indivíduos politicamente e economicamente desfavorecidos, à margem dos direitos mais básicos e oprimidos, é extremamente difícil de justificar. Principalmente quando o realizador vem da mais privilegiada classe da mais poderosa nação do mundo. E questiona como podem antropólogos defender essa atitude. Desde a Guerra do Vietnã, diz, antropólogos norte-americanos têm observado a necessidade de examinar as

[25] Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente (ver Ref. Bibliográficas).

implicações morais e políticas de seu trabalho e as complexidades em usar o Outro como sujeito de sua pesquisa. Por que deveriam abraçar a obra de alguém que aparentemente não está interessado nessas questões? (RUBY, 1991, p. 14)

A conclusão de Ruby, dessa suposição de que o artista tem uma certa licença moral, é a idéia de que filmes que são sensíveis representações não requerem os serviços de um antropólogo para legitimá-los enquanto filmes etnográficos. Ele acredita que aqueles que tomam essa posição argumentam que devido à visão artística ser tão importante quanto uma visão etnográfica derivada de conhecimento e critério, devemos aceitar essas produções como se fossem antropológicas. A lógica desse argumento leva, segundo o autor, à absurda posição de aceitar virtualmente toda a literatura e filme como antropologia e desse modo erradicar qualquer singularidade antropológica como recurso de gerar conhecimento sobre a condição humana. Se apoiarmos a atitude de Gardner, pergunta, por que não de qualquer outro? Existem literalmente centenas de documentários poéticos sensivelmente feitos sobre a condição humana. Por que não caracterizá-los todos como antropológicos?



Forest of Bliss

Seguindo o caminho inverso, em defesa de *Forest of Bliss*, Radikha Chopra exalta o banquete visual que, na mais pura tradição hindu, estimula todos os sentidos de uma só vez. “Quase sem preâmbulo”, observa, “somos imersos em Benares, a mais sagrada cidade da Índia, que é um paradigma e um símbolo da civilização hindu” (CHOPRA, 1989, p. 2). Ele associa um dos princípios centrais do pensamento daquela cultura, a justaposição e interpenetração de opostos (criação e destruição, vida e morte) com a construção da narrativa. Que exemplifica com a inauguração de um barco, que compartilha espaço com a imersão de um cadáver. Ou com as crianças brincando e soltando suas pipas às margens do rio, onde os corpos são cremados. A câmera fornece um testemunho dos processos de viver com a morte, não a morte solene e separada da energia da vida, mas a morte cercada por uma cacofonia de cânticos e sinos, adornada pelas cores das flores e fogos. Para o acadêmico da Universidade de Déli, a complexidade dessas relações de separação e inclusão são tomadas de várias formas. A captura visual do perpétuo movimento é a maneira de Gardner introduzir tais tópicos, revelando que mesmo para um olhar não familiarizado, que o universo mundano não se intromete no espaço ritual, mas faz parte dele (CHOPRA, 1989, p. 3). De forma polida, lança outra luz sobre a narrativa e compra a briga de Ostor, defendendo a ausência de comentários ou legendas. O co-produtor, em sua resposta às críticas de Moore e Parry, já expressara que

> Moore e Parry contam com uma voz sussurrando em seus ouvidos um extenso comentário sobre o que já está defronte de seus olhos. Forest of Bliss tem uma estrutura completamente visual, sendo que informações narradas ou colocadas em legendas o transformaria em outro filme. (...) Forest of Bliss não é um filme sem diálogos, já que muitas palavras são proferidas na trilha. Mas não são determinantes para o entendimento do filme (OSTOR, 1988, p. 5).

Chopra admite que *Forest of Bliss* é um filme difícil de se ver, principalmente pela ausência de comentários ou tradução. Mas, observa complementando Ostor, se considerarmos seriamente a noção de evento ou ações como texto, o silêncio deliberado se torna um modo de remover ou eliminar uma interpretação individual (1989, p. 3). Ou seja, removendo o enunciador solitário, evita a unilateralidade (como está expressa em *Ásia Violenta*), deixando o tema aberto aos vários níveis de interpretação que suscita.



Forest of Bliss

Fica evidente a questão, já na época em que foi exibido, se *Forest of Bliss* se enquadra ou não nos documentários de exploração. Não temos dúvidas de sua divergência dessa vertente. Mas a exploração de imagens intensas no filme é óbvia, partiu de um determinado ponto de vista e todas as cenas foram selecionadas de modo consciente. Ainda que o próprio Akos Ostor demonstre cautela e preocupação ao fazer sua defesa do filme que co-produziu na inflamada

resposta que escreveu tendo como alvos, principalmente Moore e Parry. Ele enfatiza terem evitado qualquer sensacionalismo sobre os problemas de Benares:

> (...): nós não ocultamos nem chamamos a atenção para problemas sociais ou ecológicos. O filme não é sobre saneamento, brigas de cães, lixo e cadáveres descartados. Mas não censuramos o filme para a classe média ocidental ou para os olhares acadêmicos. Existem algumas imagens desagradáveis no filme, mas foram incluídas como parte de um ciclo de vida e morte, não como uma exposição gratuita de exotismo (Ostor, 1988, p. 4).

Ele acusa os detratores (especialmente Parry), de queixarem-se do horror, só vendo miséria e morte. Ele questiona se seria a morte tão difícil de contemplar, ou se os críticos sentiriam-se ofendidos de terem de compartilhar com nosso destino final. Talvez seja esse o ponto principal da defesa de *Forest of Bliss* e de sua provocante exploração: transcender as fronteiras de Benares sendo, como Ostor observa (1988, p. 4), sobre nossa própria humanidade.



Forest of Bliss

4. O Olhar perverso: voyeurismo e exploração da morte.

4.1. A morte como espetáculo.

Como vimos desde o início de nossa trajetória, a morte como espetáculo já rondava os filmes documentários desde o final do século XIX. Pensar em sua representação nos remete ao trabalho de Ariès, citado por Vivian Sobchack (2005, p. 128), quando o mesmo assinala as mudanças radicais por que passou a significação social da morte e do morrer ao longo dos séculos, transformando-se de um evento social e público em uma experiência privada e anti-social. Para ele a morte, separada da vida social cotidiana, perde o seu aspecto natural e, ligada ao irracional, o convulsivo, o erótico, o sexual e o privado, deriva em um fascínio mórbido, sendo associada ao erótico e ao exótico (SOBCHACK, 2005, p. 129). De acordo com Áries, a partir do século XVIII, o homem ocidental passa a dar à morte um novo sentido. Ao mesmo tempo que a exalta, dramatiza, e deseja de forma impressionante arrebatadora, se ocupa menos da própria morte, direcionando-se para a morte do Outro (ARIÉS, 2003, p. 64). Ele observa também que desde finais do século XV os temas da morte carregam-se de um sentido erótico. Segundo o autor:

> Do século XVI ao XVIII, cenas ou motivos inumeráveis, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Tanatos e Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento e dos suplícios. Carrascos atléticos e nus arrancam a pele de São Bartolomeu. Quando Bernini representa a união mística de Santa Teresa e Deus, inconscientemente aproxima as imagens da agonia e do transe amoroso (ARIÈS, 2003, p. 65).

Ele sugere que como o ato sexual, a morte passa a ser cada vez mais considerada uma transgressão que arrebata o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel (ARIÈS, 2003, p. 65). Tornada interdita e segregada, ganha um novo espaço nas mentalidades de então. Interdição cuja significação pode ser resumida, como nota Bataille (2004, p. 64) a um simples elemento: a violência – relacionada de modo notável à sexualidade e à morte. Segundo ele:

> a violência e a morte que ela significa possuem um duplo sentido: por um lado o horror não afastado, ligado ao apelo que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo aterrador, fascina-nos e provoca, uma perturbação soberana. (...) A interdição, no caso do cadáver, nem sempre parece inteligível. Em Totem e Tabu, Freud, em razão de seu conhecimento superficial dos dados – aliás, hoje menos imprecisos – da etnografia, admitia que, geralmente, a interdição (o tabu) se opunha ao desejo de tocar. Antigamente o desejo de tocar os mortos não era sem dúvida maior do que é hoje. A interdição não previne necessariamente contra o desejo: na presença do cadáver, o horror é imediato e certo, e é, por assim dizer, irresistível (BATAILLE, 2004, p. 74).

Essa abordagem pode ser muito bem representada pelas exibições de cadáveres que atraíam enormes multidões ao necrotério de Paris no final do século XIX. O caráter espetacular desses eventos pode ser exemplificado nas palavras de Schwartz (2001, p.413):

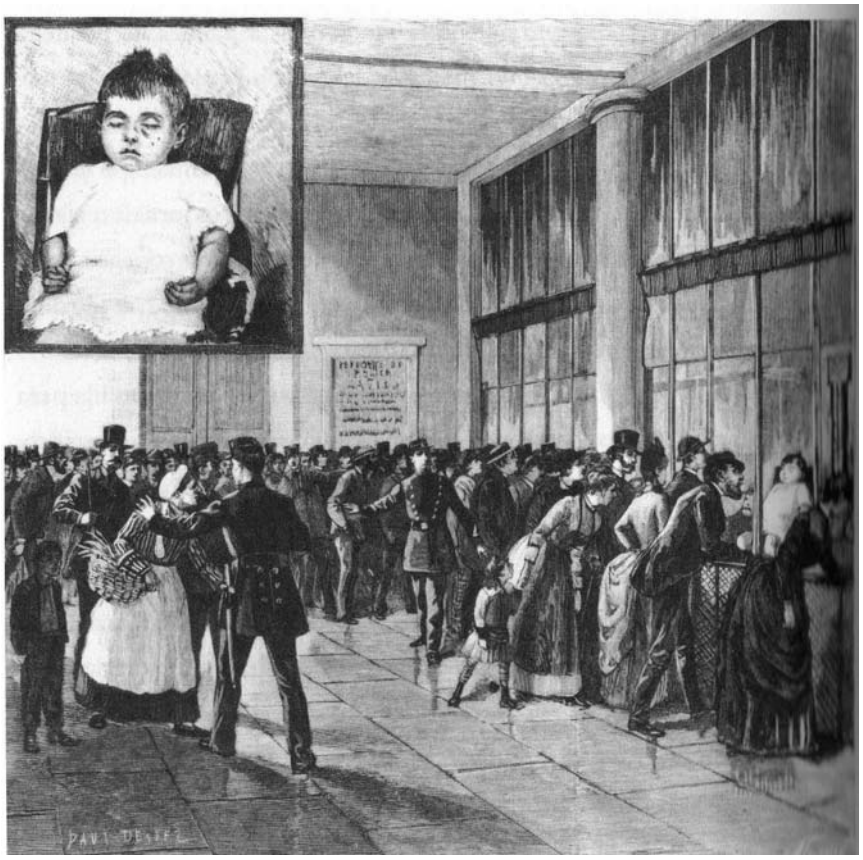
> (...) o necrotério atraía tanto visitantes regulares quanto grandes multidões de até 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa popular e os visitantes faziam fila na calçada à espera de andar em fila pela *salle d'exposition* para ver a vítima. (...)No fim do século XIX, o necrotério (*morgue*) apresentava uma *salle d'exposition*, onde duas filas de cadáveres, cada uma em sua laje de mármore, eram exibidas atrás de uma grade janela de vidro com cortinas verdes de cada lado. (...) Das três grandes portas frontais, a do meio permanecia fechada, e os visitantes faziam fila, entrando pela esquerda e saindo pela direita(...).



Necrotério de Paris, final do século XIX.

A autora enfatiza, nesse ponto, o caso do cadáver de uma menina de quatro anos encontrada em julho de 1886 em um vão de escada na capital parisiense – a *Enfant de la rue Vert-Bois*. O corpo, transferido para o necrotério, não mostrava sinais aparentes de ferimentos, além de discreta escoriação na mão direita. De acordo com os jornais da época, a exibição do cadáver da menina – trajando um vestido e colocado na *salle d'exposition*, "em uma cadeira coberta por um pano vermelho que salientava ainda mais a palidez da pequena morta" - atraiu uma "multidão considerável", sendo estimada em aproximadamente 50 mil em 3 de agosto daquele ano e chegando – segundo o *Le Matin* – a 150 mil o número de pessoas que fizeram fila para ver o corpo. Este era preservado em uma caixa refrigerada, onde era depositado a cada noite, sendo devidamente autopsiado somente quando o estado de decomposição o exigiu. Ou seja, o espetáculo teve primazia às necessidades legais, sendo que no dia da autópsia, em que foi revelada uma morte natural (a criança, que não chegou a ser identificada, sufocara ao engasgar-se com uma minhoca), foram registrados na imprensa os sentimentos da multidão que se amontoou naquele dia, somente para "ter a

decepção de não ver a criança exibida em sua cadeirinha" (SCHWARTZ, 2001, pp. 416, 417).



Enfant de la rue Vert-Bois

Essas espetacularização também pode se relacionar ao que Sobchack enfatiza, ainda se referindo a Ariès, de que:

> (...) ao remover o evento da morte natural do olhar cotidiano para preservar seu exotismo e estranheza, e ao diminuir, tornando-os indecorosos, os excessivos deslocamentos da morte encontrados nas

> representações sociais do século XIX, para finalmente rejeitá-los, a cultura ocidental do século XX efetivamente fez da morte natural um tema "tabu" para o discurso público e limitou drasticamente as condições para a sua representação. Ao se remover a morte natural do espaço e do discurso públicos, só o que fica nas conversas e lugares públicos é a morte violenta (SOBCHAK, 2005, p.131).

4.2 A morte documentada



Brueghel – *O Triunfo da Morte* (detalhe).

A representação da morte através de imagens é tão antiga quanto as técnicas de gravar, pintar e esculpir. Desde as antigas pinturas rupestres do período neolítico encontradas nas cavernas, passando pelas agonias e torturas dos mártires cristãos registradas na arte do período medieval até os trabalhos de pintores dos séculos XVII e XVIII; várias abordagens do *morrer* - sejam motivadas por processo natural (doença e velhice) como por fatores externos inerentes a tragédia humana (guerra, calamidades ou crimes) – foram exploradas. Tanto do ponto de vista mais alegórico, como podemos ver em "O Triunfo da Morte", de Pieter Brueghel, o Velho, quando em obras de caráter mais documental. É o caso,

por exemplo, do pintor e gravador holandês Rembrandt que, dentre os retratos de grupo que lhe foram encomendados, não se furtou a registrar em “A Lição de Anatomia do Doutor Tulp” ou na “Aula de Anatomia do Doutor Joan Deyman” cadáveres sendo dissecados. Os ritos fúnebres são tema de Gustave Courbet em “Enterro em Ornans”. Também o espanhol Francisco Goya retrata a morte violenta em “Os Fuzilamentos do 3 de Maio”, isso sem falar em sua famosa série “As Desgraças da Guerra” (*Los Desastres de la Guerra*), feita entre 1810 e 1820.



Rembrandt - *Aula de Anatomia do Doutor Joan Deyman*

O desenvolvimento da fotografia, a partir da descoberta do processo conhecido como daguerreótipo – derivado do nome de seu criador Louis Jacques Mendé Daguerre – estabeleceu uma nova forma de aproximação com a morte. Passaram a ser comuns as fotografias mortuárias, uma última lembrança que os familiares encomendavam aos fotógrafos. Devemos lembrar que nesses tempos pioneiros, devido a dificuldades técnicas, ainda não era possível deslocar o equipamento com facilidade ou mesmo valer-se das oportunidades que

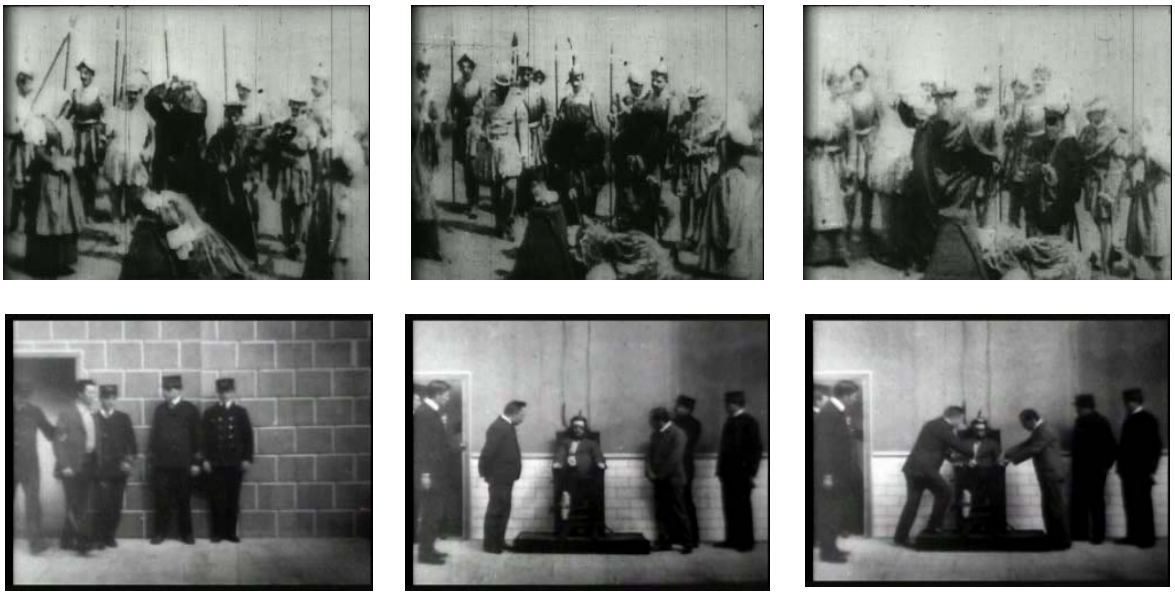
aconteciam independentes da vontade do fotógrafo devido ao tempo necessário de exposição do filme para a captura da imagem. A situação mudou com a evolução tecnológica que deu maior mobilidade à câmera e possibilidade de maior imeidatismo em seus registros. Como sugere Susan Sontag (2003, pp. 24-25):

> Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. Capturar a morte em curso era uma outra questão: o alcance da câmera permaneceu limitado enquanto ela tinha que ser carregada com esforço, montada, fixada. Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa.



Foto mortuária.

De maneira semelhante ao que ocorreu com a fotografia, a morte começou a ser representada de forma documental no cinema tão logo se estabelecia o novo meio. No final do século XIX, Edison filmou a impactante recriação de uma decapitação em *The Execution of Mary Stuart* (1895) – dirigido por Alfred Clark - e *An Execution by Hangi*ng (1898), que chegou a ser considerado o primeiro registro de uma morte real em película, na cadeia de Jacksonville. O que, na verdade, é pouco provável, sendo mais factível ter sido o enforcamento recriado, antecipando a prática que se tornou comum nas atualidades e serviria de herança para produções posteriores: o uso de reconstituições de cenas reais. Como também fez pouco depois, com Edwin Porter na direção, no citado anteriormente *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (1901). No que difere o registro da eletrocussão da elefanta Topsy, que havia matado algumas pessoas, em *Electrocuting an Elephant* (1903) – este sim, um dos primeiros represetantes da exibição de uma morte violenta real nas telas.



Execution of Mary Stuart (acima) e *Execution of Czolgosz* (abaixo).

O cinema documentário, portanto, desde as experiências pioneiras de Edison, já vinha se encarregando do assunto no que foram mais tarde chamados de filmes de atrocidades. Vamos recapitular brevemente este itinerário, mais detalhado no capítulo anterior, em que o martírio real de animais e seres humanos já era explorado no passado. Em *Nanook of the North* (1922) e *Man of Aran* (1934), Robert Flaherty filma respectivamente as mortes de uma morsa e um tubarão. Ele deliberadamente reproduz a caça dos animais do modo que era feito pelos locais. A morte da morsa é particularmente impactante, sendo o animal atingido por um arpão no quebra-mar e após lenta agonia cortado em pedaços, que servem de alimentos a Nanook e seus companheiros. Em *Las Hurdes* (1934), como vimos, Buñuel filma a morte de uma cabra em uma das mais miseráveis regiões da Espanha e o suposto cadáver de uma criança. Duas décadas depois, *Noite e Neblina* (*Nuit et Brouillard*,1955), de Alain Resnais, deu nova dimensão aos horrores do holocausto através de filmes e fotos de arquivo, mantendo guardado o devido distanciamento com o momento fatal em si e repletos de um viés poético que tornam a morte, como é bem colocado por Sobchack, objeto de contemplação mediada. Para a autora, “a contemplação da morte é ritualmente formalizada como uma reflexão moral das condições mortais do corpo, da fragilidade da vida, do fim da representação que a morte representa” (SOBCHACK, 2003, p. 156).

Sendo assim esses filmes, em suas diferenças estilísticas, refletem determinadas responsabilidades sociais inerentes à concepção de mundo de seus realizadores. Mas que também se situam naquela fronteira, como nos sugere Fernão Ramos (2000, p. 200), onde a fruição do horror traz em si uma porção inevitável de má-consciência pelo desbalanço entre a desgraça representada e o prazer obtido com a representação. O que é bem exemplificado no registro do histórico concerto dos Rolling Stones em Altamont, São Francisco, pelos irmãos Albert e David Maysles, e Charlotte Zwerin: o documentário *Gimme Shelter* (1971).

O espetáculo foi realizado em 6 de dezembro de 1969, poucos meses depois do histórico festival de Woodstock, e difere dos famosos “três dias de paz e amor” por um incidente que retratava o fim de uma era e mostrava a irrupção da violência em plena cultura *hippie*, dissipando a imagem idílica do *flower power*. Durante a apresentação pontuada por tumultos e brigas, Meredith Hunter, um espectador negro que portava um revólver é assassinado a facadas por um membro dos *Hell’s Angels* – contratados como seguranças pela produção - a poucos metros de onde cantava o vocalista Mick Jagger. O crime é registrado pela câmera e é a partir da notícia desse crime que se desenvolve a narrativa do documentário, estruturada de modo não linear.



Os irmãos Maysles.

Após uma breve introdução, na sala de montagem, o baterista Charles Watts e Mick Jagger ouvem o noticiário de uma rádio local relatando o ocorrido. Seguem-se várias seqüências de apresentações musicais e as recorrentes pausas para que se tentasse controlar o público inquieto, prenúncio de uma tragédia prestes a eclodir. Durante um desses segmentos, inclusive, o cantor interrompe *Sympathy for the Devil*, avisando que sempre acontecem coisas estranhas durante

a execução dessa música. O clímax do filme é a morte: sensacional e oportuna, que os realizadores guardam para a parte final, mostrada tanto no contexto do show, quanto na mesa de montagem, quadro-a-quadro, com um dos diretores direcionando o olhar de Jagger e o nosso. O que vemos, em meio ao alvoroço, é um rapaz negro, caindo e levantando cambaleante, ao que parece em meio a uma contenda. Entrando no quadro, à direita e acima, um homem se aproxima, erguendo e descendo o braço sobre o pescoço do jovem. Em sua mão, um objeto semelhante a uma faca ou punhal. Abraçado à vítima, desfere mais um golpe, antes de serem tragados pela multidão.

Nas duas ilustrações a seguir, o momento em que a faca do membro dos *Hell's Angels* desce sobre o jovem negro. Detalhe realçado no círculo mais claro.





As imagens do concerto de Altamont, antes dos incidentes, mostram um cenário com os espectadorres praticamente em contato com os músicos. Vemos o grupo de costas tocando, e mais além o emaranhado de cabeças que forma o público. Em torno da banda estão os *Hell's Angels*, enormes, robustos, com suas jaquetas e coletes cheios de inscrições. Em um momento perturbador (ilustrado na seqüência de fotogramas a seguir), a câmera focaliza Jagger e em segundo plano, por detrás, um dos *Angels* que olha para o cantor. A teleobjetiva encurta as distâncias entre os dois e a imagem que cria, do *Angel* olhando ensandecido para o músico a tão aparente proximidade é mais do que inquietante. É um sinal de que alguma coisa pode acontecer, de que algo está prestes a

ocorrer. E que somado à crescente violência do concerto, denota a perda de confiança e esperança no proclamado amor, compreensão e no poder libertador das drogas.






Esses incidentes vão sendo mostrados – arrumados na montagem com o novo rumo que tomou o foco do documentário em função da morte documentada – ainda durante o dia. Por exemplo, na apresentação do *Jefferson Airplane*, quando o guitarrista Paul Kantner repreeende os *Angels* pelas atitudes agressivas com os espectadores. O líder dos motociclistas subiu no palco, pegou um microfone e começou a discutir com o músico na frente do público e das câmeras dos Maysles. Á noite, durante a apresentação dos *Stones*, o clima de batalha era

indiscutível, com os *Hell's Angels* golpeando a torto e a direito. Cenas que culminam com o assassinato. O filme termina com as imagens de estúdio do rosto perplexo de Jagger, que acabara de presenciar a cena.





Mick Jagger é obrigado por diversas vezes a interromper a apresentação devido aos tumultos ocasionados pelas brigas.

Essa inquietante experiência de presenciar um assassinato real, o clima de pesadelo crescente no concerto e um cenário singular – a noite escura, meio milhão de pessoas e um bando de violentos arruaceiros – fazem de *Gimme*

Shelter, mais do que um documentário sobre uma banda de rock, mas um dramático presságio de que tempos piores viriam. Não negamos que parte do atrativo do filme é a presença dos músicos – principalmente de Jagger – mas os rumos que tomaram a apresentação certamente se tornaram um dilema (e também um golpe de sorte) para os diretores. O que resultou na interessante opção de tirá-los do cenário e colocá-los em outro âmbito, o do estúdio, escutando a própria música e vendo as cenas do concerto de Altamont e do assassinato – que se torna a estrela principal.

Mas foi no documentário de exploração que a visualização da morte atingiu novos patamares, seguindo progressivamente. A presença da morte de seres humanos nessa linha de documentários, evidente na recriação da morte do monge budista Quang Duc em *Mundo Cão 2* (*Mondo Cane 2*) é o estabelecimento da conquista de uma nova fronteira para o gênero. Durante muito tempo considerada a primeira morte de um indivíduo em um documentário de exploração, está um passo adiante de seu predecessor, que não mostrava pessoas sendo mortas, mas não evitava exibir cadáveres ou moribundos. Muito menos a já recorrente matança explícita de animais; exemplificada em *Mundo Cão* no abate de porcos pelos aborígenes da Nova Guiné e a sangrenta decapitação dos touros em Singapura. Espetáculos que, em sua representação documentária da morte são vivenciadas aparentemente – utilizando um conceito de Sobchak (2003, p. 141) - como uma visualização do real. É interessante nos determos brevemente nessa questão, da representação narrativa da morte para estabelecermos uma diferença fundamental entre a exploração da mesma no documentário. Como observa a autora,

> No cinema, parece que a representação narrativa da morte é vivenciada como uma visualização no abstrato, enquanto a representação documentária da morte é vivenciada aparentemente como uma visualização do real. Por isso (...), a excessiva atenção visual que se dedica à morte violeta no filme narrativo parece ser culturalmente tolerada – ainda que muitas vezes criticada. O filme documentário, por

> sua vez, se caracteriza por uma excessiva evitação visual da morte, e, quando a morte é representada, a representação parece exigir uma justificação ética. Assim, quando a morte é representada como algo fictício em vez de real, quando seus signos são estruturados e realçados de modo a funcionar de maneira icônica e simbólica, fica entendido que a única coisa que está sendo violada é o simulacro de um tabu visual. No entanto, quando a morte é representada como algo real, quando seus signos são estruturados e flexionados de modo a funcionar indicialmente, um tabu visual é violado, e a represetnação deve encontrar meios de justificar a violação (SOBCHACK, 2005, p.141).

> Não vamos nos aprofundar aqui nas numerosas e inevitáveis questões éticas envolvidas. Mas não temos dúvida de que a carnavalização exibicionista de mortes violentas sem justificativas sustentáveis é a principal causa da depreciação e rejeição dessa linha de filmes. Ainda que a exposição da morte como forma de entretenimento popular não fosse novidade, a sua centralização em uma significativa categoria dos meios visuais - o filme documentário – permitindo um testemunho de toda uma gama de tragédias particulares, colocaram esse tópico em outro patamar. Ao tornar a visualização da morte violenta uma atividade de prazer, o filme *mondo* e seus sucessores passam a ser perigosamente ofensivos.

Não justificando, o *mondo* é mais visivelmente chocante que outras formas narrativas – documentais e ficcionais – por sacrificar qualquer contextualização em função do choque manifesto pelo predomínio de imagens de corpos despedaçados. Por outro lado, essa aproximação a um horror corporal estabelecido pela obsessão com a exposição despersonalizada de feridas e entranhas, traz à tona a vulnerabilidade da condição humana. No que é similar ao discurso carnavalesco de Bakhtin. Tal e qual os carnavais medievais, os filmes *mondo* e posteriores *shockumentaries* também se sustentam na dramaticidade da corporalidade em seus aspectos mais rudes: nascimento, cópula, defecação, alimentação e especialmente a morte. Esta, tirada da escuridão, ganha espaço no mundo, sendo estabelecida como um aspecto inevitável da vida. E ostentada nessas produções, sua inevitabilidade é expressa em minuciosos detalhes anatômicos. O sucessivo desfile de seqüências de corpos humanos submetidos à violência em contextos desarticulados fazem com que rompam as barreiras narrativas estabelecidas – sejam ficionais ou documentais – e personifiquem a

abjeção. São, portanto, muito mais perturbadores (e ofensivos) que outras variedades de filmes que lidam com aspectos extremos da natureza humana, em suas contradições não se ajustando em qualquer categoria pré-existente.



Representação do carnaval medieval: o “mundo às avessas” de Bakhtin.

4.3. A morte filmada

Nos anos seguintes, as produções que seguiram a linha inaugurada com *Mundo Cão* flertaram com maior ou menor intensidade com a morte, sempre dando margem a especulações sobre a autenticidade ou não dos segmentos apresentados. Não que isso, de fato, signifique algo para o resultado do espetáculo. O que se vai colocar em evidência são outros fatores, estritamente ligados a questões morais, éticas e ideológicas. A morte se converte em objeto, sendo a violação do tabu visual uma transgressão deliberada com a exposição do

cadáver – “signo indicial do morto” (SOBCHACK, 2005, p. 135) – e do processo não natural, mas sim abrupto e violento, que originou esse cadáver. Estaríamos diante, portanto, refletindo novamente sobre o comportamento ético do cinegrafista diante da morte de que trata, de um tipo de olhar não listado. Um olhar que se reveste de um caráter acidental ou mesmo ameaçado, e que pode até se esconder por trás do problemático “olhar profissional” (SOBCHACK, 2005, pp. 148, 154). Mas que deixa transparecer a sua verdadeira natureza e revela o seu caráter sensacionalista, sendo que poderíamos atribuir-lhe a denominação de “olhar ameaçador” por sua transgressão deliberada e manipulação. Nesse olhar, o realizador se torna predador e a câmera a sua arma. Olhar que vai predominar a partir do final da década de 1970, cristalizado em filmes menos elaborados, criados a partir de uma costura de cenas descontextualizadas.

Faces da Morte (Faces of Death/1978) se tornou para o documentário o que foi *Mundo Cão* nas décadas anteriores, sendo mais difundido e ganhando em notoriedade – principalmente no Japão, onde foi um grande sucesso. E apesar de seguir uma estrutura narrativa semelhante, redireciona a vertente dos filmes *mondo* em direção a uma abordagem mais centralizada na morte, com inserções mais intensas, ainda que sem as qualidades técnicas e narrrativas dos antecessores.

Dirigido por Conan Le Cilaire (pseudônimo de John Alan Schwartz), *Faces da Morte* já abre, durante a apresentação dos créditos – em letras vermelhas sangrentas que lembram as usadas em filmes de horror – com intensas e verossímeis cenas de uma operação cardíaca; corpos sendo abertos e dissecados em mesas de autópsias; órgãos retirados e ossos serrados; e *stills* de rostos de cadáveres mostrando agonia. Logo após os créditos, o filme introduz um especialista, Dr. Francis B. Gröss, o presumido patologista que vai ser o narrador (na verdade o ator Michael Carr) e autenticar as asserções, em que alerta: *“Prepare-se para uma viagem. Uma viagem em um mundo onde cada passo pode dar-lhe uma melhor compreensão de sua própria realidade”.*



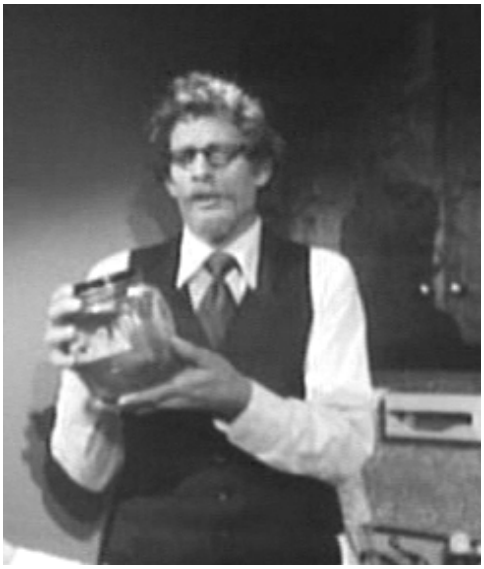
Abertura de Faces da Morte: cadáveres e autópsia.

Faces da Morte é uma colagem de sequências – encenadas e genuínas – que se propõe a expor várias modalidades de morte. Tudo justificado pelo desejo do "consultor" do filme, o Dr. Gross, de, após vinte anos investigando as várias faces da morte, empreender uma jornada pelo mundo para tentar entender o destino final do homem. Uma justificativa obviamente falsa (como o próprio patologista e toda a equipe do filme) e um pretexto para o convite que ele nos faz:

"Vocês serão testemunhas de minhas descobertas. (...) Sei o que testemunhei. Agora é a vez de vocês."

O filme se estrutura em quatro blocos, sendo o primeiro mais próximo da estética mondo, com múmias mexicanas, ataque de piranhas e índios do Amazonas reduzindo a cabeça de seus inimigos. O segmento seguinte é dedicado a matanças de animais e o terceiro montado basicamente com cenas de arquivo (provavelmente não-editadas de telejornais) referentes a mortes humanas: um

homem que chacinou a família sendo morto pela polícia, uma mulher se atirando da janela, o assassinato de um político por um atirador, além de reconstruções de mortes na câmara de gás e na cadeira elétrica.



O Dr. Gross – consultor e narrrador.

Diferente dos filmes de Jacopetti e Prosperi, e de outros realizadores do gênero, que se esmeravam em todos os aspectos envolvidos em suas produções, *Faces da Morte* mostra, no mínimo, a falta de talento do diretor, sendo montado desordenadamente, configurando uma colagem mal amarrada que perde qualquer significado. Principalmente a partir do terceiro bloco, e perdendo o rumo no derradeiro, que tenta costurar tomadas de atrocidades nazistas com a fome em Biafra, desastres naturais, acidentes fatais e cenas genuinamente perturbadoras das conseqüências sangrentas de acidentes aéreos e automobilísticos. No bloco final ainda envereda pela parapsicologia e misticismo, exibindo uma constrangedora seqüência de missa negra, onde o sacerdote (interpretado pelo prórpio diretor do filme) remove o coração e os órgãos de uma vítima.



Algumas de *Faces da Morte*.

Ainda que *Faces da Morte* inaugure uma nova era para o documentário de exploração, concordamos com Goodall (2006, p. 126), para quem “o único feito de *Faces da Morte* é assinalar o fim do período do *mondo* clássico. Após o que o filme *mondo* balançou para uma disforme perversão e degradação”.

Novo período também marcado por outro motivo. Na época de seu lançamento, o vídeo doméstico entrava com força no mercado. Da mesma forma que os filmes pornográficos, os filmes *mondo* deixavam as salas de cinema migrando para um negócio mais rentável e direcionado. Tanto que *Faces da Morte* fez um grande sucesso no novo formato, bem maior do que nas telas. Com o aprimoramento da tecnologia e popularização do videocassete, essas produções

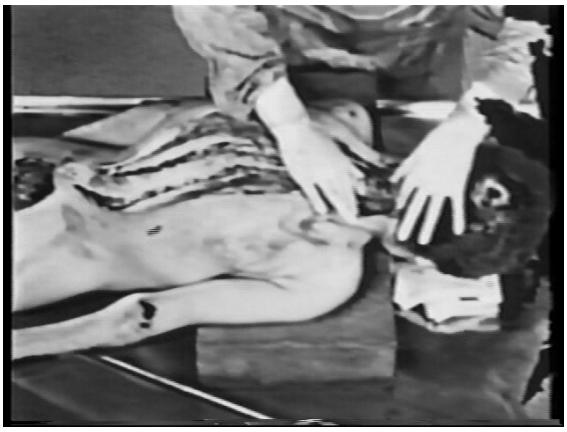
foram adquirindo um caráter cada vez mais restrito, recebendo uma nova denominação: *shockumentaries*. E do mesmo modo como aconteceu com *Mundo Cão*, resultou em uma demanda por mais filmes do mesmo tipo, a partir de então direcionados ao novo e lucrativo mercado do *home video*[26].

Com a banalização da violência e uma exigência cada vez maior de seu público alvo, títulos como *Faces da Morte* (que teve seis continuações entre 1978 e 1996, além de coletâneas e edições especiais), *Traços da Morte* (*Traces of Death* – série iniciada em 1993 e com cinco volumes até 2000) e *Cenas da Morte* (*Death Scenes* – três filmes entre 1989 e 1993) se tornaram mais vívidos e explícitos do que as produções dos anos 60 e 70. Seguindo a fórmula já padrão, resumem-se a coletâneas de cenas não editadas dos próprios arquivos da polícia, dos noticiários, e de cinegrafistas amadores. Sequências consideradas não apropriadas de serem veiculadas pela tv, intercaladas com trechos encenados, incluídos nos filmes em maior ou menor quantidade. O primeiro *Cenas da Morte* é, inclusive, um caso interessante. Dividide-se em duas partes, sendo os primeiros cinqüenta minutos do filme uma compilação de fotografias e cenas de arquivo relacionados a crimes, desastres e assassinatos. O segundo segmento, que ocupa o restante da produção (cerca de 40 minutos), é uma aula de anatomia

26 É interessante observar o modo como esse material é divulgado nas locadoras e pontos de venda.. As capas geralmente mostram caveiras e alertas sobre a capacidade do filme em causar náuseas e ataques cardíacos. Chamarizes para reforçar a qualidade de seu conteúdo e atrair o consumidor. É comum também alardearem ineditismo em suas cenas, já que muitos desses filmes repetem sequências já mostradas anteriormente em outros títulos. Essas características tornaram-se um padrão para a exposição e divulgação dessas fitas e mantido aqui desde que foi lançado o primeiro Faces da Morte, pela América Vídeo. Além das capas apelativas, com caveiras desenhadas (algumas caracterizadas como a morte, com capa e foice e presas pontiagudas) em meio a cadáveres, algumas tentam forçar um conteúdo moral nas resenhas. Uma tentativa de fingir dar alguma justificativa, algum propósito ao filme.

completa, com corpos sendo desmontados em mesas de autópsias, como podemos conferir nas imagens a seguir:



Seguindo a mesma forma narrativa e bastante violento - mas situando-se um nível acima da maioria dessas produções - destacamos o documentário inglês *Execução* (*Executions*, 1995), dirigido por David Herman, Arum Kumar e David Monaghan. Diferente dos outros filmes citados e incorretamente inscrito na categoria de filme *snuff* na Inglaterra, tem a seu favor se sustentar com uma boa justificativa – condenar a pena de morte -, sem recorrer a apelos morais duvidosos. E conseguir ser convincente de seus propósitos altruístas. Os realizadores argumentam a favor da exibição das cenas violentas que vão apresentar, serem um legado dos que foram executados. E afirmam que, sendo as

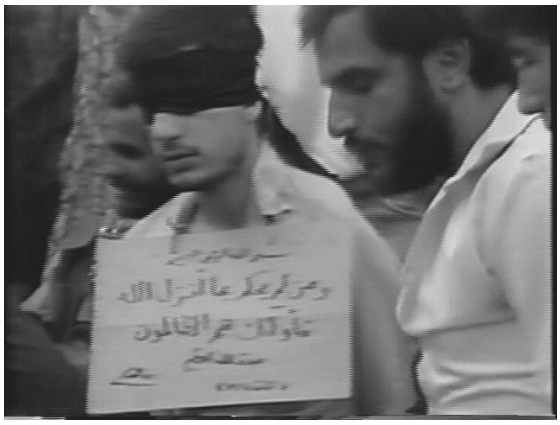
imagens de suas mortes um alerta para os vivos, suprimi-las seria a maior de todas as indecências.

Reunindo umas poucas seqüências encenadas e muitas imagens de arquivo, *Execução* traça um amplo e cruel panorama das diversas formas de execuções pelo mundo afora, mostrando a evolução histórica dessas práticas. Logo na seqüência de abertura, assistimos a uma reprodução das experiências do Dr. Burieux. Ele tentou, em 1905 na França, provar que depois de separada do corpo, a cabeça humana continuava respondendo a estímulos no instante que se seguia à decapitação. De acordo com o médico, uma vítima da guilhotina olhou diretamente em seus olhos, ainda consciente, momentos depois do terrível instrumento ser utilizado. De forma análoga o narrador desafia o espectador, do mesmo modo que Burieux, a olhar nos olhos dos condenados para que entenda a verdade sobre a pena de morte.

O filme é dividido em capítulos, cada um dedicado a uma forma de execução: decapitação, enforcamento, apedrejamento, eletrocussão e fuzilamento. Todos ilustrados com fotos de arquivo, seqüências de noticiários e vídeos amadores. São exibidas as imagens rudes de uma mulher sendo despida e apedrejada em Mogadishu; de chineses sendo mortos da maneira tradicional, com um tiro na nuca; das ações de esquadrões da morte na América do Sul e Central; do uso da cadeira elétrica nos Estados Unidos e muitas outras explicitando o resultado fatal de perseguições políticas, guerras e disputas étnicas.

O momento mais chocante é a seqüência final, que mostra a execução do jovem Mohammadine Salar por pistoleiros em Beirute. Amarrado e com um cartão pendurado no pescoço contendo algumas inscrições, ele é deitado em um banco de terra. As pessoas em volta disputam com *cameramen* e fotógrafos um melhor ponto de vista, enquanto a vítima, aparentemente calma, aguarda o primeiro tiro. Um dos pistoleiros avança com um rifle automático e dispara uma rajada contra o corpo do rapaz. Outros se aproximam e dão mais alguns tiros, um

deles despedaçando horrivelmente uma das faces de Mohammadine. O cartão vira para trás, cobrindo o rosto desfigurado. Mas alguém – talvez um *cameraman* – vai até o corpo ainda vivo e remove a obstrução. A câmera aproxima com um *zoom* o rosto desfigurado, arfante em suas últimas tentativas para respirar.






Fotogramas dos últimos momentos de Mohammadine Salar.

A espetacularizacão da morte nesses filmes nos faz voltar aos aspectos éticos que envolvem a representação da morte e que levam ao que Bazin denominava obscenidade. Em seu ensaio “Morte todas as tardes”, ele vê a morte como um momento único por excelência. Ele nos fala que nenhum instante vivido é idêntico, mas podem se assemelhar, de onde podemos admitir - apesar de seu caráter paradoxal - a reprodução cinematográfica como uma réplica objetiva da memória. Para ele, porém, dois momentos da vida escapam a essa concessão da consciência, não podendo ser representados sem que se violente a sua natureza: o sexo e a morte. A essa violação ele chamou de obscenidade (BAZIN, 1983, p. 133). Sendo para ele o momento da morte irreproduzível, ele confere à exploração gratuita e espetacular destas imagens intensas e sua repetição um caráter não-ético e questiona os limites do que é exibido. De acordo com Fernão Ramos (1994, p. 22),

> Na imagem da morte, o que por definição é único, surge duplamente experimentado em seu aspecto “qualquer”: pela forma de adesão ao transcorrer própria à câmera, ou, como quer André Bazin, ao nível espectatorial, pela repetição *obscena* do que é único por definição (morre-se apenas uma vez). Para o crítico francês, essa tensão entre o representado e sua forma de representação constitui a imagem que

> chama de *obscena*, sendo sua manifestação apresentada como uma "contradição ontológica".

Fica evidente que os filmes *mondo* e, principalmente, os *death movies* seguem na contramão da ética baziniana. Esses filmes se dedicam a capturar a evidência visual da verdade involuntária da desintegração corporal em seu último espasmo, o incontrolável e derradeiro reconhecimento da ruína material no momento da morte. Uma possibilidade jamais imaginada pelo autor de "Ontologia da Imagem Fotográfica".

Fernão Ramos nos chama a atenção ao remeter ao texto *Morte todas as tardes*, se referindo ao dilema da repulsão e atração pela imagem intensa que incomoda Bazin em relação à obscenidade da morte real enquanto espetáculo. Isto por não só se projetarem para além dos limites da exposição – em clara oposição à sobriedade e tendência à elipse defendidas pelo crítico -, mas por manipularem o irreproduzível através dos recursos técnicos próprios ao meio cinematográfico[27]. Retomamos o artigo onde sugere Fernão Ramos (1998, p.94):

> Intensidade, unicidade e reprodutibilidade técnica compõem um coquetel que, quando misturado, produz o efeito obsceno. (...) Para Bazin, no ponto extremo da "perversão cinematográfica" está não apenas a reprodução infinita do que é único mas a manipulação desta unicidade através dos diferentes procedimentos técnicos da reprodutibilidade cinematográfica (retrocesso, acelerado, câmera lenta) (...) Também qualquer outro traço de virtuosismo estilístico adentraria aqui a dimensão de obscenidade. Bazin pede uma imagem sóbria, tendendo à elipse, para a representação do sexo e da morte.

[27] Uma prática comum é o uso de música incidental para enfatizar as seqüências, principalmente as mais chocantes. Isso está bem representado em *Africa Addio*.

Centrados na exploração do caráter mais espetacular da morte, os *death movies* seriam uma exacerbação do "ver para além da elipse" a que Ramos se refere ao sugerir que "a intensidade da imagem do perigo, da morte e do sexo, incomoda ao Bazin espectador, embora este revele um claro prazer ao se defrontar com esse tipo de imagem". O que se relaciona à posição explícita de Bazin a favor da não imagem, embora a mesma traga em si reprimida uma clara pulsão de "ver para além da elipse".

Os *death movies* podem se situar na esfera de filmes, como se refere Sobchack, menos estruturados e menos elaborados que são percebidos como mais imediatos e chocantes em termos do confronto diretamente visceral, inesperado e não intelectual com a violência abrupta que em geral representa a mortalidade humana em nossa cultura (SOBCHACK, 2003, p. 155). E capazes de despertar com suas seqüências emoções diferenciadas, dos mais diversos níveis, nos observadores. Emoções que vão desde indiferença (pela proliferação dessas cenas elas tendem a chocar cada vez menos), interesse e curiosidade – talvez o mesmo tipo que sempre levou as pessoas a assistirem execuções, enforcamentos e justifique as massas de curiosos em volta de cadáveres expostos nas ruas e acidentes fatais - até a um estado de morbidez, este definido por Koury (1998) como "um estado ou uma inclinação a viver com pensamentos perniciosos ou nocivos, a apresentar ou ter interesse em situações sombrias ou melancólicas, ou em coisas tristes, especialmente doença e morte".

Mas se os filmes de morte desejam, em essência, explorar nossa morbidez (latente ou não) se superando e indo cada vez mais longe na exposição da tragédia humana, eles compartilham uma limitação. Os segmentos de mortes e degradações apresentadas guardam entre si uma característica comum: a maioria foi apresentada em segunda mão, ou seja, foram obtidas através de outras fontes que as registraram e, mesmo assim, referem-se a acontecimentos ocorridos alheios a uma intenção. Aconteceriam independentes da presença da câmera, salvo nos trechos encenados (ou quando o cinegrafista se torna vítima). Mesmo

nas seqüências mais polêmicas de *Africa Addio*, pode-se afirmar que aquelas mortes ocorreriam, podendo ter sido redimensionadas pela presença dos cinegrafistas. O que sem dúvida induz a um distanciamento, por mais chocante que seja a cena mostrada. O ultrapassar desse limiar, dessa última fronteira – o filme *snuff* -, é assunto sobre o qual faremos uma introdução, no fim do trabalho.

5. A exploração do sexo no documentário

5.1. Sexo e representação

Segundo o produtor David Friedman, um dos grandes nomes do cinema *exploitation*, tão logo as imagens foram postas em movimento, não demorou para que algum sujeito empreendedor despisse a namorada frente às câmeras. Na verdade, os registros visuais da nudez e da sexualidade remetem a muito antes do nascimento do cinema, desde as primeiras manifestações artísticas da humanidade. Como pode ser visto nas pinturas rupestres mostrando homens com falos imensos, alguns em desafiantes posições guerreiras, outros acasalando. Um reflexo, como sugere Neret (1994, p. 8), de um arrebatamento ou êxtase erótico, o único antídoto para a angústia engendrada no ser humano pela consciência da inevitabilidade da morte. E que já conformaria o conflito no inconsciente do homem de duas forças antagônica: Eros – o impulso da vida – e Tanatos – o impulso da morte. Paradoxo que está expresso no pensamento de Georges Bataille (2004, p. 21), segundo o qual o "erotismo é a aprovação da vida até na morte". Ou seja, de acordo com o pensamento do filósofo, a vida e a morte – forças antagônicas e complementares – vão ser a base sobre a qual se edificará seu conceito de erotismo, onde a vontade de superar a morte se reflete na fusão entre dois indivíduos. Fusão que só se tornará duradoura com a morte. Para Bataille, é o desejo de perenidade que move Eros, deus do amor e princípio de criação, nascido do caos original e elemento vital do universo. Perenidade que inevitavelmente termina na agregação final, na perda de identidade da morte. E o artista, como observa Neret (1994, p. 7), está em busca da eterna, imperecível beleza; fazendo das coxas femininas as colunas do templo através do qual passará para chegar ao paraíso. Reconhecendo naquela fenda escondida a passagem para vida, morte e a divindade, a transição da carne para o sagrado.

Nessa busca, obviamente, encontramos desde a antiguidade um privilégio na representação dos genitais, notadamente o masculino. Os falos enormes dos primitivos se perpetuam nas pinturas murais egípcias, na grande variedade de variações sexuais deixadas pelos gregos – inclusive bestialismo e sadomasoquismo -, e notadamente na generosa constituição do deus Príapo, ornamentando uma parede da Villa dei Vetii, em Pompéia. Símbolo do poder masculino e reflexo das sociedades patriarcais, o falo continuou imperando com o advento da pornografia em escala industrial, manifesto em seu comprimento, ereções e ejaculações incansáveis e contínuas.



O deus Príapo e seu enorme falo.

O que não desfavorece a nosso ver de modo algum a contraparte feminina. O artista, mesmo estando patente o ponto-de-vista masculino – sempre foi generoso na representação tanto das formas corporais das mulheres, notadamente a vagina. Isso deixando de lado elucubrações de cunho feminista sobre o tratamento da mulher enquanto objeto. Não vem ao caso e não temos

nenhum interesse em trazermos à pauta esta discussão. Mesmo porque esse poder expresso em grandiosas e férteis ereções pode ser lido de outra maneira: um tributo à mulher enquanto fonte de criação. Pois ela, como sugere Neret (1994, p. 7), seja bacante ou cortesã, maenad[28] ou houri[29], dançarina ou feiticeira, é quem procria. E parafraseando o autor, é em sua devoção que o estúdio do artista se torna um templo orgiástico, um bordel místico e templo do olhar. E assim como o falo, a vagina se tornou objeto de culto, sendo a ela rendidas graças pictoriais através da história, culminando, no século XIX, com a pintura de Courbet – "A Origem da Vida" – em que é motivo de tela inteira, e com a escultura de Rodin, "Íris", em que escancara seus lábios. Podemos imaginar se representações como essas também foram fontes de escândalos, já que muito tempo depois, em meados da década de 1970, o editor Larry Flint chegou a ser preso e processado por romper o tabu ainda existente e exibir muito mais explicitamente a genitália feminina em sua publicação, a *Hustler Magazine*.



Courbet - *A Origem da Vida*.

[28] Mulher participante do culto orgiástico a Dioniso.

[29] Como são chamadas as virgens do paraíso islâmico.

Devemos ter em mente que os artistas das primeiras gerações da idade moderna, que em seu processo criativo aludiram diretamente à sexualidade, produziam para si mesmos e uma limitada clientela, aí incluídos amigos e patrocinadores. De uma maneira ou outra, a maior parte dos mais renomados pintores, por exemplo, deixaram obras de caráter erótico, inacessíveis ao grande público. Entre eles, durante os séculos XVIII e XIX, podemos relacionar, além do citado Courbet: Fragonard, Watteau Boucher, Rowlandson, Turner, Daumier, Degas e Millet. Certamente a reputação e futuros ganhos destes artistas poderiam ser severamente ameaçados pela censura não só de críticos, mas também das autoridades vigentes. Afinal esses trabalhos refeltiam uma busca na qual o estranho, o fantástico e o bizarro vêm à tona, procurando efetivar uma realização visual, além do fato de serem sexualmente estimulantes. O que suscitava nada bem vindos estímulos à curiosidade do espectador, dando vazão a um despertar da sensualidade. Esse processo de negação e cerceamento chegou ao auge nos anos 1900, para uma posterior distensão no século XX.

Em seu capítulo, intitulado *Scientia Sexualis*, Foucault (2005, pp. 53, 71) reflete como, a partir dos séculos XVI e XVII se multiplicam na sociedade ocidental os discursos sobre o sexo, o que vai contra o senso comum segundo o qual, até o século XIX, o sexo era reprimido. De acordo com Foucault existia a intenção de examinar todos os aspectos do sexo. Desenvolve-se desse modo um instrumento que, ampliando as reflexões e estudos sobre o tema, tem como objetivo iluminar e esclarecer sobre suas nuances. Ele sugere que

> (...) no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas

> vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos “pavoneavam”. (FOUCAULT, 2005, P. 9).

Posteriormente, no século XIX, essa mentalidade reveste-se de um caráter científico, que acaba incorporando o evolucionismo e, por sua vez, as teorias racistas. O discurso científico de então, respaldado na medicina e nas idéias evolucionistas de reprodução, passa a estabelecer afirmações sobre o sexo. Asserções ligadas às idéias de higiene e ao estabelecimento das relações entre o patológico e o pecaminoso. Associação que vem legitimar o discurso sobre o sexo. O autor observa (2005, p. 55) que esse discurso científico, no século XIX, era repleto de credulidades e ofuscações e que pelo menos até Freud, tudo o que era dito, as precauções e análises sobre o tema, conformavam procedimentos que esquivavam a verdade insuportável e perigosa sobre o sexo. O que para Foucault, o simples fato de se ter pretendido falar dele do ponto de vista purificado e neutro da ciência é significativo. Isso em se tratando de uma ciência feita de esquivas em que, na incapacidade ou negação de se falar do próprio sexo, atentava às suas aberrações, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas e exasperações mórbidas.

Nessa passagem, entre os séculos XVIII e XIX, observa Foucault (2005, p. 9),

> Um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar as sanções.

Na virada do século XIX para XX, tão logo a sociedade começou a examinar seus impulsos e individualidades, e aceitar a responsabilidade por suas próprias emoções, o processo artístico das mais variadas áreas ganhou maior liberdade em focalizar a atenção em impulsos inconfessáveis e explorar mais profundamente os altos e baixos do desejo humano. Foi um momento de ruptura – ainda que pequena -, quando os mecanismos de repressão ainda estavam presentes, mas começando a distender-se. Passou-se, como observa ainda Foucault (2005, p. 109), das interdições sexuais imperiosas

> a uma relativa tolerância a propósito das relações pré-nupciais ou extra-matrimoniais; a desqualificação dos perversos teria sido atenuada e, sua condenação pela lei, eliminada em parte; ter-se-iam eliminado em grande parte os tabus que pesavam sobre a sexualidade das crianças.

Com essas novas investidas, veio a compreensão da importância da fantasia, do humor, dos símbolos e até do romance nas novas abordagens do tema. Um conceito novo e diferente do que se fazia. Mas por outro lado ainda incipiente, sendo que um caráter clandestino vigorava no que se refere às manifestações e representações da sexualidade. De acordo com Cabral (1995, p. 136), encontramos de forma bastante explícita o caráter dual das mentalidades do século XIX. Afinal, nada mais racional para a burguesia do período do que se apegar, por um lado, de modo quase desenfreado à privacidade e por outro, se entregar aos desejos terrenos. O que refletia a necessidade de conveniências, de autocensura e preocupações com a moral. As aparências encobriam o que não era discutido, que se fingia não apreciar, mas que com certeza conheciam e praticavam. Assim, novamente remetendo a Foucault (2005, p. 10),

> marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo dar

> lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. O rendez-vous e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica – estes outros "vitorianos", diria Stephen Marcus – parecem ter feito passar, de maneira sub-reptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discursos clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo.

Essa ambigüidade fica evidente com o advento da fotografia. Não é de se estranhar que a nudez e o sexo tenham se tornado um de seus temas mais populares, ao mesmo tempo que sua divulgação trilhasse o caminho oposto, da clandestinidade. Não se sabe exatamente quando foi tirado o primeiro nu fotográfico, mas ao que tudo indica, teria sido em Paris, por volta de 1845 (KOETZLE, 1994, p. 9). O conteúdo dessas imagens é bastante variado, retratando desde nus relativamente comportados, no estilo clássico acadêmico, passando por atrevidas poses que expunham genitálias, até homossexualismo feminino, masculino e penetrações heterossexuais. Certamente, a maior parte dessas fotos foi produzida por homens, para homens. Popularizadas a partir de 1850, constituíam-se em sua maioria de retratos de mulheres em cartões postais que visavam estimular o apetite sexual dos espectadores, em sua maioria masculinos (BOTTI, 2001, p. 15). Desse modo, estão intrinsecamente relacionadas ao imaginário erótico masculino – ou pelo menos ao que os fotógrafos assim consideravam. Para atingir esse público, por exemplo, muitas fotografias retratam a prática do *fellatio*; outras tantas lesbianismo - ainda que em menor quantidade do que atualmente, quando é uma das modalidades mais presentes em qualquer publicação ou produção fílmica pornográfica. Conforme observa Botti (2001, pp. 15, 16):

Os cartões postais, modo mais barato de se distribuir fotografias na época, variavam entre paisagens e temáticas fetichistas: sadomasoquismo, como dominadoras batendo em bundas de homens ou mulheres; lesbianismo, com mulheres tocando e despindo uma à outra; entre demais práticas sexuais consideradas socialmente "transgressoras" (pelo menos no período), eram representadas e distribuídas. As fotografias eróticas logo foram encontradas em Paris, e a maioria delas tentava realçar o caráter *voyeur* inerente ao meio fotográfico, olhando o obsceno (o fora de cena) pelo "buraco da fechadura". (...) Os espelhos também eram utilizados e, assim como na pintura, permitiam que o *voyeur* simultaneamente visse o corpo feminino de outros ângulos. Os cenários das fotografias eróticas que datam desse período eram freqüentemente exóticos, onde a mulher deitava-se sobre uma cama ou divã adornado por panos e tecidos bordados.



Exemplar da fotografia erótica produzida entre o final do século XIX e início do XX.

Vale a pena, antes de nos aprofundarmos nessa etapa da pesquisa, nos determos um pouco em convenientes considerações feitas por Bill Nichols (1991, pp, 212, 217), que traça um interessante paralelo entre a pornografia e a etnografia. Segundo ele, ambas, em sua forma narrativa se originam com o exame do corpo e suas propensões sexuais e sociais, cada uma examinando as ações, rituais e papéis pertinentes com uma inserção nos domínios do utópico onde as contradições se fundem sem desagregar a estrutura pornográfica ou etnográfica. De acordo com essa idéia, ele propõe – respondendo à própria indagação sobre qual forma de mito ou ideal cultural proporiam a pornografia e a etnografia – que para a primeira, esse ideal poderia ser chamado de "pornotopia", já que propõe uma sempre renovada e contínua satisfação sexual. A diversidade é constantemente descoberta e colocada a serviço do prazer. A pornografia também apresenta dois modos alternados de envolvimento do espectador: ação narrativa e contemplação erótica descritiva. Na ação narrativa são levantados os problemas, ações se desdobram e ocorre o desenvolvimento dos personagens. Na contemplação, o mecanismo narrativo entra em suspensão para a exibição do ato sexual, pleno de redundância. Esse intervalo na narrativa é o ponto principal, onde a ação sexual toma a frente, sendo estes momentos narrativas fechadas dentro da narrativa, cada um com começo, meio e fim bem demarcados. Para Nichols, esses números pornográficos idealizam as relações sexuais, imbuindo o ato sexual tanto com realismo documental quanto mítico idealismo. Sendo que na pornografia clássica prevalecem processos de compreensão que colocam a narrativa a serviço da documentação. Conhecimentos e objetivos não podem ser simplesmente adquiridos ou tomados; o ato ou processo de compreensão e domínio devem ser, por si mesmos, descritos e documentados em muito mais detalhes que o requerido por qualquer outro enredo. Este detalhe é indispensável para os padrões da pornografia, já que a evidência do ato sexual sobrepõe-se ao desenvolvimento da história. O ato que, por sua vez, é uma passagem rumo ao prazer e à fascinação, identificação e transgressão; aspectos de uma

subjetividade que escapa à esfera do estabelecido. O sexo documentado busca reduzir a narrativa a mera coadjuvante, e embora esta dê a impressão de liberar a imaginação sexual, pode se tornar um simples pretexto para atingir esse objetivo. Segundo Nichols, essa ambivalência ou oscilação entre a progressão narrativa e evidência documental torna extremamente difícil, senão inútil, tratar a pornografia como parcela da ficção e de textos narrativos. De fato, suas dimensões documentais e exibicionistas vão mais longe, configurando certas convenções na estrutura de cenas individuais que contribuem para um efeito narrativo, mesmo se limitado ou diferente, se comparado com outros gêneros. A unidade básica é uma situação ou evento demonstrando a ação sexual entre atores - personagens, organizados e fotografados de acordo com a perspectiva de um espectador ideal. O que vai contrastar com a etnografia, onde a unidade básica é a situação ou evento expondo uma especificidade cultural apresentada da perspectiva de um observador ideal, mas também de acordo com o permitido pelas condições de campo. Em ambos os casos, câmera e som, seqüência e estrutura, antecipam a lógica do que um espectador ideal iria querer ver em se tratando de atividade sexual ou social. Mas com a especificidade, na pornografia, uma iconografia do desejo sexual abunda conferindo representatividade ao modo físico como o indivíduo masculino interage com o outro, no caso seu parceiro ou parceira sexual. Apresenta imagens de desejo (corpos jovens e atléticos; vestimentas informais, mas na moda; espaços domésticos e naturais, confortáveis e agradáveis), tudo de modo a configurar um comportamento em que a busca do prazer é o objetivo principal de seus agentes masculinos e femininos. O “bom sexo”, sugere o autor, medido em termos de gratificação pessoal e apetite irrefreável por mais, fornece a meta fundamental, figurada em imagens de gozo, freqüentemente acompanhadas por gemidos e gritos de êxtase.

O que nos leva a outro ponto importante que Nichols destaca, nesse paralelo entre pornografia e etnografia: a forma como lidam com o corpo. Em

ambos os casos, alçado a condição socialmente significante. Ele observa (1991, p. 216) que

> através do corpo, ocorre a domesticação do outro. Nos filmes pornográficos, o corpo é um instrumento de performance sexual. Graças ao seu isolamento prolongado em close-ups, as partes do corpo parecem funcionar independentemente de personagem ou personalidade. A iconografia dos filmes pornográficos incluem “lições de anatomia”, close-ups clínicos da genitália em ação sexual. O desempenho físico mostra lábios, seios, pernas, braços, vulvas, clitóris e pênis como instrumentos e alvos do desejo.

O que resulta na fragmentação e anatomização do corpo, aspecto desumanizador contrário ao discurso ocidental estabelecido pelas artes - em especial a pintura – que priorizava uma representação idealizada. Uma construção corporal que refletiria no corpo ideal através do somatório de distintas partes que se harmonizariam. Idealização que não ocorre na pornografia, que busca a sua autenticação na singularidade corporal de um indivíduo, examinada como menos do que a soma das partes. Nichols dá o exemplo das cenas de orgias, onde a identificação com indivíduos específicos pode ser sacrificada, mas a dependência da singularidade dos corpos para propósitos de autenticação permanece em sua totalidade.

Por fim ele chama a atenção para o fato de que, tanto a etnografia quanto a pornografia dependem do compromisso estabelecido com o espectador de que o exibido realmente aconteceu. Que os eventos exemplifiquem um domínio particular das práticas culturais ou sexuais que representam. Ao mesmo tempo, estas representações devem ser reconhecidas ou aceitas como evidências de eventos concretos ocorridos entre indivíduos específicos. Ao contrário de tipificações metafóricas ou alegóricas de um universo ficcional, elas dependem de sua autenticação histórica para serem válidas. Não é a realidade que está em jogo, mas a impressão de realidade, a impressão conduzida pelas convenções de

um mundo histórico. No documentário, essa impressão de realidade é amplificada em relação a um efetivo curso dos eventos retratados configurado pelas ações, palavras e gestos, assim como o estado de espírito dos participantes e os resultados ou resoluções representadas. O fundamento e a garantia tanto da etnografia quanto da pornografia reside na evidência de que as práticas culturais e sexuais representadas ocorreram como descritas, tanto no âmbito histórico como, sem efeitos que as releguem ao plano do ilusionismo. Concordamos com Nichols quando afirma que um filme pornográfico é considerado falso pelo espectador se os homens em cena simularem o orgasmo. O que seria comparável a um realizador etnográfico fabricar práticas culturais. Várias estratégias comprobatórias são colocadas em ação de modo a garantir a reputação do filme em relação aos eventos descritos. Na pornografia essa função se sustenta nas cenas onde o pênis ejaculando viola as regras da sexualidade real que representa. O falo – peça central da narrativa, após o tempo destinado à estimulação – que se dá através de várias modalidades de posições sexuais - , chega ao seu momento da verdade, *le petit mort*, e banha o quadro cinematográfico com a sua descarga. Como evidências de feitiçaria ou divindade, este aparente e manifesto signo oferece a prova de um estado interior e subjetivo (1991, 217):

> A mais típica representação da ejaculação masculina engendra um notável paradoxo iconográfico. O testemunho do prazer ocorre na visível prova da ejaculação *per se*, (e nos sons do êxtase), ao contrário dos atos de penetração ou *fellatio* que deixariam o pênis pouco visível. Seriamos deixados com uma simbólica representação do que teria ocorrido não tivessem sido priorizadas as necessidades do observador. A introdução se torna onanismo, a prova pornográfica de atividade sexual. (Este onanismo difere nitidamente da masturbação: não é um prazer auto-ministrado e é raramente admitido como fonte de prazer; mais propriamente, é tratado como o que é, uma convenção que proibe a ocorrência do orgasmo fora de vista).

5.2. O filme *stag*

No cinema, como bem expressou Friedman conforme vimos no início do capítulo, nudez e sexo caminham paralelos ao seu desenvolvimento. Ainda que não exista uma certeza de quais teriam sido os primeiros exemplares, ao que tudo indica, os primeiros filmes pornográficos começaram a aparecer por volta de 1896. Filmados clandestinamente e mostrados com discrição, floresceram nas primeiras décadas do século que iniciava, destinados a um público seleto. Estes primitivos filmes *stag*, como se tornaram conhecidos, foram pouco a pouco sendo difundidos à margem dos iniciantes circuitos oficiais, deixando registros que hoje se tornam fontes documentais do comportamento sexual em diferentes épocas e etapas. Como sugerem Di Lauro e Rabkin (apud ABREU, 1996, p.49),

> O *stag* film foi, e é, o cinema *vérità* do proibido, um incalculável registro de imagens que abertamente assumiram sentimentos desconhecidos sobre sexo. (...) Eles documentaram aquelas experiências privadas, isoladas e não mencionadas, que todavia eram de alguma forma universais. Compartilhando os mistérios da informação sexual através de rituais coletivos de iniciação masculina (...) recebia-se um curso de iniciação não-creditado. Os filmes provavam que o mundo da sexualidade existia fora das limitadas experiências individuais. Neles, havia gente e atividade sexual reais. A personificação estética era tão frágil e simplória, vivida por *"performers"* e não por "atores", que tornava tudo mais verdadeiro.

Além disso, as seqüências que ficaram, independentes de suas aspirações, configuram um vasto panorama da diversidade corporal e fisiológica, sendo que em muito podem ser vinculadas ao "realismo grotesco". Principalmente por se situarem de forma manifesta e oposta ao velado corpo da cultura oficial, revelando uma corporalidade desmistificada e entregue aos excessos em uma profusão de orifícios, cópulas e excreções. Isso tendo-se o cuidado de levar em conta que, apesar de uma primeira impressão e a tendência de inserirmos aí as

idéias de Bakhtin, nem sempre a exposição do sexo se revela dentro dos parâmetros libertadores da “carnavalização”. Quanto a isso, concordamos com Stam (1992, pp. 80-81) quando evoca na pornografia comercial não o caráter libertário de uma reviravolta carnavalesca, mas um interesse velado nas proibições que supõe combater. Além do fato de durante quase toda a sua história, estar subordinada aos ditames da imaginação masculina.

Independente disso, os filmes *stag* podem ser considerados, certamente, uma significativa manifestação da produção humana. O que se tornou evidente com um distanciamento temporal, quando passaram a ser olhados com interesse e foram integrados no vasto caldeirão que configurou a chamada cultura popular. Afinal, na época em que foram produzidos, além dos óbvios consumidores – pessoas proeminentes ou de alto poder aquisitivo, clubes masculinos e casas de prostituição -, só despertaram a atenção das autoridades. O fato desses primitivos registros da atividade sexual serem caso de polícia naquela época – e assim permaneceram até os anos sessenta do século passado - não deixa de ser coerente. Afinal, observando hoje em dia esses curtos documentos visuais, dá para ter uma clara idéia do impacto que efetivamente causaram – e ainda são capazes de causar. Mesmo em uma época, como a nossa, onde o sexo transpira de cada anúncio publicitário, novela de tv ou mesmo filmes destinados ao público em geral. Eles ainda retêm uma forte dose de vulgaridade, explicitação e perversão, que se tornam intensas não só por estarem vinculados a um período distante de nosso universo – o de nossos avós e bisavós – como pela surpresa de não ficarem em nada atrás em exposição das atuais produções pornográficas – estas, aliás, atreladas a uma dimensão diferente dos *stag*, de que são herdeiras. Equivocadamente tenta-se comparar graficamente estes antigos exemplares com os filmes atuais. Leva-se em conta o fato desses últimos serem considerados mais ousados e tecnicamente superiores aos riscados remanescentes, mudos e em preto e branco. Grosso modo pode proceder, se os categorizarmos junto aos filmes pornôs a que estamos acostumados, deixando de

lado significativas distinções e esquecendo a evolução do filme de sexo enquanto vertente do cinema, com suas diversas frentes e direcionamentos. E dentro de nossa compreensão, eles são tão ousados – ou mais – do que as coloridas, manipuladas digitalmente e estéreis produções atuais, em que corpos depilados construídos em academias de musculação, com suas próteses, silicones e tatuagens, são tragados em um paraíso de ânus dilatados, "consolos" fosforescentes e triplas penetrações. Os *stag movies* chocam tanto pela falta de familiaridade de suas imagens – corpos ao natural, com seus excessos e deficiências -, quanto pela autenticidade que nelas estão impressas, a revelação de uma sexualidade em que a simplicidade não é impedimento para a falta de limites e excessos. Caráter acentuado pelo primitivismo formal, fazendo com que se enquadrem em sua maioria, no padrão dos filmes rodados antes do advento do som: curta duração - geralmente eram rodados em um único rolo de película (ou menos, até) -, e freqüentemente sem uma coerência narrativa. Como bem observa Williams (1989, p. 60), os *stag* permaneceram desse modo bastante tempo após a transição do cinema primitivo para o longa-metragem sonoro. Tanto que para alguém não familiarizado com a moda e cortes de cabelo, fica difícil muitas vezes distinguir se determinado exemplar foi realizado nos anos vinte ou cinqüenta do século passado. Mesmo com as mudanças ocorridas no cinema comercial com a chegada do som, eles permaneceram silenciosos, já que se considerava o som supérfluo à ação e necessitaria incrementos técnicos demasiado caros. O preto e branco continuou em vigor até o fim dos anos sessenta, sendo que a cor vai aparecer nos filmes em super 8 de sexo explícito – que ainda seguiam o mesmo padrão formal - que substituíram os *stags* em 35 mm e passaram a ser produzidos na segunda metade da década de 1960. O super 8 reinou até meados do decênio seguinte, ficando obsoleto com os novos rumos tomados pela indústria do filme pornográfico e o advento do videocassete.

Ainda é complicado traçar a história das produções desse período. Até relativamente bem pouco tempo, os *stags* do primeiro cinema eram dados como

perdidos, sendo que até meados dos anos 1970, os historiadores do gênero se embaraçavam com a total falta de documentação disponível. O que refletia em textos repletos de especulações e sinopses de filmes deduzidas. Acreditamos que a popularização do videocassete permitiu que os *stag movies* que sobreviveram e hoje circulam fossem resgatados dos porões e coleções particulares e reproduzidos. Um grande passo, ainda que dificilmente se obtenham informações relevantes sobre a sua produção. Os créditos, se existem – a maioria, quando muito, só possui título –, são fictícios e jocosos: L. M. Heavyhang, por exemplo, assina *The Modern Gigolo*, produzido pela *Fuckaduck Films*, que tem em seu *cast* nomes significativos como Gigolo Gus e Bigtit Mary. Também não existem registros impressos, como anúncios ou resenhas, o que é óbvio, dado o caráter clandestino. A própria distribuição era feita de modo a não deixar rastros (afinal, seu flagrante causaria sérios problemas legais): comumente eram levados de cidade em cidade por um projecionista que os exibia nos locais combinados, recebia em dinheiro pelo serviço e sumia no dia seguinte. Ou seja, perfazem o pesadelo de qualquer historiador: todos os envolvidos com a produção ou distribuição desses filmes não deixaram rastros. Mas se uma história definitiva dos *stag movies* nunca poderá ser escrita pela falta de documentação, vários aspectos podem ser relevados, tomando por base a sua construção narrativa e pictorial.

Estes filmes, deve-se ressaltar, foram rodados em quase todos os países ocidentais onde estavam disponíveis meios de produção cinematográfica, inclusive os de tradição católica. Na Espanha, por exemplo, temos os registros de algumas películas, arquivadas na Filmoteca de la Generalitat Valenciana e disponibilizadas com o apoio da Filmoteca Española, que teriam sido encomendadas por um certo Conde de Romanones. Este, encarregado da empreitada pelo Rei Alfonso XIII, para uso privado. Isso é atestado em entrevista radiofônica realizada em 1996 com o operador de câmera Albert Gaset, única pessoa ainda viva então, que trabalhara na produção destes *stags* espanhóis. Dessa safra damos destaque a *El Ministro*, *El Confesor* e *Consultório de Señoras*,

todas produções dos anos vinte. Também a França deixou um legado surpreendente, com uma apurada técnica, em um período em que ainda engatinhava-se em termos de narrativa. Infelizmente, apesar dos exemplares disponíveis estarem bem preservados, não fornecem dados como datas ou títulos. Mas podemos, de acordo não só com a observação, mas com as poucas referências que encontramos, situa-los entre 1899 e 1910. Em um destes, o que chama a atenção é o uso da montagem paralela. Na narrativa, um casal enamorado caminha por uma trilha campestre, entre beijos e abraços. No interior de uma residência, outra dupla: ela se insinua para o marido, que não quer nada além de ler o jornal. Ela vai à janela e observa o casal anterior, em carícias cada vez mais ousadas. Dali,vê o homem levantando a saia da companheira, e esta correspondendo às carícias. A mulher da janela percebe ali uma oportunidade de ouro: leva o marido até seu posto de observação, estimulando sua libido com a visão do jovem casal em pleno ato sexual. Assim, consegue atingir seu objetivo. O curta prossegue, mostrando paralelamente as atividades dos dois casais.

Bastante ousadas, essas películas européias são mais elaboradas do que a grande maioria das norte-americanas. Ainda que em muitos casos bastante teatrais, fica evidente na *mise-em-scène* um apelo naturalista, em que pessoas comuns e sem idealizações são fotografadas em atividades sexuais explícitas. Fator ressaltado pelo fato de que esses indivíduos não eram atores no sentido que geralmente se dá à palavra. Do mesmo modo como ocorria com modelos de fotos licenciosas, a identidade de muito poucos era conhecida. Na verdade, podemos atribuir-lhes a denominação de atores sociais, já que eram, em sua maioria, pessoas recrutadas nas classes mais baixas, quando não na condição de marginalizadas, aí incluídos imigrantes pobres e prostitutas. Existem, inclusive, evidências do uso de deficientes mentais, com pouco ou nenhum conhecimento do que estavam fazendo. Para esses indivíduos, tendo em vista a situação enfrentada pela maioria, ou seja, uma vida de sofrimentos, privações e penosos trabalhos, posar para fotos ou atuar em filmes pornográficos se justifica.

Dificilmente se veriam negros, já que os *stags* refletiam uma cultura sexual, na época altamente segregacionista, notadamente nos Estados Unidos. Dessa população de proscritos se originaram as “caídas” que se despiam sem vergonha ou dissimulação. Muitas delas, como podemos ver, aparentam ser mais velhas do que se poderia esperar, e mais endurecidas. O que confere credibilidade à construção narrativa. Mas se as pessoas e cenários possuem certo vínculo com o “real”, as situações e personagens trabalham a subjetividade, trazem à tona toda uma variedade de situações e práticas sexuais que certamente explicitam os tabus da época e alfinetam os poderes vigentes. Fetichismo e homossexualismo são mostrados, inclusive, com mais desenvoltura do que nos filmes feitos na segunda metade do século XX. Em um desses curtas, sem referências, encontramos um surpreendente *mènage a trois*: a mulher, deitada de costas, é penetrada pelo amante enquanto este é sodomizado por outro indivíduo.

A irreverência e inovações presentes nos *stag movies* são notáveis, sendo sua marca uma espécie de alegria dissoluta, em que os indivíduos se entregam uns aos outros em um carnaval profano, marcado por enlevados excessos corporais. O grotesco torna-se voluptuoso, nas formas rotundas das protagonistas e nos detalhes capturados pela câmera de corpos nus e orifícios sendo expostos ou preenchidos. Grotesco que, devemos lembrar, está condicionado ao nosso olhar, já que naquele período a estética dos corpos seguia outros parâmetros e variava de lugar para lugar. As mulheres dos filmes europeus, notamos, são geralmente mais roliças do que as colegas norte-americanas. Nas produções espanholas que citamos, as protagonistas e coadjuvantes são especialmente gordas, exibindo com orgulho suas formas exuberantes, sendo dado especial detalhe para as generosas nádegas marcadas por celulites. Como pode ser conferido nas duas ilustrações a seguir, tiradas do filme espanhol *El Confesor*:





A ação nos *stags*, muitas vezes não é compreendida pelo todo: mais importante é o detalhe. São comuns, a despeito da continuidade, as tomadas em close dos órgãos sexuais, notadamente a vulva, que é escancarada deliberadamente e preenche a tela com a visão de seu interior. Ou mesmo da penetração genital durante o ato (ou *meat shot*): *inserts* – inserção de plano, não necessariamente em continuidade espacial ou temporal (ABREU, 1996, p. 46). Como bem observa Williams (1999, p. 72):

> Esta é a tomada quintessencial do *stag film*: um *close-up* da penetração que mostra que a atividade sexual está se realizando. Embora a maioria dos filmes pornôs não estejam completos sem uma grande quantidade de *meat shots* em qualquer seqüência de sexo, estes filmes geralmente não terminam seus números do modo que o *stag film* tipicamente faz, com a evidência visual da penetração. A forma posterior do gênero tem uma meta mais elevada: provar que não só a penetração, mas também a satisfação teve lugar. Satisfação que pode ser distinguida de várias maneiras.

E é com honestidade descritiva que temos momentos como a curiosa seqüência em que o pênis do protagonista de *The Modern Pirates* não consegue ficar no interior da vagina da parceira, escapulindo continuamente e fazendo com que a mulher o ajustasse de novo. A ejaculação externa, ainda sem a obrigatoriedade que se tornaria padrão nos pornôs contemporâneos, já aparece conferindo autenticidade. Em *The Radio Man* o protagonista ejacula sobre o torso da companheira de cena. Segundo Williams (1999, p. 73), provavelmente a maneira mais notável encontrada pelo cinema pornô para fechar a narrativa da ação sexual foi com a recente convenção da ejaculação externa (*money shot*, no jargão da indústria). De acordo com a autora, embora o *stag film* ocasionalmente mostre a ejaculação peniana – algumas vezes inadvertidamente -, somente em um período posterior de seu desenvolvimento essas tomadas passaram a ser vistas com regularidade. E só se tornaram a evidência visual do clímax da ação sexual com o estabelecimento do cinema pornô, muito tempo depois. O que irá refletir a ambígua relação da pornografia com a subjugação da "realidade" concretizada na imagem do pênis - figura central da *mise-em-scène*, como nos lembra Bill Nichols (1991, p. 217) – ejaculando em detalhe (*cum shot*) sobre a mulher, contra a tendência natural da ejaculação interna. Ou seja, a realidade só se confirma com a visualização da emissão de esperma.

A nosso ver, no *stag*, não é a narrativa em si que conta, mas o que eles documentam, tanto da época que refletem, quanto da própria evolução do cinema como meio de expressão, pois utilizaram toda a técnica e trucagens do então

nascente meio visual. Fica evidente que por trás das câmeras estavam profissionais experientes, inclusive porque o equipamento necessário para capturar imagens e posteriormente montá-las era bastante caro na época. Esse profissionalismo e vínculo com o processo cinematográfico pode ser bem ilustrado com *The Modern Magician*, rodado por alguém certamente inspirado nas trucagens de Georges Méliès. Na verdade, este curta é uma brincadeira, uma bem-humorada experimentação técnica com o sexo como pano de fundo. Nele, conforme vai sendo narrado através dos sugestivos intertítulos decorados com desenhos eróticos, um mágico visita elegante e bela dama para demonstrar os seus poderes. Já deixando claras as suas intenções, começa despindo com passes mágicos a senhorita, começando pelas roupas de baixo, que faz surgirem em suas mãos, e depois desaparecendo com o vestido, deixando a jovem completamente nua. Hoje ingênuos, esses truques certamente exigiam prática e deslumbravam o espectador, afirmando o ilusionismo da arte cinematográfica. O Méliès do sexo, já despido, passa a apresentar os seus números: tira um coelho de dentro não da cartola, mas da vagina da moça; faz brotar e inflar um comprido balão do mesmo lugar; e o mais divertido: o pênis destacável. Ele retira e coloca o membro na própria púbis (uma bem elaborada prótese), para deleite da dama. Na seqüência, entregam-se ao sexo convencional. Este tipo de absurdo cômico está presente em grande parte dos bem-humorados stags. *The Modern Gigolo*, só para complementar, começa com uma mulher, fumando nua sentada no sofá, exalando a fumaça pelo sexo.

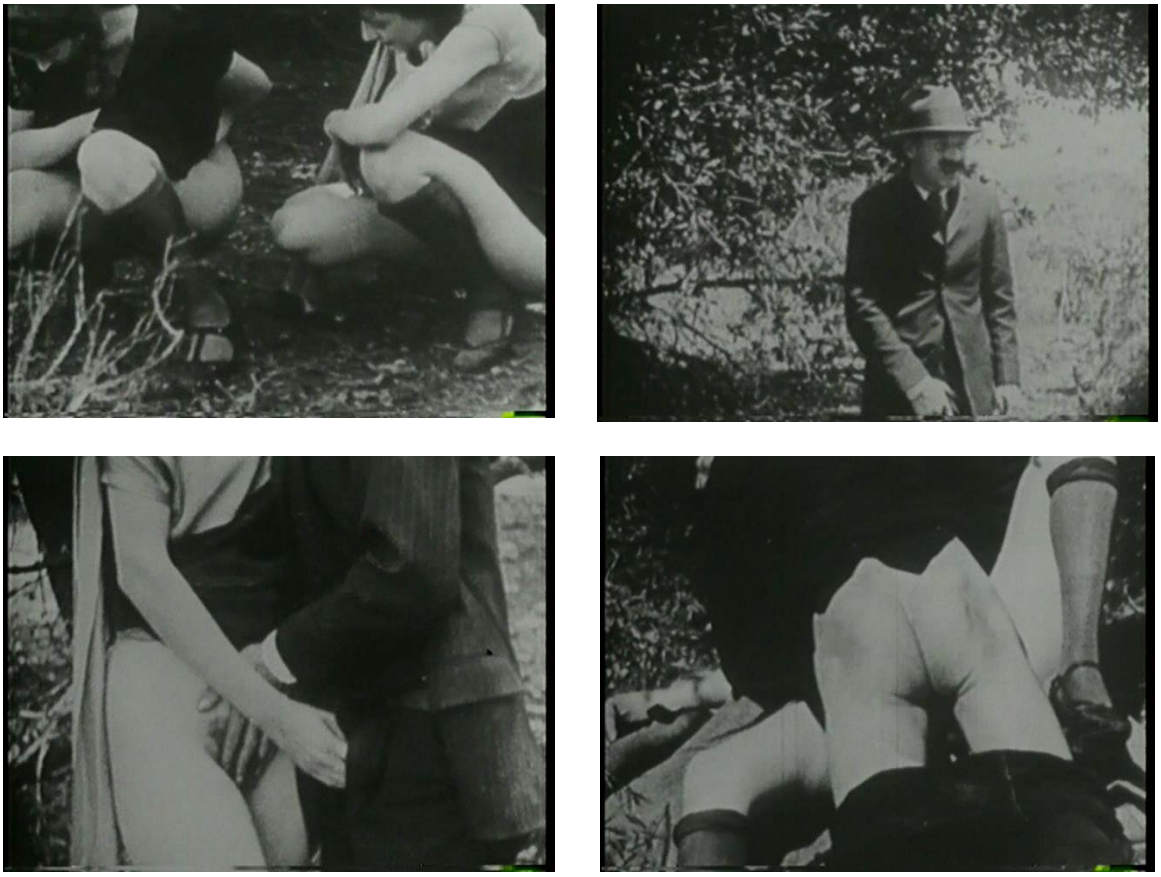
Se em geral os filmes europeus parecem mais bem elaborados, alguns exemplares dos *stag* norte-americanos não ficam atrás, se mostrando impecáveis hoje em dia, tanto sob o ponto-de-vista da narrativa quanto da técnica. O que pode ser conferido, inclusive, no mais antigo exemplar conhecido entre os realizados nos Estados Unidos: *A Free Ride*, também conhecido como *A Grass Sandwich*, datado como realizado em 1915, mais provavelmente entre 1917 e 1919 (não há um consenso sobre isso) e pertencente à coleção do Instituto Kinsey.

Dirigido e fotografado pelos pseudônimos, respectivamente, A. Wise Guy e Will B. Hard, inicia com um estimulante letreiro:

"Em lugares ao ar livre, onde homens são homens e mulheres são mulheres, as colinas estão cheias de romance e aventura".

O filme remete ao naturalismo de que falamos e por isso mesmo, nos remete à pintura *Le dejeuner sûr l'herbe*, de Manet, pela temática naturalista e licenciosidade presente. Começa em um cenário campestre, com duas senhoritas caminhando por uma estrada de terra. Elas são abordadas pelo motorista de um calhambeque, que oferece carona, prometendo comportar-se. Tão logo as moças sentam no banco do carro, ele começa a boliná-las, sendo suas investidas recusadas. Mais à frente, atendendo ao chamado da natureza, o homem para o carro e se dirige ao meio do mato para urinar. Um longo close pega sua mão segurando o pênis de lado, enquanto se alivia com um forte jato de urina. Curiosas, as garotas observam de longe, lançando olhares gulosos e cochichando maliciosas. O motorista se vira de frente, de modo que a câmera pegasse de frente o membro, pendente para fora da braguilha, sendo sacudido. Em seguida, as moças resolvem urinar também, agachando sobre a relva. O homem observa, ficando excitado. De volta ao carro, oferece uma garrafa de bebida para elas, e convida uma para dar uma volta. Afastando-se, o casal começa a se esfregar. A representação para a câmera fica evidente quando ele despe a moça, primeiro mostrando as suas nádegas e depois a virando de frente, para que fosse destacada a púbis. A mulher mete a mão dentro da braguilha do motorista e tira o pênis para fora. A amiga, que ficara no carro, vai até eles, encontrando-os em ação, o homem por cima. Ela se aproxima do casal, já com o vestido levantado e a mão sobre o sexo. Close nas nádegas do sujeito, movimentando-se no ritmo da penetração. Ela pede para que ele lhe dê um pouco, ficando de joelhos e empinando as nádegas. Ao que ele atende, pegando-a de quatro. A outra,

saciada, fica deitada ao lado, com as pernas escancaradas, mostrando a vulva. Após uma rápida felação, o filme termina, com o trio seguindo o seu caminho.

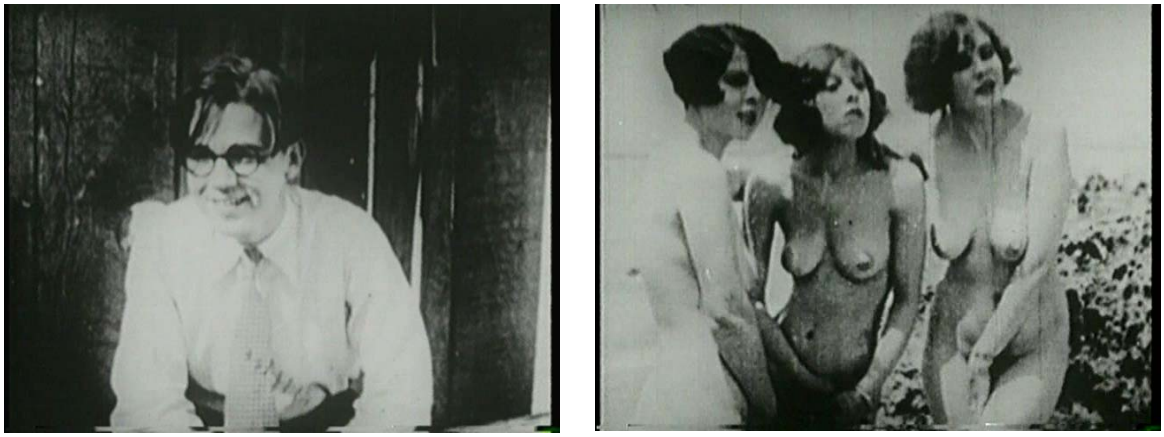


A Free Ride (cerca de 1915).

Como podemos conferir, a essência destes filmes é a irreverência e este estado de espírito reveste as cenas mais grosseiras. Mas que, dentro do nosso ponto-de-vista dão veracidade documental, pois apesar da encenação, atividades como a cópula, a ejaculação e as funções fisiológicas como o urinar perfazem o rebaixamento que traz do mundo idealizado para o cotidiano concreto. Desse modo, desmistificam temas vistos - inclusive atualmente – como marginais, como o bestialismo e a escatologia. Tanto que parecem ser bastante comuns

tomadas de homens e mulheres urinando nos *stag movies*. Em *Keyhole Portraits*, onde um faxineiro observa por buracos de fechaduras e frestas de portas as atividades íntimas dos moradores de um sobrado, a câmera focaliza em detalhe uma mulher nua urinando no vaso sanitário. Também nada convencional é a seqüência onde uma garrafa é usada como "consolo". Aliás, o uso de objetos é uma prática comum. Em *The Radio Man*, um técnico de rádio excitado graças às "pílulas de ereção do Dr. Pet", insere no sexo de sua parceira desde os medidores de seu potenciômetro – que em um momento de *nonsense* indica carga máxima -, até válvulas e alicates.

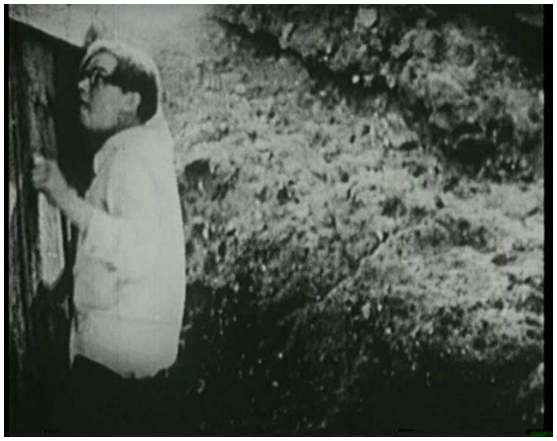
No que diz respeito ao bestialismo, interessante e inusitado é *The Ocean*, também rodado, dentro da tendência de que falamos, tendo a natureza como cenário, e um bom exemplo do caráter irreverente do *stag*. Um desocupado observa, na praia, três garotas se despirem e correrem alegres para o quebra-mar. Ele pega as roupas e promete devolvê-las, com um acréscimo de cinqüenta dólares, se elas em troca, fizerem sexo com ele.



The Ocean: o espertalhão e as três moças.

As moças aceitam desde que, ele fique por trás de uma cerca de madeira, e tudo seja feito através de um orifício. Assim combinado, ele fica do outro lado e escolhe qual delas seria a contemplada tocando às cegas, pelo buraco, as vulvas. A que apresentasse melhor cheiro ganharia. Escolhida a garota, ele tira o pênis para fora e passa pelo buraco, para que fosse feito o serviço. Enquanto uma das jovens masturba o sujeito, as outras, maliciosas, trazem uma cabra, que encaixam no pênis do infeliz. Este, exultante, acredita ser a melhor garota que teve em toda a sua vida. Uma inesperada lição de moral aparece no final quando, em um segundo encontro, uma da moças finge estar grávida para tirar mais algum dinheiro do "otário".





Três garotas, uma cabra e um "otário".

Também alusão a outras más conseqüências do sexo, como doenças venéreas faz parte do senso de humor negro dos filmes do período, onde era comum uma piada ser o motivo da trama. Em *The Pickup*, citado por Alex de Renzy em seu documentário *A History of the Blue Movie* (1970), um espertalhão mal-intencionado leva uma mulher para andar de carro. Parando a uma certa distância, pede que ela ceda aos seus avanços. Sendo recusado, ele a larga na estrada. No dia seguinte, ele a leva mais longe ainda. Nova negativa e a pobre

mulher fica novamente a pé. No terceiro dia, após muitos quilômetros percorridos, ela acaba cedendo. O homem pergunta por que ela não deu logo no primeiro encontro, poupando-lhe todo esse trabalho. Ela responde que poderia andar uns quinze ou trinta quilômetros, mas por nada andaria cinqüenta para poupar alguém de sua gonorréia.

Algumas vezes os *stags* saíam dos interiores e ambientes cenográficos, ou mesmo das paisagens campestres e marítimas, para reforçar seu vínculo com o documental ao retratar o espaço público urbano. O melhor exemplo que encontramos é o filme *New York Honeymoon*, realizado em algum ponto da década de 1920. Conta a chegada de Mary e Bill a Nova York para desfrutarem a lua-de-mel. Temos uma longa seqüência inicial, com a chegada de um trem à estação, rodada de forma semelhante ao filme pioneiro de Lumière, inclusive no posicionamento da câmera. Em seguida, o casal passeia pela metrópole, em meio aos carros, pedestres e à arquitetura local de grandes edifícios, com ênfase no *Empire State*, que visitam. O filme toma outro rumo quando o casal decide deixar a viagem turística de lado para se dedicar a atividades mais gratificantes no quarto do hotel, com direito a preliminares como masturbação feminina, felação e um animado “sessenta-e-nove”.



New York Honeymoon: visita ao *Empire State* e sexo no hotel.

5.3. O documentário nudista

Paralelamente, a nudez permitida nos circuitos oficiais, como já discutimos nos primeiros capítulos, era a de aborígenes (ou afro-americanos assim caracterizados) que apareciam em diversos filmes e documentários durante as primeiras décadas do século XX. Também, durante o final dos anos 1910 e início da década seguinte começaram a se difundir os *nudies*, cuja origem sem dúvida é mais antiga. Estes, diferentes dos *stags*, não apresentavam cenas de sexo explícito, mas mulheres que se exibiam sem roupa, apresentando algum número de dança sensual ou protagonizando um *sketche* erótico de caráter humorístico com um parceiro ou parceira.

Nos interessa particularmente outra modalidade do documentário de exploração surgida ainda nos anos trinta: os documentários nudistas. É dessa época o mais famoso e considerado o pioneiro – ainda que não o primeiro: *Elysia* (1933), criação do produtor Bryan Foy. Outros filmes da década vieram da Alemanha, inclusive os rodados pela jovem cineasta Leni Riefenstahl que, mostrando a nudez de jovens alemãs, buscava inspirar um modo de vida mais saudável, natural e sem dúvida, superior. Na verdade, como observa Schaefer (1999, p. 291), quando o nudismo se tornou objeto de exploração no cinema, o movimento nudista já se fazia presente. Iniciado na Europa, na virada do século, teve como primeiro manifesto o livro *Die Nacktheit*. Publicado na Alemanha pelo autor Richard Ungewitter, pregava uma sociedade utópica em que todos viveriam sem roupas, seguindo rigorosas normas que preconizavam uma vida saudável e incluíam o vegetarianismo e a abstinência de álcool e tabaco. À boa receptividade do livro – provavelmente menos pelas convicções do autor do que pelas fotos mostrando os discípulos do autor nus em cenários campestres – seguiu-se a abertura do primeiro campo de nudismo próximo a Klingberg, na Alemanha.

Estima-se em cerca de cinqüenta mil os nudistas alemães em 1926, sendo que o movimento espalhou-se para a França, chegando à conservadora Inglaterra. A filosofia do nudismo pregava os benéficos efeitos dos banhos de sol nos corpos nus em ambientes naturais. E que a nudez permitia ao corpo uma liberdade de ação e movimentos irrestrita. As roupas, nessa concepção, instilavam vergonha e falta de modéstia. Sendo assim, defendiam uma sociedade mais igualitária, em que as crianças poderiam crescer confortáveis com seus corpos e livres de neuroses sexuais. Além disso, consideravam que o corpo não devia servir a propósitos levianos ou exploração sexual e que qualquer atitude ou comportamento diferente dessa visão era contrário ao que pregavam e não deveriam encontrar lugar entre eles. Como sabemos, os diretores de filmes *exploitation* tinham outra idéia sobre o uso do corpo como objeto de leviandade e exploração sexual.

O movimento nudista chegou aos Estados Unidos em 1929 através de Kurt Barthel, um imigrante alemão. Três anos depois, conseguiram obter permissão para a abertura do primeiro campo nudista naquele país, em uma propriedade que adquiriram próxima a New Jersey. A pequena associação cresceu silenciosamente, mas logo ganharia importante incremento pelas mãos de dois singulares indivíduos: o reverendo Ilsley Boone, carinhosamente apelidado de "Tio Danny" e Bryan "Brynie" Foy, filho de um famoso ator de *vaudeville* envolvido na produção de filmes desde 1920 e responsável pela direção de *The Lights of New York* (1928), o primeiro filme sonoro da Warner Bros.

Tio Danny já era cinqüentão quando descobriu as benesses do nudismo e se juntou à *American League for Physical Culture*, a associação criada por Barthel. Graças às suas habilidades em oratória e estampa imponente e carismática, rapidamente tornou-se figura proeminente no movimento. Logo criou a sua própria organização – *International Nudist Conference* – e lançou a primeira revista nudista do mercado: *The Nudist* (que depois tornou-se *Sunshine & Health*). A publicação causou alvoroço pela novidade: além dos artigos sobre nudismo, era

ilustrada com fotos de nudistas europeus. Infelizmente, o que deve ter frustrado muitos compradores interessados em emoções mais fortes, as genitálias foram propositalmente borradas. É interessante levar em conta que a fotografia de teor nudista se estabeleceu por volta da década de 1920, dissociada do tipo mais comum de fotografia ao ar livre que remete à virada do século. Esse tipo de representação, em sintonia com as questões corporais e filosóficas levantadas pelo movimento, ainda em seu berço alemão, ganhou força com a necessidade de material ilustrativo para as publicações do movimento, sendo responsáveis, entre outros, fotógrafos como Lotte Herrlisch, Kurt Reichert e Gerhard Riebicke. Esse material, além dos estereotipados cenários naturais, privilegiavam os modelos em assexuadas poses que reproduziam movimentos de dança ou modalidades atléticas e esportivas.

Mas se Tio Danny promoveu a causa nudista através de suas revistas, Bryan Foy atuou em outra frente, o cinema, com o mesmo intento, através do documentário *Elysia, Valley of the Nude*. Filme que não foi apenas a sua realização mais famosa, mas também sua entrada para os filmes *exploitation*, prática que lhe garantiria posteriormente (1935) liderar toda a produção de filmes B da Warner. *Elysia* foi também o primeiro filme de temática nudista rodado nos Estados Unidos. Estima-se que em 1933, alguns filmes alemães importados por exibidores locais ainda circulassem desde 1920 no mercado norte-americano, como *This Nude World* e *Back to Nature* (também intitulado *This Naked Age*). Ambos panorâmicas de campos nudistas ao redor do mundo, com cenas de nudez frontal feminina que muitas vezes eram retiradas para atender restrições locais.

A produção de *Elysia* começou em setembro daquele ano, com Foy e equipe se instalando na recente Fraternidade Elysia, na Califórnia. Vale citar que pouco depois, em novembro, outro *travelogue* nudista estava em produção, *The Nudists* (ou *Back to the Sun*). Com um competidor em vista, Foy prontamente finalizou seu filme para lançamento com uma interessante publicidade, impressa e distribuída aos exibidores, para que não confundissem *Elysia* com “qualquer outro

assim chamado filme nudista". A publicidade em nada fica a dever às chamadas que se tornaram padrão nos filmes *exploitation*, sempre alardeando as pretensas qualidades da produção. De acordo com o material publicitário, Foy alertava para que "não tenham a idéia de que, por causa da exibição de outro filme nudista na cidade, *Elysia* não pode ser exibido por aqui. *Elysia* é americano... é autêntico – e entretenimento – honesto, divertido e instrutivo. *Elysia* é romântico e dramático... Há uma história em *Elysia*... Há juventude, beleza... Há fato. *Elysia* não é uma miscelânea de cenas de *newsreels* misturadas e empurradas para o público... *Elysia* é real... dará satisfação e fará a audiência sair do cinema comentando".

Sobre o "real" em Elysia, há controvérsias, como veremos. Mas em parte, Foy estava sendo honesto em seu anúncio. Afinal, era comum que os filmes nudistas anteriores – e que ainda estavam no mercado – fossem colagens de cenas tiradas de cine-jornais, coisa que o diretor evita na maior parte do filme, sendo ele e sua equipe responsáveis por todas as tomadas rodadas no campo de nudismo. Aí estava o pioneirismo do filme.

O filme é construído seguindo uma fórmula já padrão e que seria ainda muito utilizada, inclusive nos documentários educacionais que mencionamos anteriormente. Uma mescla de ficção, que serve para situar o espectador no universo a ser introduzido, com o documental. O caráter propagandístico do filme é evidente - o que nos leva a crer que ou o realizador realmente tinha afinidade com o movimento nudista, ou o mesmo se utiliza dessa empatia para explorar as cenas de nudez. Isso já está evidente na abertura, que procura dar justificativas à realização de Elysia , no letreiro introdutório:

"Este filme foi fotografado no maior campo de nudismo da Califórnia, perto da Lagoa Elsinore, no lugar denominado 'Campos Elíseos'. Um dos cantos mais aprazíveis da Califórnia. Nosso objetivo é demonstrar os benefícios do sol e

do ar sobre o corpo humano. O progresso do nudismo no mundo inteiro é baseado na saúde, tanto do corpo como da mente".

Em outro letreiro, uma passagem do gênese pretende um caráter moral e uma prerrogativa cristã: *"Estavam ambos nus, o homem e sua mulher, e não se envergonhavam".*

A fórmula padrão já se estabelece na primeira seqüência, quando o editor de uma revista encarrega um de seus funcionários de fazer uma matéria sobre o nudismo, assunto principal de uma revista que tem em mãos. Com a relutância do repórter, pouco à vontade com o tema, ele explica – iniciando a jornada didática do filme – que o nudismo está progredindo a passos largos, que um importante jornal já publicara uma matéria sobre nudismo e saúde, e um juiz em importante cidade norte-americana teria dito que há demasiado puritanismo no mundo e que o corpo humano não é indecente.

O primeiro lugar aonde o repórter vai em busca de informações é em uma livraria, onde a vendedora informa a grande procura de livros sobre o assunto, e indica uma autoridade no assunto. Em seguida, no consultório do Dr. King – incorporando a figura tradicional do especialista, o sábio moderador acima do bem e do mal -, Mack, nosso repórter, ganha uma aula sobre a filosofia nudista. King projeta um filme – as únicas cenas de arquivo do filme -, que nos leva a uma outra dimensão de *Elysia*, a documental. As imagens projetadas tornam-se as principais, e a voz de King, em *off*, vai fazendo as asserções necessárias.Começa com a imagem de dois expoentes da Grécia antiga: Heródoto, que teria defendido a helioterapia ("é necessário expor o corpo ao sol para gozar de boa saúde"), e Hipócrates, também adepto da exposição solar. Após um breve histórico do nudismo, o repórter pergunta – um jogo de perguntas e respostas semelhantes aos utilizados nos filmes de sala-de-aula – para que serve o nudismo no momento atual e quem são os praticantes. O que serve de gancho para novas explanações

em *off*, tendo como pano de fundo um *travelogue* sobre aborígenes africanos. Segundo o doutor, três quartos da humanidade são constituídos por nudistas e que na África, o nudismo é necessário à saúde. Ressaltamos que as imagens não possuem características que realmente se amarrem ao contexto, sendo uma colagem de cenas de arquivo "africanas" em que os nativos seminus em atividades variadas ganham significado somente graças às palavras do narrador. Acabam – imagem e voz – se articulando, podemos dizer, artificialmente. Ou seja, separadas tornam-se vazias de significado. O filme também reflete a mentalidade do período, em que o colonialismo e a supremacia ocidental ainda eram fortes. Ainda que valorize o bem estar físico, resistência e estrutura corporal bem desenvolvida dos nativos mostrados, o que seria reflexo da exposição dos corpos despidos ao sol, enfatiza que "essas raças selvagens não tem a estrutura muscular de um lutador, mas de um animal da selva. E que se o homem branco prestasse atenção ao seu desenvolvimento físico, com sua inteligência superior venceria o selvagem em qualquer competição física". Em toda a aula, é reforçada a distinção entre selvagens e civilizados, de modo a enfatizar que, a despeito das qualidades em comum (os benefícios solares em corpos nus), o nudismo civilizado se fundamenta intelectualmente.

O repórter acaba conseguindo do Dr. King a permissão para visitar um campo de nudismo. Acompanhado da secretária do médico, Miss Kent, chega aos "Campos Elíseos", onde é recebido por um dos freqüentadores que pede-lhe que assine um termo em que reconhece como sadios, morais e beneficentes os objetivos do campo. Também promete comportar-se e não ofender os membros da comunidade. De longe se vêem alguns nudistas circulando pelas trilhas. A filosofia nudista é novamente explicitada por um porta-voz do grupo (na verdade, Hobart Glassey, presidente de Elysia). Em seguida, o repórter é convidado a também ficar nu para melhor conhecer as atividades do campo e interagir com os nudistas. É quando o caráter de documentário passa a primeiro plano, mostrando os nudistas em seus afazeres: praticando esportes, cuidando das plantações,

consertando artefatos diversos e desfrutando as horas de lazer deitados em espreguiçadeiras lendo ou entregues a jogos-de-salão. Os figurantes são todos nudistas, realmente, sendo que os únicos atores são os condutores do filme: o médico, Mack, a atendente da livraria e a bela *Miss* Kent. O Dr. King continua presente, como cicerone do repórter e do espectador, que introduz no cotidiano nudista, sempre com comentários edificantes. Esse apelo propagandístico se rende obviamente à exploração. Mesmo não havendo cenas picantes, ou alusivas a sexo, o que contrariaria o moralismo enunciado. Aliás – diga-se de passagem -, é interessante constatar como um filme sobre nudismo mostra tão pouco. Há corpos nus na maior parte de *Elysia*, durante as seqüências rodadas no campo de nudismo, mas pouco se vê. Eles estão, na maioria das vezes, longe da câmera, e quando são pegos com mais proximidade, o naturalismo é comprometido pelo posicionamento elaborado de modo que sejam vistos de perfil, ou com braços e pernas cobrindo estrategicamente órgãos genitais, principalmente. É uma nudez velada, nunca frontal. O que mais se mostram são nádegas e seios, estes sempre que possível, meio encobertos. Mesmo assim, em se tratando de uma produção da década de trinta, esse pouco se torna demasiado, tanto para o público ávido, quanto para os censores e ligas de decência.



Elysia: didatismo e exploração.

A exploração da nudez é mais evidente quando a secretária de King, e discreto interesse romântico do repórter, surge em todo o seu esplendor. Filmada de modo completamente diferente das outras mulheres do filme, mais se assemelha a uma *pin up* de calendário, conforme podemos conferir abaixo:



Mas *Elysia*, em seu caráter documental, é ambíguo graças, principalmente ao moralismo inerente. O que provavelmente confundiu a cabeça das autoridades e responsáveis pela censura da época. Pois se ele apela para a nudez em função de uma evidente atração mercadológica, ele é conservador, pois dessexualiza o indivíduo, tendendo a um tipo perigoso de fundamentalismo cristão. Mostra os nudistas em cenário idílico, brincando como crianças, sem desfrutarem do fruto proibido. A regra é rigorosa, conforme alertado ao repórter: comporte-se bem, ou será excluído. Expulso do paraíso, onde reina a harmonia, a nudez é pura e o sexo pecado. Mensagem que com certeza não foi levada em consideração pelos jovens que assistiram *Elysia* em busca de emoções mais fortes, e no escurinho do cinema deixaram-se esvair nas curvas de *Miss* Kent.



Dr. King, Miss Kent e Mack, o reporter: o trio protagonista de *Elysia*.

Conforme podemos concluir, as estratégias utilizadas para trazer o nudismo às telas tinham por princípio se sustentar através de uma pretensa aproximação científica. O que legitimava os objetivos de filmes como *Elysia*, *This Nude World*, e *The Nudists*, sendo que estruturalmente, tinham muito em comum com os filmes que exploravam o exótico, no período. Este caráter é claramente exemplificado em *Elysia*, ganhando ênfase na didática projeção feita pelo Dr. King a Mack, o repórter, de filmes que mostravam a prática do nudismo entre povos primitivos. Outro filme, *Nudist Land* (1937), que como de hábito foi exibido com diversos títulos, também propunha um ponto-de-vista antropológico mostrando cenas oriundas da África, Bali, Somoa e outros rincões onde trajes sumários eram costume. Essa ênfase em um estado de vida natural, que traz subentendida uma crítica à vida moderna, também aproxima os filmes nudistas, em discurso, com o *exploitation* clássico.

Estes filmes também carregam o que Schaeffer (1999, p. 296) denomina “história-da-vida-real”, ou seja, um esteio com o público, elaborado com a inserção no documental de uma situação vivida por pessoas comuns, que vai justificar e permear toda a narrativa. Do mesmo modo que serviu a aventura do repórter em *Elysia*, *Nudist Land* parte dos conflitos do casal Betty e Jack Weston,

que tem o casamento e a saúde ameaçados pelas pressões da vida urbana. Enquanto Jack está sempre ocupado trabalhando, Betty adoece. Após uma estadia no hospital, uma amiga a leva para um campo nudista, onde ela recupera a saúde. Por conta disso, Jack acaba também conquistado pelo nudismo.

É interessante que as maiores críticas a esses documentários partiram não dos moralistas, mas dos próprios grupos nudistas. Se as cenas passadas em campos eram verossímeis para o grande público, foram consideradas um embuste para os praticantes do nudismo. Eles notavam principalmente o fato de que, apesar do movimento nudista sempre enfatizar uma orientação familiar, de modo que a maioria dos clubes não permitia a associação de pessoas solteiras – especialmente homens -, os filmes davam destaque à nudez de mulheres atraentes, deixando famílias e pessoas mais maduras simplesmente como extras em segundo plano. O que confirmava o fato de que os filmes nudistas eram realizados para criar excitação sexual e estimular a audiência, contrariando os princípios do movimento. A sexualização do nudismo tanto era completamente oposta à filosofia e propaganda das organizações nudistas, que o citado Hobart Glassey – presidente de Elysia – manifestou sua frustração e arrependimento pela participação no filme. De acordo com ele, a mensagem do movimento foi deturpada, sendo que filmes desse tipo não só eram nocivos ao cinema enquanto indústria, mas para organizações como a sua. Independente disso, os filmes nudistas não deixaram de cumprir a função de servir de veículo para o movimento, apregoando os benefícios do nudismo para o público. O que reflete a ambigüidade dessa linha de produção, que tinha na exploração da nudez e do sexo sua base. Como bem observa Schaeffer (1999, p. 297),

> pode-se presumir que alguns espectadores iam ver os filmes para satisfazer a curiosidade sobre o movimento nudista, mas a promessa de excitação sexual prevalecia. A apresentação no início de *This Nude World*, pergunta: “Quem são os nudistas de que ouvimos falar? Como são e o que fazem? Eles se encontram e se entregam à orgias sob a luz do luar? São exóticos e imorais?” A resposta para as duas últimas

> perguntas era, sem dúvida, negativa. Mas pelo simples fato de colocá-las, os produtores imbuíam os filmes de fortes expectativas de compensação sexual.

Esse caráter espetacular dado ao nudismo fica evidente na campanha promocional que envolvia a exibição dos filmes. Segundo conta Schaeffer (1999, p. 198), quando *Elysia* entrou em cartaz no Rex Theater, em Seattle, foi apregoado como o maior evento que o cinema conheceu em anos, sendo a fachada ornamentada com árvores pintadas e desenhos em tamanho real de mulheres nuas. Uma grande legenda prometia: “Você verá o que espera, e não será desapontado”. Ampliações fotográficas em preto-e-branco e coloridas eram disponibilizadas aos exibidores, mostrando jovens atraentes, inclusive a onipresente secretária Miss Kent. Nenhuma foto de homens estava presente. A nudez masculina ainda era um tabu maior do que a feminina.

Pouco depois, em 1940, um forte indício do progressivo afastamento do documentário nudista da filosofia original do movimento, com uma ênfase cada vez maior na encenação e na exploração da nudez. Em *Nude Ranch*, encontramos todos os elementos centrais dessa vertente: ambientes naturais, atividades esportivas e recreativas. Com a diferença de que não há uma justificativa presente através de narração ou intertítulos. Nenhuma asserção sobre os benefícios da vida natural, como em outras produções. Mas um contínuo desfile de garotas seminuas, vestindo um arremedo de fantasia em estilo *western* configurando um delírio fetichista: chapéus de *cowboy*; botas; um avental franjado cobrindo somente a frente da cintura, deixando as nádegas de fora; e um grande lenço amarrado no pescoço, caindo sobre peito, que se move a cada movimento revelando vislumbres dos seios.





As freqüentadoras do *Nude Ranch*.

Nessa década, a fórmula original dos documentários nudistas vai decaindo, com a contínua distribuição de filmes curtos montados a partir de material de arquivo e uma guinada rumo ao burlesco[30] e ao *nudie-cutie*[31].

30 Os filmes burlescos começaram a ser produzidos no pós-guerra, em 1947, pelo Quality Studios, de Merle Cornell. Eram curtas, protagonizados por dançarinas profissionais das boates de Los Angeles, se apresentando geralmente tendo um cenário pintado como fundo. Suas protagonistas foram as primeiras a assumirem de modo ousado a sua sexualidade, ou seja, não eram atrizes insinuando ou sugerindo uma pretensa sensualidade, mas verdadeiras performers sexuais que não deixavam dúvida sobre o que vendiam. Devido às diferenças legislativas regionais que regulamentavam a censura dependendo do território em que eram exibidos, os filmes burlescos eram montados em pelo menos três versões. Cada uma mostrando menos (apenas pernas, sorriso e gestos sugestivos) ou mais. Somente as dançarinas mais ousadas chegavam ao ponto máximo, desnudando os mamilos ou cobrindo apenas a genitália. Em pouco tempo os burlescos evoluíram de pequenas exibições de danças sensuais ou simulações de strip-teases para o que seria uma tentativa de inserir algum tipo de narrativa, de modo ainda incipiente. Um dos pontos altos dos Burlescos foi o longa metragem a cores Teaserama (1955), que promovia o encontro entre duas performers que se tornariam lenda: a ruiva de busto avantajado Tempest Storm e a morena Betty Page (PIEDADE, 2002, p. 109, 110).

31 Os *nudie-cuties* entraram em cena no final dos anos 50, introduzidos pelo ex-*cameraman* das forças armadas e que viria a se tornar um dos grandes nomes do *exploitation*, Russ Meyer, com *The Immoral Mr. Teas (1959)*. O enfoque deixou de lado o naturalismo e inseriu mais malícia, com clara alusão à sexualidade, além de mostrar mais nudez do que qualquer produção feita comercialmente até então. Deu novo verniz aos tradicionais filmes nudistas. Ao contrário de simularem um contexto educacional ou mesmo filosófico, vão direto ao seu objetivo: mostrar mulheres nuas e, pela primeira vez, dentro do contexto de uma estrutura

Em 1957 o Juiz Charles Desmond atendeu a uma apelação do produtor Walter Bibo, veterano produtor de filmes burlescos, que teve o seu filme *Garden of Eden* (1954), inteiramente filmado no campo nudista Lake Como Club, na Flórida, proibido em Nova York. *Garden of Eden* deu novo ar aos filmes nudistas justamente por ser a primeira produção do gênero rodada em cores, ainda que sua narrativa se baseasse em *Elysia* e outros prerdecessores. O importante é que com sua decisão, o juiz dava a entender que a nudez, em si, não era obscena, e que poderia ser mostrada livremente, desde que não estivesse vinculada a qualquer ato remotamente sexual. A partir desse momento, as nádegas e torsos de homens e mulheres brancas podiam ser mostrados sem reservas, do mesmo modo que comumente acontecia com as dos negros dos *goona-goonas* (a que já nos referimos). O que o Juiz Desmond não sabia é que graças à sua sentença ele estava inaugurando uma nova era para o cinema *exploitation*, anunciando a explosão irremediável do *sexploitation*.

Com isso, uma nova leva de filmes nudistas, com preços de bilheteria mais altos que os demais, invadiram as telas entre 1957 e 1963, mostrando a já conhecida nudez feliz, inócua, em que pessoas sorridentes interagiam sem nenhuma atitude – nem um olhar – que pudesse ter alguma conotação sexual. Mas com um acréscimo significativo de nudez e menor necessidade de justificativas. O que garantia opositores, que os julgavam indecentes e até uma forma velada de propaganda comunista, o que viria ainda a ocasionar freqüentes embates com as organizações religiosas, policiais e cívicas.

---

narrativa ficcional. Assinalam após o período de transição representado pelos filmes burlescos e nudistas, o início da trajetória do *sexploitation*. A fórmula básica dos *nudie-cuties* em geral, resumia-se a uma linha narrativa sem muita consistência e bem-humorada como pano de fundo para a exibição da nudez feminina sem sugestão de atos sexuais. Também resumiam-se em mostrar nádegas e, principalmente seios. Em alguns, mais audaciosos, podemos vislumbrar resquícios de pêlos pubianos. Podemos afirmar que os *nudie-cuties* eram um cruzamento mais ousado dos filmes nudistas com os burlescos. Afinal, muitos nos remetem às apresentações de *strippers* e dançarinas daquelas produções, com a diferença que as mulheres realmente tiram as roupas (PIEDADE, 2002, p.113, 116).

Com o evidente cansaço dos espectadores em relação à simples nudez este ciclo de filmes entrou em decadência. Seus produtores, que já sabiam de antemão que a onda seria passageira pela evidente falta de conotação sexual, decidiram dar novo fôlego à vertente. Já no final dos anos 50 e início da década seguinte, incluíram nos cenários idílicos dos campos de nudistas algumas famosas *performers* dos filmes burlescos tirando a roupa em função da bilheteria. Sendo assim, o enfoque deixou de lado o naturalismo e inseriu mais malícia, com clara alusão à sexualidade, além de mostrar mais nudez do que qualquer produção feita comercialmente até então, dando novo verniz aos tradicionais filmes nudistas. O simulado contexto educacional e filosófico, dando a entender o nudismo como uma forma de vida saudável e alternativa, passou a simples subterfúgio para a exibição de corpos nus. Um bom exemplo dessa leva é a produção de 1965 *The Raw Ones*, que une com destreza o discurso moralista dos documentários nudistas precursores, sendo dedicado na abertura "aos princípios do nudismo americano e à coragem da mente que busca a verdade e se empenha na iluminação". Dessa forma, o narrador em *over* enuncia a já tradicional cartilha sobre as benesses do nudismo, enfatizando o filme como educacional, científico e sociológico. Porém, o discurso se torna facilmente secundário, perante o selecionado grupo de nudistas que expõem seus corpos tendo como fundo a natureza. Sem nenhuma inibição, a câmera se aproxima e passeia entre o grupo, detalhando não só seios e nádegas, mas também órgãos genitais masculinos e femininos. As pessoas retratadas são todas jovens e atraentes. Elas interagem em meio a práticas esportivas, das quais destacamos os exercícios com halteres e a cama elástica. Fica evidente uma preocupação maior do cinegrafista em se ocupar das formas femininas. Tanto que são as mulheres as responsáveis pela maior parte da ação, sendo os homens suportes ou participantes secundários. Nos exercícios com halteres, por exemplo, dois deles ficam de lado, preparados, enquanto as garotas, uma por uma se posicionam no meio, de frente para a câmera. Eles levantam a barra e entregam a elas, que fazem alguns movimentos

com os pesos, levando o corpo para frente e agachando sensualmente o corpo. O que deve ter feito muitos espectadores lamentarem que a câmera não estivesse colocada por trás, e em contra -*plongé*. Já a brincadeira seguinte constitui o clímax da exibição de nudez. O grupo se reúne em volta da cama elástica e uma por uma, as mulheres sobem e dedicam alguns minutos a pular, ao natural. Seus movimentos são registrados pela câmera em frente, devidamente parada – ao contrário da câmera de mão utilizada em quase todo o filme. Dentre todos os presentes, somente um homem entra no jogo.



The Raw Ones.

5.4. A influência européia e a batalha pelo sexo

Enquanto os documentários nudistas e filmes educativos supriam o mercado convencional e os *stag movies* alimentavam na clandestinidade as fantasias de felizes *voyeurs*, desde o início dos anos cinqüenta filmes europeus começaram a ser difundidos. Essas produções, logo denominadas "de arte"[32] retratavam o mundo do pós-guerra com uma nova abordagem, mais franca e explícita no tratamento dado ao sexo. A voluptuosidade de atrizes européias, como Anna Magnani, Silvana Mangano e Sophia Loren logo incendiou o imaginário do público masculino, fazendo com que os filmes europeus se tornassem sinônimo de filmes eróticos, fomentando a antipatia das ligas de decência e a ganância dos distribuidores que, sem nenhum pudor, divulgavam qualquer filme vindo do velho continente como obra de conotação erótica. Do mesmo modo, remodelavam os filmes em função dos seus objetivos. *Monika e o Desejo* (*Sommaren med Monika*/1953), de Ingmar Bergman, por exemplo, teve os direitos adquiridos pelo já nosso conhecido *exploiteer* Kroger Babb, ganhando o sugestivo títulos de *Monika, the story of a bad girl*. Cortado de seus 95 minutos originais para 62 minutos, tinha como atração principal os dois minutos de nudez da atriz Harriet Andersson. Também marcou o período a produção francesa *E Deus Criou a Mulher* (*Et Dieu...Créa La Femme*/1956), de Roger Vadim, com Brigitte Bardot mostrada como veio ao mundo. A influência desses filmes, que promoviam uma atitude tanto mais liberal quanto questionadora em relação ao sexo, se fez presente em um público cada vez mais exigente por mudanças, já

[32] Os filmes europeus eram exibidos nos Estados Unidos por distribuidores exploitation, competindo com os burlescos em casas de espetáculo alternativas, geralmente destinadas a filmes "para adultos", agora transformadas em "art houses".

nas fronteiras da década de sessenta, colocando mais ênfase na necessidade de uma revisão das leis que regiam a exibição da nudez nos espetáculos.

O que veio cerca de uma década depois, entre 1967 e o emblemático 1968. Pouco antes, alguns filmes *mainstream* já forçavam os limites, deixando os censores com um sério dilema quanto à sua liberação ou mesmo em relação à integridade dos filmes. Apuros que ocasionaram as esperadas mudanças (1966) no antigo código de conduta que regia a produção, distribuição e exibição de filmes nos Estados Unidos. A *Motion Pictures Association of América* (MPAA), com o mais liberal Jack Valenti à frente, conseguiu acomodar no velho código material mais controverso e atual. Mas somene em 1968 que o antigo sistema foi realmente colocado de lado, substituído por um novo sistema de classificações que vigora até hoje, no qual foi inserida a classificação X33 ou seja, proibido para menores de 16 anos. Com esse sistema, a MPAA acabou iniciando o caminho sem volta para a permissividade que se instalaria nas telas a partir de então. A princípio, Valenti não queria uma classificação além de "R", de modo que a MPAA se resguardasse de produtores independentes direcionados à realização de filmes para adultos (adults only). Mas acabou sendo obrigado a reconhecer a classificação "X" devido a pressões de exibidores que queriam uma salvaguarda contra arbitratriedades legais. Por outro lado, mas em consonância com a atitude da associação, também influiu para a liberalização outra pendenga iniciada em 1967 quando o então presidente Lyndon Johnson instaurou uma comissão para avaliar a pornografia e seus efeitos. Essa comissão ficou responsável por analisar o material existente (incluindo os *stag movies*) e determinar o que seria obsceno. Apesar da tentativa de minar a comissão levada a cabo por Richard Nixon, quando assumiu a presidência em 1969 e colocou um de seus homens no grupo com clara

[33] Outras classificações do novo código: (G) sem restrições, (M) para público maduro, (R) restrito – menores de 16 anos somente acompanhados por maior ou responsável legal.

intenção de minar os trabalhos, argumentando que a própria existência da comissão era uma promoção da pornografia; o parecer final foi favorável a que fossem abolidas as leis sobre obscenidade, já que não encontraram nenhuma evidência de que a exibição de conteúdo sexual estava relacionada a algum tipo de comportamento fora dos padrões. E estabeleceram apenas que esse tipo de material fosse restrito para menores e pessoas que não desejassem contato com ele. O impasse entre as deliberações da comissão e a posição presidencial acabou fazendo com que nada se modificasse então, ainda que segundo pesquisas, mais de sessenta por cento do público acreditava que as pessoas tinham o direito de determinar por elas mesmas o que era obsceno. O passo decisivo veio com um obscuro documentário sueco, que acabou se tornando um dos três[34] mais importantes filmes para adultos já feitos: *Jag Är Nyfiken* - mais conhecido pelo título norte-americano *I Am Curious (Yellow)* -, feito em 1967 pelo diretor Vilgot Sjöman, antigo colaborador de Ingmar Bergman e considerado o Jean-Luc Godard escandinavo.

Anteriormente, um documentário europeu sobre sexo já tinha sido exibido, sem muito a acrescentar aos já tradicionais filmes educativos produzidos nos Estados Unidos: o alemão *Helga - Vom Werden des menschlichen Lebens* (título em inglês: *Helga – The Becoming of Human Life*) dirigido por Erich F. Bender em 1967. Prometendo conter cenas nunca antes exibidas do momento da concepção até o nascimento do bebê, e a completa intimidade de uma jovem, foi produzido em cooperação com o Instituto Central para Educação e Saúde, de

---

[34] Os outros são *The Immoral Mr. Teas*, de Russ Meyer (1959), e *Garganta Profunda* (*Deep Throat*), de Gerard Damiano (1972). O primeiro tornou-se um marco na história do cinema adulto não só por mostrar mulheres nuas dentro do contexto de uma estrutura narrativa ficcional, mas também por ser uma ruptura decisiva no *exploitation* clássico assinalando, após o período de transição representado pelos filmes burlescos e nudistas, o início da trajetória do *sexploitation.* Já *Garganta Profunda* deu nova dimensão ao filme pornográfico, transpondo a barreira que até então o confinava às salas marginais e público específico rumo ao *mainstream*, fazendo do sexo explícito centro de acaloradas discussões, debates na imprensa e assunto de repercussão nacional.

Colônia. *Helga* é um documentário que trata dos aspectos físicos da anatomia humana e reprodução. A câmera segue a jovem alemã que dá nome ao filme dos primeiros estágios da gravidez até o nascimento da criança, sustentando-se em informações médicas e educativas. Bem realizado, utiliza desenhos animados, modelos, microfotografia dos processos internos e seqüências encenadas para mostrar as circunstâncias em que ocorre a concepção, o desenvolvimento do feto e, finalmente o parto – filmado em notáveis *close-ups*. Filme que seria mais apropriado para exibição em escolas do que em cinemas não fosse a distribuição apelativa da American International Pictures, famosa companhia produtora de filmes de *science-fiction*, horror e *exploitation*.

5.5. Jag Är Nyfiken ou: como um documentário sueco mudou o sexo no cinema

Jag Är Nyfiken se diferencia completamente de tudo que já havia sido feito em relação à representação sexual no documentário. Ainda que possa parecer datado ou mesmo entediante para os padrões atuais[35], essa improvável mistura de política, sexo e crítica social deve ser compreendida como um produto de sua época. Sjöman andava descontente com os filmes que vinha realizando, que considerava convencionais demais. Teve a idéia de mudar o direcionamento de seu trabalho, com um pequeno grupo de colaboradores e pediu ao produtor Göran Lindgren que lhe cedesse 100.000 metros de filme preto e branco e liberdade para fazer um filme sem roteiro: *Jag Är Nyfiken*, que acabou ganhando duas versões, a amarela e a azul (montada com cenas que não entraram no

[35] Jordan Hoffman, em crítica no encarte do DVD, que o considera perfeito para apreciadores de filmes tortuosos, sobre pessoas que gritam palavras de ordem socialistas, ocasionalmente ficam peladas, e depois gritam mais palavras de ordem socialistas.

outro), cores que remetem à bandeira da Suécia. Filme para o qual juntou uma equipe e elenco inexperientes.

Retratando uma sociedade em transição, a narrativa é contada utilizando um amálgama de modos de registro: posters e material visual do período, entrevistas no estilo cinema verdade, gravações em fita e filme de ficção. Em um interessante (ainda que não profundo) mergulho revolucionário, procura ser um filme pleno, no sentido em que se propõe a examinar a cultura e a sociedade - do mesmo modo que Godard fez em filmes como *Masculin Féminin: 15 faits précis* (1966), *La Chinoise* (1967) e *Week End* (1967) – sob um ponto de vista marxista. O mais relevante sobre o filme é a flexibilidade com que o diretor, de modo bastante singular, lança mão das convenções ao juntar elementos ficcionais – como as atrevidas cenas de sexo que fizeram a reputação do filme – a documentais, forçando os limites do gênero em direção às fronteiras do ainda não popular *mockumentary*. Se aproxima, conforme conceito de Roscoe (2001, p. 6) desta forma factual-ficional que possui estreita relação tanto com o dramático quanto documental, se apropriando dos códigos e convenções do documentário. No caso o cinema-verdade, expressão que ganha um novo sentido no período[36], "uma designação global dos movimentos que empregavam novos métodos de filmagem com equipamentos portáteis" (DA-RIN, 2004, p. 150). Meios nos quais o diretor passava de observador a participante. Sjöman se apropria desses modos de expressão, falseando os que Nichols categoriza como modos observativo e participativo, através da construção das circunstâncias. Dentro dos parâmetros do primeiro que, conforme o teórico, "propõe considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando-se de seus afazeres"(2005, p. 148), estão as

[36] Antes o termo já designara uma série de cinejornais (1922-1925) na Rússia, assim como a fórmula encontrada por Dziga Vertov para representar o objetivo estratégico de todo o seu trabalho (DA-RIN, 2004, 114).

seqüências em que a câmera, de fora, nos coloca em posição de *voyeurs* da intimidade – notadamente sexual, no caso - dos protagonistas. Já na outra categoria, participativa, o diretor interage no cotidiano de seus objetos, e muitas vezes acabam se tornando parte ativa do próprio experimento. No caso, principalmente, a interação entre ele e a atriz e personagem principal. É relevante que por trás dessa elaborada construção fílmica estão as intenções de Sjöman em fazer prevalecer o seu discurso e elevar a consciência social na Suécia, em sintonia com os modos de pensar do período. Devemos ter em mente que a partir dos anos sessenta surgiram novas teorias e abordagens sobre cultura e sociedade que refletiam e assimilavam idéias políticas e, como observa Kellner (2001, p. 34), práticas radicais. Diz o autor:

> A febre teórica surgiu nos anos 1960 na França, quando a proliferação de novos discursos emanou da teoria pós-estruturalista. Rejeitando as teorias totalizadoras, universalizantes e cientificistas do estruturalismo, da semiótica, da psicanálise, do marxismo e de outros "discursos mestres" que produziram a febre teórica e as guerras entre teorias de uma era anterior, a revolução pós-estruturalista viu a proliferação de novas teorias da linguagem, do sujeito, da política e da cultura. No entanto, voltando-se exatamente para as teorias cujas afirmações mais extravagantes rejeitava, o movimento pós-estruturalista apresentou novas sínteses do marxismo, da psicanálise, da semiótica e do feminismo, produzindo uma quantidade luxuriante de discursos teóricos que circularam por todo o mundo (KELLNER, 2001, p. 34).

Jag Är Nyfiken conta em seu primeiro subtexto, a história de Lena Nyman, uma ambiciosa atriz que trabalha em um caleidoscópico filme sobre temas sociais para Vilgot Sjöman, que aparece como ele mesmo (assim como equipe e equipamento), no filme. O personagem principal também é Lena Nyman, séria (mas também divertida) jovem que vive em Estocolmo, em busca de respostas para os atrasos sociais, políticos e sexuais, que, a seu ver, teriam calcificado a vida sueca. O que desde o começo preconiza a idéia de "um filme dentro de um filme". Ou seja, nem sempre é evidente quando vemos Lena na vida real,

documentada pelo filme, ou Lena como personagem de Sjöman. As Lenas ora se mesclam, ora se alternam, assim como os enfoques, que passam sem cerimônia do documental para a representação ficcional. O que define as dimensões do filme é esse habilidoso toque de meta-filmagem que acaba trazendo o espectador para o centro da narrativa: enquanto eles realizam o filme, nos empenhamos em assistir a feitura do filme, de modo que com freqüência, quando já estamos confortáveis com a condução da trama, Sjöman sem a menor cerimônia corta para outra seqüência de estilo narrativo diferente. Pode-se observar que *Jag Är Nyfiken* se apresenta em três atos, que se desenrolam de forma fragmentada ao longo do filme, articulando-se justamente a partir dos contrastes de aspectos formais para os quais a mola mestra é o estilo documental. São bastante influentes os então recentes modos de se fazer cinema - Godard especialmente – em que a trama em si é secundária à construção dos personagens e seu modo de agir e pensar frente às mudanças, ideologia e posicionamentos políticos. É bem nítida a influência do diretor francês, como a mobilidade da câmera, os enquadramentos não convencionais e, principalmente, o rompimento com as formas narrativas tradicionais em função de uma linguagem descontínua, repleta de rupturas e elipses. Essa fragmentação, habilmente estruturada por Sjölman, vai resultar na unidade pretendida. Os atos que se entrelaçam no filme podem ser classificados a partir de três vértices: o discurso político e pregação marxista, construído com cenas de rua, registro de assembléias, passeatas e depoimentos; o relacionamento entre Lena e Sjöman, os aspectos da filmagem e feitura do filme; e os conflitos pessoais e familiares da protagonista, especialmente a relação com o pai e o amante.

No filme, em que predomina o caráter documental – é importante relevarmos que o próprio universo ficcional ou atos que se alternam estão sujeitos a este caráter primário – começa com Lena e Vilgot Sjöman descendo por um elevador, aparentando algum relacionamento. Estão se dirigindo para uma assembléia de caráter político, sendo que da platéia, são espectadores da cena

principal que se desenrola, que é o registro dos discursos inflamados da esquerda sueca. São intercaladas fotos de arquivo de grupos de trabalhadores, sendo que na seqüência, em apurado estilo cinema verdade da época (linha condutora do filme), a câmera acompanha as inúmeras entrevistas que Lena realiza nas ruas, de gravador a tiracolo e microfone, querendo saber dos cidadãos de Estocolmo se eles acreditavam ser a Suécia uma sociedade sem classes. Sua pergunta é sempre a mesma: “Existe um sistema de classes na Suécia?” Seus alvos são tanto membros da classe trabalhadora, quanto de grupos sociais mais favorecidos e as respostas que recebe são as mais diversas: vão do mais profundo desinteresse à apatia ou não comprometimento. Também questiona membros do sindicato, em seu quartel-general, sobre o porque do movimento trabalhista ser tão conservador. Mais adiante, acusa os espanhóis de terem abandonado o ideal democrata (tenta promover boicote ao turismo à Espanha), participando também de manifestações de rua e piquetes em frente das embaixadas americana (contra a guerra do Vietnã), chinesa (denunciando os campos de trabalho escravo) e russa (por um socialismo sem tirania).

Sjöman aproveita para entrevistar figuras proeminentes, como Martin Luther King, que estava em Estocolmo para palestrar sobre a não-violência, assim como o ministro do transporte sueco Olof Palme, o social-democrata de maior evidência no país, inimigo manifesto da guerra do Vietnã e defensor célebre da igualdade de direitos. Ele utiliza essas filmagens como material pseudo-documental, inseridas em uma estrutura ficcional. Especialmente as tomadas com King, intercaladas de modo que parecesse que era Lena quem conduzia a entrevista.

Os aspectos privados da vida de Lena já se estruturam a partir de outro ponto de vista, onde a encenação passa a primeiro plano. É o que vemos na casa da protagonista, espaço que divide com o pai de passado revolucionário – ele participou, durante duas semanas na resistência a Franco na guerra espanhola. Seu quarto é uma toca, entulhada de recortes de jornais, fotos de revistas,

arquivos, fichários e registros espalhados sobre qualquer tema de seu interesse, indo de religião a questionários preenchidos pelos homens que já passaram por sua cama (vinte e três, segundo ela).

O sexo é um dos pontos altos do filme, e também o mais explorado em sua divulgação: a grande quantidade de nus frontais e freqüentes cópulas entre o casal Lena e Börje. O que lhe garantiu bastante audiência, ainda que frustrada pelo extenso discurso político que deve ter feito muita gente sair aborrecida. O que faz, apesar do forte apelo dessas cenas, que *Jag Är Nyfiken* não se situe na linha de documentários de exploração. A busca de Lena por uma identidade sexual – e que viola a tradicional submissão feminina tanto no sexo quanto na luta por direitos iguais - faz com que se envolva com o casado Börje. O primeiro encontro entre os dois ocorre pouco depois de serem apresentados pelo pai da jovem. Lena leva o rapaz para o seu quarto, onde passam a noite juntos. Seus corpos nus são graficamente expostos, enquanto trocam carícias entre arquivos, gravadores de fita e toda a papelada que entulha o quarto de Lena. Os dois, no auge da excitação e com os movimentos tolhidos pelas roupas abaixadas, acabam por se acomodar e fazer amor em um colchão que Lena tira do armário e coloca no chão. Durante a peleja, um cartaz preso à parede (*Jag är fri!!! / Eu sou livre!!!*) vem ao chão. Essa e outras cenas que mostram as relações sexuais entre Lena e Börje são bastante explícitas, honestas e tão francas que fogem dos paradigmas da pornografia ou mesmo do erotismo. Principalmente por serem exploradas em função do conteúdo político. Como o protesto contra a monarquia em frente ao palácio do governo, durante a luz do dia, em que Lena tira a calcinha e monta sobre Börje. Acomodados na balaustrada, fazem sexo ao som do hino nacional. O filme vai num crescendo em que os tabus vão se rompendo, em seqüências bastante audaciosas. Dentre elas, duas se destacam especialmente. A primeira ao ar livre, no retiro campestre em que Lena se refugia. Após desfilar boa parte desse trecho de seios nus, entre incensos, ilustrações eróticas tiradas do Kama Sutra e panfletos políticos, reencontra o amante, que chega da cidade. Terminam ambos

nus, deitados na relva, simulando um sessenta-e-nove que beira o explícito. Börje aplica um *cunnilingus* em Lena, que corresponde acariciando e beijando o pênis em repouso de Börje. Nenhum filme do cinema comercial até então tinha chegado a tanto, faltando apenas a ereção para efetivamente consumar-se o *fellatio*.



Jag Är Nyfiken

Mas se vemos audácia nesse trecho, também fica evidente em contrapartida uma preocupação em não deixar o erótico suplantar os objetivos principais e cair na banalidade. Ou seja, através do próprio reconhecimento da genitália e de suas funções durante o ato sexual – do sexo por um lado como função biológica e por outro como ato político - o filme resgata a representação do mesmo da exibição fragmentada e muitas vezes desordenada dos filmes *exploitation* e *stags*. A outra seqüência que relevamos, por sua intensidade, é a briga do casal, quando os dois, nus, se entregam a um sexo violento. No auge da cena, Börje pega a companheira por trás e a sodomiza a força. Logo depois, Lena tem um significativo sonho: ela se vê caminhando por uma floresta e encontra, amarrados em torno de uma árvore, seus vinte e três amantes anteriores

amarrados juntos em torno de uma árvore, enquanto Börje aproxima-se. Ela o mata com um tiro e após desabotoar e arriar a calça do morto, corta fora seus genitais. Sjöman constrói um retrato completo de Lena enquanto mulher buscando a liberação através dos altos e baixos de uma personalidade sempre questionadora, transitando entre a política e a própria sexualidade, o que não poderia ser feito sem essas cenas em que a nudez e o sexo ajudam a desconstruir todo um universo. Kellner observa que

> no fim dos anos 60, por meio de movimentos radicais, as mulheres começaram a revoltar-se contra aquilo que consideravam práticas opressivas das sociedades patriarcais contemporâneas e de seus consortes. Ocorreram muitos casamentos – freqüentemente infelizes – entre marxismo e feminismo, enquanto outras variedades da teoria feminista encontravam importantes ferramentas na psicanálise para o estudo da opressão e das experiências das mulheres e para a reconstrução de indivíduos mais acolhedores, esnsíveis e amorosos. Portanto, assim como ocorreu com o marxismo, emergiu uma enorme gama de teorias feministas, muitas vezes em guerra entre si assim como contra os discursos masculinos (2001, p. 35).

Para o que contribui, no filme, a negação do erotismo de que falamos, e que pode ser bem exemplificada pelas interferências criadas de modo que não se desenvolva um envolvimento erótico do espectador. Recursos que o diretor utiliza, como por exemplo, exibição de Lena e Börje deitados, nus, discutindo longamente algum assunto de teor sociológico, enquanto a câmera corta para a equipe de Sjöman observando a cena. O que continuamente tira do chão os pés da audiência, deixando inclusive indefinido se os atores/personagens realmente estavam se envolvendo emocionalmente tanto na tela quanto fora dela. Essa falta de consistência sobre a realidade dos eventos testemunhados e construídos de forma documental, de acordo com o que observamos, faz parte de seu ponto de vista, de que nossas concepções de fato e ficção podem ser manipuladas em um mundo cada vez mais moldado pelas percepções de realidade engendradas pelos *mass media*.

Falamos em *Jag Är Nyfiken* como um dos mais importantes filmes para adultos já feitos, ainda que suas cenas de nudez não se enquadrem no que se justificaria chamar de erótico ou mesmo pornográfico. Em primeiro lugar, voltando um pouco atrás, uma batalha governamental se desenrolava nos Estados Unidos para determinar a exibição de material de conteúdo sexual e o que seria ou não obsceno. Quando o filme de Sjöman chegou àquele país (1968), a Grove Press, um grupo editorial com inclinação para batalhas judiciais em defesa da primeira emenda[37], comprou os direitos de exibição já determinado a colocar lenha na fogueira. O fogo não demorou a pegar, pois tão logo a primeira cópia do filme foi apreendida pela alfândega, tratada como importação pornográfica ilegal, a pendenga começou. Talvez se isso não ocorresse, a carreira do filme de Sjöman nos Estados Unidos tivesse sido completamente diferente, quem sabe até fracassando na obscuridade de algum cinema de arte. O fato é que Barney Rosset, proprietário da Grove Press, veterano em disputas judiciais envolvendo suas publicações, levou o caso à Suprema Corte. Podemos argumentar que um dos pontos que levou *Jag Är Nyfiken* ao banco dos réus seria seu ponto de vista socialmente progressista e esquerdista, particularmente no que diz respeito ao feminismo. Afinal, Lena Nyman contestava e aspirava mudanças no *status quo*, e sua abordagem do sexo era radicalmente diferente de tudo que já tinha sido visto no cinema norte-americano. Ela gostava, queria e fazia sexo; sendo algumas vezes recompensador, outras vezes não. O modo como ela se sentia em relação aos seus parceiros conduziam as suas reações.

Em defesa ao filme juntaram-se psiquiatras, sociólogos, escritores e o próprio Vilgot Sjöman, todos argumentando, frente ao júri, que o sexo e a nudez estavam a serviço das idéias. Por fim, sem nos determos detalhadamente no

---

[37] A primeira emenda da constituição norte-americana estipula, entre outros pontos, a liberdade de expressão.

processo, após duas horas de deliberações, o filme foi considerado obsceno – o primeiro passo rumo à notoriedade e rentabilidade. Meses depois (1969), a Corte de Apelações reviu e derrubou a decisão anterior, alegando que mesmo o conteúdo sexual sendo um importante aspecto do filme e um de seus principais temas, o mesmo não pode ser considerado uma abordagem lasciva do sexo. E que o tema dá suporte, no filme, a idéias, e estas são trabalhadas artisticamente - o que faz com que a produção se encaixe no âmbito de realização intelectual, para a proteção da qual foi criada a primeira emenda.

Com esse precedente, o filme de Sjöman se tornou imune a qualquer processo por obscenidade. E mais: a publicidade resultante fez dele um sucesso de bilheteria (cerca de vinte milhões de dólares), algo incomum para uma produção européia. E tornou *Jag Är Nyfiken* um marco por ampliar os limites do que era possível mostrar nas telas. A partir de então, a nudez frontal – masculina inclusive – estava liberada, assim como mais definidas e explícitas simulações do ato sexual. A partir de então, somente a real penetração e ejaculação permaneceriam proibidas na tela grande. Mas não por muito tempo.

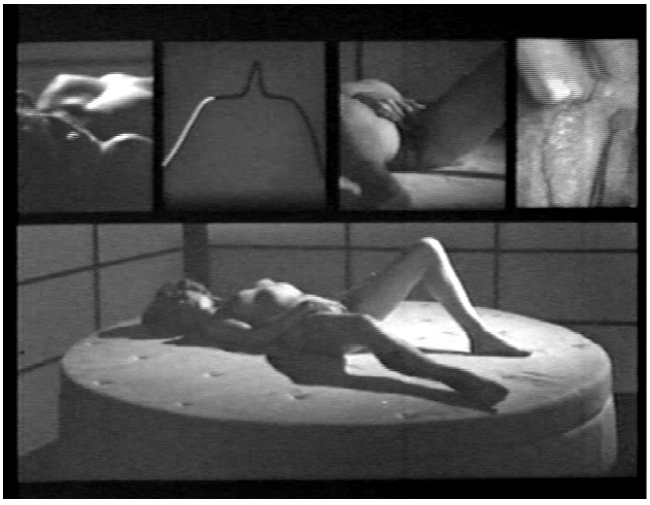
5.6. Kärlekens språk e W.R. - Misterije Organizma

Apenas dois anos após *Jag Är Nyfiken*, outro documentário sueco rompeu as barreiras derradeiras do permitido, trazendo consigo, como era de se esperar nova dose de controvérsia. *Kärlekens språk* (mais conhecido internacionalmente pelo título em inglês *The Language of Love*), realizado em 1969 por Torgny Wickman, toma a sua inspiração dos filmes-de-sala-de-aula. Com a diferença de que, enquanto estes se empenhavam na exploração de cenas de sexo ou violência para ratificar o seu conservadorismo através do medo e da coerção – como *Chained Girls* -, o filme de Wickman procurava ser educativo de uma maneira mais de acordo com os novos ventos que sopravam a favor da

liberação sexual. Ou seja, segue em completa oposição não só aos seus antecessores, como a outros filmes educativos do período, como *It's Wonderful Being a Girl* (1966) – sobre o ciclo menstrual -, *Don't Smoke Pot* (1968) e *Drug Abuse: The Chemical Tomb* (1969) – contra as drogas, - e *Highways of Agony* (1969) – outro filme sobre os perigos da direção imprudente. O que faz de *Kärlekens språk* um marco, pois até então nenhum documentário de educação sexual tinha abordado o sexo sob um ponto-de-vista positivo, muito menos enfocado a sua função de dar prazer.

O filme se baseia nas até então disponíveis pesquisas sobre comportamento sexual, levadas a cabo por estudiosos da área – especialmente o trabalho de Masters e Johnson -, e está centrado em um grupo de pesquisadores bastante conhecidos na Suécia no período: Inge e Sten Hegeler, Maj-Brit Bergstroem-Walan e Sture Cullhed, todos conceituados especialistas que dedicaram os seus estudos científicos aos vários campos da vida sexual. Aborda os vários tipos de problemas ligados ao relacionamento íntimo das pessoas, sendo cada questão discutida pelo grupo. Começa no melhor estilo do cinema direto, com a câmera posicionada como observadora, de modo a registrar as conversas do grupo, sem interferência. Não há voz *over* ou entrevistas. Apenas eventualmente, algum dos pesquisadores fala diretamente em direção do dispositivo de registro, de modo a fazer uma quebra na narrativa e falar diretamente com o espectador. Reunidos em uma confortável sala e instalados ao redor de uma mesa, os cientistas fumam e bebem litros de café, enquanto vão apresentando os temas que compõem a estrutura narrativa. Esse bate-papo aparentemente informal é intercalado com cenas ilustrativas, encenadas de modo teatral em um mesmo cenário, que vai sendo modificado de acordo com a necessidade. Começa mostrando dificuldades comuns de relacionamento entre casais, como falta de comunicação, desinteresse, atitudes de intolerância e apatia sexual. A partir daí, passam a se dedicar à ativação da libido e às atividades sexuais, partindo do funcionamento dos órgãos genitais masculino e feminino,

suas funções e estímulo e posições sexuais. Seqüências ilustradas primeiramente por *slides*, diagramas e animações do corpo humano e do sistema reprodutivo, posteriormente passando para um sistema de tela dividida que permite a visualização das reações de diferentes partes do corpo. O que simplifica a compreensão das complexas reações que ocorrem com um indivíduo sob estímulo sexual. As discussões do grupo também abordam o papel do sexo na sociedade, os preconceitos e tabus.A primeira parte do filme culmina com a exibição de uma jovem nua se masturbando sobre uma cama redonda giratória. Pela primeira vez é usado um artifício que se repetirá durante todo o filme: a tela se subdivide, sendo que a imagem principal – a mulher deitada se estimulando – ocupa os três quartos inferiores e as imagens secundárias ocupam a faixa superior, repartida em quatro quadros. Cada um mostrando um ângulo diferente da cena, inclusive um *close* dos dedos da jovem esfregando o clitóris e os grandes lábios (figura abaixo). Em *off* um dos especialistas descreve o que se passa corporalmente, tendo ao fundo os gemidos de prazer da mulher. De maneira semelhante é abordado o sistema reprodutor masculino, começando por uma animação mostrando o que acontece internamente durante o processo, do início à ejaculação. Também são exibidos vários slides com fotos diversas de orgãos genitais masculinos em close.



Essa introdução didática é encadeada por várias cenas simuladas de cópulas, bastante gráficas e representativas das mais variadas posições, inclusive sendo inseridas curtos exemplos de sexo homossexual masculino e feminino. O estímulo e a busca pelo prazer ocupam a maior parte do discurso, sendo inserida uma pequena peça dramática sobre um casal com dificuldades a serem superadas. Na seqüência, a jovem chora frustrada após a relação pelo fato do companheiro ter ejaculado rápido demais e não lhe ter propiciado o orgasmo. No dia seguinte, ao acordar, o rapaz consola a namorada, compensando através de uma explícita cena de sexo oral sua ejaculação precoce.

Se a cena descrita já mostra um avanço dos limites da representação sexual, serve de preliminar para a até então inconcebível exposição da real penetração. O que ocorre pouco depois, no que podemos considerar sem dúvida, o ponto alto do filme. A seqüência começa com um casal despido, entregue a carícias. Como anteriormente, o homem masturba e faz sexo oral na garota. A vagina, sendo aberta durante o *cunnilingus* é mostrada em detalhe. Indo além, a mulher corresponde, também acariciando o membro do parceiro. Em seguida, ela guia o pênis ereto em direção de sua vagina. É mostrada muito rapidamente a penetração, nos segundos certamente mais audaciosos da história do cinema documentário. E tão significativo quanto, pela primeira vez o sexo é mostrado em tempo real, sem cortes, artifício ou edição. O que é raro até hoje em filmes de sexo explícito. Igualmente à seqüência de masturbação feminina, a tela é subdividida em quadros. Na faixa ocupando os três quartos inferiores, vemos em plano geral a cópula do casal. Na parte superior, dividida em três quadros, temos à esquerda um gráfico representando a curva orgásmica, ao centro a penetração em detalhe, e à direita uma animação mostrando o interior dos corpos durante o coito. Enquanto um dos especialistas em *off* narra os aspectos fisiológicos, acompanhamos através da cena principal e dos gráficos a ação sexual, em toda a sua duração, até o orgasmo (ver ilustração a seguir).



O caráter educativo retorna em seguida, com uma das pesquisadoras explicando para adolescentes em uma sala de aula, os métodos contraceptivos. Essa exposição vai até o fim do filme, sendo esses métodos mais esmiuçados nas seqüências passadas no consultório ginecológico de um dos especialistas do grupo. Lá, em evidente encenação, ele recebe suas pacientes que se submetem a explícitos exames, nos quais assistimos a inserção de dispositivos anticoncepcionais. Cada um é exemplificado em uma garota diferente, sendo que das duas primeiras, vemos em *close* suas vaginas expostas pelo instrumental ginecológico, e a introdução respectiva de um diafragma e um DIU.

Kärlekens språk termina com uma colagem de cenas documentando a liberação sexual nas ruas da Suécia, com ênfase na indústria do sexo: uma colagem de fotos de revistas pornográficas, shows de *striptease*, o comportamento nas ruas e a moda. Tudo visto sob uma ótica positiva e libertária, em parte vinculada à política e a contestação do período, tendo também em vista uma moderna concepção de educação sexual. Mas a contínua exibição de corpos nus,

órgãos sexuais e cenas de sexo envolvendo jovens e atraentes casais – indivíduos mais velhos ou de aparência mais desgastada servem apenas para enfatizar os desencontros de relacionamento e desajustes sexuais – nos leva a considerar se *Kärlekens språk* não seria, na verdade, um filme pornográfico fazendo se passar por documentário científico e educativo para burlar a censura. A despeito da evidente exploração da nudez e do sexo, acreditamos ser exatamente o contrário: um filme de educação sexual que se utiliza do material pornográfico para passar a sua mensagem em um momento de distensão em que a revolução sexual passava à ordem do dia e o corpo e suas funções deixavam de ser tabu.

Já *W.R. – Misterije Organizma* (1971), de Dusan Makavejev, traz de volta o teor político que prevalecia em *Jag Är Nyfiken*. Mas com um olhar mais crítico dos dogmas marxistas e um caráter sexual menos denso e mais sintonizado com a permissividade que aflorava no período. Podemos dizer que, enquanto o filme de Sjöman, em seu preto e branco manifestava um comprometimento político mais inflexível, o documentário de Makavejev, trazia nas cores uma aspiração por liberdade que ampliava esse comprometimento para além dos dogmas da própria esquerda em que se encaixa e contesta.

O filme traça relações entre o comunismo e a sexualidade, tendo como base a vida e obra de Wilhelm Reich ("WR"), o polêmico psicanalista marxista que se tornou um dos gurus dos movimentos de contracultura. Reich também angariou o título de *persona non grata* tanto entre os comunistas do Leste Europeu quanto em meio aos capitalistas dos Estados Unidos. País que adotou em 1939 graças às perseguições dos nazistas e onde acabou morrendo em 1957 na prisão de Lewisburg, após ser condenado acusado de fraude por ter supostamente descoberto o orgônio, uma energia cósmica com poderes curadores e de implemento sexual, em função da qual inventou uma máquina. O dispositivo se constituía em uma cabine metálica destinada a condensar esse material e tratar problemas sexuais. Invenção que se tornou um sucesso comercial e também

causou sua ruína quando caiu nas mãos da FDA (*American Drug and Food Administration*).

Quer fosse um lunático ou um visionário, o fato é que suas teorias referentes a comportamento sexual e política - que o tornaram proscrito dos círculos científicos - ainda no início dos anos setenta eram capazes de deflagrar a ira de censores e conservadores. Isso tendo como uma de suas credenciais mais relevantes ter sido perseguido tanto na Alemanha de Hitler como na União Soviética de Stalin e nos Estados Unidos de Joseph McCarthy. Essa foi uma das motivações que levou o iugoslavo Dusan Makavejev a tentar elucidar o pensamento reichiano e, como bem observou Rittner (1990, p. 325), a quebrar a conspiração de silêncio erguida em torno de um dos mais notáveis pensadores de nosso tempo".

Makavejev chegou aos Estados Unidos poucos anos antes, vindo da Iugoslávia, já com o propósito de fazer o filme. Para tal empreitada utilizou, tal como Vilgöt Sjoman, estruturas narrativas diferentes montadas paralelamente. *W.R. – Misterije Organizma* é constituído de uma série de *plots* e entrevistas intercaladas. Não obstante os distintos cenários, personagens e períodos de tempo, a montagem das diferentes tramas cria uma singular crônica da sexualidade e dos anseios revolucionários. Tanto que o W.R do título também se refere à expressão *World Revolution*. Podemos encontrar no filme cinco *sub-plots*, sobre os quais vamos brevemente discorrer, lembrando que, ainda que sigamos a ordem primária em que os mesmos são apresentados, os mesmos não configuram episódios isolados amarrados seqüencialmente, mas trechos de cada um vão se intercalando até o final, a partir da abertura com textos explicativos:

"Este filme é em parte uma resposta pessoal à vida e aos ensinamentos do Dr. Wilhelm Reich (1897-1957). Estudando o reflexo orgásmico como primeiro assistente de Sigmund Freud, Reich descobriu a energia da vida, revelando as

raízes profundas do medo da liberdade, medo da verdade e medo do amor no homem contemporâneo. Durante toda a sua vida, Reich lutou contra a pornografia no sexo e na política. Ele acreditava em uma democracia trabalhista, em uma sociedade orgânica baseada no trabalho e amor livre".

E em cartões separados, centralizado na tela em letras grandes:

"Dr. Wilhelm Reich", "*Joy of Love*", "Enjoy", "Feel", "*Laugh*", "*Filmado nos Estados Unidos e na Iugoslávia (1968-1971)*".

Podemos denominar o primeiro *sub-plot* de "O Soldado". Trata-se do registro do trabalho do poeta e artista performático Tuli Kupferberg que, vestido como soldado faz uma paródia da guerra e da natureza sexual do fascínio exercido pelas armas no homem, masturbando o seu rifle de brinquedo. A maior parte das seqüências são mostrando o artista de corpo inteiro, filmado a média distância, e que provocam o espectador com seu aspecto teatral. "O Soldado" aparece logo no início do filme, em uma vizinhança pobre de Nova York coberta por pichações de slogans pró-comunistas. Duas assistentes ajudam o *performer* a preparar a vestimenta – capacete e roupa vermelha. Mais adiante, em outra inserção pelo meio do filme, ele toma de assalto o centro comercial da cidade, interagindo com os passantes e homens de negócio que assistem a *performance*. Como parte do clímax do filme, a masturbação do rifle é montada com outras seqüências de orgasmo. Mas Makavejev não se ocupou só do trabalho de Kupfebgerg. Outros artistas de vanguarda do período também foram objeto das lentes do diretor em outros dois *sub-plots*. No primeiro, a desenhista e pintora Betty Dodson, que pedia aos amigos para se masturbarem em seu estúdio de modo que ela os retratasse no ato. Ela discute, em primeiro plano, suas

experiências em desenhar essa atividade, o feminismo e a sexualidade da mulher. Ao fundo, o desenho em grande escala de um homem nu, deitado e segurando o pênis ereto em posição de masturbação domina todo o segundo plano. Já o segundo e de fundamental importância se passa no ateliê da artista plástica Nancy Godfrey. Ela recebe o amigo Jim Buckley (editor da revista de temática sexual *Screw*), que se despe e deita em um sofá. Ela passa a acariciar o membro do rapaz, até ele ficar duro. Em seguida, Nancy lambuza o órgão com algum tipo de lubrificante, e cobre a pélvis de Jim com um plástico, deixando apenas o pênis para fora através de um orifício. A artista aplica camadas de gesso sobre a genitália de seu feliz colaborador para, no final, retirar a forma com a qual faz um molde colorido em resina (figuras abaixo).

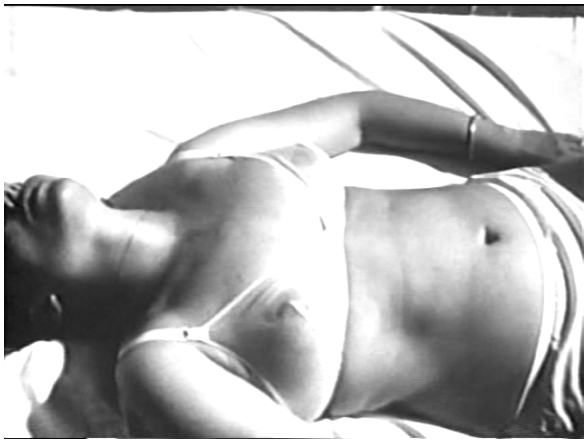




Não nos estenderemos na repercussão dessa seqüência, óbvio ponto de controvérsia entre os censores - a maioria das cópias exibidas na época tinha psicodelismos coloridos adicionados sobre o órgão sexual de Buckley, de modo a escondê-lo. Mas é importante relevarmos o significativo fato de que, junto com *Kärlekens språk*, foram filmes documentários destinados ao cinema comercial os pioneiros em mostrar não só um pênis ereto, mas, como no caso do segundo, também closes de vaginas e atos sexuais explícitos. Atitude semelhante em

ousadia e um passo além ao dado em *Jag Är Nyfiken.* O que sugere fortemente que, graças ao cinema documentário foi possível acelerar a bastante próxima liberação da pornografia *hardcore*.

Outro *sub-plot* é o documentário enfocando o trabalho pioneiro de Reich, a vegetoterapia – que envolve desfazer os bloqueios do corpo e restaurar o fluxo energético – e suas relações na localidade norte-americana onde o Orgonon (seu centro de pesquisas) se estabeleceu. Apresenta entrevistas com Eva e Peter Reich (filhos do psicanalista), praticantes de vegetoterapia, amigos de Reich e membros da comunidade que relatam suas relações com ele. Algumas práticas da vegetoterapia são mostradas, com mulheres em *collants* simulando cópulas, se contorcendo e gemendo em estertores orgásmicos. Sendo esta uma das inserções iniciais do filme, temos a idéia de que se trata de um documentário tradicional, utilizando técnicas padrão como entrevistas com enquadramento fixo, voz *over*, filmagens de lugares e inserção de filmes de arquivo - como um filme de educação sexual alemão dos anos trinta mostrando um casal fazendo sexo no campo.



Uma praticante da vegetoterapia de Reich em *W.R. – Misterije Organizma.*

O transexualismo é o tema abordado no terceiro *sub-plot* que identificamos. Makavejev aborda o medo do despertar da sexualidade e a realização de se viver de acordo com ela em entrevista com Jack Curtis, um transexual que já esteve sob a tutela de Andy Warhol e atuou nos filmes de Paul Morrissey *Flesh* (1968) e *Women in Revolt* (1971). As tomadas são realizadas em Nova York, em movimentada avenida, em meio aos escandalizados passantes e anúncios luminosos e em lugares inusitados como, por exemplo, numa igreja. O transexual passeia de mãos dadas com o parceiro homossexual, que beija na boca.

Mas é a trama envolvendo os comunistas iugoslavos que transmite de melhor maneira os objetivos de Dusan Makavejev, que reflete de maneira ímpar o mal estar da esquerda com os eventos desencadeados com a morte de Stalin e as revelações do recente Congresso do partido Comunista da União Soviética. Através da história da jovem Milena e sua colega de quarto Jagoda, defensoras da liberdade sexual e da democracia trabalhista de Reich, o diretor põe em questão os valores estabelecidos e as ideologias do contexto político da época – particularmente o comunismo. Como Vilgot Sjöman em *Jag Är Nyfiken*, a encenação se atrela ao mundo histórico pela interseção de imagens de arquivo – *Klyatva* (Mikheil Chiaureli, 1946), um velho filme de propaganda soviético para santificar Stalin interage no *sub-plot* -, pelos discursos políticos e pela dissolução das fonteiras que separam personagens dos atores: Milena Dravic interpreta Milena, do mesmo modo que Jagoda Kaloper continua sendo Jagoda, e assim por diante.

Na trama, a primeira deixa de lado o amante proletário Radmilovic (Zoran Radmilovic) para cortejar o bailarino russo Vladimir Illych, interpretado pelo ator Ivica Vidovic e o único batizado com outro nome. Clara referência com objetivo de representar o comunismo soviético. Milena é uma metáfora para a luta dos trabalhdores iugoslavos para se libertar da influência do Estado russo. Todos as cenas e diálogos dessa seqüência, rodada no interior do apartamento das

garotas, são em função disso. Seja enquanto Milena e a amiga discutem a liberação sexual e sua relação com liberdade revolucinária; quando Jagoda faz sexo com um homem embaixo da fotografia de Reich e palavras de ordem comunistas; ou quando o embriagado Radsmilovic, após assediar sem êxito a ex-amante, acusa a classe dirigente iugoslava de ser uma "burguesia vermelha". Milena acaba assassinada em um encontro sexual ao ar livre que dá errado com Vladimir Illych que, incapaz de lidar com os próprios impulsos sexuais, arranca a cabeça da jovem com a lâmina de sua bota de patinação no gelo. Uma maneira de expressar a crença reichiana de que a liberdade sexual era a verdadeira expressão do comunismo, o que era reprimido pela doutrina soviética. Através dessas seqüências, Makavejev condena com bom humor a determinação do povo iugoslavo e o seu empenho pela liberdade, deixando-se subjugar pelo comunismo russo; além de enfatizar que a busca por liberdade sexual é toldada pelos "fascistas vermelhos" e que o socialismo não pode tirar o prazer erótico de seu programa.

Mas se Makavejev tentou elucidar, como pretendia, o pensamento reichiano, algo se perdeu no caminho. O próprio *sub-plot* sobre a vida do psicanalista, que deveria ser o principal fica em segundo plano em relação à clara manipulação e explícita exploração através das quais o diretor busca seus objetivos de traçar os paralelos entre liberdade social e sexual. Aliás, Makavejev considerava a real pornografia a repressão política e sexual. Detalhes que não tiram o mérito do filme, que a primeira vista pode parecer simplesmente um bizarro exercício cinemático, mas é uma obra singular. Ele consegue unir com maestria todo esse material fragmentado, dando ao todo não só sentido, mas criando uma estrutura na qual o espectador, provocado, interage. E, principalmente, ao justapor os Estados Unidos da era *hippie* e a Iugoslávia da guerra fria, encena um encontro entre psicoterapia e marxismo, permissividade sexual e socialismo. Como bem observa Ebert (1972) em sua crítica, Makavejev se supera,

> pegando as religiões oficiais de duas superpotências: o marxismo (Russia) e a psiquiatria (America). No leste, o filme foi proibido porque poderia ofender os russos. No ocidente, seguidores de William Reich o acusaram de ter canibalizado o trabalho do falecido gênio perseguido. (...) Todas as seqüências foram feitas com uma espécie de malabarismo artístico, com Makavejev ao centro, sem emoção, ainda que com os olhos se estendendo sobre a bizarra variedade da experiência humana. Como iugoslavo, ele está naturalmente cansado do doutrinário marxismo soviético – não por ser antimarxista, mas porque os soviéticos possuem pouco senso de humor sobre política. E se os russos não podem ser bem humorados em relação à política, os norte-americanos são indiscutivelmente melancólicos em relação ao sexo. Ele pretende nos relaxar um pouco, talvez nos chocar se isso é o que precisamos, mas fazer-nos sorrir, sorrir, sorrir, e levar à falência a indústria dos manuais que ensinam como fazer sexo. Ele se apropria das coisas que mais levamos a sério e nos mostra como podem parecer absurdas quando trazidas à luz. Se pudermos reduzir tudo ao absurdo, quem sabe? Poderemos ser deixados em um mundo onde as pessoas podem tirar suas capas ideológicas, arregaçar as tímidas mangas e dar um novo brilho ao velho organismo.

5.7. Mondo sexo

Durante a segunda metade dos anos 60, os documentários *mondo* logo perderam a sua originalidade e pretensão jornalística, principalmente graças à grande quantidade de produtores e realizadores que resolveram investir no filão criado por Jacopetti e Prosperi. Estes já tinham inserido em suas coletâneas episódios de apelo sexual. Seus concorrentes foram além, fazendo do sexo o tema principal em produções que somavam à estética *mondo*, elementos dos burlescos, *nudies-cuties* e documentários nudistas. Como por exemplo o notório *Mondo Freudo* (que ganhou o subtítulo *The World of Freud*), produzido em 1967 e dirigido por Robert Lee Frost. Também conhecido com o nada benemérito título de "o duque do sadismo", Frost é um dos mais interessantes e originais diretores do *sexploitation*, tendo iniciado uma produtiva parceria no início da década de 1960

com Robert W. Cresse[38], com quem fundou a Olympic International. Companhia que não só produziu alguns dos mais controvertidos filmes de exploração do período, como também adquiriu e distribuiu filmes rodados tanto nos Estados Unidos como na Europa, acrescidos de cenas eróticas dirigidas por Frost para atrair audiência.

Mondo Freudo foi a aposta da dupla para aproveitar o sucesso que vinham fazendo os documentários italianos, apesar de não terem seguido à risca o padrão, se aproximando mais dos filmes *exploitation* a que estavam vinculados. O título é evidente referência ao pai da psicanálise, justificado pelas palavras do narrador durante a introdução em que um cinegrafista, no alto de um mirante, monta uma câmera de 35mm com potente teleobjetiva. Segundo a narração, aquelas lentes poderosas serão os olhos do narrador, ampliados para poderem ver de perto a sociedade: "*Mondo Freudo*: um mundo de Freud, um mundo de sexo, de símbolos sexuais e estranhos costumes". O que não passa de uma desculpa para a exploração da nudez e exotismos sexuais, a maior parte encenados, em planos longos e expositivos, sem encadeamento, sendo a maior parte dos comentários dispensável.

O filme começa mostrando uma praia, com destaque para garotas de biquíni. Seqüência encadeada com uma filmagem noturna em que casais fazem sexo às escondidas na areia; passando por clubes de *striptease* com a filmagem de números completos e farta exibição de seios e nádegas; e pintores que usam garotas nuas como telas e pincéis – cópia menos elaborada da *performance* das garotas de Yves Klein em *Mundo Cão* -; e lutas de mulheres na lama.

---

[38] Ninguém definiu melhor o motivo central do *exploitation* do que Cresse, em uma tirada bastante inspirada: "Enquanto na MGM o lema era 'Arte por amor à arte', o nosso era 'Arte por amor ao dinheiro'.

Uma quebra na narrativa é o trecho enfocando a prostituição em Londres. A voz *over* dá lugar à entrevista com duas garotas de programa – uma norte-americana e outra inglesa – que ganham a vida atraindo homens através de anúncios. Lésbicas, são especializadas em sexo a três, com o cliente participando ou assistindo as duas tendo relações. *S*eqüência orquestrada para que tirem a roupa e se acariciem durante a entrevista, concessão à idéia – não totalmente infundada, devemos ressaltar – de que homens gostam de ver garotas nuas se esfregando.



Prostitutas inglesas em Mondo *Freudo*.

Mondo Freudo é menos sutil do que seus antecessores ao defender ideologicamente a superioridade anglo-saxã, deixando os aspectos menos usuais – e por sua vez mais exóticos ou bizarros - sobressaírem, ao direcionar sua lente para outras sociedades. Com isso reforça preconceitos na abordagem do outro. A abjeção xenófoba substituindo o sarcasmo, o que está patente nas palavras do narrador, “a sexualidade é sadia nos Estados Unidos e na Inglaterra”. Gancho para sermos transportados da fútil e inócua nudez das garotas com tintas no corpo se esfregando em cartões para Tijuana, na rude fronteira mexicana. Um mundo

sem lei em que a prostituição é institucionalizada e proliferam clínicas de aborto. Enfatizando visualmente as condições de pobreza ao lado – com ênfase do narrador – “da nação mais rica do mundo”, o filme mostra um mercado de escravas para a prostituição em um vilarejo miserável. Filmagem supostamente clandestina – o que não diminui seu caráter degradante -, registra um grupo de garotas que, uma a uma, são apresentadas para supostos compradores. Como em um desfile, tiram a roupa, exibindo os seios e o traseiro, sendo os pêlos púbicos censurados (figura abaixo).





De maneira parecida, Porto Rico é supostamente cenário – já que não aparece nenhuma cena externa que caracterize o local – para uma cerimônia satânica. Claramente rodada em estúdio, mostra a realização de uma missa negra em um templo, decorado como se fosse para uma produção barata de terror, com cruzes invertidas e panos pretos e roxos. É onde está mais bem impressa, em todo o filme, a marca do “duque do sadismo”: uma sacerdotisa seminua dança e despe o traje sumário em meio aos acólitos do culto, organizados em círculo ao seu redor. Ela mata uma galinha, deixando o sangue escorrer. Ao que tudo indica, pré-requisito para o sacrifício de uma virgem de dezessete anos ao Diabo. A líder do grupo continua sua dança, balançando para a câmera os seios nus,

destacados em *close*. A virgem é deitada no chão vestindo somente calcinha. Sobre ela é derramado o sangue – obviamente cenográfico – da cabeça decapitada de um porco, que se espalha pelo torso. O último ato, que segundo o narrador não poderia ser mostrado, é o sacrifício em si – a cópula de um dos membros do culto, representando Satã, com a garota.

Ao Japão é reservado o destaque como paraíso dos pervertidos, não só pelos *sexshops*, *strippers* e prostitutas, mas, principalmente, pelo destaque dado ao sexo violento naquele país. Ainda que de forma reservada, são mostrados clubes de sadismo, com encenações de garotas sendo amarradas, chicoteadas, submetidas a sessões de cócegas e ganhando bordoadas com bastões.




Encenação de missa negra em Porto Rico e sadomasoquismo no Japão.

Mais próximo da fórmula de *Mundo Cão* é *América na Era do Sexo* (*This is America*, também conhecido como *Mondo America* e *Jabberwalk*), realizado em 1973 pelo diretor Romano Vanderbes. O filme é uma visão exacerbada dos Estados Unidos do início dos anos setenta pela perspectiva de um diretor europeu, com suas corridas de destruição, em que carros colidem uns com os outros; igrejas *drive-in* (onde fiéis confortavelmente instalados em seus *cadillacs* folheiam *playboys* enquanto o pastor faz a sua pregação); etc. Mas é a

exploração dos aspectos sexuais, em que liberação se confunde a permissividade, o motivo principal. Com essa premissa são encadeados quadros inusitados e bizarros como o concurso *Miss América Nua (All Bare Americans)* em que, seguindo o estilo tradicional dos concursos de *misses*, as candidatas desfilavam de biquini e depois despidas para o delírio da platéia; shows de *strippers* masculinos em bares "só para mulheres"; lutas de mulheres na lama; inevitáveis satanistas em Massachussets, com seus rituais envolvendo nudez e sexo; pessoas sendo tatuadas em suas partes íntimas; a entrega do "Oscar" da indústria pornô e – provavelmente as seqüências mais bizarras: o "Instituto do Amor Total", uma presumida clínica onde as pessoas buscariam uma "nova introdução ao sexo e à liberdade sexual" através de sexoterapia (motivo para mostrar cenas de sexo grupal); e o "bordel para idosos", onde velhinhos buscavam o prazer com profissionais encanecidas.

A fórmula do documentário de sexploração não demorou a se esgotar. No caso, não só com a chamada revolução sexual, que tornou possível a assunção de comportamentos e preferências, como pela ampliação dos limites do que era exibido, não só no cinema comercial como na nascente indústria pornográfica, que foi impulsionada ainda nos anos 70 com a popularização do videocassete. Mesmo assim, do mesmo modo que ocorreu com os filmes *mondo*, seja em sua nova encarnação na série *Ásia Violenta* ou nas tentativas de se retomar a série *Mundo Câo*, o documentário com ênfase nas cenas de sexo ainda perdurou até meados dos anos 80, em derradeiros e não muito inspirados espetáculos que apenas repetiam a fórmula sem nada mais a acrescentar, como o francês *A França Proibida* (*La France Interdite*, 1984), dirigido por Jean-Pierre Garnier e outros. O filme já começa com uma visão aérea de Paris em um dia ensolarado, no qual mulheres nuas tomam banho de sol nos terraços dos prédios. Uma introdução para o "mundo proibido e insólito" do qual, segundo a voz *over* do narrador, "levaram um ano de pesquisas e persuasão para conseguir imagens".

O documentário é uma colagem de seqüências mal-amarradas, feita às pressas, sem nenhuma preocupação com a continuidade narrativa que era característica fundamental dos antigos filmes *mondo*. O enfoque predominante é o sexo, como o próprio título dá a entender, mas é a exploração de seus aspectos mais exóticos ou perversos que ocupa a maior parte do filme. Ainda que sejam rapidamente mostrados episódios sobre um criador de águias de caça na província, um cemitério de automóveis, lutadores de boxe tailandês nos arredores parisienses e um curandeiro octogenário, esses trechos, totalmente desnecessários, parecem ter sido inseridos somente para não caracterizar o documentário como filme de sexo, o que na verdade teria sido mais efetivo. Afinal, é a combinação da nudez com prazeres perversos o único fator de interesse que o filme pode despertar. O que não se resume ao pueril desfile de modas, com mulheres seminuas do início; o cansativo passeio por cenas noturnas e *sex shop;* o nada excitante *peep show*, onde uma *stripper* tira a roupa e dança pelada para *voyeurs* instalados atrás de paredes espelhadas; ou mesmo a farta exibição de seios, bundas, pênis e testículos em Saint Tropez. Mas na imersão em um universo mais “barrra pesada”.

Desse modo, somos levados à zona de prostituição do *bois*, onde duas jovens de corpo escultural e sumárias peças de *lingerie*, exibem os seus atributos aos possíveis fregueses. São na verdade travestis, que não só mostram seus atributos viris em close, como também ensinam como fazê-los desaparecer camuflados nas calcinhas apertadas. Uma deixa para uma entrada – ainda que superficial – no universo homossexual, encadeando um clube para travestis com uma festinha *undeground* de lésbicas, obviamente encenada, em que garotas vestindo *lingeries* e trajes de couro trocam beijos, carícias e chicotadas. De maneira semelhante é feita a abordagem do homossexualismo masculino, com uma visita à uma sauna onde *gays* se entregam ao sexo coletivo e a um clube sadomasoquista no qual dominadores bigodudos, trajando roupas de couro, óculos *ray-ban* e quepes humilham seus parceiros submissos.

O sadomasoquismo se faz presente também em outro trecho do filme, em que um casal se dedica a esse tipo de relacionamento na masmorra de um castelo. Segundo o narrador, a dupla, casada e com filhos, semanalmente vai a este local com essa finalidade. O homem suspende a mulher pelos pulsos através de correntes e chicoteia sua nádegas. Na verdade, em um plano geral, vemos ao fundo outras pessoas nuas entregues a atividades de dominação, o que nos faz deduzir que esse trecho obviamente encenado nada mais é do que enxerto de alguma outra produção. Essa evidência de falta de amarração narrativa e aproveitamento de material de outras fontes também está presente na visita a um estúdio onde estão sendo recrutadas atrizes para um filme pornô. Sai a narração em *over*, passando ao som direto, com a câmera observando o diretor de cena dando instruções para as jovens aspirantes. Elas começam lendo pequenos trechos do script, se movimentando para a câmera e, seguindo as orientações, tirando a roupa e fazendo poses provocantes. Logo são instigadas a performances mais ousadas, duas delas se engajando em uma cena de lesbianismo, trocando beijos e afagos, enquanto a outra se entrega ao sexo solitário, inclusive com a insinuação do uso de um acessório de borracha em forma de pênis.

O grande problema de *A França Proibida*, como das derradeiras produções *mondo* em uma época onde tudo podia ser exibido, é que não havia justificativa para se cortar as seqüências antes do clímax. Ou seja, beiram o pornográfico, mas nele não se situam, deixando uma insinuação de obscenidade – aí ampliando esse sentido não só em relação ao sexo como à violência também – que não se concretiza. Deixam um gosto de “quero mais” sem nem tentar, através da continuidade narrativa de que carecem, dar um sentido que esconda essas deficiências. A parte dedicada ao ocultismo, por exemplo, começa em um castelo onde nos anos 30 adeptos das artes mágicas teriam desaparecido durante a realização de um ritual, seus espíritos permancecendo assombrando o lugar. Pula para uma constrangedora missa negra na floresta, em que encapuzados vestidos de preto sacrificam uma galinha sobre o torso nu de uma mulher. A cena é

abruptamente cortada no momento em que um dos bruxos espalha com a mão o sangue sobre os seios da discípula, passando para a exibição gratuita de nudez na ensolarada Saint Tropez.

5.8. O lado escuro de Vênus – o sexo e o oculto.

Com a cada vez maior inserção de nudez e relações sexuais no cinema convencional e uma crescente liberação da censura, assim como o esgotamento da fórmula dos documentários *mondo*, os envolvidos nessa vertente buscaram tornar mais intensas as seqüências de sexo. Não bastava mostrar apenas mulheres despidas ou simulações de sexo *softcore*, mas trazer à tona um lado mais perverso, o que já vinha sendo feito gradativamente. Afinal, desde *Mundo Cão*, passando por inúmeros *mondo* posteriores, até os anos 80, como vimos com *Ásia Violenta* e *A França Proibida*, eram inseridas cenas de prostituição, homossexualismo, bizarrices e anomalias, em um apelo ao grotesco que tem como base o fascínio atrelado a esse tipo de atração.

Com isso, o documentário se volta para os prazeres sombrios em um mergulho diabólico onde a perversão testa os limites da liberação dos costumes. Nesse universo dos sentidos se tornam comuns não só a exibição de fetiches e anomalias extremas, mas também dos mais inusitados aspectos da sexualidade, indo das operações para troca de sexo, passando por transexuais e clubes dedicados ao sadismo, até rituais de magia negra e ocultismo. Esses rituais, pretensos ou não, ficaram em voga a partir de meados da década de 1960, como bem observa Lachman (2001, p. xvi), período em que o pensamento oculto e mísitico ganharam maior destaque na consciência popular.

Em plena contracultura dos *sixties*, quando a palavra de ordem era “Deus está morto!”, o ocultismo já vinha colhendo as sementes plantadas anos

antes, com o ressurgimento das práticas pagãs na Wicca[39], trazida para os Estados Unidos pelo casal Buckland após a reabilitação promovida por Gerald Gardner. Sementes que encontraram terreno fértil na clara tendência do movimento hippie em retornar a um modo de vida mais natural e nas tentativas de Timothy Leary em promover estados alterados baseados no LSD. A ascensão do satanismo encontrou espaço nas recém-formadas comunidades insatisfeitas com o *status quo*, tornando-se manifestação da necessidade de libertação e evasão. As bruxas passaram a sair à luz do dia e ganhar notoriedade e as ervas mágicas (a maconha entre elas) usadas como alternativa ao LSD.

Mas nem tudo eram flores no alvorecer da Era de Aquário. Um lado sombrio caminhava paralelo a toda a paz e amor que, supostamente caracterizava a época. Por debaixo daquela colorida imagem de um mundo de fraternidade e compaixão, uma outra dimensão emergia, tingindo com uma outra cor – o negro – os sonhos de uma geração. Dimensão marcada pelo emblemático assassinato perpetrado pelos *hippies* a serviço de Charles Manson. Portanto não era de se estranhar que o cinema se direcionasse para essa tendência – ainda que não fosse nenhuma novidade a abordagem do oculto e bruxaria como tema, visto a já então enorme quantidade de filmes de horror dedicados ao assunto. Podemos considerar, em se tratando dos anos sessenta, *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), de Roman Polanski (coincidência ou não, marido da vítima mais famosa da "família" Manson – a atriz Sharon Tate), o exemplar que melhor representou o período.

Já o cinema documentário não tinha uma tradição em tratar dessa temática, passando a utilizá-la, na maioria das vezes com fins não muito abonadores nessa passagem dos anos 1960 para 70. O que é interessante, pois

---

[39] Denominação contemporânea da feitiçaria, que conta hoje com grande número de adeptos em vários países.

foi nos primórdios do documentário que vamos encontrar as raízes do que viria a ser o “cinema satânico”, na produção dinamarquesa *Häxan* (1921). Obra prima de Benjamin Christensen, é também um dos mais importantes filmes realizados sobre o assunto e uma espécie de pedra fundamental para o que se faria no futuro, no que podemos chamar de “cinema satânico”.

Häxan foi escrito e dirigido a convite da Svensk Fimindustri e filmado na Suécia durante os anos 1919 e 1921, sendo lançado em 1922 e permanecendo até hoje uma interessante experiência fílmica. Recria de forma única, em que didatismo se mistura à bem humorada fantasia, a perseguição à bruxaria nos séculos XV e XVI, usando o tema para mostrar que os medos que a causaram ainda persistiam no início do século XX. As seqüências de pessoas sendo torturadas são exploradas, assim como as imagens grotescas com doses de nudez e blasfêmia – relacionadas à temática religiosa -, justificam em parte a censura que acompanhou o filme durante décadas.

A construção narrativa de Häxan é pontuada pela presença do diretor, que se impõe durante todo o filme. É ele quem vai narrar – através dos intertítulos, já que o filme é mudo – os sete capítulos que compõem a obra. Narrador que se afirma pelo uso constante da primeira pessoa. Christensen se apresenta inclusive como tal, já que a primeira tomada é um *close* seu – uma evidente assinatura da obra. Ao contrário de adotar um estilo impessoal e distante, comum aos documentários clássicos, ele se dirige ao espectador como um bem-humorado professor, ou mesmo um amigo em uma conversa informal. Procura, desse modo, conforme a sua afirmação “se debruçar sobre a história do misticismo e tentar explicar o misterioso capítulo conhecido como bruxaria”.

É interessante observarmos como Christensen trabalhou vários modos narrativos, integrando – o que é observado por Chris Fujiwara (2001) - fato, ficção, realidade objetiva, alucinação e diferentes níveis de representação, elementos que manipula com uma inusitada liberdade deixando no ar uma permanente

ambigüidade. Ele literalmente abre parênteses em meio aos episódios narrados, sendo que muitas vezes não dá muitas pistas (ou nenhuma) sobre o trecho inserido, talvez acreditando que sirvam para ilustrar, de modo a dar mais informações sobre o evento apresentado. O que preenche de forma interessante *os* freqüentes saltos narrativos.

Com toda a ousadia formal, percebemos a construção de *Häxan* se encaixa em essência na forma utilizada pelo documentário clássico, pricipalmente pelo uso da voz *over* – presente através dos intertítulos -, encenação e enunciados sobre o tema abordado. Forma que é freqüentemente rompida ou mesmo superada por necessidades estilísticas ou de efeito.

O primeiro capítulo é didático: uma apresentação do que seria a história da magia a partir da Antigüidade, com seus deuses, demônios e exemplos de cosmogonias. O narrador adota um tom professoral, exibindo *slides* e comentando, através deles, o assunto. São mostrados diversos exemplares iconográficos remetendo à mitologia das antigas civilizações e período medieval, além de maquetes (como a que reconstrói a idéia dos antigos egípcios sobre o mundo). Um bastão é introduzido nos quadros, destacando o que é descrito nos intertítulos. Chamamos a atenção, nessa parte do filme, para uma simulação do que seria o universo no imaginário da Alta Idade Média. Ele nos dá, inicialmente, uma visão do planeta, uma esfera estacionária e solitária no centro do universo. Seqüencialmente vão sendo inseridos em sobreposição, conforme são explicados, os outros elementos: uma camada de ar, uma camada de fogo, os planetas circundando e sobre tudo isso o Todo-Poderoso, cercado por nove coros de anjos. Isso serve de preâmbulo para chegar ao motivo principal da apresentação: o Inferno, profundamente abaixo, no centro da Terra, figurado primeiramente com uma gravura na qual condenados são torturados e cozidos em caldeirões. É exibida nova sequência de exemplares da iconografia medieval e renascentista, desta vez priorizando motivos infernais, enquanto o narrador nos leva a conhecer o mundo dos demônios, bruxas e *sabbaths*. Tema que se apresenta bastante

apropriadamente por Bakhtin, como outra fonte da concepção grotesca do corpo em sua representação dos mistérios e, sobretudo, das diabruras (BAKHTIN, 1987, p. 304). A essa cosmologia medieval recriada visualmente por Christensen, podemos atrelar o observado pelo teórico russo:

> O próprio arranjo da cena, onde deviam representar-se os mistérios, tem igualmente uma importância primordial. Ela era o reflexo das idéias relativas à organização hierárquica do espaço mundial. O primeiro plano estava ocupado por uma construção especial, espécie de plataforma que constituía o rés-do-chão da cena e que se chamava a terra. A parte de trás estava ocupada por uma seção ligeiramente mais elevada: *o paraíso*, *o céu* (esse nome se reserva nos teatros anuais ao último andar dos balcões). Sob a terra se encontrava a cavidade do inferno que tinha o aspecto de uma larga cortina sobre a qual estava pintada *a cabeça aterradora e gigantesca do diabo* (...). Essa cortina podia ser corrida por meio de cordões e então os diabos pulavam para fora *da boca aberta de Satã* (às vezes também de seus olhos) e saltitavam sobre a plataforma que representava a terra (BAKHTIN, 1987, p. 305).

O segundo capítulo de *Häxan* é todo encenado e se passa em 1488 – quatro anos após a promulgação da bula de Inocêncio VIII. O cenário é a casa de uma bruxa, que se encontra entretida cozinhando suas poções em um fogão a lenha. Visão bastante fiel às narrativas folclóricas, que se reflete no cenário bem cuidado e nos próprios personagens retratados. Estes elementos – cenários e personagens - parecem saídos diretamente de pinturas e gravuras do período. O caráter pictórico das imagens de Christensen é um ponto que merece atenção. Por vezes ele literalmente reproduz antigas xilogravuras e pinturas, fazendo com que ganhem vida. São evidentes, durante quase todo o filme, as suas interpretações dos trabalhos de artistas contemporâneos à época retratada, principalmente o holandês Hieronymus Bosch, responsável por assustadoras representações das forças do mal. Em suas pinturas, conforme o historiador da arte E. H. Gombrich (1999, pp. 356 – 359), amontoam-se horrores sobre horrores, labaredas e tormentos de toda a espécie, e todos os tipos de demônios pavorosos, meio humanos ou meio máquinas, que flagelam e castigam por toda a

eternidade as pobres almas pecadoras. Concordamos com o autor quando afirma que pela primeira e talvez única vez, um artista conseguiu dar forma concreta e tangível aos medos que obcecavam o espírito dos homens na Idade Média. Outro mestre da pintura flamenga do século XVI a quem Christensen também recorreu foi Pieter Brueghel, o Velho – óbvia inspiração para que representasse as figuras humanas daquela época com uma ênfase de um grotesco caricatural. Também podemos citar as influências de outros pintores e gravadores que se dedicaram ao tema, como Albrecht Dürer e o posterior Francisco Goya (1746 – 1828), autor de célebre série de pinturas sobre bruxas. Imagens do inferno traduzidas na língua do "baixo" material e corporal, que refletem a carnavalização das idéias cristãs oficiais e se espalharam e prolongaram durante toda a Idade Média (BAKHTIN, 1987, p. 346).



O próprio diretor Benjamin Christensen interpreta o Diabo.

A bruxa do segundo capítulo é arquetípica: velha, feia e recolhe os pedaços de um enforcado, que chegam escondidos em meio a um feixe de lenha. Ela os guarda junto a outros ingredientes, como sapos e cobras vivas. O narrador nos conta a influência do Diabo naqueles dias e como ele se insere no universo

das bruxas, através de suas artimanhas. Ilustra a idéia que se tinha da mulher suscetível ao mal em duas histórias paralelas: da matrona que se utiliza de filtro mágico para despertar a luxúria em um velho frade e da jovem adormecida tentada em seu leito pelo Diabo. Este aparece interpretado pelo próprio Benjamin Christensen, não satisfeito apenas com a posição de narrador. Calcado na imagem que a própria Igreja fez do príncipe das trevas, apropriada do "deus chifrudo" das religiões pagãs e visão antropomórfica do bode, o diretor personifica um diabo caricato e debochado. Ao mesmo tempo em que o imbui de positivo teor libertário. Um rebelde contra a negatividade e repressão representadas pela Igreja,

O diretor também lança mão de efeitos especiais, na verdade trucagens cinematográficas simples que revelam uma montagem bastante eficiente de tomadas cuidadosas, associadas a animações, maquiagem e figurinos. Não podemos deixar de lembrar, ao assistirmos a essas seqüências de cunho fantástico, dos filmes do pioneiro Méliès[40] que, com certeza, serviram de modelo. Em *Häxan* são utilizadas várias das técnicas exploradas inicialmente pelo ilusionista francês, como: fotografia quadro-a-quadro para a animação, inversão do tempo da ação com cenas montadas de trás para a frente, sobreposições e fusões. Esses recursos, amplamente utilizados durante toda a narrativa, refletem o engajamento de Christensen na sustentação do caráter maravilhoso do cinema. Caráter herdado do assim chamado "primeiro cinema" na uma época em que o novo meio mal saíra da puberdade. Ele constrói, desse modo, uma peça única de

[40] É relevante o fato de ser o pioneiro francês também um dos primeiros a flertar com o fantástico e representar o Diabo em suas produções (como *Le Manoir du Diable*/1896, entre outros curtas), o que nos leva a crer como por demais explícita a influência de Méliès e seus filmes na obra de Christensen.

poesia visual, desfraldando para o espectador um mundo fantástico e de encantos – ainda que sinistros. Flávia Cesarino Costa (1995, p. 115) faz uma interessante alusão ao trabalho de Méliès que merece ser citada, pois de certo modo, também pode se aplicar a Benjamin Christensen:

> Ao chamar a atenção do espectador de forma explícita e direta, Méliès formula o projeto básico do primeiro cinema: espantar, mostrar uma novidade, exibindo junto as capacidades mágicas do cinema. Deixando aberta a ligação entre o mundo do espectador e a atmosfera exibicionista do mundo mostrado na tela, os primeiros filmes vão permitir que a própria montagem esteja a serviço do espetáculo e não da narrativa, e se mostre, por isso, explicitamente.



A bruxa arquetípica.

O terceiro capítulo inicia novamente com o desfile de imagens, dessa vez sobre os métodos usados pela inquisição para torturar e executar os acusados de bruxaria. Em seguida, Christensen, através de outras sequências encenadas, procura dar uma idéia de como ocorria um processo por bruxaria na época em que o Papa enviou os seus padres inquisidores para a Alemanha. Em cuidada

reconstituição, a curta narrativa conta a história de Anna, uma jovem esposa levada a acreditar por um adivinho que a doença de seu marido se devia a bruxaria. Ela acaba acusando uma velha mendiga, que é encarcerada e torturada pelos sacerdotes. O anticlericalismo do diretor vai se tornando cada vez mais explícito, principalmente ao relacionar as ações dos inquisidores à repressão sexual, que se revertia em atos sadomasoquistas. Ele enfatiza a satisfação dos algozes eclesiásticos ao torturar as suas vítimas seminuas, assim como as auto-flagelações com que estes procuravam se livrar dos tormentos da carne, deixando cada vez mais evidente sua incursão na exploração – imagem de um corpo grotesco, freqüentemente despedaçado, queimado, engolido (BAKHTIN, 1987, p. 303). Estes conflitos estão presentes na figura de um jovem inquisidor, que sente atração pela jovem Anna desde quando ela toca em seu braço ao pedir ajuda. Gesto que faz com ele se sinta – de acordo com os intertítulos – "em fogo" e, por sua vez, enfeitiçado.

O capítulo seguinte nos leva direto às masmorras e câmaras de torturas da Santa Inquisição, com a mendiga sendo forçada a confessar as suas relações com o Diabo e a bruxaria. Cedendo aos martírios e induzida pelos algozes, inicia o seu relato, ilustrado por cenas de teor fantástico que relacionam-se às crenças e superstições que foram agregadas na construção da imagem da bruxa e que são o ponto alto do filme. Reminiscências de um passado pagão, hostilizadas pelos cristãos. São recriadas as visões sensuais e fantasias eróticas que cercam o ideário do *sabbath*[41]. Vamos citar um trecho da famosa "História da Feitiçaria", de Jeffrey Burton Russell (1993, pp. 25-26), que reproduz o quadro de bruxaria tal

[41] Segundo Peter Haining (*Magia Negra e Feitiçaria*, 1973, pp. 55-56) "é bem difícil determinar a época em que o sabá, como representado popularmente, começou a se realizar; talvez o Prof. Kurt Seligman esteja mais próximo da verdade, quando diz: - O sabá tornou-se sinistro quando os velhos ritos pagãos não foram mais considerados a ressurreição de um passado decadente, mas uma atividade maligna nascida da heresia".

qual foi fantasiado por escritores dos séculos XV e XVI e tornou-se um estereótipo do tema:

> Pusera-se o sol e as pessoas honestas estão dormindo. As bruxas deslizam silenciosamente para fora de suas camas, (...). Preparam-se para o sabá. Aquelas bruxas que vivem perto do local da reunião para lá se dirigirão a pé; as que residem mais longe irão a um lugar secreto, esfregam seus corpos com um ungüento que lhes permite levitar e saem voando montadas em vassouras (...). Se entre elas está uma neófita (...) é obrigada a guardar os segredos do culto (...). Renuncia oralmente à fé cristã e sela a apostasia calcando aos pés um crucifixo ou excretando sobre uma hóstia consagrada. Em seguida, ela adora o mestre masculino do culto, o Diabo ou seu representante, oferecendo-lhe o beijo obsceno nas nádegas. (...) As crianças são imoladas como oferendas ao Diabo. (...) Começa então a orgia.



Christensen recria visões do sabá, de acordo com o imaginário medieval.

Um dos objetivos das torturas era obrigar o acusado a revelar os nomes de seus cúmplices. O que acabava acontecendo, pois, sob tortura, a vítima ia entregando os nomes de conhecidos que vinham à cabeça. No filme, a velha aprisionada denuncia seus próprios acusadores – Anna, sua mãe e a criada. O capítulo cinco mostra as conseqüências, com todos os envolvidos presos e condenados.

O sexto capítulo descreve em detalhes os métodos e instrumentos de tortura. Christensen indaga se não seriamos induzidos a confessar talentos secretos se em nós fossem usadas tais ferramentas. E, em um corte narrativo passa aos bastidores, com uma de suas atrizes experimentando por conta própria um apertador de polegares[42] no intervalo das filmagens. Bem humorado, ele nos diz:

"Não vou revelar as terríveis confissões que eu tirei da jovem em menos de um minuto!".

Também merece destaque outro momento registrado pelo diretor nos bastidores, desta vez com mais sobriedade, fazendo convergir as realidades fílmica e extra-fílmica. Ele relata que em determinado momento a atriz que interpreta a mendiga – ela própria uma mulher simples -, séria, levanta o rosto cansado e diz:

"O Diabo é real. Eu o vi sentado em minha cabeceira".

---

[42] Instrumento de tortura muito utilizado nas mulheres.

Como sugere Chris Fujiwara (2001):

> Na tomada da atriz, ela aparece em sua vestimenta medieval. Sem dúvida, Christensen estava ciente da analogia entre a confissão do personagem aos inquisidores e a confissão da atriz a ele, assim como entre os instrumentos de tortura e sua câmera.

Outra faceta da histeria demoníaca que tomou conta da Europa durante a Idade Média não foi esquecida em *Häxan*: as possessões coletivas e práticas de feitiçaria que relatos extraordinários contam ter ocorrido nos monastérios de forma quase epidêmica, principalmente durante os séculos XV e XVI. Um dos casos mais célebres teria ocorrido em Loudun, França (1634), envolvendo o pároco Urbain Grandier e freiras ursulinas do convento local[43]. Episódio que posteriormente inspirou o livro "Os Demônios de Loudun", de Aldous Huxley e o filme de Ken Russell *The Devils* (1972). Em *Häxan*, as piedosas irmãs são tentadas pelo Diabo (Christensen) e passam a agir, ensandecidas, entre blasfêmias e desrespeito aos objetos sagrados. Lembramos que em 1899, Méliès já abordara o tema em *Le Diable au Couvent*, interpretando seu personagem preferido: o Demo.

Na sétima e última parte do filme, o diretor traz o tema para os dias atuais – no caso a segunda década do século XX – e, à luz das novas formas de se ver o mundo, tenta estabelecer relações com os temas abordados em Häxan. Faz-se necessário lembrar que naquele período Freud estava, com o lançamento

---

[43] Urbain Grandier foi sacerdote do convento de Loudun. Foi levado à fogueira em 1634 acusado de ter pactuado com o Diabo e ser o responsável pela possessão de todas as freiras do convento. O processo de Loudun é um dos mais absurdos de endemoniados que a História conhece. Nos arquivos de Poitiers foram encontrados o pacto que Grandier fez com o Diabo e a "resposta" deste.

de “O ego e o id”, completando a organização de sua teoria psicanalítica que vinha sendo edificada desde o final do século anterior. Notamos que Christensen utilizou as idéias do médico austríaco no desvendamento dos mecanismos psíquicos da histeria, associando os mesmos ao comportamento atribuído às bruxas e aos possessos. Ele ilustra com a encenação da história de uma jovem que perambula sonâmbula e é movida a compulsões. Também está explícito neste último capítulo uma tentativa de enfoque sociológico – reflexo de um período de efervescência política. De forma documental, através de closes de mulheres idosas, deficientes e de aspecto miserável, afirma que no passado, elas com certeza seriam acusadas de bruxaria. Ele pretende enfatizar que, se as pessoas não são mais queimadas em estacas, ainda sofrem na miséria e exclusão social. E que de modo semelhante aos seus antepassados, o ser humano ainda está preso às superstições, buscando a solução para os seus males e incertezas nos que perpetuam a tradição das antigas bruxas e feiticeiras – atualizados na pele dos leitores de sorte, videntes e cartomantes. Com *Häxan*, Christensen não só cristaliza sua crítica ao papel negativo das igrejas e a todas as formas de superstições mas, principalmente, executa um brilhante exercício de cinema documentário, onde um didatismo revestido de profundas raízes históricas ganha vida e se abrilhanta através da bem dosada exposição de imagens que transitam entre o naturalismo e o maravilhoso, pontuadas por uma exemplar exploração do grotesco, da violência e do sexo.

Também merece destaque o fato de ser até hoje, indubitavelmente atual. Häxan, com seu tom blasfemo e anticlerical, escandalizou o público na época de seu lançamento, sendo banido em vários países. Pode ser considerado um desses filmes que, injustamente negligenciados, tiveram poucas exibições e, apesar de sua importância histórica, foi algumas vezes modificado. Mesmo assim continuou sendo exibido e comercializado. Sua mais conhecida encarnação – *Witchcraft Through the Ages* –, foi exibida no final dos anos 60 graças não só a seu caráter subversivo, mas por sua representação do Diabo como uma figura de

liberação, um rebelde contra as forças de negatividade e repressão sexual representadas pela Igreja e pelos poderes constituídos. Nesta versão remontada, os intertítulos foram substituídos pela narração do poeta e romancista beat William Burroughs, sendo também incluída como trilha sonora jazzística. Isso se justifica pelo caráter atemporal do filme de Christensen. Atemporalidade que creditamos ao fato de ser Häxan, diferente de muitos filmes mudos do período de sua realização, uma peça única e ainda vibrante e inventiva.

Somente décadas depois, na passagem dos anos 1960 para a década seguinte, vamos encontrar outros dois documentários significativos, totalmente voltados para a temática abordada por Christensen: *Sex Rituals of the Occult* e *Satanis* (também conhecido como *Satanis - The Devil's Mass*), ambos realizados em 1970 e bem distintos em sua concepção.

O primeiro, realizado pelo operador de câmera Robert Caranico – que possui no currículo como diretor somente esta produção e um episódio da série de tv *The New Lassie* – é supostamente um documentário com o intento de revelar ao público pela primeira vez autênticos ritos sexuais protagonizados por adeptos das artes místicas da era de aquário. A legitimidade é conferida pelo sóbrio narrador, que se apresenta como um estudioso do oculto – o ator Vincent Stevens. Ele é também o mestre-de-cerimônias do filme, aparecendo em blocos que servem de introdução às seqüências obviamente encenadas, nos quais ele dá uma prévia do que será mostrado. Apregoando um propósito educativo, busca associar em sua pseudo-erudição trechos de livros de história ou de feitiçaria com o senso comum, que sempre associou bruxaria e perversão sexual. Desse modo, enfatiza o que seria um caráter sexual das artes mágicas.

Sex Rituals of the Occult se passa em apenas dois cenários: o escritório do apresentador, constituído por uma escrivaninha e um abajur, onde ele faz os comentários; e um espaço – que pode ser um palco ou canto de estúdio – onde se desenrolam os tais ritos sexuais. É interessante constatarmos alguma

preocupação cenográfica, já que esse ambiente único se transforma a cada bloco, graças às cores utilizadas na iluminação e à mudança dos adereços utilizados, em sintonia com o psicodelismo da época. Nota-se claramente uma criatividade submetida ao orçamento nitidamente inexistente da produção já na sequência de abertura, em que os créditos surgem escritos à mão sobre uma tela translúcida que cobre os vultos de um homem e uma mulher, ambos despidos, simulando posições sexuais.

Cada bloco representa uma modalidade de fetiche ou sexo não convencional. Essas cenas são protagonizadas pelo mesmo bem disposto bando de *hippies*. As ações vão progressivamente se tornando mais ousadas, a partir da primeira em que uma das acólitas se finge de morta, despida em um caixão. Após ser apalpada pelo grupo, que circula a urna, protagoniza uma sessão de sexo simulado com um dos rapazes, que se sobrepõe a ela dentro do caixão.



Sex Rituals of the Occult.

Sucede-se inserção simulada de objetos, alusão ao bestialismo (na verdade um dos bruxos usando uma coleira de cachorro), lesbianismo com *cunnilingus* explícito, flagelações e sadomasoquismo, uma rápida e tímida seqüência de homossexualismo masculino e um número que explora o exotismo do vodu, com dança e *striptease*. Poucos limites são ultrapassados, apesar da pretensão de ousadia calcada na representação de tabus. Pênis e vulvas são expostos continuamente, mas raras são as cenas em que se vislumbra uma ereção. As cópulas são todas simuladas, ainda que se mostre freqüentemente contatos genitais superficiais, principalmente no final de cada bloco, que termina invariavelmente com uma cena de sexo coletivo, atenuada pelo efeito das lentes que reproduz em caleidoscópio o que está sendo mostrado. O máximo de audácia é o breve trecho em que uma mulher manipula e estimula oralmente o membro do parceiro até a ejaculação. Não a ejaculação copiosa, em jorros que viria a se tornar padrão na pornografia fílmica, mas um acanhado esguicho.

Mais elaborado é o documentário *Satanis – The Devil's Mass*, um bem articulado documentário com fortes elementos de exploração. Retratando as atividades da famosa Igreja de Satã, de São Francisco, criada por Szandor Anton LaVey, foi todo rodado buscando a estética do cinema verdade. O que lhe confere um caráter pretensioso, já que o ponto alto é o apelo das cenas envolvendo o cerimonial satanista. É, além do primeiro, um dos raros registros em filme de um movimento não só significativo da contracultura americana dos anos 60, e também o mais importante do satanismo contemporâneo. Como sugere Baddeley (2006, p. 67):

> De modo perverso, o grupo satanista de LaVey teve origem na revolução dos anos 1960. Em um acesso de fúria edipiana, a Igreja de Satã assassinava o pai – o movimento hippie – com repulsa, para "foder" a mãe – o *establishment* conservador. LaVey construiu um templo para verdadeiros individualistas que não queriam se abrigar debaixo do pálido aspecto de não-conformismo hippie: uma crença herética que zombava do mal-passado misticismo oriental e filosofias simplórias de amor

> universal, identificando no ethos hippie nada mais que outro movimento utópico – como o Cristianismo – definitivamente inútil por se recusar a reconhecer a natureza bestial do animal humano. (...) LaVey exaltava o autêntico individualismo que ele destacava em meio ao não-conformismo que sempre existiu nas margens da cultura ocidental, dando-lhe lugar em uma filosofia que rotulou de "satânica". Por outro lado, seria improvável que ele pudesse estabelecer sua nova igreja se não fosse pela convulsão espiritual e social dos anos 1960.

Intercala depoimentos de LaVey e seus discípulos, vizinhos da igreja, detratores e simpatizantes com cenas bizarras de nudez e sexo simulado durante os rituais, apresentados como um grande teatro, no melhor estilo *grand-guignol*.



Szandor LaVey, criador da igreja de Satã, durante cerimônia em *Satanis*.

Para melhor nos situarmos, devemos ter em mente o passado circense do auto-intitulado "papa negro", primeiramente como assistente do domador de leões e pouco depois profetizando a sorte dos pagantes, fazendo cartas astrais e treinando hipnotismo em parques de diversão. A isso soma-se a experiência no ramo do entretenimento de exploração, conquistada graças ao período que passou tocando órgão (instrumento que dominava com maestria) em *shows*

burlescos. Esse *background* não estaria completo sem seus estudos em criminologia, que levou a cabo na *San Francisco City College*, e que lhe deram meios para atuar temporariamente no departamento de polícia daquela cidade como fotógrafo de cenas de crime. A experiência, como observa Lachman (2001, p. 251), fez com que lhe fosse revelado o pior lado da vida humana, levando LaVey a reconhecer a violência como parte de um plano divino e fazendo com que aprofundasse mais seu interesse no oculto.

Como geralmente ocorre com figuras controversas, fato e ficção misturam-se de modo que muitas vezes tornam-se indistintos os limites entre lenda e factualidade. Principalmente em indivíduos com a capacidade de autopromoção de Anton LaVey. Mas levarmos em conta essa variada trajetória ajuda a compreender o senso de exploração que reveste o filme, que apesar de dirigido por Ray Laurent, tem explícita a marca do fundador da Igreja de Satã. O que por sua vez o transforma em atraente peça de propaganda de suas idéias e publicidade para a instituição. Autêntico *showman*, LaVey domina completamente o filme, do início ao fim.

As entrevistas e depoimentos, no estilo característico do cinema verdade – com alguma interferência em alguns momentos da voz do entrevistador -, estão agrupados em blocos. São alternados os comentários de representantes religiosos (um católico e dois mórmons) e da vizinhança – favoráveis e desfavoráveis – com longos depoimentos de LaVey sobre sua muito peculiar filosofia[44]. Em alguns momentos mais descontraídos, ele aparece cercado de seus

[44] O escritor Hans Holzer – que possui no currículo várias publicações dedicadas ao ocultismo e parapsicologia - , dedicou um capítulo de sua obra (hoje rara) A *Verdade Sobre a Bruxaria* a Anton Lavey. No trabalho, publicado em 1969, em que pinta o quadro do movimento pagão e satanista do final dos anos 1960, ele relata a sua visita à Igreja de Satã, onde presenciou uma missa negra. É leitura bastante interessante, pois reafirma e esclarece vários pontos mostrados no filme, destacando os relacionados à cerimônia,. Pode-se dizer que são obras que se complementam, já que sua análise nos leva a compreender melhor tanto o grande talento de LaVey (seu domínio de

discípulos discutindo assuntos relacionados, com destaque para o sexo. Nessas tomadas, a câmera ocupa o centro, diretamente oposta ao líder da congregação, abrangendo todo o grupo, que alinha-se a direita e esquerda, em semi-círculo.





Presença constante da nudez nos rituais celebrados no filme.

Esses blocos são intercalados com a missa negra que dá subtítulo ao filme. Ou trechos de vários rituais, encenados para ilustrar e angariar não só a atenção do público, mas também, possivelmente, novos acólitos. Como um teatro

---

cena e capacidade de fazer do cerimonial um grande *show*) quanto o seu pensamento e ritualística. Segundo o relato de Holzer (1969, pp. 218, 222), por exemplo, já que adoravam Satã como deus da carne, era perfeitamente natural a presença de uma mulher nua no altar. Também enfatiza o repúdio dos componentes da igreja de Satã às superstições medievais. Ou seja, não ocorrem assassinatos rituais (inclusive de animais). O satanismo, em sua concepção, é um culto dedicado aos prazeres mundanos, livre de qualquer restrição moral, de sentimentos de culpa, do medo e do conceito de pecado original. Não acreditam no demônio como criatura viva. Para eles, o demônio existe em cada homem, configurando aquela parte da natureza humana que tem necessidade de viver integralmente os prazeres da carne. Ao invocarem Satã (isso está bem, marcado no filme), a congregação de LaVey está invocando os seus próprios desejos inconscientes, a fim de encorajá-los a se manifestarem. Também defendem o egoísmo e desprezam qualquer tipo de humanitarismo. Como o próprio diz no filme: “If you’re gonna sin, be the best sinner on the block”. Finalmente, convergem, livro e filme, a peculiar visão política de LaVey, que gostaria de ver o mundo governado por monarcas e ditadores. Segundo ele, liberdade demais não é bom para o homem, com exceção da liberdade da carne, que precisa ser encorajada.

macabro, em ambiente cenograficamente elaborado – em muito superior ao tosco *Sex Rituals of the Occult* -, já que se tratava do autêntico templo da casa em que LaVey vivia e conduzia suas cerimônias, cada participante encena um papel ritualisticamente predestinado. Os acessórios, vestimentas, máscaras e instrumentos integram-se harmonicamente, configurando um palco elaborado para as atividades litúrgicas em que a função de espetáculo salta aos olhos.

Essa teatralidade fica evidente logo no início do primeiro bloco ritual – são quatro ao todo -, quando a congregação dirige-se ao templo. A câmera, posicionada a uma certa distância, mostra o grupo passando por ela, caminhando solene. Esse desfile respeita uma hierarquia entre as figuras de preto paramentadas com os mantos rituais e grandes máscaras de animais e demônios. Por último passa LaVey, nas vestes com as quais ficou eternizado e que caracterizam a mais famosa alegoria do Diabo: capa preta e capacete com chifres.

Posicionado em círculo, tendo em destaque uma das mulheres nua sobre um tablado que serve de altar ostentando ao fundo um grande pentagrama invertido, o grupo ouve a invocação das potestades infernais pelo mestre-de-cerimônias. Este é subitamente interrompido por LaVey, que diz: “Ok, é bastante para essa parte”. Um forte indício de que sua personalidade dominante tomara as rédeas do encaminhamento do filme. No que acreditamos, já que o filme era um veículo perfeito para a sua promoção. Infelizmente desconhecemos material disponível sobre a realização de *Satanis* que possa esclarecer o assunto (quem sabe o diretor, o desafortunado Laurent, temia uma maldição do satanista).

Os rituais seguintes vão se aprofundando, progressivamente, na exploração da nudez e do sexo, do mesmo modo que o teor das entrevistas e depoimentos. No segundo, comandado por LaVey, que aparece em primeiro plano tendo ao fundo uma loura nua fazendo a vez de altar, um dos homens, em vestes que são um arremedo da indumentária dos papas católicos, deita-se de bruços sobre um caixão. Num exercício fetichista, em que o tom sadomasoquista

predomina, uma das participantes aproxima-se, levanta o manto do indivíduo e desnuda-lhe as nádegas, que passa a chicotear vigorosamente. A câmera se aproxima, mostrando em detalhes as marcas das vergastadas no traseiro. Em seguida, ele se levanta e o caixão é aberto, revelando outra discípula de LaVey – uma mulher na casa dos cinqüenta anos, que passa quase todo o filme despida e demonstra um apetite sexual formidável – deitada em seu interior. Ela tem pintado sobre os seios o número da Besta, 666 (figura seguinte). O homem se deita sobre ela e começam a copular, sendo o caixão fechado pelo grupo com os dois lá dentro.



A terceira cerimônia é dedicada a lançar uma maldição. A loura do ritual anterior, despida, está amarrada em uma estaca. No centro do espaço consagrado, outra mulher, também nua, dança com uma cobra enrolada no corpo. Durante longos minutos a câmera mostra detalhes da anatomia da dançarina, sendo a nudez frontal focalizada de relance. Filtros vermelhos são utilizados de modo a acentuar a aura satânica, preparando o espectador para o sacrifício: um boneco é espetado, representando a vítima.

É importante destacarmos que se o sexo, como observa Holzer (1969, p. 222), é elemento de pouca importância para LaVey, que o considera uma expressão perfeitamente normal que não precisa de nenhum tipo especial de propaganda, a idéia passada no documentário é completamente oposta. A leitura que o filme oferece é justamente a de que, se você for um feliz freqüentador do "clube" satanista, vai interagir com um ambiente de permissividade e luxúria, em que poderá dar livre vazão aos seus instintos sexuais. A exploração da sexualidade sublinha todo o filme, desde o uso da mistura de urina e sêmen usada para aspergir a congregação durante a abertura dos trabalhos, passando pelos depoimentos e debates e ostensiva nudez de teor fetichista. São poucas as mulheres do grupo – pelo menos presentes na filmagem -, composto em sua maioria de homens. São seis ao todo: A sacerdotisa-chefe (Diane, mulher de LaVey), jovem e atraente; uma sexagenária; a moça loura, que devia estar na faixa dos vinte anos; duas entre os trinta e quarenta anos; e a cinqüentona já citada. Tirando as duas primeiras, todas expõem seus corpos nus. E dentre estas, com exceção da jovem loura que aparece deitada no altar coberta com uma pele de onça e em seguida é amarrada à estaca, que poderia figurar em qualquer filme de terror B e nos leva a sugerir que tenha sido contratada pela produção do filme ou pelo próprio Anton LaVey para tirar a roupa, todas fogem dos padrões de beleza convencionais. A que aparenta ter menos idade dentre essas três restantes – uns trinta-e-poucos, talvez -, é rechonchuda e ostenta seios fartos. Aparece pela primeira vez na cerimônia de abertura deitada sobre o altar. A segunda, mais velha – responável pela dança com a cobra e pelas vergastadas no outro participante -, passando dos quarenta possivelmente, carrega no corpo não só as marcas da idade, como também características geralmente não evidenciadas em nudez filmica: celulite, abdomen flácido e profusão de cabelos cobrindo a região genital. A cinqüentona é a mais emblemática, pois incorpora todos os paradigmas que sempre marcaram a figura da feiticeira – a "bruxa-má" - e acabaram atrelados a inúmeras produções do cinema de horror, como *O Bebê de Rosemary*, filme que

contou com o próprio Lavey como consultor. Talvez nenhuma mulher, com exceção de Marjorie Cameron (que foi uma das protagonistas de *Inauguration of the Pleasure Dome* / 1954, de Kenneth Anger), tenha melhor ostentado essa síntese de perversão e sensualidade bruta quanto essa desconhecida (infelizmente, graças à falta de documentação sobre o filme, ela permanece anônima). Totalmente desinibida, desbocada e bem-humorada, fala sem rodeios de sua vida sexual e práticas masturbatórias. Ela está nua na maior parte dos depoimentos, sentada sobre o tablado do pentagrama, com apenas um crânio cobrindo os genitais – com certeza um recurso utilizado para a não exibição abusiva de partes íntimas. Durante a ritualística é a mais dedicada, sendo que adornada com o 666 pintado sobre os seios é o mais próximo que a imaginação poderia chegar da bíblica "prostituta da Babilônia".

O quarto e último ritual, que antecede os créditos finais, é a conclusão da missa negra. A mais jovem das discípulas, nua, senta-se no já conhecido tablado com o pentagrama por trás. O sacerdote ordena que outra participante – a mulher do número 666 – se dispa e tome o seu lugar. Um dos membros, usando a máscara de Satã e manto preto, deita-se de bruços em seu colo. Ela suspende a parte de baixo da indumentária do indivíduo e passa a acariciar suas nádegas. LaVey se aproxima, faz algumas invocações e recita trechos de sua Bíblia Satânica. Convida então os membros da seita a dirigirem ao Diabo as suas preces, pedidos de benesses e infortúnios para os inimigos. Por fim, encerra a cerimônia com o "beijo do Diabo": a mais graduada das bruxas do grupo se dirige ao altar e beija o traseiro ainda exposto do mascarado.

Mas não se limita a cenas de sexo e cerimoniais mágicos a exploração circense encenada em *Satanis*. Esta se estende pelos aspectos mais domésticos do universo de LaVey, como o leão de estimação e seus objetos e pinturas peculiares, ligadas ao diabolismo. Com destaque para a sua coleção de fotos de aberrações humanas, às quais dedicava especial apreço e interesse. Quando os espetáculos circenses que as exploraram entraram em decadência e foram se

extingüindo, grande parte das aberrações não tiveram para onde se voltar, muitas encontrando guarita na organização de LaVey. Este, devido ao seu passado, tinha muitos amigos de circo, e conhecia intimamente o *show business*. Ele explicava a atração de sua seita às aberrações da seguinte maneira: “Eles sentem que Deus os tratou de maneira desonesta permitindo que nascessem deformados, e Satã, ele próprio banido, possui mais simpatia por suas condições”. Reafirmando o papel da Igreja de Satã como santuário para rebelados contra os valores estabelecidos e injustos.

5.9. A reivindicação do real

Além dessa perseguição ao grotesco tendo Satã como guia, a pornografia, em sua evolução terminou buscando, a partir dos anos 90, se aproximar mais de seus objetos e do público reivindicando um caráter mais realista e se afastando dos antigos paradigmas que a prendiam – salvo algumas exceções - a estruturas ficcionais tradicionais. Para nos situarmos melhor nessa aproximação, retornemos ao final dos anos 60. Naquele período, os filmes pornográficos já incorporavam uma linha narrativa mais estruturada, mas ainda eram exibidos em locais restritos: *peep shows*[45] e *grindhouses*[46]. Contemporâneo

---

[45] Cabines privadas com máquinas que exibem filmes pornôs, geralmente localizadas em *sexshops*, ou locais de encontros sexuais e prostituição. Eram equipadas com projetores de 8mm que mostravam o mesmo filme repetidamente, em troca de pagamento. Com o avanço da tecnologia passaram a ter televisores embutidos nas paredes e videocassetes, com um maior número de seleções.

46 Termo usado para descrever um filme que sacrifica os valores tradicionais de filmagem, como atuação, desenvolvimento de personagens, roteiros bem amarrados, etc., em favor do sexo,

de *Jag Är Nyfiken*, *Kärlekens språk* e *W.R. – Misterije Organizma*, Alex DeRenzy, mais tarde famoso diretor especializado em filmes pornográficos, contribuiu para a pavimentação do caminho que configurava uma nova abordagem do sexo com os documentários *A History of the Blue Movie* e *Pornography in Denmark* (também conhecido como *Censorship in Denmark: a New Approach*), ambos lançados em 1970, quando o documentário *sexploitation* entrava em declínio.

Nos Estados Unidos, no final daquela década, a liberalização da pornografia na Dinamarca e em seguida na Suécia, chamaram a atenção dos realizadores de filmes adultos, ainda na marginalidade. Com a superação de dificuldades legais de *Jag Är Nyfiken* e a cada vez maior inclusão de produções centradas em sexo simulado nos circuitos convencionais, avizinhava-se a real possibilidade de se romper as barreiras que seguravam a pornografia *hardcore*. Coube a Alex DeRenzy fazer isso com *Pornography in Denmark*, um documentário sobre a liberdade sexual na Dinamarca rodado na primeira feira pornográfica naquele país (1969). Evento que reunia produtores especializados em material sexual (revistas, filmes e acessórios), interessados e consumidores. O filme também faz uma incursão turística, mostrando lugares típicos e dando um breve apanhado histórico sobre o país, o que serve ao propósito do diretor em dar ao filme um aspecto de documentário sério. O que poderia livrá-lo de possíveis problemas legais, uma possibilidade bastante plausível pela inclusão de cenas explícitas capturadas pela câmera diretamente da tela de um cinema. Seqüência justificada por De Renzy como constitutiva do contexto de um filme sobre pornografia e censura.

Já *History of the Blue Movie* mostra a trajetória do sexo explícito nos filmes, sendo uma coletânea de antigos *stag movies*, incluindo o anteriormente comentado *Free Ride* (ou *A Grass Sandwich*). Cenas raras, principalmente em

---

sangue-e-tripas, nudez, violência e outros temas que podem ser considerados chocantes. O termo se originou de cinemas que exibiam esse tipo de produção..

1970, quando ainda eram praticamente desconhecidas e não haviam sido incluídas em dezenas de fitas de vídeo dedicadas ao tema – como a coleção *Old Time Blues*. Acreditamos ser o ponto alto do filme a entrevista com uma jovem que, interpelada por um entrevistador (em *off*), vai falando de suas preferências sexuais e peripécias eróticas. Durante a maior parte da longa seqüência, a câmera focaliza em *close* o rosto da moça, pegando cada detalhe de suas expressões, inicialmente visivelmente constrangidas e no decorrer da entrevista, mais à vontade e maliciosas. Sincronizada a isso, a câmera vai se afastando, revelando por fim sua nudez. Termina o segmento com o recorte em detalhe da jovem se masturbando. DeRenzy também insere duas outras seqüências que consideramos antológicas – ambas simuladas. A primeira, uma encenação passada numa casa de massagens, onde o cliente tenta convencer a relutante massagista a trocar de lugar com ele. Acaba não só conseguindo convencê-la, como também tirar a sua roupa e fazer sexo com ela. A outra seqüência, que encerra o filme, mostra um casal chegando a um cinema erótico e procurando o próprio DeRenzy, dispostos a serem filmados na intimidade.




History of the Blue Movie

Finalmente, com *Garganta Profunda(Deep Throat)*, provou-se que era viável e seguro fazer filmes de sexo explícito comercialmente. As peripécias de Linda Lovelace iniciaram a chamada “era de ouro do pornô”, que vigorou durante toda a década de 1970 e terminou com a difusão do videocassete, e a conseqüente modificação na indústria na primeira metade do decênio seguinte. Não demorou muito para a portabilidade dos novos equipamentos permitirem o estabelecimento no pornô da estética *gonzo*, filmes pornográficos de teor mais documental, beirando os *reality shows* atuais. Baseado do estilo jornalístico inaugurado pelo escritor Hunter S. Thompson nos anos 60 e 70,

> o processo de osmose utilizado pelo *Gonzo Journalism* cria uma situação onde a captação é participativa, ou seja, o repórter não se limita a observar os fatos que se desenrolam mas toma parte determinante na ação. Uma captação participativa faz com que a redação seja necessariamente confessional - ainda que de forma indireta, na voz de uma personagem fictícia que represente o repórter, por exemplo. O uso desta técnica de coleta de dados abre espaço para o uso de um narrador em primeira pessoa (...).O uso da narrativa em primeira pessoa no *Gonzo* encontra a sua explicação no fato deste ser um estilo de reportagem mais focado na experiência vivida pelo repórter do que no evento em si, além de ser muito mais simples - e mais verossímil - relatar os fatos através do ponto de vista de quem os viveu em vez de criar uma personagem fictícia com este fim (CZARNOBAI, 2003).

Sendo originário de um estilo no qual o jornalista se torna parte e escarnece da ação, o gonzo *hardcore* já engatinhava, em filmes que não privilegiavam contar uma história, mas sim, através de um roteiro simples, buscar maior interação com o público. Usando poucos recursos orçamentários, o diretor se transforma em alter-ego do espectador e a câmera em seus olhos, privilegiando um ponto-de-vista em primeira pessoa. O estabelecimento dessa estética se deve, em parte, à tendência iniciada nos anos 1980 em se lançar os filmes diretamente no mercado de vídeo doméstico. Para John Stagliano, o Buttman, que em 1989 estabeleceu definitivamente essa vertente com o hoje clássico *As Aventuras de*

Buttman (*The Adventures of Buttman*), a relação custo-benefício proporcionada pelos novos equipamentos de gravação foram fundamentais. De acordo com ele,

> Essa maneira de pensar foi resultado de um grande "boom" com a introdução de câmeras portáteis de alta qualidade e preços econômicos. Na verdade, Buttman foi totalmente moldado graças à essa inovação. Alguns de meus vídeos antigos usaram grandes e pesadas câmeras Betacam (...). As câmeras Betacam não são apenas muito dispendiosas para produtores como eu, como também são desajeitadas para se trabalhar. Em outubro de 1989 comprei minha primeira câmera Hi-8. Eu a estreei filmando uma cena em que duas garotas andavam de biquíni pela praia. Antes das câmeras Hi-8, eu gastaria uma boa grana alugando uma câmera que desse, a mim e a outros produtores, o incentivo de filmar o máximo possível no curto período de tempo antes de vencer o aluguel do equipamento. Agora que eu tinha minha própria câmera e não precisava mais de uma equipe, pois o equipamento era fácil de operar e eu já sabia mais sobre a produção de vídeos, tornou-se possível filmar apenas uma cena de sexo por dia. Acredito que tenha sido a inovação mais importante para a melhoria do pornô. (...) Além disso, a câmera sendo pequena e leve, me fazia passar despercebido, possibilitando assim que eu registrasse cenas de externa pra valer, sem falar que eu poderia viajar com ela com muito mais comodidade (STAGLIANO, 1998, p. 12).

O editor da AVN Magazine, Gene Ross (ABREU, 1998, p. 13), define a pornografia *gonzo* como "pornô verdade", onde os atores reconhecem a presença da câmera. O que é muito diferente de uma obra com roteiro ou de um vídeo sem história em que os *performers* apenas fazem sexo sem se manifestar em relação ao equipamento. Seria, portanto, um estilo mais livre e documental de se filmar, sem diálogos extensos, cenários e figurinos elaborados e trabalho de câmera mais técnico e artístico. Os *performers* não interpretam personagens e o diretor, que normalmente também é o *cameraman*, interage com o espectador, contracena com os atores e o rumo dos diálogos é totalmente improvisado. Essa abordagem é marcada também por modificações no enquadramento em que a câmera deixa seu suporte e ganha maior dinamismo na mão do operador/protagonista, tornando-se presente na narrativa. Com isso, transporta o espectador da posição tradicional de obsevador para dentro da cena.

Stagliano (1998, p. 12) conta que abandonou o pornô tradicional, sem a visão em primeira pessoa, por principalmente perceber que as cenas de sexo não precisavam estar necessariamente relacionadas umas às outras. Também pelos problemas específicos em se fazer filmes de narrativas mais elaboradas: os atores precisam ter ereção, muitas vezes faltam às filmagens, os custos para construção de cenários e aluguel de locações, entre outros. Além do fato das pessoas serem contratadas por sua habilidade em fazer sexo, e não por qualidades dramáticas. Já que seu objetivo é filmar sexo, questiona em matéria na *Revista Buttman* (ABREU, 1998, p. 13), "por que escrever um roteiro com frases e diálogo e entregá-lo nas mãos de pessoas que não sabem interpretar? Se fizer isso, você se distanciará da realidade e perderá a chance de uma conexão real com o fato de mostrar pessoas fazendo sexo". Sendo assim, concebeu que o melhor modo de se produzir um filme pornô era registrando as cenas da maneira mais erótica possível, com os recursos disponíveis, sem que as cenas de sexo tivessem, obrigatoriamente, que se relacionar entre si. Para ele, fazer uma cena de sexo com começo, meio e clímax de modo que tudo se relacione dentro de um contexto, com uma história, é muito difícil e cria vários problemas, comprometendo a intenção de se conseguir as melhores cenas possíveis. E que nos "pornôs com história", essas cenas mal se encaixam, e a pretensão de fazê-las intercalar não vale muito a pena (STAGLIANO, 1998, 12).



Enquadramento gonzo.

Contudo, alguns diretores têm suas restrições ao estilo. Gegory Dark, um dos renovadores do *hardcore* nos anos 80 com o reverenciado e hoje clássico *Geração New Wave, Sexo New Wave* (*New Wave Hookers*, 1984) os vê como relativamente interessantes. Mas acha a grande maioria tecnicamente muito ruim, principalmente porque as pessoas não sabem capturar as cenas. Várias situações se apresentam e eles não sabem filmá-las, a câmera fora do lugar. Segundo ele, qualquer um pode fazer um vídeo amador. Ele mesmo afirma em uma tarde poder ensinar uma pessoa como se tornar um pornógrafo. Mas – enfatiza -, conseguir transcender o gênero, inovando a linguagem e o sexo, é a grande dificuldade (LEMOS, 1997, 18).



Cenas de *As Aventuras de Buttman*.

Apesar disso, os vídeos *gonzo* caíram no gosto do público e conquistaram o público do final dos anos 1980 em diante, alvancando também outras vertentes que podemos alinhar na categoria de pornô verdade e estabelecem o padrão atualmente dominante na pornografia fílmica, estabelecendo a reivindicação do real pelo gênero: os filmes amadores

(geralmente caseiros, rodados em VHS), o “pro-am” (filmes feitos por profissionais com atores amadores, ou uma mescla de atores profissionais e amadores) e o pornô-realidade (*reality pornography)*. Esta última também tende ao documental e muitas vezes se confunde com o *gonzo*, mas se diferenciando por não necessariamente ter o ponto-de-vista em primeira pessoa com o engajamento do diretor na ação. Na verdade, ocorreu uma interseção de estilos entre todas essas vertentes. A popularização do *gonzo,* entretanto, fez com que se desvirtuasse sua concepção básica e fizesse com que o rótulo começasse a ser utilizado indevidamente em produções mais caras e bem cuidadas que contratriam seus preceitos fundamentais.

Outros expoentes do estilo são os diretores Ed Powers, Seymore Butts, Ben Dover e Max Hardcore. O primeiro conhecido pela serie *Dirty Debutantes*, iniciada em 1989, onde amadoras que nunca atuaram em filme pornográficos protagonizam cenas de masturbação e cenas de sexo com *performers* de ambos os sexos. A fórmula dos episódios de *Dirty Debutantes* é basicamente a mesma: começa com uma jovem sendo entrevistada por Powers, que lhe faz várias perguntas centralizadas em sua vida sexual, como a primeira vez que fez sexo, se costuma se masturbar ou gosta de sexo anal. No que parece se inspirar na clássica seqüência de *History of Blue Movie*, em que Alex DeRenzy procede de modo parecido. A moça acaba despida, com o diretor sugerindo uma série de ações que ela pode fazer. Freqüentemente ele a encoraja a se masturbar até atingir um orgasmo. Ele acaba participando da ação, fazendo sexo oral e vaginal, geralmente terminando ejaculando sobre o traseiro, o rosto, a boca ou outras partes do corpo da garota.

Seymore Butts (Adam Glasser) teve diversas participações em várias produções nos anos 1980, inclusive em um dos primeiros filmes da série *Buttman*. Começou a produzir e dirigir seus filmes no início da década seguinte, se especializando no estilo *gonzo*, não demorando a se destacar, tendo hoje extensa filmografia. Chegou a ser processado pela justiça californiana por incluir um *fisting*

(inserção da mão inteira ou do antebraço na vagina ou ânus) duplo no filme *Tampa Tushy Feast* (1999). Prática comum nas produções européias, mas proibida nos Estados Unidos. Teve sua sentença atenuada após acordo.

Já o inglês Ben Dover (Simon Lindsay Honey) se tornou popular pela série que leva seu nome artístico, que produziu, dirigiu e estrelou entre 1996 e 2002. Os filmes enfocavam jovens mulheres, britânicas e de outros países do continente, dentro da concepção *gonzo*, sendo algumas vezes premiado. Também teve problemas com a distribuição de seus filmes nos Estados Unidos, onde tiveram cortadas cenas de dupla penetração e *analingus*.

O mais notório da turma é Paul F. Little (conhecido pelo nome artístico de Max Hardcore), cujos filmes geralmente o mostram em atos sexuais variados com mulheres jovens vestidas e atuando como se fossem garotas adolescentes. O que lhe causou diversos transtornos legais – por incentivo à pornografia infantil -, ainda que nunca tenha sido condenado. É considerado um dos realizadores mais "barra-pesada", e também o mais misógeno pelo modo como degrada as mulheres em seus filmes. São recorrentes as ofensas – ele as chama de vagabundas e putas -, os abusos físicos e o enfoque calcado no menosprezo. Hardcore, que em suas produções não usa nada além de um par de meias e seu indefectível chapéu de *cowboy*, é em geral a única presença masculina, sendo considerado à parte pela própria indústria pornô. Ainda que seu estilo tenha influenciado a pornografia fílmica atual, com suas rudes cenas de sexo anal (predominantes em relação ao intercurso vaginal), cuspidas, dilatação do orifício traseiro, engulhos durante o *fellatio*, assim como atividades anais-orais, em que o pênis é retirado do ânus da parceira e rapidamente inserido na boca da mesma ou de outra *performer*.

O *gonzo* fez escola no Brasil, onde encontrou campo fértil a partir de vídeos caseiros que eram gravados e circulavam de forma alternativa e cresciam em escala proporcional à queda dos preços dos equipamentos e aprimoramento da tecnologia. Essa popularização do VHS (e mais tarde de outros formatos de

melhor qualidade – o Betacam, o Super-VHS e hoje em dia o Mini DV) permitiu o desenvolvimento de um movimento a princípio estimulado pela possibilidade de qualquer um registrar a sua intimidade e compartilhá-la através do intercâmbio com outros amadores. Na verdade, o vídeo caseiro brasileiro não difere muito do que se faz em outros países: grupos, casais homo ou heterossexuais, ou mesmo pessoas sozinhas registrando suas atividades. São geralmente produções rodadas com câmera parada, em quartos ou banheiros, onde o descuido com elementos básicos como iluminação e enquadramento (principalmente quando não existe um operador, e o equipamento é montado em um tripé apontado para a cena) é padrão. O que em muitos casos funciona, mas em geral esses vídeos não vão além de proporcionarem o prazer voyuerista de mostrar a nudez e sexualidade de pessoas comuns. O que não quer dizer que alguns não sejam mais ousados e talentosos tecnicamente, principalmente quando se descobriu no vídeo amador um mercado altamente rentável.





Vídeos amadores.

Vários desses exibicionistas investiram em mais recursos e passaram a montar a sua gravação com mais esmero em ilhas de edição caseiras, muitas vezes encarregando-se também da venda (através de anúncios em revistas ou

sites da Internet). Outros enviam seus vídeos para algumas das várias empresas destinadas especialmente à comercialização e distribuição de produção amadora, tão grande é a procura desses filmes. É o caso da Explícitavídeo, sediada em São Paulo, que iniciou suas atividades com a venda de coletâneas de vídeos pornográficos amadores que recebiam de todas as partes do país, de anônimos que registravam suas atividades. Eram cuidadosos em esconder digitalmente (através de quadriculados na imagem) o rosto dos participantes, quando estes apareciam.

Um certo número de amantes da pornografia, dentro dessa concepção do "faça você mesmo o seu filme de sexo" buscaram um tipo de produção mais elaborada e que, ainda no esquema amador, se alinhavam ao *gonzo* e ao pornô-realidade. Os mais sortudos acabaram se profissionalizando, como os rapazes (Ruy, Marcelo e Tatão) da paulista X-Plastic, auto-definidos em entrevista ao site Brócolos VHS como "três vagabundos, onanistas, que cansaram de gastar dinheiro na Rua Augusta e resolveram ganhar algum vendendo calcinhas usadas, vídeos, fotos, camisetas, calcinhas novas". Afirmam não serem nem pretenderem ser artistas, definindo o que fazem como pornografia básica, direta, suja, porca e perversa. Segundo os próprios, conforme manifesto em seu site, nada do que fazem é arte. Podem inclusive se apropriar do trabalho de outros artistas, mas tudo o que passa por eles se trasnforma em pornografia. Declaram simplesmente ignorar o que chamam de erotismo ou nudez artística, considerando erotismo a pornografia dos oprimidos.Iniciaram em 1995, quando tinham uma banda, e entre as músicas sempre falavam de pornografia. De onde se direcionaram para os vídeos pornográficos, sendo a entrada nesse universo, conforme contam, as festas onde filmavam as bundas enquanto achavam que estavam filmando o evento. Oficialmente foi com o vídeo *Plastic Lesbian*, uma animação com "Barbies do Paraguai" e trechos de vídeos pornográficos, com que participaram do Festival Mix Brasil de 1998. São unânimes na admiração pelo Buttman, que consideram um mestre, sendo também influenciados por outros diretores que incorporaram o

gonzo ao seu trabalho, como Joey Silveira e a série *Big Ass She-Male*, Rocco Siffredi com *True Anal Stories*, Patrick Collins, além dos filmes da série *Take it to the Limit*.

Destacamos sua produção mais significativa, onde incorporam com maior desenvoltura e anarquia a estética gonzo: *Caçando Cuzinhos*. Gravado em Praia Grande, litoral de São Paulo, mostra o trio percorrendo as ruas de carro procurando uma garota. Encontram uma morena chamada Nicole, a quem oferecem uma carona.



X-Plastic: *Caçando Cuzinhos*.

Alegando precisarem dar uma parada em casa, vão bolinando e pedindo à mulher que se exiba, ainda dentro do automóvel. Fica evidente que tudo tinha sido combinado anteriormente, para dar autenticidade pela suposta casualidade. Todos os enquadramentos privilegiam um olhar em primeira pessoa, a câmera alternando seu foco de detalhes do corpo de Nicole para o rosto dos realizadores, que se dirigem ao espectador falando diretamente para a lente. Em certo momento, com a situação esquentando, um deles se volta para o equipamento e diz: “Cara, você vai ver agora!”. A temática do vídeo é inteiramente

fetichista, prevalecendo a relação exibicionismo-voyeurismo, ao invés da relação sexual que regem outras produções *gonzo*. O máximo de proximidade física se resume a passadas de mãos e toques, tudo com muita descontração, com especial destaque para a cena em que um deles, careca, coloca a cabeça entre as pernas da moça. Nicole é registrada em detalhes: pés, vulva, seios, com especial destaque ao traseiro e ânus. Ela é mostrada urinando (uma barata é estrategicamente colocada dentro do balde e mostrada depois) e brincando com um pirulito, seguindo a orientação dos rapazes, em meio a muita brincadeira e desordem.





Cenas de *Caçando Cuzinhos*.

Um outro vídeo, rodado no mesmo local, parodia os programas onde os espectadores fazem pedidos. Nicole, sentada em uma poltrona, vestindo apenas a parte de cima do biquíni e uma bermuda, vai atendendo às solicitações – presumidamente dos que assistiram *Caçando Cuzinhos* – passadas por um dos membros do grupo. Visivelmente intimidada, realiza para a câmera ações como enfiar o dedo no ânus e chupar, receber um banho de leite condensado na região genital e simular felação em uma banana.

Atualmente a X-Plastic, que durante muito tempo era representante de um movimento alternativo, com um site na Internet para divulgação e venda de seus vídeos[47] (e posteriormente um blog[48]) ao que parece aderiu ao mercado com uma produção mais elaborada, *Libertinos Século XXI*, lançada pela Explícitavídeo, onde permanecem fiéis a seus objetivos de aliar pornografia à cena *underground*.

Outros representantes do *gonzo* brasileiro é o grupo que realiza a série de filmes "Sexo na Van". Caracterizados como amalucados personagens – Chicano, Azulzinho, The Big One, Porquito e Dr. Xavaska – percorrem as ruas de São Paulo em uma van, sempre arregimentando uma garota para fazer sexo com eles, que também se revezam na operação da câmera. Apostam também no achincalhe – uma versão pornô de programas populares como *Casseta & Planeta* e *Pânico na Tv*, inclusive com as convidadas, com as quais não fazem rodeios nem – como seus colegas da X-Plastic - economizam grosserias ou vulgaridades, muitas beirando o escatológico. No episódio em que interagem com uma certa "Laura", um deles, se referindo ao tamanho do traseiro da mulher, comenta: "se soltar um peido, vai voar confete".

---

[47] http://www.xplastic.net/

[48] http://www.xplastic.blogger.com.br/



Os amalucados protagonistas de *Sexo na Van* e uma de suas convidadas.

Vamos encerrar nos direcionando ao pornô-realidade, onde encontramos duas modalidades principais. A primeira constituída de filmes com história, sendo esta travestida em casualidade. A câmera pode aparecer ou não (dependendo de ter outro operador registrando de ângulo diferente), sendo a sua presença assumida, com os *performers* – amadores ou atores se passanddo por tal - se dirigindo ou olhando para ela. Vamos exemplificar com a produção brasileira *Como Comer a Mulherada* (ano de produção e direção não informados), dividido em três episódios que seguem a mesma fórmula: um desconhecido aborda uma mulher, em um espaço público, e a convence a ser gravada fazendo sexo com ele. Seguem para um quarto, em local indefinido, e passam à ação, totalmente direcionada para a câmera, inclusive com sugestões de ângulos e posições pelo parceiro. A abordagem ao ar livre, em locais ordinários – um parque, uma feira-livre e uma rua -, somada ao aspecto também comum e simples das mulheres – confere o sentido de realidade pretendido. As cenas de sexo são convencionais, inclusive com a obrigatória ejaculação externa.



Abordagem na feira e relação sexual: *Como Comer a Mulherada*.

A segunda modalidade são as produções que se assemelham aos *reality shows*, em que não há uma narrativa, mas uma sucessão de situações criadas de forma a promover uma interação com o público, ciente de estar assistindo a um espetáculo. Geralmente tomam a forma de programas de auditórios eróticos, ou versões apimentadas de programas na linha *Big Brother*. O mais conhecido e polêmico foi *World's Biggest Gang Bang*, aqui intitulado *Ela Transa com 251 Homens*, dirigido por John T. Bone em 1995. Produção que lançou ao estrelato Annabel Chong (nome artístico de Grace Quek). Nascida em Singapura (1972) e criada na Inglaterra, a pequenina Annabel estudava antropologia na Universidade do Sul da Califórnia, tornando-se atriz pornô após ter participado de um grupo de estudos feministas, como expressão de liberdade sexual. Já participara como coadjuvante de pouco mais de uma dezena de filmes para John T. Bone, notabilizando-se por cenas de dupla penetração anal, quando foi escolhida pelo diretor para protagonizar um projeto que ele acalentava a tempos e no qual pretendia bater um recorde, colocando trezentos homens para fazer sexo com uma só mulher em uma jornada contínua. Maratona sexual que durou oito horas (editadas em cerca de quatro horas de video), sendo encerrada prematuramente quando Annabel foi ferida por um descuidado que a machucou internamente após enfiar-lhe as unhas compridas (ela chega a dizer estar ferida

“pelos dedos, não pelos cacetes”). Ficou por fim abaixo do esperado, com o saldo divulgado de 251 homens. Na verdade um número bem menor de participantes, mas como podiam repetir, atingiu-se a marca que bateu o recorde da holandesa Jenny van der Hoff, que teve relações com 120 homens em nove horas e vinte minutos.



Annabel Chong com alguns dos anônimos selecionados para *Ela Transa com 251 Homens*.

Ela Transa com 251 Homens é um grande *show*, em que acompanhamos cada detalhe da produção: bastidores; a chegada dos participantes – selecionados a partir de anúncios -; o aquecimento destes por mulheres estrategicamente contratadas; as pausas para Annabel descansar, se enxugar e passar mais lubrificante; as entrevistas e intervenções bem humoradas do mestre-de-cerimônias (o ator Ron Jeremy, um dos mais recorrentes performers do gênero) e a orgia em si. Indivíduos de todas as idades, raças e formas se revezando, em grupos de cinco, sobre a empenhada Annabel, que chupa, é penetrada pela frente e por trás, e recebe banhos de esperma. Tudo ao mesmo tempo, enquanto um placar vai marcando a contagem. John T. Bone não esperou muito tempo para rodar uma continuação. Um ano depois, Jasmin St. Clair, uma

exótica nativa das Ilhas Virgens se ofereceu para quebrar o recorde de Annabel, sendo logo contratada pelo diretor para *World's Biggest Gang Bang 2* (1996), título desta vez traduzido mais fielmente quando de seu lançamento no Brasil: *O Maior Filme da Terra*[49].

A estrutura do filme é a mesma do anterior, sendo que com maior rigor no tratamento dos participantes, que tiveram que apresentar testes negativos para AIDS e ter as unhas tratadas por uma manicure nos bastidores para não ocorrer de novo o incidente que vitimou Annabel. Jasmin, que declarara que "odiava trepar com homens feios e preferia ser fodida por trás, para não ter que olhar para muitos daqueles que se ofereceram para o *gang bang*", segundo matéria do Guia do Vídeo Erótico (1996, pp. 14, 15), quase não chegou ao objetivo final da empreitada:

> Longas horas depois, a orgia encerrou-se de forma meio decepcionante, quando o parceiro de número trezentos subiu ao palco para foder a recordista pela última vez: o escolhido foi Jordan, um rapaz de Nova York que ganhou o concurso promovido por uma revista pornô para ser o último a penetrar Jasmin. Com toda a pressão da platéia e do impaciente diretor, Jordan intimidou-se e não conseguiu uma ereção aceitável, sendo retirado do palco sem conseguir gozar sobre sua deusa pornô-havaiana.

[49] Gang Bang em geral significa quando uma mulher faz sexo com vários homens ao mesmo tempo.



Ela Transa com 251 Homens: Annabel Chong em intervalo para descanso (1), passando lubrificante para outra rodada (2), selecionados enfileirados para entrar em ação (3) e retorno à gravação (4).

6. Autenticando a farsa

6.1. O falso documentário

Uma vertente significativa na evolução desses filmes e sobre a qual falaremos brevemente, como uma complementação, são as obras de ficção que se revestem de autenticidade ao incorporar o estilo de narrativa dos documentários na tentativa deliberada de enganar o espectador, passando a imagem de "eventos reais retratados". Na verdade seguem o caminho inverso dos documentários que inserem em sua narrativa situações encenadas e reconstituições. São obras de ficção que incorporam, re-interpretando à sua maneira, os mais diversos formatos e padrões dos filmes de "não-ficção" e muitas vezes, em sua subversão da factualidade, se assumem enquanto paródias concernentes ao gênero. E que se aproximam do *mock-documentary*, nos moldes que Roscoe sugere (2001, p. 2), de textos de ficção que se apropriaram dos códigos e convenções do documentário com os quais revestiram um tema ficcional. Sua eficiência sendo medida pela capacidade de combinar o aspecto de elementos históricos ou factuais e apresentar situações críveis através de uma falsa abordagem, muitas vezes levando a audiência a questionar a veracidade do que está sendo visto. O falso documentário visa mostrar uma história convincente através do uso de conhecidas táticas e convenções documentais que vão autenticá-la. Mas sua efetividade depende que seus expectadores acreditem em sua premissa.

Não devemos confundir *mock documentary* com o antigo recurso de falsificações e reencenações geralmente utilizados pelo cinema documentário e adicionados ao material filmado. Ilustrações que serviam a propósitos bastante distintos. Sejam para conferir autenticidade, como para incluir ações e eventos que a câmera era incapaz de capturar. Quando a câmera era incapaz de estar lá

fisicamente e de obter o material real, ou quando o filme não era produzido da maneira desejada, as encenações reproduziam ou maquiavam aquilo que se havia perdido ou não estava de acordo. A premissa era de que, se a audiência pudesse visualizar (mesmo o falsificado), estaria mais apta a acreditar. Portanto, enquanto nos filmes documentários o embuste é usado para adicionar verossimilhança ao que os diretores querem retratar, os *mock-documentaries* foram planejados para parecerem os mais factuais possíveis não só no sentido de enganar a audiência, mas também de desafiá-la a questionar o que ela aceita como trivial. Durante toda a trajetória dos documentários, eles tem ornamentado a verdade e tomado liberdades com a forma para fazer com que o retratado pareça mais crível. No início do cinema, o público não estava pronto para questionar o que era real e o que havia sido arranjado.

Pode-se considerar que o embrião dos *mock-documentaries* não foi gerado no cinema, mas em outro meio bastante popular na primeira metade do século XX: o rádio. Com a famosa peça que Orson Welles pregou em milhares de norte-americanos da costa leste daquele país na noite de Halloween de 1938. Sua inovadora abordagem da "Guerra dos Mundos", de H.G.Wells, transmitida na forma de notícias e entrevistas criou pânico entre os ouvintes. Para Roscoe (2001, p. 79)

> A radiodifusão da Guerra dos Mundos por Welles é um precursor significante do *mock-documentary* audiovisual por várias razões. Primeiramente, utilizou um formato condizente com os boletins de notícias, "interrompendo" a programação. Esse foi um formato aparentemente escolhido por Welles e sua equipe puramente por razões dramáticas; como uma tentativa de criar uma peça dramática inovadora para a audiência. Em outras palavras, foi um embuste não intencional, onde o papel dos próprios ouvinte foi crucial para a sensação e controvérsia que a transmissão criou.

Na construção de seu universo, os *mock documentaries* se apropriam de diversas ferramentas que o documentário utiliza, sempre de acordo com um

modo de representação. Para reproduzir o estilo cinema verdade, por exemplo – ao que parece um dos mais recorrentes - a câmera é utilizada na mão, trêmula; a iluminação é irregular; a qualidade sonora é inferior; e a atuação a mais versossímel. Nesse caso, essa aparência não profissional auxilia a credibilidade. *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*/1999) é um exemplo recente de uso muito bem sucedido do estilo cinema verdade. Os créditos fornecem o acontecimento que explica os fatos posteriores, relacionados a dois rapazes e uma moça que se embrenham na floresta para fazer um documentário sobre eventos misteriosos relacionados a uma lenda local. Esse filme tem como local Burkittsville, Maryland, onde uma floresta assombrada é o centro do foco. Após chegarem a um velho cemitério, começam a vivenciar bizarras situações. Eles entram na floresta e escutam sons estranhos vindos do mato, ficam perdidos, perdem o único mapa, e logo estão com fome, frio, e movendo-se rapidamente pelo local. O mais importante: tudo é registrado pela câmera. O filme se apresenta como um documentário sobre o subseqüente desaparecimento deles feito a partir do material não-editado que filmaram e deixaram para trás.



A Bruxa de Blair (*The Blair Witch Project* /1999).

Também merece ser citada a pouco conhecida produção belga *C'est Arrivé Près de Chez Vous* (mais conhecido por seu título em inglês *Man Bites Dog*), realizado em 1992. A premissa dessa produção envolve uma equipe de documentaristas que escolheu acompanhar um notório assassino em série enquanto ele prossegue com a sua compulsão assassina. O filme passado ao espectador é, supostamente, o documentado pela equipe. Assim como em *A Bruxa de Blair*, *Man Bites Dog* começa anunciando que aquilo que estamos assistindo foi feito por Benoît Poelvoodre, Rémy Belvaux, e André Bonzel; consequentemente, esses são os nomes dos personagens principais. Benoît é o assassino (Ben), Rémy é o diretor, e André é o operador da câmera. Conforme o filme prossegue, os membros do grupo experimentam uma drástica mudança em sua atitude em relação ao assassino. Primeiramente, ficam perplexos pela desconsideração de Ben pela vida humana e sua atitude com as vítimas. Entretanto, isso não os desencoraja de continuar o documentário. Seu desejo de obter o valioso material irá levá-los além de suas objeções morais em relação a esse mórbido universo. Conforme investigam a vida de Ben, ficam fascinados e, por sua vez, ao seu alcance. Na conclusão do filme, todos os três personagens estão mortos, deixando o filme como seu único legado.

Uma derivação é um tipo muito específico de *mock-documentaries* que se apropria dos cânones dos documentários de exploração e *shockumentaries*, em geral sustentado pelo mesmo tipo de divulgação que enfatiza seu compromisso com a verdade, afirmando conter cenas reais e proibidas, mostradas sem censura e sem cortes. Inclusive alertando sobre serem desaconselháveis para pessoas sensíveis e impressionáveis. Dois expoentes dessa vertente são os diretores italianos Ruggero Deodato e Umberto Lenzi, responsáveis por uma linha de produção tendo o continente africano ou a selva amazônica como pano de fundo para histórias sobre tribos perdidas e canibalismo. Em *Mondo Canibale*(1976), de Deodato, por exemplo, assistimos às peripécias do último sobrevivente de uma expedição, perdido em uma ilha desconhecida. Os nativos

são bem convincentes e foram incluídas algumas sequências reais de animais sendo mortos.

O canibalismo é um tema controverso que sempre teve destaque no cinema – certamente por ser um grande tabu da humanidade – nas mais diversas apresentações, tanto do ponto de vista antropológico como motivo de diversas produções de cunho sensacionalista. Não é à toa que tenha se tornado um tema recorrente em antigos documentários de exploração e *travelogues*, como nos posteriores filmes *mondo*. Deodato e Lenzi utilizaram essa mistura nos dois filmes que melhor representam essa vertente e ganharam o status de clássicos: *Canibal Holocausto* (*Cannibal Holocaust*/1976) e *Cannibal Ferox/*1980 (lançado nos EUA com o significativo título *Make Them Die Slowly*).

Consideramos *Canibal Holocausto* um marco, pois é tão convincente e habilidoso ao manipular os cânones que regem o documetário e suas formas de registro, quanto desonesto por tentar fazer acreditarmos que condena exatamente o que mostra. Afinal, *Canibal Holocausto* é um filme sobre o próprio fazer cinematográfico, girando em torno da realização do que viria a ser um documentário antropológico e de como ele é explorado. Vende a idéia de que se tratam das verdadeiras filmagens, na selva amazônica, de reais atrocidades cometidas pelos integrantes de uma cultura primitiva, registradas por um grupo de documentaristas. O filme é encontrado por um antropólogo a serviço dos executivos de uma rede de tv norte-americana, contratado para encontrar a equipe, desaparecida. A trajetória do grupo até a chacina nas mãos dos nativos é mostrada através das sobras do filme, projetadas para os executivos em uma sala da emissora. Através do material encontrado descobre-se que a própria equipe, mal intencionada, tinha sido responsável pelas atrocidades documentadas, em função da realização do documentário. *Canibal Holocausto* apresenta animais sendo realmente mortos e eviscerações humanas bastante convincentes, ainda que forjadas.



Cartaz de *Cannibal Holocausto*.

Cannibal Ferox segue a mesma linha ao tratar de uma estudante de antropologia que, com uma dupla de amigos, acaba enfrentando a vingança de uma tribo enfurecida pelos atos cruéis de dois traficantes aos quais haviam se juntado na tentativa de sobreviver na selva amazônica. Alardeado como "proibido em 31 países" inclui, além da já tradicional e real matança de animais, falsas cenas de canibalismo, castração, rituais e torturas.

Enquanto alguns filmes seguem nessa linha, sendo inventada toda uma trama que depois vai ganhar "autenticidade", outros utilizam como base fatos históricos, que são manipulados em função da capacidade que os mesmos possuem em fornecer cenas chocantes e espetacularmente bizarras. É o caso de *Man Behind the Sun* (1988), produção de Hong Kong, que reconstrói

dramaticamente as circunstâncias que envolveram o Esquadrão 731, um grupo de cientistas japoneses que realizavam experiências biológicas em prisioneiros chineses durante a Segunda Guerra Mundial. Extremamente violento, mostra detalhadamente os mais horríveis experimentos, assim como as suas consequências. Especula-se que, em certas cenas, foram usados cadáveres reais. O filme é mais do que um docudrama de exploração. Na verdade, a despeito de seus elementos fortemente apelativos, é um filme de propaganda política, com forte conteúdo ideológico, realizado para evidenciar os sofrimentos por que passaram os chineses nas mãos dos japoneses, dentro desse ponto de vista, capazes de atrocidades que em nada ficavam atrás das cometidas por seus aliados nazistas nos campos de concentração da Europa.



Men Behind the Sun: a polêmica cena em que teria sido usado um cadáver real.

6.2. Snuff: a fronteira final?

Não podemos concluir sem uma pequena explanação sobre um tipo de filme que vem assombrando a imaginação popular há décadas. Existe grande controvérsia não só sobre a existência ou não dos filmes *Snuff*[50], mas também sobre a utilização dessa expressão, em geral mal utilizada. É comum serem considerados *snuff movies* quaisquer seqüências filmadas em que são mostradas mortes reais – ou bastante verossímeis para assim serem consideradas. Muitas vezes, filmes como *Faces da Morte* e semelhantes são assim denominados.

Na verdade, a palavra "snuff", em sua língua original, quer dizer "apagar", "extinguir", e por sua vez ganhou o sentido de morrer – "ser apagado". Passou a denominar filmes amadores – ou "caseiros" - em que pessoas seriam torturadas sexualmente e assassinadas sem simulação em frente às câmeras, em função de um mercado clandestino de filmes e, atualmente, a internet. Nesse ponto encontramos a diferença fundamental entre os filmes *snuff* e os *death movies*. Nesses últimos, conforme exposto, as cenas de morte já se encontravam prontas, registradas em circunstâncias específicas (no caso de guerras e execuções) ou casuais (como as registradas acidentalmente), sendo esses registros recolhidos e compilados. Nos *snuff*, ao contrário, é tudo preparado e encenado para a câmera, de modo que ela registre para o espectador uma morte a ele endereçada. Deixam de representar cenas públicas ou sociais, ou seja, que se situam ao largo do sujeito observador – como guerras e chacinas. Como sugere Koury (1998, p. 74):

---

[50] Os Filmes *Snuff* também são conhecidos por "White Heat" ou "Real Thing".

> (...) embora a morte venha à tona incomodando com sua morbidez, não diga de imediato respeito aos medos, receios e perdas pessoais. A sua impessoalidade permitindo um distanciamento e uma interpretação sobre os horrores e a violência do mundo em geral, sem afetar diretamente o *mundo pessoal* do informante.

O *snuff* traz a morte para o espaço privado, a insinua pela porta da frente e em sua proximidade com o observador o provoca e cria um vínculo com o possível. A ritualização da morte e das circunstâncias violentas que a envolvem, hipoteticamente apresentadas nesses filmes, podem constituir uma exacerbação da obscenidade baziniana.

Também a forma de distribuição difere: enquanto os *death movies* podem ser encontrados com relativa facilidade, os *snuff* seriam distribuídos clandestinamente, graças a um presumido mercado negro de fitas pornográficas. Desde os anos setenta se discute a existência ou não desses filmes, que acabaram alçados à também discutível posição de "lenda urbana". Podemos considerar que o termo, assim como o mito, surgiu durante meados daquela década, quando um filme causou uma certa polêmica – principalmente por parte das feministas – ao estrear em um cinema de Nova York. Denominado *Snuff*, prometia mostrar uma mulher sendo realmente morta em frente às câmeras.

A origem deste filme se deve, em parte, ao notório Charles Manson – que incitou seus seguidores ao assassinato de diversas pessoas, entre elas a atriz Sharon Tate. Circularam boatos de que Manson teria filmado o massacre[51], o que não foi comprovado, mas inspirou o diretor de filmes *exploitation* Michael Findlay a

[51] Os membros do grupo de Manson teriam, segundo o livro de Ed Sanders "The Family", roubado equipamento da rede de tv NBC, além de possuírem algumas câmeras Super-8.

rodar na Argentina a sua versão dos assassinatos. O resultado foi o filme *Slaughter* (1972), que acabou comprado dois anos depois por um distribuidor de Nova York, Alan Shackelton. Em uma jogada promocional, Shackleton remontou o filme, decidindo se aproveitar do amadorismo da produção para transformá-la em algo rentável. Foram retirados os créditos de abertura e encerramento, sendo adicionados quatro minutos ao final, rodados pelo diretor de filmes pornográficos Carter Stevens. Na seqüência adicional, evidenciando o *set* de filmagem, a suposta equipe técnica parava as filmagens e torturava uma atriz até fazê-la em pedaços na frente das câmeras. Para reforçar, foi lançado na imprensa um boato de que seriam trechos reais, conseguidos por Findlay na Argentina, registrando a morte e o esquartejamento de uma mulher por carrascos à serviço da ditadura militar daquele país. O que justifica a frase em destaque no cartaz promocional:

"The film that could only be made in South America...where life is cheap!"

Durante todos anos 70 circularam rumores (que já se espalhavam na década anterior) sobre a existência desses filmes clandestinos. Rodados em 8mm, de forma semelhante aos *stag movies* pornográficos, seguiriam os padrões do formato, se assemelhando aos que simulavam atos sadomasoquistas[52]: uma câmera fixa, nenhum cenário (no máximo uma cama ou cadeira), som ambiente (quando este recurso está presente) e um ator (geralmente o próprio diretor) que sempre aparece em cena mascarado. O fato é que, apesar de dificilmente se poder conseguir referências relacionadas à existência ou não desses filmes, sua

[52] A Something Weird Vídeo, distribuidora norte-americana especializada em filmes *exploitation*, possui em catálogo a série de fitas "Bizarro Sex Loops", que consiste de coletâneas de *stags* de *bondage* e dominação.

notoriedade continuou ganhando corpo através de fatos não corroborados, sensacionalismo nos meios de comunicação e algumas filmagens suspeitas, geralmente desmascaradas após o envolvimento de autoridades policiais.



Cenas da seqüência final (adicional) de *Snuff* (1976).

É interessante chamarmos a atenção para o papel da indústria do entretenimento na propagação do mito através de filmes feitos para o cinema, inclusive por grandes estúdios. Um dos pioneiros a tratar do assunto para a tela grande foi o diretor Michael Powell, ainda em 1959 com *Peeping Tom* (lançado em 1960), sobre um operador de câmera que assassina mulheres com uma faca estrategicamente colocada no tripé de sua câmera, registrando os momentos que

envolvem o desenlace fatal de sua vítima. *Peeping Tom* merece destaque por expor – quando ainda não se especulava sobre o assunto -, uma das faces do *snuff* movie. Ao fazer-nos contemplar a tela através do olho do assassino, leva-nos a assumir uma cumplicidade com aquele que se prepara para matar, senão mesmo uma perfeita identidade. Laura Mulvey chama a nossa atenção para essa relação, entre esse voyeurismo pleno, que coloca o espectador tanto como observador da narrativa quanto compartilhando a visão do assassino, fazendo com que transponha os limites do campo testemunhal e se associe ao personagem principal. Como atesta Mulvey (1989):

> *Peeping Tom*, como fica subentendido em seu título, é abertamente sobre sadismo voyeurístico. Seu personagem central é um jovem cinegrafista, o que faz com que a história de perversão se situe dentro da indústria cinematográfica e do próprio cinema, colocando em primeiro plano seus mecanismos de olhar, e os limites que separam o observador secreto (masculino) de seu objeto de atenção (feminino). O próprio voyeurismo do espectador se torna óbvio e, até mesmo mais chocante, faz com que se identifique com o protagonista pervertido.

Formou-se um consenso de que os filmes *snuff* pertencem a um imaginário, alimentado por especulações infundadas. Entretanto, podemos afirmar que hoje, em tempos em que a privacidade se rende cada vez mais ao desenvolvimento da tecnologia, não seria de se estranhar alguém com uma câmera de vídeo doméstica em pouco tempo filmar algo assim. Dispositivos portáteis de captura de imagens, cada vez mais aprimorados, vêm se popularizando e proliferando desde os anos 80. São *camcorders*, câmeras de vigilância, *webcams* e outros equipamentos que são explorados e utilizados tanto pelo indivíduo anônimo quanto pelos meios de comunicação. É praticamente impossível, hoje em dia, que algum evento passe despercebido ou o “inesperado”

não registrado, e que os mesmos não acabem alimentando a tendência do público e da mídia ao sensacionalismo.

Podemos certamente afirmar que a realização de um *snuff movie* pode vir a ser algo crível e até inevitável, dado o fascínio que o binômio sexo e morte exerce sobre a mentalidade humana. O que os eleva a uma posição de ser a última fronteira a ser rompida, um *reality show* limite, extremo na exposição da corporalidade e do grotesco. Em relação a isso podemos observar que já existe uma rede para distribuição desse material: diversos *sites* na internet disponibilizam – alguns gratuitamente outros cobrando pelo acesso – diversos vídeos para *download*. Muitos deles seqüências que poderiam figurar em alguma coletânea de *death movies*. Outros, *snuffs* simulados - pequenos curtas encenados de maneira bastante convincente representando graficamente necrofilia, torturas, estupros e mortes. Todos ao alcance de um clique de *mouse*.



Vídeo *snuff* baixado da Internet. Evidente encenação.

Devemos relevar o fato de que uma filmagem desse tipo entraria em outra esfera, a da criminalidade. Não é difícil imaginar as consequências penais para alguém pego com um filme desses nas mãos, assim como para seus realizadores. O que nos remete à cumplicidade (espectador-realizador/assassino) de que falamos acima. Portanto, dificilmente seria um assunto que iria a público, permanecendo nas sombras da clandestinidade e tratado como especulação, protegido pela dúvida.

Conclusão



Gualtiero Jacopetti (2006, p. 146) já observava, em artigo escrito no longínquo ano de 1966, que um filme documentário deve levar em conta um novo modo de expressão que chegava ao cenário cinematográfico mundial e, dentro dessa cena, se considerar tanto a experiência profissional quanto amadora. Segundo ele, o documentário "sujo" passava a ser reconhecido (e compreendido) por quase todo mundo e a antiga forma, retórica, previsível e formalmente correta estava morta. Segundo ele, a partir de então se buscava documentar por um ângulo mais realista, com mais vivacidade e agilidade de expressão. Dizia que

> O documentário é uma das mais nobres expressões de nossa era. O que queremos de um documentário é verdade e sinceridade. O que nem sempre é possível; de fato, é muito, muito difícil. (...) Porque o documentário é uma expressão pessoal e subjetiva e não podemos esperar dele toda a verdade. Ele irá expressar uma certa verdade, irá refletir uma porção da vida, através de um feixe de luz sobre um aspecto da vida. (...) O que importa hoje em dia é a verdade em um trabalho individual, uma autenticidade que respeite os fatos que serão documentados (de outro modo estaríamos no campo da ficção), mas reflita também a verdade interior de seu autor. O documentário deve ser livre, ágil, vívido, e falar com voz alta, clara e reconhecível. Sem temer

> ninguém, expressar suas próprias verdades, bem e do melhor modo. (...) O filme documentário, como outras expressões cinematográficas, é um meio de comunicarmos nossas idéias – morais, sociais, políticas ou simplesmente psicológicas – ao público. Algumas vezes percebemos que o filme documentário parece rigoroso, inflexível, severo, isento de enfeites cenográficos e pretensões literárias, carência de idéias e de fácil realização. O que não é verdade. O documentário nem sempre tem pretensões artísticas. Acredito que o documentário é muito mais válido se está mais próximo e claro em relação às idéias que determinaram a sua origem.(...) O sucesso é determinado pelo autor. É o diretor que deve impor seu estilo pessoal; adequado, convincente e, acima de tudo, expressar com sucesso o que pretende dizer.

Pensando nessas palavras de Jacopetti, vemos como são em parte apropriadas, analisadas à luz da trajetória que percorremos. O filme documentário, desde então, passou por várias mudanças e se embrenhou por diversas formas narrativas que refletiam não só significativas transformações mundiais como novas formas de se fazer cinema. Se, conforme tentamos demonstrar, a exploração nasceu com o documentário e ambos caminharam juntos – o documentário de exploração ganhando a forma do "gêmeo malvado"-, tendo os limites que os separavam sempre se mostrado tênues, foi essa mesma exploração, revestida de uma liberdade para ultrapassar limites e tabus impostos, que permitiu a sua evolução enquanto relevante manifestação áudio visual. Cristalizada na aceitação do público, sendo que aqueles aspectos antes explorados nas produções menos aceitas do gênero se consolidaram e hoje em dia e passaram a configurar a sua vertente mais popular. Popularidade conquistada pela estética *mondo* que passou a integrar essa nova face do documentário, que tornou-se referência para uma nova geração de documentaristas e acabou encontrando nas produções rodadas para a televisão o veículo por excelência. Devo ser bem específico nesse ponto, já que sei estar pisando em terreno pantanoso e, diga-se de passagem, bastante controverso e por isso mesmo suscetível a uma interpretação errônea: não estou afirmando que o documentário perdeu sua relevância na tela grande ou que o gênero, como um todo se rendeu à exploração ou ao *mondo* enquanto forma narrativa. Acredito, sinceramente, que a sala escura do cinema ainda oferece as

condições ideais para que se estabeleçam as conexões entre o imaginário do espectador e o representado. Sendo assim, concordo com o cineasta *undergorund* norte-americano Nick Zedd (2002, p. 199), em sua sugestão de que

> A revelação do inconsciente precipitada no cinema escurecido pela luz bruxuleante e pela sedução do irresistível através da ilusão de formas em movimento que uma mágica na qual fatores psicológicos e ambientais se combinam para dilatar correntes de associação. Amos Vogel disse "a essência do cinema não é a luz, mas um pacto secreto entre luz e trevas". Metade do tempo que passamos assistindo a filmes é gasto na escuridão total. Com a cumplicidade psicológica do espectador, a persistência da visão ocorre.

Mas é importante termos em mente que o documentário, em muitos casos, incorporou elementos antes negligenciados principalmente por uma convicção de que os mesmos se apropriavam e desvirtuavam postulados referentes aos modos de representação. Convicção expressa, por exemplo, em Bill Nichols, que generaliza ao definir as relações do documentário com os filmes *mondo* – que espreitariam o que há de mais desagradável na vida cotidiana - como um "cabaré de curiosidades" que é, com freqüência, mais um companheiro de viagem que nos envergonha do que um elemento central (2005, pp. 119, 120). Por trás disso, concordamos com Goodall, encontram-se evidentes razões estilísticas e documentais que vão justificar o fato de os filmes *mondo* terem sido deliberadamente mantidos à margem das discussões acerca de filmes documentários e de sua história. Como observa o autor (2006, p. 9), em primeiro lugar, a inclinação dos filmes documentário nos anos 1960 era para os modos de representação observativo e participativo. A primeira em que o cineasta observa o que se passa diante da câmera sem uma intervenção explícita, a segunda lançando mão de entrevistas e interação entre realizador e sujeito. Os filmes *mondo* claramente transgrediram essas regras oferecendo uma perversão desses métodos. Por exemplo, o método participativo assume crucialmente uma aproximação antropológica da apresentação de eventos reais - aproximação

sociológica e acadêmica que leva o expectador a esperar testemunhar o mundo histórico. Como observa Nichols (2005, p. 154),

> Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pelo qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta despe o manto do comentário com voz over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos).

Ainda que em alguns momentos essa representação tenha sido construída com a participação dos cineastas conferindo uma aproximação mais acurada em relação a seus objetos – destacando-se aí os filmes de Jacopetti e Prosperi -, diversos exemplos de filmes *mondo* posteriores ignoram essa noção de elocução empírica, tendo suas narrativas construídas através da distância criada pelo processo de edição (onde tempo/espaço/geografia desmoronam) ou pela mais poderosa ferramenta do *mondo*, a superposição de voz. Não obstante, observa Goodall (2006, p. 10), o som proveniente de diversas superposições de voz e os numerosos esforços em convencer o espectador de que o pessoal por trás das câmeras tenha se envolvido diretamente com seus objetos, são negados pela proliferação de filmagens "secretas" usando câmeras escondidas. O que vai justificar a idéia de que filmes *mondo* abstêm-se de opiniões participativas tais como a noção do cineasta enquanto ator social, sua presença em carne e osso "na cena" (NICHOLS, 2005, p. 155). Abstenção evidenciada pela sua insistência em tomadas aéreas e o uso de material adquirido em fontes externas (arquivo). De maneira similar, a noção de fazer um filme observativo foi subvertida em filmes *mondo*, apesar do fato irônico – como sugere Goodall (2006, p. 10) - de que as

ferramentas desse tipo de documentário (câmeras Arriflex leves, por exemplo), foram cruciais ao desenvolvimento dos filmes *mondo*. Conta-nos o autor que em uma critica literária de *Mundo Cão*, a crítica condenatória do filme pelo inglês *Monthly Film Bulletin's* foi sustentada pelo argumento de que se o filme tivesse sido feito por Jean Rouch, teria sido muito melhor e verídico. O que reflete a tendência da crítica aos filmes, na época, por um compromisso com a autenticidade, o realismo e com a fidelidade da prática do filme documentário. E que elucida, em parte, a problemática relação estabelecida entre filme *mondo* – e por sua vez seus congêneres na exploração - e outras produções mais conceituadas: filmes documentários "sérios" ou de teor acadêmico que também lançaram mão de cenas intensas e elementos narrativos dos *exploitation*: O que está bem expresso nas palavras do próprio Jean Rouch (1979, p. 60):

> A maioria dos filmes antropológicos realizados nos últimos anos, se apresenta sempre sob a forma de um produto de difusão normal: créditos, música de acompanhamento, montagem sofisticada, comentário tipo grande público, duração, etc. Na maior parte das vezes consegue-se com isso um produto híbrido que não satisfaz nem ao rigor científico nem à arte cinematográfica. (...) O resultado é um aumento considerável do custo de produção desses filmes que torna ainda mais amarga a ausência quase total de sua veiculação, sobretudo quando o mercado cinematográfico permanece bastante aberto a um certo tipo de documentário "sensacionalistas" do estilo *Mondo Cane*

Palavras que soam proféticas face à posterior e definitiva incorporação da estética *mondo*, que reverbera, por exemplo, em documentários alçados a uma categoria artística, como a trilogia *qatsi* de Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*/1982; *Powwaqatsi*/1988; e *Naqoyqatsi*/2002) e o *travelogue* de Ron Fricke *Baraka* (1992), reconhecidos como versões *hi-tech* e *new age* dos filmes *mondo* que, desde a década de 1980, vêm fascinando o público com seus *tours* musicais pelos mais sagrados e profanos recantos do mundo (STAPLES, 1994, p. 662), oferecendo um caleidoscópio de imagens de pretensão etnográfica.

Essa assimilação acabou desaguando no atual e até certo ponto desconcertante cortejo de produtos audiovisuais, todos devedores da forma de abordagem e estética dos documentários de exploração. Podemos até arriscar dizer que a espetacularização dos aspectos sobre os quais nos debruçamos no correr do trabalho – o exotismo, o inusitado e o grotesco – é a forma dominante atualmente no documentário. Principalmente – e notadamente – nas produções que vêm popularizando o gênero – herdeiras diretas dos filmes *mondo* e do documentário de exploração como um todo: os documentários feitos para suprir a programação dos canais de tv direcionados ao gênero, de que falamos. Meio hegemônico para onde é hoje em dia produzida a maioria dos documentários. Sendo que, se grande parte dessas produções se apropriou da forma e da temática da exploração, um significativo número se direcionou para a cobertura de fatalidades e exposição de imagens intensas. O que é uma interessante (e por que não dizer, brilhante) contradição: efetivamente, o melhor lugar para encontrar as imagens violentas que sempre foram consideradas ofensivas ao *status quo* e aos valores familiares é na tv - um veículo familiar por excelência - e não mais no *multiplex* mais próximo (afinal, cinema da esquina é coisa do passado) ou salas especiais. O que lhes alça esses documentários um novo patamar, principalmente por não mais serem produções distribuídas sob o estigma da desonestidade e da exploração, e ganharem a roupagem "educativa", em canais conceituados como o Discovery Channel, A&E, o National Geographic Channel e History Channel. Este último - um dos canais mais populares da televisão a cabo -, no que diz respeito à cobertura de tragédias da vida real, pode ser considerado o mais representativo. Especializado na cobertura de guerras, campanhas militares, assassinatos, e no bombardeio de grandes cidades, oferece em sua grade de programação seqüências antes retratadas somente em *shockumentaries*: material muitas vezes raro que engloba desde desastres históricos, guerras e fuzilamentos, até imagens dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial. Estes últimos tão comuns que as cenas dos esqueléticos prisioneiros empurrando carrinhos de

mão cheios de cadáveres ou os *bulldozers* empurrando para a vala coletiva pilhas de corpos, que comoveram o mundo ao serem divulgados após a libertação, tornaram-se tão familiares a todos nós que, pela reprodução sistemática perderam parte de seu impacto (sua capacidade original de chocar) e sentido histórico. Vale a pena citar os títulos sugestivos de algumas dessas séries, sendo que os mesmos não pedem explicações de seus conteúdos, pois falam por si: *Crônicas Forenses* (*Dead Reckoning: Crime Scene Alibis*), *Desastres Aéreos* (*Mayday: Aircrash Investigations*), *Medical Detectives*, *Survivor's Guide to Plane Crashes*, *Os Mais Violentos Vídeos Policiais* (*World's Wildest Police Vídeos*), *Pronto Socorro* (*Untold Stories of the E.R.*). Isso é somente uma pequena parcela pinçada da grade de programação da tv a cabo, sendo que todos os episódios têm em comum a famosa advertência dos documentários de exploração, em que alertam o espectador sobre apresentarem eventos reais, algumas vezes lançando mão de encenações, e que incluem cenas não recomendadas para os mais sensíveis. Como curiosidade – e exemplo do senso de oportunismo -, menos de um ano após o acidente com o vôo 1907 da Gol, que caiu na floresta amazônica após choque com outra aeronave, a tragédia é tema de especial do *Discovery Channel*. O acidente é reconstituído em detalhes, passo a passo, com a ajuda da computação gráfica e imagens de arquivo gravadas por emissoras de tv. São intercalados os depoimentos emocionados dos familiares das vítimas, assim como dos controladores de vôo e autoridades envolvidas nas investigações.

Em geral, todos esses canais de documentários estão repletos de cenas reais tomadas em diversas partes do mundo e reconstituições de eventos traumáticos da história e da vida cotidiana, conformando um mosaico de atualidades que, se por um lado cativa pelo caráter espetacular, banaliza, minimizando qualquer aspecto transgressor. Seu grande apelo é o sentido de fatalidade que promovem, com suas amostragens de epidemias, catástrofes globais, massacres, figuras notórias e suas ações desumanas, e toda uma variedade de mazelas que, se por um lado, destinam-se ao voyeurismo do

espectador, também promovem um confortável distanciamento. Antes, promovem a experiência de visualizarmos a desgraça alheia ou possível, mas distante – de vermos "o que aconteceria se..." ou "o que ocorreu" – ao invés de instigar questionamentos sobre nós mesmos. Desse modo constituindo um sentido de fatalidade que pode se assemelhar à experiência de andar numa corda bamba com a segurança de uma rede de contenção embaixo. O que também serve para consolidar a noção errônea de que as ansiedades e temores da sociedade são resultado da ação de um Outro, ou seja, de que são elementos situados "lá fora" os responsáveis pelos horrores que ocorrem todos os dias e atentam contra os princípios fundamentais estabelecidos como socialmente corretos e aceitos. Uma inversão da configuração desse universo externo ao condicionado, que esteve sempre situado à margem, estabelecendo manifestações de contracultura.

A fórmula utilizada nessas produções segue um mesmo padrão, podendo sofrer variações com a inclusão ou exclusão de algum desses elementos: narração em voz *over* de tonalidades dramáticas, depoimentos dos reais protagonistas das situações enfocadas, encenações e reconstituições meticulosas, animações ilustrativas e ganchos que mantém o suspense e fazem a ligação entre os blocos durante os intervalos comerciais. Tudo muito eficiente, dinâmico e correto. O modo predominante, se remetermos a Nichols, é o expositivo, ainda que alguns desses filmes possam ser incluídos na categoria participativa, como a interessante série *Na Trilha das Múmias* (*The Mummy Road Show*/ 2001-2003), em que os especialistas Jerry Conlogue e Ron Beckett, do Quinnipiac's Bioanthropology Research Institute de Hamden (Connecticut), percorrem o mundo atrás de múmias que submetem aos seus equipamentos e exames para decifrar suas características físicas, modo de vida e circunstâncias da morte.

Também nos chama a atenção o National Geographic Channel, canal criado pela parceria da National Geographic Television & Film com as redes Fox Entertainment Group e National Broadcasting Company (NBC). Divulgado como

fiel ao compromisso da National Geographic Society em pesquisa, conservação e educação, e com sua programação transmitida em 141 países, pode ser considerado o mais consistente sucessor não só dos documentários de exploração do início do século XX, como também dos *Mundo Cão* de Jacopetti e Prosperi. Ainda que diferentes quanto ao enunciado, pois são feitos à luz do politicamente correto e com o suporte de especialistas abalizados, não se desagregam totalmente da exploração de costumes exóticos e cenas intensas.

Um interessante exemplar é a série sugestivamente denominada *Tabu (National Geographic's Taboo)*, iniciada em 2003, que foi divulgada quando de seu lançamento de forma não muito diferente de antecessores categorizados como *exploitation*:

"Você iria a um sacerdote vodu para curar loucura? Ou caminhar sobre carvão incandescente para testar a sua fé? Ou submeter sua filha a um doloroso e controverso rito de passagem?

No dia 22 de janeiro (Quarta-Feira) às 22:00, o National Geographic Channel estréia Tabu, uma excitante série em 13 episódios que examina costumes e práticas que são aceitas em algumas sociedades, ainda que proibidas, ilegais e ultrajantes em outras. Em cada episódio de uma hora, um tópico controverso é examinado através da perspectiva de diferentes sociedades – cobrindo assuntos como ritos de passagem, esportes sangrentos, uso de drogas, feitiçaria, casamento, alimentação, tatuagens, morte, sexualidade, e testes de fé. Interpondo as fronteiras entre sociedade moderna de crenças tradicionais, Tabu explora os limites da diversidade humana e afinidades, das coisas comuns do dia-a-dia a temas universais como esperança, fé, mortalidade e mal.

Algumas vezes nossa jornada nos levará a mundos restritos, para testemunharmos rituais raramente vistos por estranhos, como:

- o contato com magia negra no México, que abala as crenças de qualquer antropólogo;

- um ritual de circuncisão na África, que inclui a morte e ingestão de um cão;

- um praticante do vodu em Benin que suga o sangue do ferimento aberto de um homem possuído para entrar em contato com os espíritos;

- jovens norte-americanos tomando ecstasy; e uma mulher no Brasil visitando um curandeiro para se livrar de uma maldição, morrendo uma semana depois.

Tabu viaja a 24 países com antropólogos, psicólogos, professores de religião e outros especialistas para investigar uma diversidade de culturas, desafiando estereótipos esquadrinhando os limites entre "nós" e "eles".

Tabu: Morte é um bom exemplo da série. O episódio se divide em três segmentos, todos explicitando imagens de cadáveres. O primeiro se passa em Toraja, na Indonésia, onde é costume as famílias manterem os corpos de seus falecidos em casa, embalsamados, até terem condições de lhes oferecerem um funeral digno. O objetivo é que o morto, satisfeito, não cause nenhum dano à família. São mostradas fotos do indivíduo enquanto vivo, em contraste ao cadáver embalsamado, sendo que a maior parte da seqüência é centralizada em um núcleo familiar e sua morta de estimação, que recebe oferendas e é mantida em um cômodo da casa, como se estivesse descansando em sua cama. Finalmente, no melhor estilo *mondo*, o documentário registra os funerais, com lutas e sacrifício de animais.

O segmento seguinte é mais interessante, pois retoma um tema já abordado pelo documentário de exploração *Ásia Violenta* e a obra de Robert Gardner, *Forest of Bliss*: os ritos funerários na cidade sagrada de Benares (ou

Varanasi), na Índia, e os denominados “intocáveis”, encarregados de cremar os corpos. Intercala tomadas da cidade sagrada e do Ganges (semelhantes às dos filmes citados) com destaque para os cadáveres sendo queimados em detalhes: corpos inteiros e partes detalhadas de cabeças, mãos e pés consumidos pelo fogo.

El Muerto, proprietário de um serviço particular de autópsias (que usa um furgão que alardeia sua profissão e o telefone sugestivo da firma: *0800-Autopsy*) em uma cidade norte-americana é o protagonista do terceiro segmento. Ele é contratado por familiares desconfiados da *causa mortis* de seus falecidos, para que investigue a morte – e se necessário proceda a autópsia – com a finalidade de elucidar e, caso necessário, forneça provas para eventuais processos judiciais. O defunto da vez é um homem idoso cujo cadáver apresentava marcas de maus tratos. *El Muerto* entra em ação, primeiro fotografando partes do corpo para a perícia, e em seguida, auxiliando a autópsia que vai dar o laudo final. A produção tem o cuidado de manter o rosto do cadáver coberto (o que não acontece nos mortos indonésios e indianos) enquanto o corpo retorcido pelo rigor mortis é manipulado e cortado pelo legista, em cenas bastante explícitas.

Dada essa nova forma de divulgação, é importante pensarmos sobre o papel dessas imagens e de sua inclusão no âmbito do permitido face às mudanças sociais que foram forçando os limites e, por sua vez, atenuando tabus e banalizando a experiência de vivenciá-los e visualizá-los. Em nosso primeiro capítulo, remetemos a Freud que em sua obra “Totem e Tabu” observava nossa tendência a repudiarmos coisas relacionadas a partes que tememos conhecer, como desejos reprimidos, sexualidade e o fascínio com a morte. O que nos levou a Mikhail Bakhtin que sugere nesse afastamento as raízes de uma transfiguração que reverte numa inversão dos padrões culturais, pondo de ponta-cabeça a tradição e às avessas a história, estabelecendo nessa transgressão uma forma de contracultura marcada pela excentricidade e pela violação do costumeiro e aceito.

Teriam, então, essas novas produções, esses documentários que se apropriam de uma estética uma vez transgressora, a capacidade de tirar dos eixos as representações da vida ordinária, inscrevendo um espaço marginal ou não-convencional? Ou sua banalização, de forma contrária, coloca essas representações dentro da esfera do domesticado e afasta qualquer possibilidade de – com toda a contextualização que prometem promover - estimular uma compreensão maior da experiência humana?

Fico, em resposta a esse questionamanto, com a segunda opção. Ao passo em essas produções despertam o interesse e cativam pelos tópicos abordados – o sentido de fatalidade que proporcionam, de que falamos -, são estéreis e facilmente digeríveis. Não pretendem ser ofensivos, mas simplesmente posar de educativos, estando longe de promoverem qualquer transgressão dos valores estabelecidos, das instituições, das tradições e costumes, e dos tabus inerentes à realidade consensual. Grande parte deles, ao contrário de representarem investidas contra o tradicional, acabam reforçando seus dogmas e formas estáveis, impedindo qualquer experiência de transformação ou subversão do condicionamento cultural. Acabam desse modo subordinados ao estabelecido, reforçando os preconceitos, legitimando o condicionamento dos espectadores e impedindo a transfiguração do tabu em liberdade.

O que fica evidente, se compararmos essas novas investidas no gênero, amplamente aceitas e veiculadas, com significativa parcela dos documentários analisados nos capítulos anteriores – notadamente os de exploração – é que esses antecessores ainda podiam ser considerados à margem e transgressores não só por sua explicitação de tópicos que ultrapasssavam os limites do permitido na época em que foram produzidos, mas também por alguns fatores que se perderam na nova roupagem que ganharam.

Primeiramente, por mostrarem uma irônica consciência de si mesmo, criando de maneira profana e inconseqüente um processo distinto da cultura

oficial, pela própria exploração de temas e imagens não convencionais, assumindo e ostentando – através do preconceito e descontextualização - a sua incorreção política. Em segundo lugar, através da ironia que os permeia, acabaram manifestando uma jocosa vitalidade refletida na própria abordagem, que é a força básica que lhes conferia o poder de cativar e atrair. Em terceiro lugar, essas produções eram uma forma de cinema imediata e dinâmica, associada à corporalidade, promovendo um certo distanciamento entre o real e o textual. O centro da identidade da maioria dos documentários que transitam pela exploração é a óbvia e diária natureza do mundo físico e corpóreo. O que faz com que, a seu modo, fizessem algumas conexões entre cultura, narrativa, e o corpo humano; entre simplicidade e intempestividade; entre aquilo que é rejeitado e o que é um desafio para os padrões institucionalizados. Pode-se dizer que eram filmes que, a seu modo controverso, também trilhavam um caminho em que interpretação, pantomima, e disfarce poderiam desvincular a consciência individual das práticas tradicionais.

Finalmente, devemos ter em mente que, onde houver repressão, existirá uma força contrária. Aonde existir o cinema bem comportado, haverá a sua contraparte extrema. O documentário tradicional e seu "gêmeo malvado" constituem duas faces da mesma moeda, a cara e a coroa. A essência do filme de exploração é a força por detrás da exibição de atos transgressores, cada um deles um sintoma das ansiedades coletivas. E que se inserem, ora no campo da manifestação contracultural – no caso dos documentários fundamentados e tradicionais, que mesmo assim lançam mão de elementos de exploração -, levando a uma relfexão e questionamento sobre o mundo histórico; ou no campo da sublimação pura de nossos instintos mais básicos ou primitivos. Nesse caso, quando desviam o nosso olhar da segurança do convencional em direção ao parque de diversões sombrio de nosso inconsciente, conformam os recônditos por onde transitam os documentários de exploração.

O que é tão valioso no estudo a respeito desses filmes - e que por si justifica a sua relevância - é a sua inconsciente advertência sobre as repressões que nos cercam e a importância do caos e da crise. O que esses filmes podem ensinar acerca de nossa condição de seres humanos é tanto assustador quanto repulsivo. Nos documentários sobre os quais nos aventuramos e de que traçamos a trajetória, e que flertam ou mergulham profundamente na exploração, a consciência humana é refletida não em superfícies cristalinas ou elevados valores artísticos e intelectuais, mas nos rictos frenéticos dos últimos espasmos de gozo e de morte, e nas manifestações mais básicas da corporalidade humana.

Referências Bibliográficas:





ABREU, Eduardo. *Sexo, Fortuna e Videotape*, in: Revista Buttman, edição 40. São Paulo: Angel Graphic Editora, fevereiro, 1998.

ABREU, Nuno César. *O Olhar Pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1996.

BADDELEY, Gavin. *Lucifer Rising – sin, devil worship & rock'n'roll*. London: Plexus, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARNOUW, Eric. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford university press, 1993.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. São Paulo: Editora Arx, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

_____ *Jean Rouch – Os Mestres Loucos*. Encarte do DVD *Eu, um negro & Os Mestres Loucos*. Volume 8 da Coleção Videofilmes. Publicado originalmente no France –Observateur de 24 de outubro de 1957. Rio de Janeiro: Videofilmes Distribuidora, 2006.

_____ *Morte todas as tardes*, in: Ismail Xavier (org.) A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983.

BRANDON, Sara Elizabeth. *Penas de Papel: Um Estudo Comparativo da Imagem Indígena no Brasil e nos EUA*. Tese de Doutorado em Multimeios. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2005.

BRIGARD, Emilie de. *The History of ethnographic film*, in: Paul Hockings (Ed.), Principles of Visual Anthropology. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1995.

BROTTMAN, Mikita. *Offensive Films*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira, *Fotografia e Fetiche: um olhar sobre a imagem da mulher*, in: Cadernos Pagu, v. 21, pp. 103 – 131. Campinas (SP): 2003.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

BUTLER, Ivan. *Horror in the Cinema*. New York: Warner Paperback Library, 1972.

CABRAL, Juçara Teresinha. *A Sexualidade no Mundo Ocidental*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1995.

CARROLL, Noël. The *Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

CAYROL, Jean. *Concebemos Noite e Neblina como um dispositivo de alerta*. Encarte do DVD *Noite e Neblina*. Publicado originalmente na revista Lettres Françaises, n° 606, fevereiro de 1956. Recife: TVR Comunicação e Marketing (Aurora DVD), 2006.

CHOPRA, Radikha. Robert Gardner's *Forest of Bliss: A Review*. Society for Visual Anthropology Newsletter, vol. 5, nº 1, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. SP, Scritta, 1995.

CZARNOBAI, André Felipe Pontes. *Gonzo Journalism vs. New Journalism*, in: *Gonzo, o Filho Bastardo do New Journalism*. Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da UFRS, 2003.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DEVEREAUX, Leslie. *Cultures, Disciplines, Cinemas*, in: Leslie Devereaux & Roger Hillman (Eds.), *Fields of vision: essays in film studies, visual anthropology and photography*. Berkeley: University of California Press, 1995.

DRAUGER, Dr. William. *A masturbação na mulher*, in: *Seleções Sexuais: todos os problemas do amor e do sexo*, ano II, nº 27. Rio de janeiro: Edgar de Abreu, Ed., 1954.

EBERT, Roger. *W.R. – Mysteries of the Organism*. Crítica originalmente publicada em 24 de fevereiro,1972:http://rogerebert.suntimes.com/

EDWARDS, Elizabeth. *Antropologia e Fotografia*, in: *Cadernos de Antropologia e Imagem* vol. 2, pp. 11 - 28. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Núcleo de Antropologia e Imagem, [s.d.].

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____ *História das civilizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FILHO, José Rocha. *O Inferno Verde: um filme nazista feito no Brasil*, in: Trópico (revista virtual - http://pphp.uol.com.br/tropico/html/print/2737.htm), em 29/04/2006).

FONTANELLA, F. I. *Os cânones corporais e o corpo grotesco*. Anais do XIII Encontro Anual da COMPÓS; 2004; XIII Encontro Anual da Associação dos

Programas de Pós Graduação em Comunicação - COMPÓS; São Bernardo do Campo, 2004. Meio digital.

FOUCAULT, Michel.*História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

FREIRE, Marcius. *Fronteiras Imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro*, In: Revista FAMECOS, “Mídia, cultura e tecnologia", n. 28, dezembro de 2005, pp. 107-114.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.

FUJIWARA, Chris. *Häxan*. Ensaio em livreto anexo ao DVD lançado pela Criterion, 2001.

GIUCCI, Guillermo. *Viajantes do Maravilhoso: O Novo Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GOFFMAN, Ken, JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. RJ, LTC Editora, 1999.

GOODALL, Mark. *Sweet and Savage: the world through the shockumentary film lens*. London: Headpress, 2006.

HAINING, Peter. *Magia Negra e Feitiçaria*. Série Prisma, Vol. 10. SP, Melhoramentos, 1975.

HUNTER, Jack. *Inside Teradome: na illustrated history of freak film*. London: Creation Books, 1998.

ITO, Toshiharu. *A atração circense como estigma*, in: *Freaks, aberrações humanas*. [s.l.]: Livros e Livros, 2000.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KEREKES, David, SLATER, David. *Killing for Culture: an illustrated history of death film from mondo to snuff*. London: Creation Books, 1998.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. *Fotografia e a questão da indiferença*, In: *Imagens e Ciências Sociais*. João Pessoa: Editora Universitária, 1998.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LACHMAN, Gary. *Turn Off Your Mind: the mystic sixties and the dark side of the age of Aquarius*. New York: The Disinformation Company, 2001.

LEMOS, José Augusto. *Gregory Dark: mestre de cerimônias no circo da devassidão*, in: Guia do Vídeo Erótico, edição 17, ano 2, nº 5. São Paulo: Machinatrix, fevereiro, 1997.

LOPATE, Phillip. *Night and Fog*. Encarte do DVD *Alain Resnais' Night and Fog*. New York: The Criterion Collection, 2006.

LIRA, Bertrand. *Reflexões sobre o uso da imagem*, in: *Política e Trabalho* vol. 13, pp. 253-257. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade federal da Paraíba, 1997.

MAURIAC, Claude. *O cinema de arte de Alain Resnais*. Encarte do DVD *Noite e Neblina*. Artigo publicado no Figaro Littéraire em 26 de maio de 1956. Recife: TVR Comunicação e Marketing (Aurora DVD), 2006.

MOORE, Alexander. *The Limitations of Imagist Documentary: A Review of Robert Gardner's Forest of Bliss*. Society for Visual Anthropology 4.2(1988): 1-3.

MULVEY, Laura. *Peeping Tom - Visual and Other Pleasures*. [s.l.]:Macmillan, 1989

_____ *Fetishism and Curiosity*. London: British Film Institute, 1996.

NACIFY, Hamid. *Jean Rouch: A Personal Perspective*, in: *Quartely Review of Film Studies*, summer 1979, pp. 339-362.

NERET, Gilles. *Erotica Universalis*. Köln: Taschen, 1994.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____ *Introdução ao documentário*. Campinas (SP): Papirus, 2005.

_____ *A Voz no Documentário*, in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional*. Vol. 2. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

OSTOR, Akos. *Is That What Forest of Bliss is All About?* Society for Visual Anthropology Newsletter 5.1 (1989): 4-8.

PARRY, Jonathan P. *Comment on Robert Gardner's Forest of Bliss*. Society for Visual Anthropology Newsletter 4.2 (1988): 4.7.

PIEDADE, Lúcio De Franciscis dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. Dissertação de Mestrado. Campinas, (SP): Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Bazin Espectador e a Intensidade do Traço Indicial*, in: *Revista Imagem*, Editora da UNICAMP, Campinas, v. 3, p. 80-97, 1998.

_____ *A cicatriz na tomada: documentário, ética e imagem-intensa*, in: RAMOS, Fernão (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp.159-226.

_____ *Imagem Traumática e Sensacionalismo*, in: *Revista Imagem*, n. 2, p. 18-27, 1994.

_____ *O que é documentário?*, in: RAMOS, Fernão P. (org.) et al. *Estudos de Cinema 2000 – Socine*, Porto Alegre: Sulina, 2001.

RENAN, Sheldon. Uma *Introdução ao Cinema Underground*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1970.

RESNAIS, Alain. *Memórias de Noite e Neblina*. Encarte do DVD *Noite e Neblina*. Entrevista gravada em Paris em 18 de novembro de 1986. Extraída de *Nuit et*

Brouillard, de Richard Raskin (Aarhus University Press). Recife: TVR Comunicação e Marketing (Aurora DVD), 2006.

RUBY, Jay. *An Anthropological Critique of the Films of Robert Gardner*. *Journal of Film and Video* 43.4, 1991.

RITTNER, Maurício. O autor e sua obra, in: REICH, Wilhelm. *A Revolução Sexual*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

RONY, Fatimah Tobing. *Race, cinema and the ethnographic spectacle*. Duke University Press, 1996.

ROSCOE, Jane, HIGHT, Craig. *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. New York: Manchester University Press, 2001.

ROTHMAN, William. *Documentary Film Classics*. New York: Cambridge University Press, 1997.

ROUCH, Jean, *La caméra et les hommes*, in: Claudine de France (org), *Pour une anthropologie visuelle,* Paris : Mouton Éditeur, 1979.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *História da Feitiçaria – Feiticeiros, hereges e pagãos*. SP, Editora Campus, 1993.

RUSSO, Mary. *O Grotesco Feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True! A history of exploitation films, 1919 – 1959*. Duke University Press, 1999.

SCHRECK, Nicholas. *The Satanic Screen: An ilustrated guide to the devil in the cinema*. London: Creation Books, 2001.

SCHWARTZ, Vanesa R. *O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século*, in: CHARNEY,

Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.), *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, p. 413-440.

SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*. London and New York: Routledge, 1994.

SMITH, Ken. Mental *Hygiene: classroom films 1945 – 1970*. New York: Blast Books, 1999.

SOBCHACK, Vivian. *Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário*, In: RAMOS, Fernão (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp. 127-157.

SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Laura de Mello e. O Diabo e a Terra de Santa Cruz. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

STAGLIANO, John. *The man Behind the Butts, parte 2*, in: Revista Buttman, edição 45. São Paulo: Angel Graphic Editora, julho, 1998.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

STAPLES, Amy J. *Mondo Meditations*, in: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 96, nº 3 (Sep., 1994), p. 662.

TACCA, Fernando de. *O índio "pacificado": uma construção imagética da Comissão Rondon*, in: *Cadernos de Antropologia e Imagem*, vol. 6, pp. 81 - 101. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

WAUGH, Thomas. *Independent Documentary in India: A Preliminary Report*. Society for Visual Anthropology Newsletter 4.2 (1988): 13- 14.

WILLIAMS, Linda. *Hard Core : Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Los Angeles: University of California Press, 1989.

ZEDD, Nick. *Theory of Xenomorphosis*, in: MENDIK, Xavier, SCHNEIDER, Steven jay (org.). *Underground: Filmmaking beyond the Hollywood Canon*. London: Wallflower Press, 2002.