



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIA HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Everson Antunes Costa

Pode o cinema matar? Sobre a violência explícita em Laranja Mecânica, Holocausto Canibal e Assassinos por Natureza

Florianópolis/SC
2020

Everson Antunes Costa

Pode o cinema matar? Sobre a violência explícita em Laranja Mecânica, Holocausto Canibal e Assassinos por Natureza

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-graduação em História da
Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de mestre em
História
Orientador: Profa. Dra. Maria
Bernardete Ramos Flores.

Florianópolis/SC
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Costa, Everson Antunes

Pode o cinema matar? : Sobre a violência explícita em Laranja Mecânica, Holocausto Canibal e Assassinos por Natureza / Everson Antunes Costa ; orientadora, Maria Bernardete Ramos Flores, 2020.

131 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. cinema. 3. violência. 4. estética. I. Flores, Maria Bernardete Ramos . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Everson Antunes Costa
Pode o cinema matar? Sobre a violência explícita em Laranja Mecânica, Holocausto
Canibal e Assassinos por Natureza

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Ricardo Machado
UFFS – Universidade Federal da Fronteira Sul

Prof.(a) Dr.(a) Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Dr.(a) Maria Bernardete Ramos Flores
UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi
julgado adequado para obtenção do título de mestre em História.

Prof, Dr. Lucas de Melo Reis Bueno
Coordenador do PPGH

Prof. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores
Orientadora

Florianópolis, 2020.

Este trabalho é dedicado aos meus pais (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Professora Dra. Maria Bernardete Ramos Flores, aos professores doutores que aceitaram participar da minha banca final de dissertação: Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto, Eduardo Gomes Silva, Ricardo Machado e Daniela Queiroz Campos. Aos meus pais (*in memoriam*), no qual também dedico este trabalho. A minha companheira, Luana Balieiro Cosme, que me apoiou e ajudou desde o projeto até a leitura crítica desta versão final. Aos colegas do mestrado que também contribuíram com apontamentos na fase inicial da pesquisa. Aos amigos que deram suporte e dicas: Cristiandrey da Silva Gonçalves, Erico Monteiro Patrício, Julie de Oliveira. A instituição UFSC que me permitiu afastar das funções como técnico audiovisual para me focar na pesquisa, através da minha chefia imediata na época, Christian Jean Abes, e a chefe de departamento, Rosemar da Silva; em extensão agradeço também aos meus colegas de trabalho. E, por fim, agradeço aos meus amigos pelo companheirismo durante esta jornada.

RESUMO

Neste estudo analiso os filmes *Laranja Mecânica*, *Holocausto Canibal* e *Assassinos por Natureza*, e seus diferentes contextos, a partir das leituras sobre a imagem e a violência, relacionando a maneira como as imagens destes três filmes se tornaram referências no cinema; tendo repercussão no público mesmo sofrendo censura. Os filmes foram escolhidos pela temática metalinguística da exploração da violência pelo próprio audiovisual, e por terem sido inspiração de crimes *copycat* (*Laranja Mecânica* e *Assassinos por Natureza*) ou por ter simulado tão bem a violência que tiveram que provar que não era verdade (no caso de *Holocausto Canibal*). A partir das análises dos filmes, das respostas da crítica e ações de censura em variados países, relacionando conceitos de autores das áreas de História, Arte e Cinema; disserto sobre os vários recursos estilísticos e técnicos utilizados na montagem dessas obras, que ajudaram a falsear a noção entre o real e a ficção. Termino a dissertação me posicionando contra toda a forma de proibição de qualquer imagem, mas defendendo uma classificação etária e um acompanhamento crítico na exibição dessas e outras obras semelhantes; afim de criar uma educação do olhar, da maneira como é proposta pela autora Marie-Jose Monzain.

Palavras-chave: Cinema, violência, estética, censura.

ABSTRACT

In this study I analyze the films *A Clockwork Orange*, *Cannibal Holocaust* and *Natural Born Killers*, and their different contexts, from the readings on the image and the violence, relating the way the images of violence of these three films eventually became references in cinema; having repercussions on the mass public despite being censored. The films were chosen because of the metalinguistic theme of the exploitation of violence by the audiovisual itself, and because they were the inspiration for copycat crimes (*A Clockwork Orange* and *Natural Born Killers*) or because they simulated the violence so well that they had to prove it was not true (in the case of *Cannibal Holocaust*). From the analysis of the films, the critical responses and censorship actions in various countries, mainly Brazil, relating to concepts of authors of areas History, Art and Cinema; I talk about the various stylistic and technical resources used in the editing of these works, which helped to falsify the notion between reality and fiction. I conclude by dissenting myself against any form of prohibition of any image, but I advocate an age rating and critical accompaniment in the exhibition of these and similar works; in order to create a look education, as proposed by author Marie-Jose Monzain.

Keywords: Cinema, violence, aesthetics, censorship

Lista de Figuras

Figura 1 - Técnica Ludovico	12
Figura 2 - Cena loja de discos	34
Figura 3 - Cenários variados	36
Figura 4 - Imagens diversas com os personagens olhando para a câmera.....	37
Figura 5 - Cena teatro abandonado	38
Figura 6 - Sequência de luta de gangues	39
Figura 7 - Sequência da invasão.....	41
Figura 8 - Sequência da invasão (continuação).....	42
Figura 9 - Sequência do assassinato da “Catlady”	43
Figura 10 - Sequência da audição da Nona Sinfonia.....	45
Figura 11 - Sequência de violência bíblica.	46
Figura 12 - Sequência agonia da Técnica Ludovico	47
Figura 13 - Sequência apresentação resultado técnica Ludovico e humilhação.....	48
Figura 14 - Sequência da apresentação resultado da técnica Ludovico e castração.....	49
Figura 15 - Sequência tentativa de suicídio.....	51
Figura 16 - Pôster de Holocausto Canibal.....	63
Figura 17 - Sequência de Abertura.....	66
Figura 18 - Transição de Moldura.....	67
Figura 19 - Comparação momentos	69
Figura 20 - Estabelecendo confiança	71
Figura 21 - Sequência encontro dos restos mortais.....	72
Figura 22 - Sequência Banquete Antropofágico	73
Figura 23 - Sequência eclipse entre floresta e cidade	74
Figura 24 - Ajuste na imagem.....	75
Figura 25 - Expressões do personagem Tomaso	76
Figura 26 - Corte	77
Figura 27 - Troca da câmera pela arma.....	78
Figura 28 - Sequência empalamento e olhares.....	80
Figura 29 - Sequência último rolo.....	82
Figura 30 - Sequência de abertura e personagem fantasma	90
Figura 31 - Personagem “Anjo da Guarda” na sequência final.....	90
Figura 32 - Sequência Ponto de vista da bala.....	91
Figura 33 - Sequência ponto de vista da faca.....	92
Figura 34 - Sequência programa I Love Mallory	93
Figura 35 - Sequência primeiro encontro.....	95
Figura 36 - Programa de TV American Maniacs	96
Figura 37 - Sequência casal famoso.....	97
Figura 38 - Sequência edição de VT (vídeo tape).....	100
Figura 39 - Frame Wayne (Mídia) como demônio.....	101
Figura 40 - Sequência entrevista	102
Figura 41 - Discurso na televisão do presídio	103
Figura 42 - Quebra da quarta parede.....	104

Figura 43 - Crítica a mídia	105
Figura 44 - Sequência execução diante da câmera.....	107
Figura 45- Sequência final: noticiários criminais na TV	108

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1.1 A categoria violência nas artes e na cultura ocidental.....	14
1.2 Objeto problema e metodologia da abordagem.....	16
1.3 Cinema e História – referencial teórico.....	18
1.4 Simulação e realismo	21
1.5 A escolha pelos <i>director's cut</i>	24
1.6 A censura e outros temas.....	25
1.7 Genealogia da violência no cinema.....	27
1.8 Violência nas mídias domésticas.....	30
CAPÍTULO II - LARANJA MECÂNICA.....	32
2.1 Imagens de ultraviolência.....	36
2.2 Repercussão.....	53
2.3 Casos de violência e censura.....	54
2.4 Onda de violência no cinema	55
CAPÍTULO III - HOLOCAUSTO CANIBAL.....	58
3.1 A visão ocidental do canibalismo.....	60
3.2 Construção da obra.....	61
3.1 Imagens recuperadas	65
3.3 Repercussão.....	83
3.4 Crueldade contra animais.....	84
CAPÍTULO IV - ASSASSINOS POR NATUREZA	86
4.1 O diretor e o filme	87
4.2 Cenas de violência.....	89
4.3 Repercussão.....	108
4.4 A violência no cinema continua	110
4.5 Vida imita a arte	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
Metalinguagem e autorreflexão.....	114
REFERÊNCIAS.....	121

INTRODUÇÃO

Preso em uma camisa de força, com eletrodos na cabeça e pinças prendendo as pálpebras de maneira que não possa fechar os olhos; um paciente/espectador é obrigado a ver imagens de violência projetadas na sala de cinema. Na cabine temos a presença de cientistas de jaleco observando aquele único espectador e suas reações (fig. 1). Ele é o objeto de pesquisa. Foram injetadas drogas neste paciente/espectador para gerar nele um constante e profundo mal estar, de modo a associar as imagens projetadas a essa sensação ruim, buscando, com isso, um condicionamento a partir do mais vulgar behaviorismo¹.

Figura 1 - Técnica Ludovico



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

¹ Behaviorismo é uma teoria psicológica na qual a análise se dá por observação do comportamento operante do sujeito frente a estímulos reforçadores.

Essa imagem é do filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, mas já era descrita no livro, de mesmo nome, de Anthony Burgess, em 1962. Na chamada “Técnica Ludovico”, o protagonista Alex - um adolescente condenado por homicídio - passa por um tratamento experimental para que suas pulsões violentas sejam controladas. Parece exemplificar a maneira pela qual é percebida a influência das imagens no comportamento humano; condicionando espectadores a se comportarem conforme as imagens. Um discurso determinista, que pode levar autoridades constituídas a, partir desse entendimento, procurar coibir as imagens. De tempos em tempos, massacres e tragédias ocorrem e vozes se levantam, acusando a violência representada nas artes como origem da violência realizada na sociedade. “Eis a imagem no banco dos réus, acusada de originar o crime” (MONDZAIN, 2009, p. 8). De uma maneira bastante simplista, seria como se as imagens tivessem um efeito de “comandos/gatilhos hipnóticos”, ou “mensagens subliminares”, que causariam uma reação/desejo do espectador; buscando realizar estas imagens em sua realidade vivida² (isso tanto pode ser para comportamento violento, instigado por imagens violentas, como consumismo a partir de propaganda de produtos).

Esta dissertação tem por objetivo analisar a reflexão produzida por um conjunto de filmes cujos temas em comum são a estética da violência no próprio cinema. As películas escolhidas são *Laranja Mecânica* (1971), *Holocausto Canibal* (1980) e *Assassinos por Natureza* (1994). São três filmes que tratam do tema da violência - e de suas representações nas mídias audiovisuais - de maneira metalinguística, metafórica e autorreferente. O ponto de partida da análise é o livro da filósofa Marie-Jose Mondzain, *A Imagem Pode Matar?* (2009), onde ela propõe um debate sobre a suposta influência das imagens violentas na vida e as possibilidades de liberdade e repressão.

Os filmes foram selecionados a partir de algumas características em comum, tais como: a temática sobre a violência naturalizada na sociedade; a estética, com ênfase na violência exagerada; o alcance e repercussão nas bilheterias, provando o interesse massivo; e também por terem chamado atenção das autoridades, provocando perseguição, censura e interdição. Outro ponto em comum são os relatos de crimes supostamente incitados por suas imagens violentas.

² No caso da Técnica Ludovico são injetadas drogas no espectador para lhe causar mal estar enquanto vê as cenas violentas, pretendendo associar-lhes a repulsa.

Os anos estudados (1971, 1980 e 1994), remetem aos anos de lançamento de cada filme, considerados como marcos temporais de, e a partir dos quais, a pesquisa se forma. Ao longo destes períodos, serão analisados as repercussões e desdobramentos de cada filme, inclusive em outras obras subsequentes. As fontes complementares serão: artigos de opinião de críticos especialistas da época; entrevistas com os realizadores disponíveis na web; reportagens em periódicos feitas na época dos lançamentos.

As fontes principais serão os próprios filmes, que serão analisados a partir das teorias de imagem e montagem cinematográfica, e das discussões acerca de cinema e história. Separei um capítulo para cada filme, onde será feita uma contextualização anterior e posterior. A escolha das sequências e a análise destas preencherá a maior parte deste trabalho. Para a fundamentação teórica, além de Marie-Jose Mondzain, serão utilizados autores como Sergei Einsestein, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Guy Debord e outros. As teorias aplicadas serão apresentadas no subcapítulo mais a frente.

A violência fascina e causa repulsa ao mesmo tempo; nem sempre de forma proporcional. Desde os antigos contos populares - que tinham mais intenção de atemorizar do que encantar as crianças³ - até os videogames contemporâneos que fascinam jovens e adultos; os artistas, historicamente e em diversas culturas, tem-se inspirado na violência para a produção de suas obras. E alguns tentaram usar esse chamariz para criar uma reflexão exatamente sobre esta mesma violência.

1.1 A categoria violência nas artes e na cultura ocidental

Gostemos ou não, a violência teve um papel preponderante na história humana. A própria influência das guerras na geopolítica, por exemplo, é historicamente notável. A filósofa Hannah Arendt escreveu:

Ninguém que se dedique a meditação sobre a história e a política consegue se manter ignorante do enorme papel que a violência desempenhou sempre nas atividades humanas, à primeira vista é bastante surpreendente que a violência tão raramente tenha sido objeto de consideração (ARENDR, 2004, p. 7).

Da mesma forma, a filósofa Marie-Jose Mondzain explica que “cada um de nós tem com a violência, enquanto força, uma familiaridade que não são alheias a própria vida. Uma paz sem força assemelha-se à morte, e a força da vida constrói-se a partir das

³ Como demonstrou Robert Darton, em seu livro *O Grande Massacre dos Gatos*.

reservas da violência.” (MONDZAIN, 2009, p. 16). Convivemos com a violência, ela faz parte da própria natureza, e nos lembra como a vida é frágil.

As imagens de batalhas foram tema de muitas obras artísticas. Assim como sacrifícios, crimes, acidentes, tragédias, crucificação. Alguns exemplos nas artes plásticas: *A liberdade guiando o povo* (1830) de Delacroix, *Guernica* (1937) de Picasso, *Os Fuzilamentos de Três de Maio de 1808* (1814), de Goya, *Judith e Holofernes* (1599) de Caravaggio, a *Tapeçaria de Bayeux* (1070), de autor desconhecido, que conta a história das batalhas na conquista normanda da Inglaterra.

Os mitos gregos descreviam tragédias sangrentas e terríveis; e a *Paixão de Cristo* descreve uma agonia e morte (com a devida recompensa de vida eterna) passada por um ser humano (mesmo que considerado divino por uma religião). Como representação crua e naturalista - ou apenas de denúncia - as imagens da violência fazem parte do imaginário na história humana, em várias épocas e lugares.

Segundo Marilena Chauí, as diferentes noções sobre violência tem uma base comum:

Evidentemente, as várias culturas e sociedades não definiram e nem definem a violência da mesma maneira, mas, ao contrário, dão-lhe conteúdos diferentes, segundo os tempos e os lugares. No entanto, malgrado as diferenças, certos aspectos desta são percebidos da mesma maneira, nas várias culturas e sociedades, formando o fundo comum contra o qual os valores éticos são erguidos. Fundamentalmente, a violência é percebida como exercício da força física e da coação psíquica para obrigar alguém a fazer alguma coisa contrária a si, contrária aos seus interesses e desejos, contrária ao seu corpo e à sua consciência, causando-lhe danos profundos e irreparáveis, como a morte, a loucura, a autoagressão ou a agressão aos outros. (CHAUÍ, 1998, p. 432).

A autora completa:

Quando uma cultura ou sociedade definem o que entendem por mal, crime e vício, circunscrevem aquilo que julgam violência contra um indivíduo ou contra o grupo. Simultaneamente, erguem os valores positivos – o bem e a virtude – como barreiras éticas contra a violência (CHAUÍ, 1998, p. 433).

Conforme Marilena Chauí, a categoria violência é histórica, mas apresenta uma base comum a-histórica, que advém da própria empatia humana pelo sofrimento alheio. Mas as barreiras éticas que circunscrevem o que seria considerado aceitável, ou não, variam conforme cada sociedade. Com a ideia de um humanismo universalista guiando

o ordenamento jurídico, atos que violam a integridade física e psíquica de outros indivíduos, sem seu consentimento, não seriam aceitáveis.

Na arte, a percepção “do limite ético” de atos considerados aceitáveis, também é histórica. Aquém desse limite, a violência apenas como atos de força, é algo comum e associado com valores da própria vida; como o fascínio com esportes radicais cada vez mais perigosos. Pode ter sua origem advinda da inquietação, de uma vontade interna de alargar os limites. Em contraposição, alguns desses atos podem ser reprimidos pela sociedade e pelas autoridades constituídas, que garantem esses limites. No caso das artes, a discussão se dá exatamente nessa zona limítrofe entre a transgressão como intenção estética, e conceitual, e o conflito com as sensibilidades do público e das autoridades estatais. E pode ser transgredida por atos de rebeldia.

Infligir dor a outros seres vivos por divertimento, prazer, ou por simples interesse comercial, não é, aqui, uma escolha eticamente aprovável ou justificável; e as atitudes das autoridades no poder em cada época (que monopolizam o uso da violência para repressão) também não o são. O sadismo que envolve atos (reais, não simulados) que o indivíduo se excita através do sofrimento psicológico ou físico (incluindo humilhação) da vítima é algo a ser combatido, e não glamourizado, pois envolve sofrimento e destruição de outro indivíduo. Mas os filmes aqui discutem exatamente essa excitação paradoxal, e a possibilidade de evasão desse desejo por violência pelo campo da imaginação.

O limite está na velha discussão de que “os fins justifiquem os meios” ou, em alguns casos, que os meios se tornem o único fim. Neste caso, como também no velho *slogan* “arte pela arte”, a violência pela violência, o choque pelo choque - sem a discussão reflexiva - se torna único motivo de algumas obras; como no caso dos filmes *exploitation*, que mencionarei mais adiante.

1.2 Objeto problema e metodologia da abordagem

O filme *Laranja Mecânica* esteve envolvido em vários casos de crimes imitados diretamente dele⁴. Devido às acusações, o próprio Stanley Kubrick retirou o filme de circulação na Inglaterra, e assim ficou sem exibição (inclusive sem lançamentos em VHS e DVD) até a sua morte em 1999, sendo finalmente liberado no país um ano

⁴ KUBRICK, Christiane. “Todo crime na Inglaterra era atribuído à Laranja Mecânica”. *Carta Capital*. 2013. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-senhora-kubrick-6543/> Acesso em 06 jan. 2020

depois. No caso do Brasil ficou proibido por sete anos, sendo liberado (com tarjas pretas) apenas em 1978. Já nos anos 1990, *Assassinos por Natureza* teve, também, vários casos vinculados a ele, e igualmente foi proibido nos cinemas de países como a Irlanda; e no próprio Estados Unidos teve que sofrer cortes. No caso de *Holocausto Canibal*, o filme teve diversos cortes diferentes e também foi proibido em diferentes países. O realismo das imagens levou o diretor ser obrigado a provar que os atores não morreram em cena.

Nos casos relatados parece haver uma relação causal entre imagens do filme e ações fora dele, e muitas autoridades jurídicas apontam para esse entendimento. O chamado efeito *copycat* (termo surgido em 1916, que descreve crimes que foram copiados de outros crimes que se tornaram famosos na imprensa) já era conhecido desde muitos anos⁵. Na ocasião dos crimes relacionados à *Laranja Mecânica*, um juiz disse: “Casos de crimes assim apresentam, em minha opinião, um argumento inatacável em favor de algum tipo de *censura* [grifo meu] para evitar que esse tipo de exposição seja lançada na tela ou no palco”⁶.

Estas obras com temáticas violentas, ao banalizarem dentro de uma realidade fantasma, - uma realidade aprisionada na tela – essas imagens poderiam fazer seus espectadores mais violentos? Ou, ao contrário, extravasariam essas pulsões e ao mesmo tempo trariam questionamentos – junto a repulsa – fazendo o espectador renegar a violência? Mais ou menos, como no efeito desejado na técnica Ludovico? E pode alguma instituição de autoridade constituída decidir sobre o que seria de “bom tom” seus cidadão verem?

A questão levantada por essa linha de discussão é resumida por Marie Jose-Mondzain, nos seguintes termos: “a força da imagem estaria em levar-nos a imitar, e o conteúdo narrativo da imagem podia assim exercer diretamente uma violência, na medida em que *faz fazer* (grifo meu). Acusada de fazer ver, doravante é acusada de *fazer fazer*”. (MONDZAIN, 2009, p.13).

Para Mondzain, a relação entre a violência disseminada na sociedade e a expressada nas imagens já foi descartada pelas estatísticas:

⁵ Um dos primeiros exemplos de efeito *copycat*, a partir de uma obra de ficção, são os suicídios relacionados ao livro *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, em 1774. Também conhecido como efeito Werther.

⁶ Clockwork Orange Files. **Tabula Rasa**. Disponível em: <http://www.tabularasa.info/Horror/ClockworkOrangeFiles.html> Acesso em 25 ago. 2019.

Os actos de violência gratuita, diz-se, não cessam de se multiplicar na nossa sociedade dominada, ao mesmo tempo, por um crescimento do espectáculo das visibilidades. Se esta primeira constatação é aceitável, a ligação entre a causa e o efeito é, na verdade, contestável e não assenta sobre nenhum dado real, como o demonstraram já inquéritos e estatísticas. (MONDZAIN, 2009, p. 14).

Mas o motivo para o medo da violência insuflada pelas imagens na nossa sociedade, se mantem devido a crescente onipresença do poder econômico como influência na mídia, e, conseqüentemente, na produção de imagens:

A segunda causa do medo actual, a verdadeira razão talvez, advém do facto de a produção visual se ter tornado num mercado, em toda a sua dimensão. As paradas financeiras são tão poderosas, as figurações da violência vendem tão bem e são fonte de tão grandes receitas, que o debate se desloca a ponto de não ser mais do que a tensão contraditória entre os interesses econômicos e a inquietação ética. De tal maneira que, em vez de nos interessarmos pela imagem e pela natureza da sua violência, fazemos como se, tomando a relação de causa-efeito entre imagem e violência como algo evidente ou adquirido, a questão encontrasse, num mesmo movimento, a sua solução moral e financeira pela via jurídica. A liberdade da imagem, a sua inocência relativa, a sua irrealdade fecunda desaparecem sob os jogos financeiros que doravante acompanham o seu uso e a sua difusão. (MONDZAIN, 2009, p. 14)

Esses patamares econômicos e jurídicos inflamam o debate, trazendo diferentes sujeitos, com diferentes interesses, argumentos contra ou a favor da exposição das imagens violentas. Artistas, produtores e diretores, obviamente, defendem a “liberdade de expressão” e que não podem ser culpados por crimes de terceiros. Mondzain expande esse debate, questionando a noção jurídica de “direito de imagem”. Mas aqui, esta noção nos é importante quando lembramos que o cinema, como arte industrial, sofre muita dessa interferência financeira.

1.3 Cinema e História – referencial teórico

Para Marie Jose-Monzain:

As imagens apresentam-se como objectos que podemos examinar. Estes objectos são suscetíveis de provocar um discurso e de serem sustentados por um saber. Mesmo se o seu estatuto do objecto é fundamentalmente problemático, as imagens surgem como uma realidade sensível, oferecida simultaneamente ao olhar e ao conhecimento. (MONDZAIN, 2009, p. 15)

As imagens são, então, objetos passíveis de análise e pesquisa e podem nos trazer respostas para questões formuladas a partir de suas características. As imagens em movimento, nesta pesquisa, serão principal objeto de análise.

Segundo Giorgio Agamben, em seu texto sobre o cinema de Guy Debord: “Uma definição do homem, do nosso ponto de vista específico, poderia ser que o homem é o animal que vai ao cinema” (AGAMBEN, 2007). Para ele, os humanos, diferentes de outros animais, se interessam pelas imagens justamente ao perceber que elas não são as coisas reais, mas representações dessas coisas. Ao perceber as imagens como duplos falsos da realidade, este paradigma nos fascina e nos interessa. O cinema, que ao por as imagens fotográficas – antes estáticas – em movimento, simularia ainda mais essa realidade, maximiza esse interesse e as possibilidades criativas dela.

A própria criação dessas imagens está cercada pelos contextos históricos e sociais, mas também transcendem estes contextos, ao se fixarem na cultura imagética e circularem em diversas outras culturas, espaços e diferentes épocas. “A experiência histórica faz-se pela imagem, e as imagens estão elas próprias carregadas de história”, afirma Agamben.

Com os inventos consecutivos da fotografia, do cinema, depois da televisão e da transmissão via satélite, as imagens passaram a se reproduzir em massa⁷. A arte encontra um veículo de exposição com um alcance de público antes impossível; atravessa mares e territórios, “de costa a costa”. O efeito dessa comunicação de massa na consciência coletiva (algo que hoje, com internet, seria chamado de “viral”) não deve ser subestimado. Simples boatos podem derrubar bolsas de valores. Um caso notável de seu efeito foi o da transmissão de *Guerra dos Mundos*, em 1938, versão do livro clássico de H. G. Wells, por Orson Welles; que simula uma cobertura jornalística de uma invasão marciana e levou os ouvintes ao pânico. No entanto, esses fenômenos tem que ser analisados em seu contexto, com influências ameaçadoras das guerras e crises sociais.

Os lançamentos cinematográficos são feitos em vários países, tendo alcance mundial. Essas imagens, essa estética da violência, encontra um campo de performance e representação, quase simultaneamente nesses lugares. E em cada lugar, as barreiras da sensibilidade de público – e autoridades – são testadas.

Por isso, o espaço delimitado é global. O alcance das redes de comunicação carregam essas imagens para uma miríade de populações diferentes ao redor do mundo, cada uma com suas culturas locais sendo interferidas por estas imagens massificadas.

⁷ O rádio foi um fenômeno de mídia de massa anterior a televisão, mas por transmitir apenas sons, e não imagens, foi desconsiderada nessa genealogia.

Assim, a área abrangida pela pesquisa não se limita a Estados Unidos, Inglaterra e Itália, países produtores das três obras analisadas. Todos os filmes estudados aqui foram lançados, em algum momento, em países distantes entre si como: Japão, Brasil, Alemanha, México, Austrália, Turquia... Isso não incluindo os relançamentos (*Laranja Mecânica* foi relançado nos cinemas do Reino Unido em 2019); e o mercado de fitas VHS para locação, os *laser discs*, e os DVDs. A pirataria, que com o advento da internet transformou praticamente tudo acessível de forma gratuita, levou esses filmes, e muitos mais, até populações de vários locais do mundo; só bastando estar conectado a rede. Mesmo quando os filmes foram proibidos não deixaram de interessar ao público, até a proibição acabou gerando mais procura.

Assim, devemos pensar nos filmes como fontes históricas, mas não analisando apenas pelo seu contexto de produção (não esquecendo, no entanto, que isso é fundamental), mas na própria repercussão da obra através da história. A influência que obras canônicas alcançam em variados outros espaços culturais e sua fixidez na memória coletiva.

Uma teoria da recepção deve ser pensada, mas no caso aqui irei me limitar às notícias de revistas e colunas de críticos especializados de cinema, em língua inglesa e português brasileiro. Outro dado a ser considerado são as bilheterias de cada filme, apesar de acessar parte desses dados via internet, isso se mostrou mais complicado do que parecia. Alguns dados se referem apenas aos Estados Unidos, alguns são apenas estimativas, e ainda seria preciso considerar a inflação.

Outra questão é que o registro do resultado da bilheteria pode até ser um indicio da penetração na cultura de massa; afinal filmes que foram sucesso de público têm mais chances de se fixar na cultura popular e ser recorrentemente citados. Mas isso não é determinante. Alguns filmes que fracassaram nas bilheterias, também foram, depois, reconhecidos e se tornaram obras canônicas. Por outro lado, muitos sucessos de uma época, acabaram esquecidos posteriormente.

O levantamento quantitativo e, quando possível, qualitativo de outras obras audiovisuais que exploravam a mesma temática da estetização da violência, e visivelmente foram influenciadas por estes marcos filmicos, será outra fonte de análise.

1.4 Simulação e realismo

Quando as luzes da sala de cinema se apagam, e a projeção do filme começa, o público imerge nesse mundo constituído – e construído – a partir da visão do realizador. E durante toda a duração do filme, o tempo flui por esse mundo, com a sucessão de imagens e sons, construindo situações, que não são aleatórias, mas seguem uma linguagem e revelam uma narrativa. Tudo a partir de critérios do autor. E quando o tempo da narrativa fílmica termina, e as luzes se acendem, o público sai deste mundo de imagens com elas absorvidas na memória, e reconstrói a partir daí, cada um, sua própria narrativa, sua própria interpretação das imagens. E ainda, os próprios espectadores conversam entre si sobre a obra, leem sobre nas críticas especializadas, reconhecem as citações de outras obras anteriores; e a reconhecem sendo citada em outras obras culturais posteriores.

A tela do cinema se torna como o palco do teatro, uma “quarta parede” física e, ao mesmo tempo, simbólica. É também uma espécie de “janela” gigante, para outro mundo; um mundo de imaginação. O jogo entre a escuridão que recobre o mundo ao nosso redor e a luz do projetor que imprime um novo universo diante dos nossos olhos, cria essa representação virtual, de algo imaginado, para além da nossa “realidade”. Como diz Marie-José Mondzain: “Cada um, no seu lugar, percebe os signos visíveis, sonoros e narrativos, de tal modo que, no fim do espectáculo, a questão é apenas a de saber o que foi partilhado. Uma experiência de fusão ou uma perturbação dos sentidos?” (MONDZAIN, 2009, p. 40). Na cena, já mencionada, de Laranja Mecânica, enquanto Alex assiste aos filmes ultraviolentos, ele comenta: “É engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as *videia* [vê] numa tela” (1h 12min 51s).

As imagens na tela ganharam o status de mais espetacularmente reais que a realidade ao vivo, uma *hiper-realidade*. No caso dos três filmes analisados não tentam simular a realidade, mas exagerar e deixar evidente essa simulação, esse *hiper-real*.

Não quero debater a substancia do real, mas separar da imagem projetada que não apenas tenta refletir, mas recriar esse “real”. O filósofo francês Jean Baudrillard fala em seu texto *The Evil Demon of the Images*:

Mais geralmente, a imagem é interessante não apenas em seu papel de reflexão, espelho, representação do real, ou sua contra-parte; mas também quando começa a contaminar a realidade e a distorcê-la; quando mais se conforma com a realidade melhor a distorce, ou melhor ainda: quando se apropria da realidade para seus próprios fins, quando a antecipa até o ponto de o real não ter mais tempo para ser

produzido como tal. (BAUDRILLARD, 1988, p. 16)

Para o filósofo e principal fundador da Internacional Situacionista⁸, Guy Debord, o capitalismo chega ao auge quando as linhas de comunicação global reificam as imagens, fazendo delas próprias mercadorias-fetiche, que espelhariam – e espalhariam – ideologicamente essa mesma sociedade capitalista. O espetáculo – que se caracterizaria pelo aprisionamento da atenção de um grande público, de uma “massa” – se torna principal veículo para disseminação da sociedade capitalista liberal. Não só através do culto a celebridades, do jornalismo sensacionalista e das propagandas de mercadorias; mas do próprio interesse por imagens espetaculares do mesmo público, que cada vez mais é seduzido.

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens. O espetáculo não pode ser compreendido como abuso de um mundo de visão, o produto das técnicas de difusão maciça de imagens. Ele é uma *Weltanschauung*⁹ que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão do mundo que se objetivou. (DEBORD, 2009, p.14)

Não se deve reduzir esse trânsito constante de imagens como um plano conspiracionista das elites por trás do capitalismo mundial. Na verdade, elas são a própria realização da ideologia capitalista ocorrendo espontaneamente na frente de nossos olhos. A questão, para Debord, é a alienação da própria vivência do “real” que a população, principalmente a trabalhadora, troca pela experiência “virtual” das imagens. Metaforicamente e, também, literalmente, a grande massa consumidora “compra a ideia” da vida glamourizada das elites financeiras e artísticas.

O cinema tem seu aspecto abrangente, e não limitado a apenas aspectos estéticos ou econômicos. Segundo o pesquisador de cinema Jacques Aumont:

Em seu emprego tradicional, o termo “cinema” abrange uma série de fenômenos distintos que se referem, cada um, a uma abordagem teórica específica. Ele remete a uma instituição, no sentido jurídico-ideológico, a uma indústria, a uma produção significativa e estética, a um conjunto de práticas de consumo, para nos atermos a alguns aspectos essenciais. (AUMONT, 2001, p. 17)

A forma de produção cinematográfica encadeia uma série de agentes, que movimentam várias mídias, não apenas o filme em si, mas coberturas jornalísticas,

⁸ Internacional Situacionista (1957-1972) foi um grupo de artistas plásticos e escritores ativistas, vinculados a uma série de debates e movimentos sociais no século XX, como por exemplo, o maio de 68 na França.

⁹ *Weltanschauung*, termo em alemão que, na filosofia, representa “cosmovisão”.

análises críticas, imagens de bastidores e entrevistas dos atores e realizadores. Todo esse material serve de fontes para nossos estudos.

A linguagem do cinema, em si, também tem suas particularidades que devem ser consideradas. A montagem, ou edição, é a principal delas. Como disse Sergei Eisenstein no texto *Métodos de Montagem* (1929): “O verdadeiro aprendiz de cinema não pensaria em analisar o plano cinematográfico de um ponto de vista idêntico ao da pintura paisagística” (EISENSTEIN, 2018). A montagem cinematográfica é o ponto de partida da sua linguagem própria, e o domínio por parte dos diretores e sua equipe técnica, transformam as obras e seus significados. As imagens e maneira como elas são manipuladas, montadas ou desmontadas, são evidenciados nestes filmes. A metalinguagem surge, às vezes, na explicitação das suas ferramentas (mesmo que intradiegeticamente, como nas cenas que se passam nos bastidores da sala de montagem). A partir destes conceitos pretendo analisar as imagens em sequência de cada filme. O principal objeto de análise serão os filmes em si, a imagem-movimento. As escolhas estéticas e narrativas de cada diretor, os conceitos explorados, e suas relações entre si.

Voltando a ideia de Guy Debord e dos situacionistas, a sociedade do espetáculo se relaciona com o tema da violência nos filmes através do consumo por estes temas (citando, por exemplo, os filmes *exploitation* que irei falar adiante). Mas, da mesma maneira, as próprias imagens reificadas podem ser “desviadas” do seu sentido original, sendo usadas para ironizar e criticar esta sociedade espetacular. No texto *Um Guia Para Usuários do Detournement*, de 1956, escrito por Debord e Gil Wolman, estes teorizam o termo “desvio”, “detournamento”, ou “deturcação” (traduzido do francês *detournement*), que é o uso de imagens publicitárias convencionais fora de contexto – alterando detalhes como texto e trilha sonora, ou justapondo com outra imagem – transformando-as em peças de propaganda anti-capitalistas. Como exemplo, usam um grande sucesso do início cinema, *O Nascimento de uma nação*, de 1915:

Para ilustrar esta absurda confusão de valores [proposto pela deturcação], podemos observar que “*O Nascimento de uma Nação*” de Griffith é um dos filmes mais importantes na história do cinema por causa de sua riqueza de inovações. Por outro lado, é um filme racista e portanto não merece absolutamente ser mostrado em sua presente forma. Mas sua proibição total poderia ser vista como lamentável [grifo meu] do ponto de vista do secundário, mas potencialmente meritório, domínio do cinema. Seria melhor deturná-lo em sua totalidade, sem a necessidade de sequer alterar a montagem,

adicionando uma trilha sonora que faça uma poderosa denúncia dos horrores da guerra imperialista e das atividades da Ku Klux Klan que até hoje continua atuando nos Estados Unidos. (DEBORD; WOLMAN, 1956)

Apesar de não serem casos de *detournamento* – não da maneira como foi pensado pelos situacionistas – os diretores em questão usaram essa mesma exposição de sexo e violência fora de contexto, como uma espécie de anti-apologia a violência. Mesmo que, em alguns momentos, parecesse uma crítica hipócrita; mais ou menos como se os filmes tivessem que se tornar *exploitation* (apelativo) para, então, denunciar esse apelo. Mas a ambiguidade entre uma crítica e/ou uma homenagem, transformou essas obras em fruto de discussão constante, agregando-as valor cultural.

Para o historiador Marc Ferro, em seu livro *Cinema e História*:

As autoridades, sejam elas representativas do capital, dos soviets, ou da burocracia, desejam tornar submisso o cinema. Este, entretanto, pretende permanecer autônomo, agindo como contrapoder, um pouco a maneira da imprensa americana e canadense, e também escritores de todos os tempos procederam. Sem dúvida, esses cineastas, conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões. Entretanto, isto não exclui o fato que haja entre eles resistência e duros combates em defesa de suas próprias ideias. (FERRO, 1992, p. 14)

Por isso, as obras cinematográficas analisadas são consideradas não apenas simples produtos de sua época, mas, também, reações críticas as sociedades e culturas de suas épocas.

1.5 A escolha pelos *director's cut*

O cinema é uma arte feita coletivamente, o diretor geralmente assina sobre o trabalho de dezenas de outros profissionais. Em se tratando de uma arte muito vinculada ao modo de produção industrial, nem sempre os diretores tem a palavra final sobre suas obras. Em boa parte das vezes, a empresa produtora, que pagou o diretor, é que coloca limites e modifica o corte final. O *director's cut* (versão do diretor) é uma conhecida marca para demonstrar quando a versão do filme em questão é a versão pretendida pelo diretor. Dos três filmes aqui, *Laranja Mecânica* não sofreu nenhum corte a não ser o do próprio diretor Stanley Kubrick, que usava do prestígio já conquistado e, por contrato, não permitia que nenhum produtor ou autoridade alterasse sua obra; *Assassinos por Natureza* teve cortes decorrentes da classificação etária nos Estado Unidos, a versão do

diretor Oliver Stone tem três minutos a mais¹⁰; já *Holocausto Canibal* teve diversas versões com cortes diferentes, dependendo da censura do país em que era lançado¹¹.

As versões analisadas aqui são as *director's cut*.

1.6 A censura e outros temas

Outras questões foram levantadas a partir dos três filmes, mas, pelo motivo de limitado tempo e espaço, foram deixadas para pesquisas futuras. Farei apenas um pequeno comentário aqui sobre cada uma delas. Se por um lado eu me sinto infeliz por não poder explorar cada uma dessas possibilidades de pesquisa; sinto-me, ao mesmo tempo, feliz por perceber que as fontes escolhidas possuem mais camadas do que eu próprio supunha:

- Além da reação do público, o cinema desperta reações dos governos e seus órgãos reguladores, quase sempre na forma da censura. A censura era administrada dentro de um jogo de ousadias e concessões. As discussões e conceitos são tão antigos quanto a própria arte, ficando para uma pesquisa mais aprofundada futuramente.
- Sobre a agressão ao corpo; o principal tipo de violência abordada e fetichizada nestes filmes. Mesmo assim, o alvo dos censores mais moralistas não era a violência em si, mas a revelação do próprio corpo, a nudez. O sexo era, nestes contextos específicos, mais tabu que a própria violência.
- A misoginia e machismo que nestes três filmes são bastante explorados; com diversas cenas de estupro, e poucas personagens femininas (mesmo que possuía coadjuvantes importantes, e, no caso de *Assassinos por Natureza*, uma mulher divide o protagonismo). Um tema a ser pesquisado utilizando os estudos de gênero.
- Uma outra chave de pesquisa seria a psicológica (aliada a antropologia visual), investigando o fascínio pelo sexo e violência como uma busca pela liberdade primal do princípio de prazer, em contraponto ao princípio de realidade. Para isso os filmes funcionariam como evasão e catarse. Ao

¹⁰ DECIA, Patricia. 'Assassinos por Natureza' tem versão mais violenta nos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 agosto 1996. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/06/ilustrada/19.html> Acesso em 25 ago. 2019

¹¹ IMDB. *Holocausto Canibal* (1980), Alternate versions. Disponível em <https://www.imdb.com/title/tt0078935/alternateversions> Acesso em 25 ago. 2019

mesmo tempo criam uma discussão ética e moral, que faz os espectadores, em conjunto, se questionarem, e questionarem uns aos outros, “qual seria minha participação nisso”?

- Os estudos de recepção da obra de arte, com mais aprofundada pesquisa sobre as bilheterias, as repercussões midiáticas ao longo do período. Como os filmes foram redescobertos por outras gerações, com suas qualidades técnicas e críticas sociais se sobrepondo as éticas morais, que por sua vez também mudaram.
- Poderia se limitar ao estudo histórico do grotesco como forma estética. A escolha de mostrar a violência sem subterfúgios, sem esconder da câmera, mas de forma explícita; do gasto excessivo de sangue falso, closes em sangue, amputações ou em cadáveres. A estética *gore* do exagero.
- Poderia também limitar o espaço aos Estados Unidos e sua alegada cultura das armas e histórico de uso de violência para resolução de conflitos. Um exemplo seria a conquista do oeste e sua representação glorificada nas mídias; onde bandidos e assassinos eram heróis. Mas isso ainda exigiria um mergulho na história americana, na sua rede midiática e da violência representada nela; algo no momento muito distante de se realizar. No entanto, há uma enorme bibliografia em língua estrangeira sobre o assunto.
- Fazer um estudo de caso – ou casos – de crime *copycat* no Brasil, um exemplo é o caso ocorrido em 2007, em São Paulo; um jovem, pertencente a gangue, autoproclamada “Devastação Punk”, foi acusado e condenado por homicídio; a imprensa noticiou que a gangue era admiradora de *Laranja Mecânica* e se reunia para assisti-lo e imitá-lo¹². Em 1999, houve o caso do “atirador do shopping”, que atirou em várias pessoas no cinema durante a exibição do filme *Clube da Luta*, de David Fincher, outro filme carregado de imagens de violência, mas que se revela uma crítica a essa mesma violência como catarse. A imprensa não deixou de citar a temática do filme e sua coincidência mórbida.

¹² GODOI, Marcelo. Fã de Laranja Mecânica é preso por matar francês nos Jardins. **Estado de São Paulo**. 2007. Disponível em <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral/fa-de-laranja-mecanica-e-presos-por-matar-frances-nos-jardins,28821> Acesso em 26 out. 2019

E há ainda mais temas que surgiram específicos para cada obra, que irei apontar nos respectivos capítulos.

1.7 Genealogia da violência no cinema

O cinema passou de simples curiosidade moderna ao *status* de “sétima arte”, no início do século XX. É dito que numa das primeiras exibições do cinematógrafo, em 1895, foi projetada a gravação da *Chegada de um Trem na Estação Ciotat*¹³, e o público teria saído correndo assustado, acreditando que o trem iria invadir a sala. Na mesma época, também era popular, o espetáculo dos *freak shows* (show de horrores) onde pessoas deformadas eram expostas para um público que pagava para vê-las. E um teatro que era bastante popular em Paris, nesta mesma época, foi o *Grand Guignol*¹⁴, onde se encenavam crimes e violência, com efeitos cênicos sangrentos. Alguns produtores e distribuidores dos primeiros anos perceberam esse interesse do público pelo bizarro e pelo horror; e investiram na violência, em provocar o choque pelo choque, como atrativo comercial. No caso destes, o lucro estava acima das pretensões artísticas; criando um subgênero de filmes chamado *exploitation*, um cinema apelativo e amoral.

Esse subgênero nasceu justamente com a suposta intenção moralista de “alertar” a sociedade sobre os perigos e desvios que o sexo e violência provocavam. Com essas justificativas, esses filmes investiam nestes temas tabus – como sexo pré-marital, homossexualidade, drogas, perversões, etc - e exageravam nas encenações e na exposição de nudez e violência. Assim foram filmes como *Is Your Daughter Safe?* (1927) que trata sobre prostituição, mostrando várias imagens de mulheres nuas; ou *Forbidden Daughters* (1927) sobre uma esposa que viaja até a África, onde seu marido ficou preso em um harem; *The Road to Ruin* (1934) sobre uma garota que perde a virgindade e conseqüentemente se torna uma prostituta alcoólatra e viciada em drogas; *Reefer Madness* (1936) que alerta sobre o uso da maconha e seus trágicos desdobramentos; e também *Sex Maniac* (1934) que reproduz uma cena de estupro e outra de violência contra animais.

¹³ **A chegada do trem à Estação Ciotat.** Irmãos Lumiere. 1895. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VScyygFlqg8> Acesso em 25 ago. 2019

¹⁴ WILLIANS, Holly. Why the Grand Guignol was so shocking? **BBC Culture** 5 mar. 2019 Disponível em <http://www.bbc.com/culture/story/20190304-why-the-grand-guignol-was-so-shocking> Acesso em 27 dez. 2019

O cinema logo assumiu seu papel de arte de massas, produzido de forma industrial e com propósitos comerciais além das pretensões artísticas. Como notou Gilles Deleuze, em seu livro *A Imagem-movimento*;

Todos sabem, que se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e a muito tempo os homens pensariam. Por isso essa pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir. Eles acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque as massas, ao povo (Vertov, Einsestein, Gance, Elie Faure...). No entanto, pressentiam que o cinema encontraria, já encontrava todas as ambiguidades das outras artes, iria revestir-se de abstrações experimentais, “palhaçadas formalistas” e figurações comerciais, *sexo e sangue. O choque ia se confundir, no cinema ruim, com a violência figurativa do representado, ao invés de atingir essa outra violência [grifo meu] de uma imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações numa sequência móvel que se aprofunda em nós.* (DELEUZE, 1985, p.190)

Mas vale menção a um filme de um grande estúdio (MGM), com o diretor Todd Browning, que fez filmes de sucesso como *Drácula* (1930). O filme é *Freaks* (1932), que volta justamente ao tema do Show de Horrores: em um circo comandado por um anão, várias pessoas com deficiências e deformidades se apresentam e convivem normalmente. A trapezista (uma das poucas personagens de corpo “padrão”), no entanto, seduz o anão para se casar e tomar o dinheiro dele, mas os amigos descobrem e planejam uma vingança. O filme foi um fracasso de bilheteria e banido em vários países. Mesmo com aparente tema *exploitation*, ele se destaca pelo protagonismo dado aos personagens com deformidades, que tinham várias falas e muitas cenas se concentravam em mostrar seu cotidiano. Tem-se a impressão que a ideia era humanizar essas pessoas, chamadas pejorativamente de *freaks* (estranhos), enquanto os vilões eram os personagens de aparência “padrão”.

No livro especializado em filmes *exploitation*, *Freaks – Cinema of the bizarre*, de Adrian Werner, que analisa a exploração das deformidades no cinema de horror, comenta-se sobre a época de lançamento do filme *Freaks*:

Os gerentes e o público dos cinemas simplesmente não podiam suportar sua mensagem: de que os deformados eram mais "normais" do que o homem ariano forte e a “Rainha do Trapézio”. Os críticos foram unânimes em condenar *Freaks* e as multidões passaram longe. (WERNER, 1976, p. 59).

A censura veio, no caso dos Estados Unidos, pela criação do código *Hays* em 1930, que normatizava o que poderia e o que não poderia ser mostrado nos filmes;

proibindo que se mostrasse sexo e violência, ou onde os personagens de moral ambígua não fossem punidos devidamente. Também versava contra drogas, homossexualidade e casamentos inter-raciais. O código, criado por Willian H. Hays (um político estadunidense que chegou a ser líder do partido republicano) não foi imposto pelo governo, mas adotado pelas próprias grandes produtoras associadas a *Motion Picture Association of America* (MPAA), de forma a evitar uma possível censura governamental. O código trazia noções do que podia e do que não podia ser mostrado nos filmes.

Um trecho do código traz os produtores reconhecendo a sua influência na vida pública:

Produtores cinematográficos reconhecem a alta confiança que depositaram neles pelas pessoas do mundo e que fizeram do cinema uma forma universal de entretenimento. Eles reconhecem sua responsabilidade perante o público por causa dessa confiança e porque entretenimento e arte são influências importantes na vida de uma nação¹⁵.

Para Luis Nogueira, pesquisador de cinema, o código Hays “pode ser entendido como uma espécie de paradigma estilístico e temático primordial das representações cinematográficas, não só nos EUA, mas igualmente a nível mundial” (NOGUEIRA, 2015, p. 83). Vários países na mesma época utilizaram de algum tipo de código de censura. Como os grandes estúdios adotam o código, o *exploitation* se torna um nicho para produtores independentes.

O código *Hays* caiu em desuso a partir dos anos 1960 (dando lugar à classificação etária) e a partir daí a exploração da violência se tornou, (dentro da segmentação de gênero criada pelo mercado) comum. A sensibilidade das plateias se expandiu, com os produtores e diretores experimentando cada vez mais, expondo a violência de forma visível e exageradamente cênica. O que antes era apenas insinuado fora da imagem, começou a ser explícito. Sucessos como *Psicose* (1960) e *A Noite dos Mortos Vivos* (1968) transformaram esse fascínio e ousadia em boas bilheterias. Entre estes, mesmo sem a mesma repercussão, vale destacar *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960) de Michael Powell, sobre um assassino serial que tira fotos das vítimas no momento de suas mortes; e *Banquete de Sangue* (*Blood Feast*, 1963), de Herschel

¹⁵ **Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures.**, 1930. Disponível em <https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf> Acesso em 23 dez. 2019

Gordon Lewis, filme de baixo orçamento e pouca qualidade técnica, mas considerado o primeiro a mostrar, diante da câmera e sem sutilezas, corpos mutilados.

Nesta época também a estetização da violência começa a evoluir tecnicamente na produção dos filmes. Duas obras são especialmente marcantes e trouxeram avanços técnicos que foram largamente copiadas depois; o primeiro foi *Uma Rajada de Balas* (*Bonnie and Clyde, 1967*), de Arthur Penn, primeiro filme a utilizar o efeito especial de bombinhas de sangue que explodiam representando o ferimento à bala; e *Meu Ódio Será sua Herança* (*The Wild Bunch, 1969*), de Sam Peckinpah, que utilizou amplamente o recurso de filmar as cenas de tiroteio em *slow motion* (câmera lenta). Recurso que também aparecia, pela primeira vez, na cena final de *Uma Rajada de Balas*.

1.8 Violência nas mídias domésticas

Na televisão, cenas de violência impactaram na opinião pública e nas sensibilidades coletivas. Em particular, a guerra do Vietnã (1955-1975) foi pródiga em imagens de violência com divulgação massiva; pelo menos duas se tornaram icônicas: a da autoimolação de um monge budista que ateou fogo em si mesmo diante das câmeras (em 1963), e da menina vietnamita fugindo nua e com o corpo queimado por um ataque dos Estados Unidos com napalm (1972). O assassinato de Martin Luther King em 1968, também fez explodir a revolta violenta em várias cidades dos Estados Unidos, com extensa cobertura midiática.

A contracultura, nessa época, estava no seu auge, com revoltas estudantis estourando em diversos lugares no mundo; mas a repressão violenta a estes movimentos - antiguerra e por direitos civis - derrubou os sonhos de uma revolução pacifista. Seguem-se a isso notícias de crimes violentos, novamente trazendo a atenção da mídia sensacionalista.

Um caso bastante conhecido foi o assassinato brutal da atriz Sharon Tate e de mais seis pessoas pelos integrantes da “família” Manson em 1969; outro caso, que foi capturado pelas lentes do cinema e aparece no documentário *Gimme Shelter* (1970), foi o assassinato de um jovem durante um show dos Rolling Stones em Altamont, em 1969 (os dois casos são citados em *Assassinatos por Natureza*). Todos estes acontecimentos, bem como outros atos de violência reativa, acabaram levando a um desencantamento com o movimento pacifista e decretando simbolicamente o “fim do sonho”. A década seguinte parece, então, seguir para um niilismo autodepreciativo. Depois que

movimentos sociais foram suplantados, a autocrítica ácida, feita a partir da própria contracultura, se tornaria o principal tom durante a década de 1970.

Assim, a partir deste *zeitgeist*, a representação da violência na sétima arte chega a outro patamar. O cinema se torna a própria referência, e a banalização da violência um meio estético de continuar transgredindo as normas.

Com isso, e com a explosão dos chamados “cinemas novos” (Neorrealismo italiano, o Cinema Novo brasileiro, a *Nouvelle Vague* francesa, o cinema independente norte americano, etc), fora do sistema de estúdios de Hollywood, os filmes começaram a apostar em cada vez mais ousadas exposições de sexo e violência nas telas, variando entre a crítica social séria e o puro sensacionalismo.

CAPÍTULO II - LARANJA MECÂNICA

No livro de 1962, que deu origem ao filme, o personagem principal é um jovem de 14 para 15 anos, de nome Alex. Ele e seus amigos se vestem iguais e causam brigas e crimes apenas por diversão. Eles também falam um vocabulário próprio - a *nadsat*, criado pelo autor com base na língua russa - que causa estranhamento e ao mesmo tempo lembra as gírias juvenis que os mais velhos, geralmente, não compreendem (o livro traz um glossário). Espancar, roubar, estuprar e, eventualmente, matar, são, para estes garotos, apenas entretenimento; algo natural na sua maneira de ver o mundo.

Nos anos 1960, a cultura jovem desponta como mercado, e os adolescentes procuravam se definir, e se distinguir, em grupos que se identificavam pelas roupas, pela música e pela atitude; provocando brigas com os grupos rivais. Como os *Mods* e *Rockers*, que em 1964 promoveram uma série de pancadarias generalizadas em balneários ingleses (BBC ON THIS DAY, 2005).

O autor do livro, Anthony Burgess, diz que havia lido em algum lugar sobre a possibilidade de acabar com a delinquência e os impulsos criminais através de uma “terapia de aversão” (BURGESS, 2012). A partir dali ele começa a escrever sobre as possíveis consequências de tal método; e deste trabalho saiu o livro *A Clockwork Orange*, em português, *Laranja Mecânica*. O título enigmático surgiu para ele em uma expressão ouvida em algum *pub* de Londres, e representa uma mistura do orgânico com o mecânico.

O autor também ajudou Stanley Kubrick na escrita do roteiro, que ficou bastante próximo ao original. Um detalhe importante, no entanto, é que a versão do livro que foi publicada nos Estados Unidos, o editor suprimiu o último capítulo; e esta versão foi a que Kubrick levou ao cinema. No capítulo 21 da edição inglesa, Alex, numa reviravolta aparentemente moralista, chega aos dezoito anos e encontra um antigo companheiro de gangue que se recuperou, casou e arranhou emprego. Ele agora vive como um “*starre*” (velho) que eles costumavam espancar. Após esse encontro, Alex percebe que a juventude passou e é hora de amadurecer, vislumbrando uma nova vida simples e familiar, esquecendo-se de toda a busca por “diversão” violenta do passado.

Para Burgess, em seu texto de 1973 para a revista *The New Yorker*, intitulado *The Clockwork Condition*, o motivo de incluir o epílogo era demonstrar que sempre há

escolhas: “há um epílogo que mostra Alex crescendo, aprendendo o desagrado por seu antigo modo de vida” (BURGESS, 2012). Já Kubrick falou em entrevista:

Eu não tinha lido esta versão até que praticamente terminei o roteiro. Este capítulo extra descreve a reabilitação de Alex. Mas é, no meu entender, pouco convincente e inconsistente com o estilo e a intenção do livro. Eu não ficaria surpreso em saber que o editor havia de alguma forma convencido Burgess a acrescentar o capítulo extra contra seu próprio julgamento, de modo que o livro terminaria com um tom mais positivo. Eu certamente nunca pensei seriamente em usá-lo. (KUBRICK, 1982).

O aparente niilismo desse novo final, sem redenção para o anti-herói, mas com ele voltando ao sexo e violência, pareceu se encaixar numa época (virada dos anos 1960 para 70) onde várias utopias haviam sido desacreditadas ou reprimidas. Burgess comenta sobre o significado das distopias na cultura popular da época, comparando com antigos “pesadelos”:

É significativo que os livros de pesadelos de nossa época [1972] não tenham sido sobre novos Dráculas e Frankensteins, mas sobre o que pode ser chamado de distopias - utopias invertidas, em que um governo megalítico imaginado leva a vida humana a um requintado campo de miséria. (BURGESS, 2012).

O ator escolhido por Kubrick para ser o protagonista foi Malcolm McDowell, que se destacou anos antes em *Se... (If...)*, (Lindsay Anderson, 1968), um outro filme que tematiza a rebeldia juvenil e a violência, com a polêmica cena em que os adolescentes pegam em armas e fazem uma revolta no próprio colégio interno, comandado por professores abusivos. Segundo Kubrick, foi a melhor escolha para o papel, mesmo McDowell tendo 27 anos enquanto o personagem teria 15. A idade não é citada no filme.

A arte do filme também merece destaque; em se tratando de um filme sobre o futuro, ele foi filmado em vários cenários reais, aproveitando os *designs* da arquitetura modernista que eram vanguarda da época; assim como locações em lugares abandonados e vandalizados, mostrando também a decadência daquela sociedade. Os demais cenários foram construídos em um galpão alugado. Isso acrescentou um certo “realismo futurista”, criando no público um estranho sentimento de verossimilhança, de um futuro possível e não muito distante. Isso era novidade em filmes de ficção científica

na época, onde geralmente os cenários eram distantes no tempo¹⁶. Neste filme o futuro já se apresenta no horizonte.

Laranja Mecânica foi enquadrado como ficção científica, mais tarde especificamente um subgênero chamado ficção científica distópica, algo corroborado pelo próprio autor Anthony Burgess. No entanto, ele quebra um pouco as convenções do gênero. Ao mesmo tempo em que o diretor cria verossimilhança através das locações reais, a montagem e enquadramentos quebram esse realismo; e a toda hora, Kubrick parece lembrar ao público que é tudo um filme. Em certo momento ele assume a autorreferência¹⁷, numa cena em que a capa do disco da trilha sonora de *2001* aparece no cenário (fig. 2).

Figura 2 - Cena loja de discos



Fonte: DVD *Laranja Mecânica* 1971 Warner

A escolha do uso na trilha sonora de versões sintetizadas de clássicos (criadas por Wendy Carlos), como Beethoven e Rossini, também contribui para essa dicotomia

¹⁶ Interessante notar que filmes desse gênero, como o próprio antecessor de Kubrick, *2001- Uma Odisséia no Espaço*, de 1968, parecem ainda muito distantes, mesmo hoje, em 2019

¹⁷ Provavelmente apenas uma brincadeira interna do próprio diretor, passando despercebido do grande público na época.

entre o familiar e o estranho, mesclando o clássico ao modernismo eletrônico. O fato de Alex ser fã de Beethoven justifica conceitualmente a trilha sonora. O uso de música clássica causa esse mesmo sentimento de estranhamento e distanciamento. Como se algo estivesse deslocado, talvez as imagens, talvez a música, talvez o público.

Alguns apontam como influência estilística para Kubrick, o filme japonês *Funeral de Rosas* (*Bara No Sōretsu*, 1969) de Toshio Matsumoto. Apesar de não achar fonte em que o próprio diretor confirme essa influência, realmente, algumas características são muito semelhantes; como o uso de músicas clássicas em versões eletrônicas, locações reais de arquitetura modernista e a montagem que quebra a ilusão de realidade. *Funeral de Rosas* também rompe os limites entre documentário e ficção, quando os atores falam para a câmera sobre a experiência de participar do filme. Vale ressaltar também a ousadia temática da época, que aborda o submundo do universo LGBTQIA+ de Tóquio nos anos 1960¹⁸.

Em *Laranja...* a escolha da arte cenográfica, parece, todavia, estar carregada de ironia em relação a essa sociedade do “futuro”. A arte modernista não é apresentada de maneira solene, como algo belo e de valor estético, mas como algo pretensioso e até *kitsch* (fig. 3). Isso fica evidente na cena na casa da senhora dos gatos - chamada nos créditos de *Catlady* - cuja decoração é cheia de objetos explicitamente sexuais; quando Alex toca em uma escultura em forma de pênis, a senhora se enfurece, dizendo que aquela era “uma obra de arte muito importante” (41 min 12 s). Obviamente, Alex não atende as advertências da senhora dos gatos demonstrando desdém. A decoração do bar *Korova* é cheia de manequins femininos servindo de mesa, algo que o próprio Kubrick disse ter sido inspirado numa exposição de esculturas, onde mulheres se tornavam móveis domésticos. “A decoração erótica do filme sugere um período levemente futurista para a história” (KUBRICK, 1982). Os figurinos e maquiagens também seguem essa temática, notável na personagem da mãe de Alex com o cabelo pintado de azul, algo que seria citado no filme *Assassinos por Natureza*.

Stanley Kubrick emprega um formalismo geométrico nos enquadramentos, quase sempre bem centrados e proporcionais; algo valorizado pelo uso da lente grande angular, que amplia o campo de abrangência da imagem (fig. 3).

¹⁸ O cinema asiático tem também todo um histórico de exploração de imagens de violência explícita e temas tabus, merecendo uma outra pesquisa em separado.

Figura 3 - Cenários variados



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Depois de apontar as referências criativas da obra, partimos para análise do filme em si.

2.1 Imagens de ultraviolência

Os créditos iniciais aparecem sobre uma tela vermelha, a música é uma versão eletrônica de *Funeral of Queen Mary*, de Purcell, 1695. A primeira imagem é um close no rosto de Alex, ele está olhando para nós, os espectadores. O olhar para câmera, o ponto de vista do personagem - que é recorrente durante o filme - provocam uma quebra da quarta parede, criando o efeito de autorreflexão (fig. 4).

Figura 4 - Imagens diversas com os personagens olhando para a câmera



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Alex se apresenta e apresenta sua gangue. Estão no *milkbar korova* (bar que serve leite com drogas sintéticas) e ele fala sobre a “ultraviolência”. A seguir, temos a primeira vítima: um velho mendigo que é espancado gratuitamente. Na sequência seguinte, a câmera abre mostrando o teto de um antigo teatro ou casa de shows abandonada. A gangue inimiga de Alex, e seu grupo, estão sobre o palco deste teatro, abusando de uma garota (fig. 5). Kubrick parece indicar que a cena grotesca, não passa mesmo de um espetáculo teatral, falso e encenado; e ao mesmo tempo realista e cruel. Interessante notar que a gangue de Alex interrompe a situação e acaba dando a chance

da mulher fugir e se salvar, mesmo não sendo intencional. Acaba iludindo a plateia e induzindo-os a simpatizar com o protagonista.

Figura 5 - Cena teatro abandonado



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

As referências ao próprio cinema e suas representações de violência, aparecem na forma como a luta de gangues (fig. 6) é montada: as coreografias - com piruetas, cadeiras, garrafas e janelas quebradas - são construídas de modo bastante similar as coreografias de brigas de *saloon* em filmes *western*, ou do seriado Batman da TV dos anos 1960, mas em forma de pastiche. Esta é a única cena nesse estilo de montagem. As demais cenas de luta são montadas em estilos diferentes.

Figura 6 - Sequência de luta de gangues



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Outra referência direta a indústria do cinema é na cena da invasão a casa do escritor. Alex começa a dançar e cantar *Singing in the Rain*, do musical de mesmo nome. A cena utiliza bastante câmera na mão, trêmula, movimentada, com uma lente

grande angular que distorce os cantos e dá impressão de uma imagem observada por um visor monocular (figs. 7 e 8).

Boa parte dos planos são feitos a partir do ponto de vista dos personagens. Durante todo o filme, Alex é o narrador, ele conversa com o espectador, chama-o de “irmão”; o ponto de vista que vemos, na maioria das vezes, é dele. Mas nessa cena vemos também do ponto de vista de uma de suas vítimas.

Figura 7 - Sequência da invasão



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Figura 8 - Sequência da invasão (continuação)



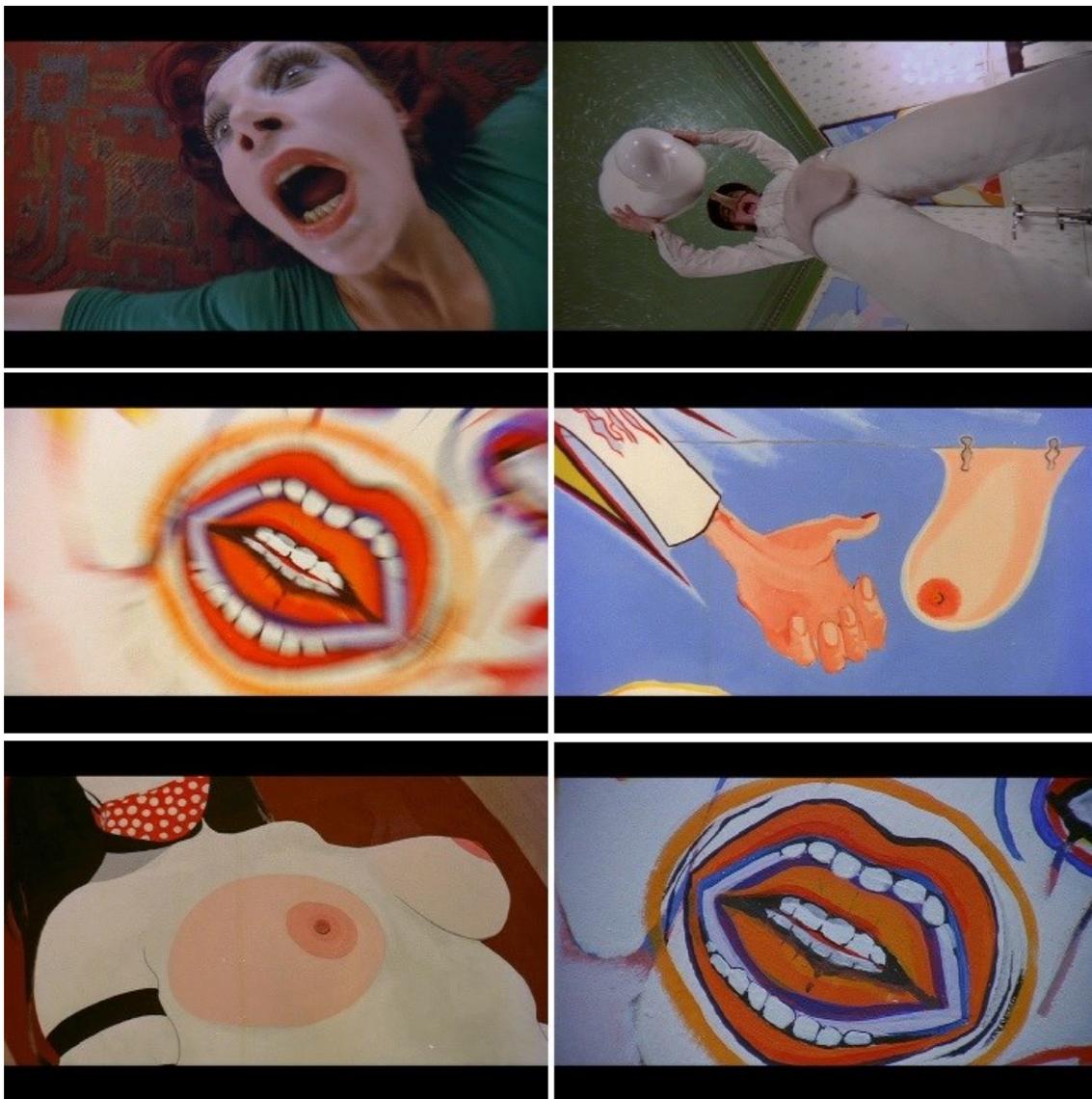
Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

A cena é toda montada de maneira a desorientar o espectador, e trazer uma sensação bizarra de desconforto com a situação de estupro se delineando na tela a nossa

frente; e por outro lado, nos sentimos distanciados pela encenação artificial, principalmente notável pela performance de dança.

Em outra cena, em que Alex mata a *Catlad*y; ele usa uma escultura em forma de pênis como arma. De novo temos a câmera na mão desnorteante, e no golpe fatal de Alex contra a mulher, Kubrick monta uma sequência de closes em quadros sexuais do cenário, com cortes rápidos, na velocidade de um ou dois frames por imagem, que simulam o clímax da cena (fig. 9).

Figura 9 - Sequência de 2 segundos do assassinato da “Catlady”



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

As conotações sexuais, aqui, não são nada sutis; a relação entre sexo e violência é relacionada na montagem de maneira bem explícita; quase pornográfica. A boca aberta da senhora se confunde com a boca aberta no quadro. A escultura em forma de pênis com os seios sôfregos. A morte da *CatLady* é também o início da decadência de Alex, que é preso em decorrência desse crime.

As mulheres são quase sempre apenas vítimas, se não da violência, do predatismo sexual de Alex. A única personagem feminina com maior relevância na história, e não é como vítima (além da mãe de Alex), é a Dra. Branom (Madge Ryan), uma dos cientistas que executam o tratamento Ludovico.

Ao mostrar Alex indo para casa após uma noite de diversão, Kubrick revela uma cidade vandalizada, lixo e detritos estão espalhados pelo caminho. O hall do prédio de apartamentos onde ele mora com sua família está igualmente destruído, com pichações e desenhos obscenos nas paredes. O elevador não funciona. É como se o fim do mundo tivesse passado, mas ninguém percebeu.

Ao chegar em casa, Alex se mostra na verdade um erudito fã de Beethoven; numa sequência de cortes rápidos, acompanhamos os delírios de sexo e violência de Alex ao som da nona sinfonia; uma cobra que passeia entre as pernas de uma mulher num quadro; em closes rápidos é mostrada uma escultura de quatro cristos, que parecem dançar num coro ao som da música; seguem explosões, esmagamentos por pedras, e o próprio Alex transformado em vampiro (fig. 10). A música é aproveitada na montagem para criar um efeito perturbador de estranhamento; e ao mesmo tempo divertido.

Figura 10 - Sequência da audição da Nona Sinfonia



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Quando preso, Alex aceita participar do tratamento experimental esperando ser uma oportunidade de sair da prisão rapidamente. Antes, ele conhece o capelão da prisão, com o qual se oferece para trabalhar e ler a bíblia. Na leitura do “livro sagrado” ele se deleita com mais sexo e violência (fig. 11).

No entanto, o Capelão (Godfrey Quigley) é reconhecido por Kubrick como o único personagem “decente” da história (KUBRICK, 1982). Ele é o único que percebe as implicações éticas da técnica Ludovico.

Figura 11 - Sequência de violência bíblica.



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

A imagem icônica que ficou do filme é justamente a da técnica Ludovico, dos cliques segurando as pálpebras dos olhos de Alex, forçando-o a assistir aos filmes ultraviolentos (fig. 12). Uma imagem agonizante e carregada de simbolismos, como já explicado no início deste trabalho. Na obra de Burgess está descrita assim:

Mas uma veshka [coisa] de que eu não gostei foi quando puseram coisas tipo cliques na pele da minha testa, de modo que as pálpebras foram puxadas para cima, para cima, para cima até que eu não conseguisse fechar meus glazis [olhos] por mais que tentasse. Tentei smekar [rir] e disse: - Deve ser um filme muito horrorshow se vocês querem tanto que eu o videie. - E um dos vekis [homens] de jaleco branco disse, smeckando: - Horrorshow é a palavra certa amigo. Um verdadeiro show de horrores. (BURGESS, 2014, p. 103)

Figura 12 - Sequência agonia da Técnica Ludovico



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Na apresentação do resultado do tratamento Ludovico – quando, diante de uma plateia, Alex é testado - Kubrick faz closes no rosto desta plateia, em especial no personagem do diretor do presídio (Michael Bates) que parece se divertir com a violência contra Alex (fig. 13). Ele parece exemplificar a hipocrisia do espectador. Aquele que se deleita com o assistir distanciado. Quando a jovem seminua, que Alex não consegue tocar (a técnica também teve um efeito “castrador”), sai de cena, ela se despede da plateia sob aplausos e olhares insinuantes desse público; ela faz reverências como uma atriz ou dançarina, assumindo mais uma vez o toque de espetáculo teatral do filme (fig. 14).

Figura 13 - Sequência apresentação resultado técnica Ludovico e humilhação



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Figura 14 - Sequência da apresentação resultado da técnica Ludovico e castração



Fonte DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

Outras cenas de sexo e violência são mostradas com maneirismos técnicos; como o uso dos efeitos *fast* (câmera acelerada) ou *slow* (câmera lenta), uso da lente grande angular, câmera na mão, e ângulos que simulam pontos de vista. Olhar para a câmera é olhar para o espectador, mesmo que no caso desse filme, o espectador continue passivo, é apenas como se ele olhasse pelos olhos dos atores e imergisse no filme. Outros momentos, mais focados nos diálogos, a câmera está estática e a cena é montada com poucos cortes.

O filme parece uma gangorra que começa com o cotidiano de violência sem limites de Alex e seus “drugues” (amigos, comparsas), de um comportamento que aparentemente nunca encontrou entraves em sua busca de prazer, nem mesmo da família: seus pais parecem liberais e relapsos demais, numa aparente crítica ao excesso de liberdade dada aos filhos de forma negligente. Já na segunda parte do filme, muda completamente com Alex “tratado” e agora não podendo mais reagir, seu personagem se torna o outro extremo, um ser limitado e fragilizado e todos os outros surgem como algozes e opressores. Inclusive a própria família, antes condescendentes, agora o rejeitam. Toda a repressão que Alex não sofreu anteriormente agora se realiza com o agravante de que ele não pode se defender.

A ambiguidade da mensagem deixa o espectador confuso, há sempre uma porta aberta para interpretação, os personagens são todos amorais (talvez com exceção do Capelão) e sendo Alex o principal personagem cínico, ainda assim honesto, em sua narração que somente o espectador pode ouvir. Depois do tratamento Ludovico, Alex continua o mesmo narrador cínico, mas agora seus impulsos violentos se tornaram nauseantes para ele mesmo. E o mundo lá fora continua cruel. Logo, os mesmos que sofreram nas mãos do jovem, ao perceberem seu estado indefeso, partem para a desforra e o atacam com a mesma violência e ferocidade. É assim com o velho mendigo, primeira vítima da gangue no início do filme, e continua quando ao pedir ajuda a dois policiais, descobre que os mesmos são seus antigos companheiros que antes ele maltratava; os dois canalizaram seus impulsos violentos para uma profissão onde isto seria útil: o de policiais. E, ainda por infortúnio e coincidência/conveniência da história, ele é socorrido na mesma casa que invadiu e matou a mulher; mas eles usavam máscaras na ocasião e o marido não o reconhece, assim, acaba por ajudar Alex.

Igualmente conveniente para história é que o marido (aqui identificado como Escritor, o ator Patrick Magee) seja de um partido opositor ao atual governo que

implementou o tratamento Ludovico; querendo, portanto, usar Alex como arma política. Só depois, de novo remetendo a *Singin in the Rain*, é que o escritor descobre que ele é o mesmo que matou sua esposa. Então, o Escritor vinga-se de Alex.

O tratamento teve um efeito colateral que para Alex é especialmente cruel; sua música preferida é usada na trilha sonora de um filme sobre os experimentos nazistas da segunda guerra e acaba se tornando insuportável. Ele sente o mesmo efeito torturante ao ouvir a Nona sinfonia de Beethoven (a mesma da sequência de delírios). Desta maneira, o escritor induz Alex a cometer suicídio, ao trancá-lo em um quarto e colocar a música para tocar nos alto falantes. A expressão do personagem do escritor neste momento é de um prazer quase catártico (fig. 15).

Figura 15 - Sequência tentativa de suicídio



Fonte: DVD Laranja Mecânica 1971 Warner

E para finalizar, com mais uma reviravolta, Alex consegue ser “desprogramado” pelo mesmo governo que o programou, num acordo financeiro de modo a Alex não processá-los. Ele aceita, e o filme termina com o jovem voltando aos delírios de sexo e violência.

Aqui a história entra na política, se tratando de um filme de ficção-científica distópica, a democracia liberal é criticada (expondo seus limites e contradições), se valendo de uma disputa de poder. O personagem do Escritor passa de vítima a salvador (com interesses políticos) de um Alex fragilizado, e depois se transforma em seu maior algoz. Numa ambiguidade bastante perturbadora e hipócrita.

Kubrick, em entrevista, fala:

O ministro, interpretado por Anthony Sharp, é claramente uma figura da direita [membro do governo, entusiasta da técnica Ludovico]. O

escritor, Patrick Magee, é um lunático da esquerda. 'As pessoas comuns devem ser lideradas, conduzidas, empurradas!' ele clama ao telefone. 'Eles vão vender sua liberdade para uma vida mais fácil!' (KUBRICK, 1982)

Por esta chave de leitura, podemos observar que o governo que implementou o tratamento parece se desenhar num arremedo fascista. Na cena da apresentação de Alex pós-tratamento (fig. 13), os closes nas expressões de satisfação da plateia com a humilhação e violência sofridas por ele, mais do que um exagero cênico - e crítico ao espectador em geral - parecem evidenciar a intenção desse governo de criar uma população dócil e servil, incapaz de se rebelar¹⁹.

A discussão sobre liberdade individual, quase um subtexto durante todo o filme - que foca na maior parte do tempo na exposição da violência e nas crueldades que parecem inerentes aos personagens - aparece explicitada em um diálogo o Escritor fala ao telefone:

Ele [Alex] pode ser a melhor arma inimaginável para garantir que o partido não seja reeleito. Sua plataforma é o modo como vem lidando com o crime, recrutando jovens violentos para a polícia e propondo técnicas destrutivas de condicionamento. Já vimos isso acontecer em outros países. É a ponta do iceberg. Quando nos dermos conta o regime totalitário estará em pleno vapor. Este jovem é a testemunha viva destes planos diabólicos. O povo, as pessoas comuns, precisam saber, precisam ver. A tradição da liberdade precisa ser defendida. Ela é tudo! O povo renuncia a ela, sim. Vende a liberdade por uma vida tranquila. Por isso precisam ser lideradas, impelidas, empurradas! (1hr 47min 33s)

Além deste, apenas o personagem do capelão cita a liberdade e livre-arbítrio como direitos inalienáveis dos cidadãos. Também não deixa de ser irônico ser justamente o único personagem religioso o que se mostra contrário ao tratamento Ludovico. Burgess afirma que teve uma educação cristã, e a questão do livre-arbítrio é muito importante para ele.

Na cena da apresentação onde Alex é humilhado, o Capelão fala:

¹⁹ No livro há uma cena, não incluída no filme, de um diálogo entre Alex e os pais, sobre o jovem que havia alugado seu quarto enquanto ele esteve preso. O mesmo jovem também foi preso, mas, ao contrário de Alex, não por ter cometido crimes, mas por ter exigido seus direitos a livre circulação: "Ele estava esperando em uma esquina, filho, para ver uma garota com quem ia se encontrar. E então eles disseram para circular e ele disse que tinha direitos como todo mundo, e então eles meio que caíram assim em cima dele e o espancaram com crueldade". (BURGUESS, 2014, p. 173).

O rapaz não tem escolha na verdade, tem? O interesse próprio, o medo da dor física, levaram-no a esse grotesco ato de auto-humilhação. A sua falsidade ficou evidente. Ele deixa de ser um malfeitor, mas deixa também de ser uma criatura capaz de escolhas morais. (1hr 27min 01s)

A questão da liberdade e livre arbítrio é, como apontado pelo próprio autor, Anthony Burgess, o tema fulcral da obra *Laranja Mecânica*. A violência também se manifesta pela repressão e condicionamento a força por parte do Estado contra o indivíduo.

2.2 Repercussão

Uma parte da crítica idolatrou o filme logo no lançamento. Vincent Canby, do *New York Times*, escreveu sobre o filme: “É brilhante, um *tour de force* de imagens extraordinárias, música, palavras e sentimentos, uma conquista muito mais original para filmes comerciais do que o romance de Burgess é para literatura” (CANBY, 1971). Para a revista *Variety*, o crítico A. D. Murphy escreveu: “é um pesadelo brilhante. O último filme de Stanley Kubrick pega as pesadas realidades de síndromes do tipo "faça você mesmo" e "lei e ordem", as conduz através de uma centrífuga cinematográfica e expõe os horrores cômicos de uma sociedade regulada” (MURPHY, 1971). A associação de críticos de Nova York escolheu *Laranja Mecânica* com melhor filme do ano.

Mas a recepção não foi unânime, muitos chamaram de “glamourização” da violência, e até de “pornográfico”. Um dos críticos do filme na época do lançamento, Roger Ebert, crítico de cinema bastante conhecido e respeitado, escreveu o seguinte:

O que diabos quer Kubrick aqui? Será que ele realmente quer que nos identifiquemos com a inclinação antissocial da pequena vida psicopata de Alex? Em um mundo onde a sociedade é criminosa, é claro que um homem bom deve viver fora da lei. Mas isso não é o que Kubrick está dizendo: na verdade, ele parece estar sugerindo algo mais simples e mais assustador: em um mundo onde a sociedade é criminosa, o cidadão pode ser tão criminoso quanto (EBERT, 1972).

Pauline Kael, crítica de cinema igualmente reconhecida, falou em seu artigo no *The New Yorker* de janeiro de 1972:

O truque de tornar as vítimas menos humanas que seus atacantes, para que você não sinta simpatia por eles, é, penso eu, *sintomático de uma nova atitude nos filmes* [grifo meu]. Essa atitude diz que não há diferença moral. (...)No novo clima (talvez os filmes em seu efeito

cumulativo sejam em parte responsáveis por isso), as pessoas querem acreditar no pior hiperbólico, querem acreditar na degradação das vítimas - que elas são ingênuas, falsas e fracas. Não posso aceitar que Kubrick esteja apenas refletindo esse clima pós-assassinato pós-Manson; eu acho que ele está se aproveitando disso. Eu acho que ele quer explorar isso (KAEL, 1972).

A parte grifada foi destacada por mim pela indicação da autora que havia “uma nova atitude nos filmes”, no qual *Laranja Mecânica* se apresenta como catalisador. Uma mudança para não mais simples fantasias escapistas com finais felizes, ou personagens maniqueístas. A ambiguidade, o jogo com as expectativas do público, fazendo-o ter simpatias pelo vilão, eram o mote dessa “nova onda nos cinemas”.

Kubrick se defende em entrevista:

Como ele [Alex] tem uma maneira especial de ver o que faz, isso pode ter algum efeito no distanciamento da violência. Algumas pessoas afirmaram que isso tornou a violência atraente. Eu acho que essa visão é totalmente incorreta (KUBRICK, 1982).

2.3 Casos de violência e censura

Em 1973, um rapaz de 16 anos foi preso na Inglaterra por espancar até a morte um idoso. Ele afirmou, perante a corte, que seus amigos tinham lhe contado sobre uma cena de espancamento do filme. Outro caso, também em 1973, na Inglaterra, um rapaz, vestido como a gangue do filme, espancou outro jovem mais novo. Em 1990, o filme ainda seria citado por um adolescente que esfaqueou um amigo, como sendo influenciado pelas imagens que viu no filme²⁰. A viúva do diretor, Cristiane Kubrick, falaria em entrevista em 2012: “De repente todo crime cometido na Inglaterra foi atribuído à influência do filme. Recebemos cartas horríveis” (KUBRICK, 2012) Sofrendo ameaças que envolviam sua família na Inglaterra, Kubrick conseguiu que a distribuidora, do grande estúdio hollywoodiano, Warner Brothers, tirasse o filme de cartaz no país, no momento em que a bilheteria estava estourando. O filme também sofreu proibição em diversos países, no Brasil ficou proibido até 1978. O caso foi estudado por Juliano Martins Doberstein em sua dissertação de mestrado *As Duas Censuras do Regime Militar: o controle das diversões públicas e a imprensa entre 1964 e 1978*.

As autoridades de censura da ditadura militar queriam cortar as cenas de nudez, mas o diretor Stanley Kubrick não aceitava qualquer mudança na edição do filme; a solução foi a inserção de tarjas pretas sobre os corpos – algo já feito no lançamento no

²⁰ Notícias da época sobre *Laranja Mecânica* no site **Clockwork Orange Files**. Disponível em: <http://www.tabula-rasa.info/Horror/ClockworkOrangeFiles.html> Acesso em 25 ago. 2019.

Japão - mas que nem sempre acompanhavam os movimentos dos atores. Muitos relatos²¹ falam que o público gargalhava toda vez que algo se revelava do corpo em questão. Um detalhe é que a censura focou mais na nudez dos atores do que na violência em si.

Na revista VEJA de 6 de setembro de 1978, saiu uma crítica ao filme que remete as críticas negativas de Roger Ebert e Pauline Kael. O atraso de sete anos no lançamento e a alta expectativa criada são apontados, no texto assinado por Paulo Perdigão, como a causa da “decepção”: “A decantada violência (...) chega a ser até suave se comparada aos insistentes derrames de sangue que o cinema vem perpetrando desde ‘Laranja Mecânica’” (PERDIGÃO, 1978, p. 69). Admite a qualidade técnica e estilística da direção da obra, e aponta essa como, talvez, sua maior qualidade: “para ele [Kubrick] em lugar de a forma servir apenas para transmitir o conteúdo, é ela própria que constitui o conteúdo” (PERDIGÃO, 1978, p. 69). Enumera, no entanto, a crítica ao behaviorismo, o uso de uma psicologia freudiana (Eros & Thanatos), o determinismo psicológico do governo fascista, que usa lavagem cerebral na população e a repetição de cenas violentas a exaustão como pontos “rasos” do filme. Além de considerá-lo já ultrapassado:

Hoje, o já lendário filme maldito talvez se revele menos provocante do que previsto. Alguns, antes de polêmico, deverão achá-lo um show de atrocidade até um pouco estafante. Mas ninguém lhe negará uma rara desenvoltura cinematográfica e alto padrão profissional em todos os setores da realização – pouco, porém, para representar uma obra mestra inesquecível. (PERDIGÃO, 1978, p. 70)

2.4 Onda de violência no cinema

A década de 1970 viu uma série de filmes ultraviolentos, a maioria de produção independente, serem lançados nos cinemas com temáticas e estéticas semelhantes ao de *Laranja Mecânica*. Poucos meses antes fora lançado *Sob o Domínio do Medo* (*Straw Dogs*), de Sam Peckinpah, outro sucesso/escândalo, sobre um professor pacato que precisa partir para a violência para evitar um linchamento. Em 1972, com uma temática semelhante ao filme de Peckinpah, John Boorman dirige *Amargo Pesadelo* (*Deliverance*), que mostra uma cena de estupro masculino. Em 1973, *O Poderoso*

²¹ DOBERSTEIN, J. M. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 210. 2007

Chefão (The Godfather) de Francis Ford Coppola, ganha o Oscar, com cenas de violência pontuais mas marcantes.

Importante lembrar também da série de filmes *Mondo*, que será comentado no capítulo sobre *Holocausto Canibal*, que no ano de 1972 lançou *Addio, Uncle Tom (Addio, Zio Tom, 1972)* de Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi; um pseudocumentário sobre a escravidão na América no século XIX, com encenação de cenas “realistas” da crueldade que os colonizadores tratavam os negros escravizados. Assim como *Mundo Canibal (Il Paese del Sesso Selvaggio, 1972)*, primeiro filme do ciclo canibal italiano. Seguem-se filmes assumidamente apelativos como *Aniversário Macabro (Last House on the Left, 1972)* de Wes Craven, sobre um pai que se vinga violentamente dos bandidos que estupraram e mataram sua filha; *Thriller – Um Filme Cruel (Thriller – A Cruel Picture, 1973)* filme sueco com cenas de sexo explícito, sobre a vingança de uma garota sequestrada e obrigada a se prostituir; *Snuff (1976)* filme que no pôster anunciava trazer imagens de uma morte real – supostamente feita na América do Sul, “onde a vida é barata” - e depois se descobriu ser falsa; e *A Vingança de Jennifer (Day of the Woman, 1978)*, que inaugurou o subgênero *rape and revenge* (estupro e vingança).

A violência também foi glorificada, e nesse caso sem autocrítica - pelo moralismo conservador com ares fascistas - glorificando a violência justiceira e defendendo um certo “higienismo social”. A série de filmes *Desejo de Matar (Death Wish)*, iniciada em 1974 pelo diretor Michael Winner, trata de um arquiteto comum que passa a matar bandidos a noite depois de perder a esposa violentamente. Em *Perseguidor Implacável (Dirty Harry, 1972)* de Don Siegel, que também virou série, mostra um policial violento, que age fora das regras, enfrentando um hippie *serial killer*²².

Nesta época também ficou conhecido um movimento chamado “Nova Hollywood”²³, onde uma nova geração de diretores (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Steven Spielberg, etc) que traziam inovações temáticas e estilísticas no velho sistema de produção dos grandes estúdios. Com isso, sexo, drogas e violência, foram explorados em filmes para o grande público.

²² No segundo filme da série, *Magnum 44 (1973)*, o personagem do tira Harry Sujo combate outros policiais que fazem justiça com as próprias mãos, inclusive é citado no diálogo os esquadrões da morte do Brasil na mesma época.

²³ Ver Peter Biskind, *Como a Geração Sexo Drogas e Rock’n Roll Salvou Hollywood*.

Vale mencionar mais dois sucessos escandalosos da época: *Salò ou os 120 Dias de Sodoma* (*Salò o le 120 Giornate di Sodoma*, 1975) do italiano Pier Paolo Pasolini, diretor conhecido pelas imagens chocantes e naturalistas, aqui fazendo uma versão da obra do Marquês de Sade; e *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, que ganhou a Palma de Ouro no festival de Cannes, com uma cena final sanguinolenta. Também vale destacar o grande sucesso de público de *Tubarão* (*Jaws*, 1975) de Steven Spielberg.

Laranja... não foi o primeiro a inaugurar a violência como tema do cinema, mas foi o melhor sucedido até então em transformá-lo em conceito do próprio filme.

CAPÍTULO III - HOLOCAUSTO CANIBAL

É preciso contextualizar o cinema italiano, que tem suas particularidades como qualquer cinematografia localizada geograficamente. Produziram épicos logo nos primeiros anos da indústria cinematográfica; clássicos como *Cabíria* (1914) de Giovanni Pastrone, e *O Inferno (L'Inferno)*, 1911) de Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe de Liguoro. No pós-guerra viu surgir o movimento *Neo-Realista*, com o filme *Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta)*, 1945) de Roberto Rossellini, que instigou outros movimentos de cinemas novos pelo mundo. Ao mesmo tempo, o cinema tinha um apelo popular, alcançava todas as camadas sociais do país. Criou-se um nicho de cinema de gênero que parecia não ter vergonha de ficar a sombra do que era feito no cinema hegemônico hollywoodiano. Um bom exemplo disso são os *westerns spaghetti*²⁴, gênero que apesar de ser produzido quase inteiramente na Europa (geralmente filmado em Almería na Espanha), é ambientado em um lugar muito diferente e específico: o velho oeste americano. Os cineastas italianos se apropriaram das convenções do gênero criadas nos Estados Unidos, acrescentando o estilo italiano de filmar. O mais famoso destes diretores foi Sergio Leone.

Outros gêneros também se popularizaram: comédias, eróticos, policiais, suspense, terror, ficção-científica, etc. Às vezes, os diretores e produtores usavam pseudônimos em inglês nos créditos, para que o próprio público italiano fosse atraído ao cinema acreditando se tratar de uma película estrangeira.

Outra característica técnica, além de várias estilísticas e visuais, era que o cinema italiano dessa época não gravava o som direto, fazendo sempre a dublagem das vozes dos atores posteriormente em estúdio, junto com toda a trilha sonora. Isso diminuía o custo das produções, já que não precisavam movimentar profissionais e equipamentos para captar o som, dessa forma agilizando a filmagem. Isso possibilitava

²⁴ Segundo a definição de Luiz Nogueira: “O western-spaghetti deve o seu nome precisamente ao facto de se tratar de filmes pertencentes a um género e um tema clássico americanos, o western, produzidos fora do seu local de origem. A produção destes filmes era italiana e disseminou-se sobretudo na segunda metade da década de 1960 e na primeira parte da década de 1970. Os realizadores eram também italianos, mas, curiosamente, os actores eram de diversas proveniências – inclusivamente americanos – e, mais singular, a rodagem era feita no sul de Espanha, na região de Almeria, local extremamente parecido com o Oeste americano. Em termos de estilo, estes filmes distinguiam-se, sobretudo, pelo exagero na acção e na caracterização das personagens, pelo tom de paródia delirante das convenções do western e pela imperfeição técnica (que se tornaria uma marca artística). Entre os realizadores, o nome mais destacado é seguramente o de Sérgio Leone – com quem trabalhou o mais notável dos actores deste subgénero, Clint Eastwood.” (NOGUEIRA, 2010, p. 50)

já fazerem versões em línguas diferentes para diferentes países europeus. Procedimento semelhante também era adotado no Brasil, principalmente no chamado cinema da boca do lixo.

Dois subgêneros foram criados especificamente pelo cinema italiano, os documentários pseudo-realistas e chocantes, estilo *Mondo*, e os filmes sobre canibais. Os filmes *Mondo* começam em 1962 com *Mundo Cão (Mondo Cane)*, de Paolo Cavara e Gualtiero Jacopetti, e tratam-se de supostos documentários sobre várias culturas consideradas “exóticas” pelo ocidente, com a qual é comparada ironicamente. Repetem a mesma questão retórica: quem é o selvagem? Outros títulos dos mesmos diretores são: *Mundo Cane II* (1963) continuação do documentário anterior; *Addio Africa* (1966) documentário sobre as guerras pós-coloniais no continente africano; *Addio zio Tom* (1971) este um falso documentário simulando como se documentaristas viajassem no tempo e registrassem a época da escravidão africana. Outros diretores, principalmente estadunidenses, copiaram a ideia e criaram os seus: *Mondo Insólito* (1964), *Mondo Bizarro* (1966), *Mondo Hollywood* (1967)... Os documentários misturam cenas reais, e outras encenadas, explorando violência e sexo de forma “naturalista”. O termo *mundocão* acabou virando sinônimo de sensacionalismo.

Em uma entrevista, em ocasião da exibição especial de *Holocausto Canibal* no festival Cine-Excess, na Inglaterra em 2011, o diretor Ruggero Deodato fala de sua relação com os filmes *Mondo*, de Jacopetti:

O que não gostei [nos filmes Mondo] foi uma cena em que alguns homens foram condenados à morte e iriam ser executados, e Jacopetti pediu que adiassem a execução, para que o sol baixasse e, de certa forma, o pôr do sol desse uma fotografia mais bonita. Você sabe, combinado com a música e bah bah bah baaa ba bahhhh bah. Então eu fiquei perturbado com essa técnica. Eu odiava isso. Moralmente, fiquei perturbado com isso. Quero dizer, adiar uma execução, é a vida de uma pessoa com quem você está lidando! Essa foi a ideia do Holocausto Canibal - é contra isso. (DEODATO, 2011)

Cenas reais de execução são inseridas em *Last Road To The Hell*, um filme dentro do filme, do documentarista fictício Alan Yates, um dos personagens desaparecidos de *Holocausto*... A inspiração para o personagem se torna evidente.

O ciclo sobre canibalismo começa em 1972 com *Mundo Canibal (Il paese del sesso selvaggio)* de Umberto Lenzi, que, com uma história muito parecida ao filme estadunidense *Um Homem Chamado Cavalo (A Man Called Horse)*, 1970, trata de um homem branco europeu que é capturado por uma tribo na Tailândia, passando por várias

provas torturantes para casar com a filha do chefe. Mesmo que o canibalismo só apareça no final, já utilizava várias cenas reais de mortes de animais. Esse tipo de produção era considerada barata e atraía público pelas imagens chocantes mostradas na tela, sem sutilezas. O truque era misturar na edição imagens verdadeiras de animais sendo mortos, com mortes simuladas de atores.

As representações dos indígenas nesses filmes, no entanto, não deixavam de reproduzir as caricaturas animais que o ocidente já havia se acostumado a impor a esses povos. Os personagens brancos são quase sempre vítimas dos tratamentos cruéis dado pelos nativos indígenas, o mesmo tratamento dado a qualquer animal selvagem. Outros filmes do ciclo foram: *O Último Mundo Canibal* (1977) do mesmo diretor de *Holocausto...*, Ruggero Deodato; *A Montanha dos Canibais* (1978), *Vivos Serão Devorados* (1980), *Canibal Ferox* (1981)...

3.1 A visão ocidental do canibalismo

Também é preciso comentar, rapidamente, sobre a visão ocidental e colonizadora que os povos europeus tinham dos povos considerados primitivos, e o próprio imaginário sobre o canibalismo.

O nome canibal vem de “caraíba”, o nome dado a supostas tribos indígenas guerreiras, que amedrontavam outras tribos e os homens brancos colonizadores. Também teriam dado o nome ao mar do Caribe. Havia muitas lendas sobre comerem carne humana, mas pouco foi documentado. Um dos relatos mais completos sobre a prática da antropofagia foi a de Hans Staden, viajante alemão capturado por tupinambás no Brasil, em 1547. Mas ao contrário do que se apregoavam nas lendas, os indígenas não comiam seus semelhantes por fome, ou por crueldade; mas dentro de rituais de “incorporação” dos poderes, daquele ser devorado para aquele que o devora. Assim, somente os guerreiros inimigos considerados bravos tinham a “honra” de serem comidos. Os inimigos são o alvo do canibalismo, mas somente o inimigo digno. Hans Staden escapou por ser considerado covarde.

Vale destacar que durante o movimento modernista ocidental, mais especificamente o modernismo brasileiro, Oswald de Andrade transforma essa ideia de incorporação dos europeus pelos povos originários em seu *Manifesto Antropofágico* (1928), propondo deglutir a cultura europeia para depois regurgitá-la sob uma nova forma de arte, tipicamente nacional. Oswald de Andrade data o manifesto como no ano

“374 da Deglutição do bispo Sardinha” (ANDRADE, 1928); o bispo Sardinha foi supostamente devorado por índios Caetés em 1556.

Voltando ao ciclo de filmes italianos, a visão dos povos selvagens se mantém a mesma da época de Hans Staden: os indígenas quase não possuem falas, nem personagens individualizados mais aprofundados. São todos – com exceção a algumas personagens femininas que se interessam pelo protagonista branco – indivíduos brutais, sem misericórdia ou empatia por pessoas ou animais. Mesmo que, no caso de *Holocausto Canibal* procura-se colocá-los como vítimas da exploração e crueldade do homem branco, sua naturalização “bestial” se mantém.

Essa visão ocidental dos povos considerados “selvagens” se tornou comum nas culturas dos próprios povos que foram colonizados, e se perpetuou. No caso destes filmes, foi tornado em inspiração para provocar o horror. No entanto, o tabu do canibalismo não é universal. E em várias culturas ela é praticada com variadas justificativas. Como disse em entrevista o biólogo Bill Schutte, autor de livros que estudam a prática do canibalismo: “há outras culturas que ficariam tão chocadas em saber que enterramos nossos mortos quanto ficaríamos em saber que eles comem seus parentes” (SCHUTTE, 2018). Mesmo na cultura ocidental pode ser aceita em casos extremos, como no caso dos sobreviventes dos Andes²⁵.

Os estudos sobre decolonialidade muito poderiam extrair do ciclo de filmes “canibais” italianos, ainda mais de *Holocausto Canibal*, que tem a ousadia de subverter lógica, comumente dada, da civilização *versus* selvageria. Infelizmente, um tema para pesquisa que deixo para explorar em outro trabalho, devido a limitação do escopo abordado neste estudo.

3.2 Construção da obra

O cineasta italiano Ruggero Deodato se especializou em filmes de baixo orçamento, não apenas terror, mas também de ação, policial, erótico e ficção científica; quase sempre violentos e sangrentos²⁶. Ele dirigiu um filme do ciclo canibal antes de *Holocausto...*, *O Último Mundo Canibal* (*Ultimo Mondo Cannibale*, 1977) e outro depois, *Inferno In Diretta* (1985), não lançado no Brasil, e onde mantém a crítica a

²⁵ Após a queda do avião em que estavam, na cordilheira dos Andes, em 1972, os sobreviventes tiveram que comer a carne dos mortos no acidente durante os 72 dias em que ficaram perdidos.

²⁶ DEODATO, Ruggero, filmografia disponível em https://www.imdb.com/name/nm0219959/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1

exploração televisiva de imagens de violência. No entanto, estes filmes seguem a narrativa linear tradicional e os códigos de gênero cinematográfico. *Holocausto Canibal* quebra esses códigos, com sua narrativa não linear e metalinguística, onde as imagens das câmeras recuperadas servem de *flashbacks* que vão revelando os mistérios da história.

Holocausto mescla a linha de pseudodocumentários *Mondo*, que já tentavam nublar a percepção do público entre cenas reais e falsas, e o de filmes de canibais. O próprio Deodato o assume como sua obra-prima. Mesmo assim, lhe trouxe vários problemas profissionais, ficando sem poder trabalhar no cinema por três anos, fazendo então trabalhos apenas para a TV²⁷.

Após o lançamento de *Holocausto Canibal*, Deodato teve que responder, perante um tribunal, a acusação que teria matado os próprios atores. O diretor havia firmado um contrato com os atores para que ficassem fora da mídia por um ano, mas teve que contactá-los e levá-los ao tribunal, vivos, para provar que tudo não passou de ficção. O próprio marketing do filme foi construído a partir da criação de um imaginário que as mortes eram reais, que as gravações eram realmente de um documentário perdido. No pôster de divulgação trás o seguinte texto: “Em 1979, quatro documentaristas desapareceram na floresta da América do Sul enquanto gravavam um filme sobre canibalismo... Seis meses depois suas gravações foram encontradas” (fig. 16). Os canais de televisão da época construíram várias versões sobre os bastidores da produção, provocando reações hostis ao filme, negligenciando a fronteira entre real e ficção (MURARO, 2011).

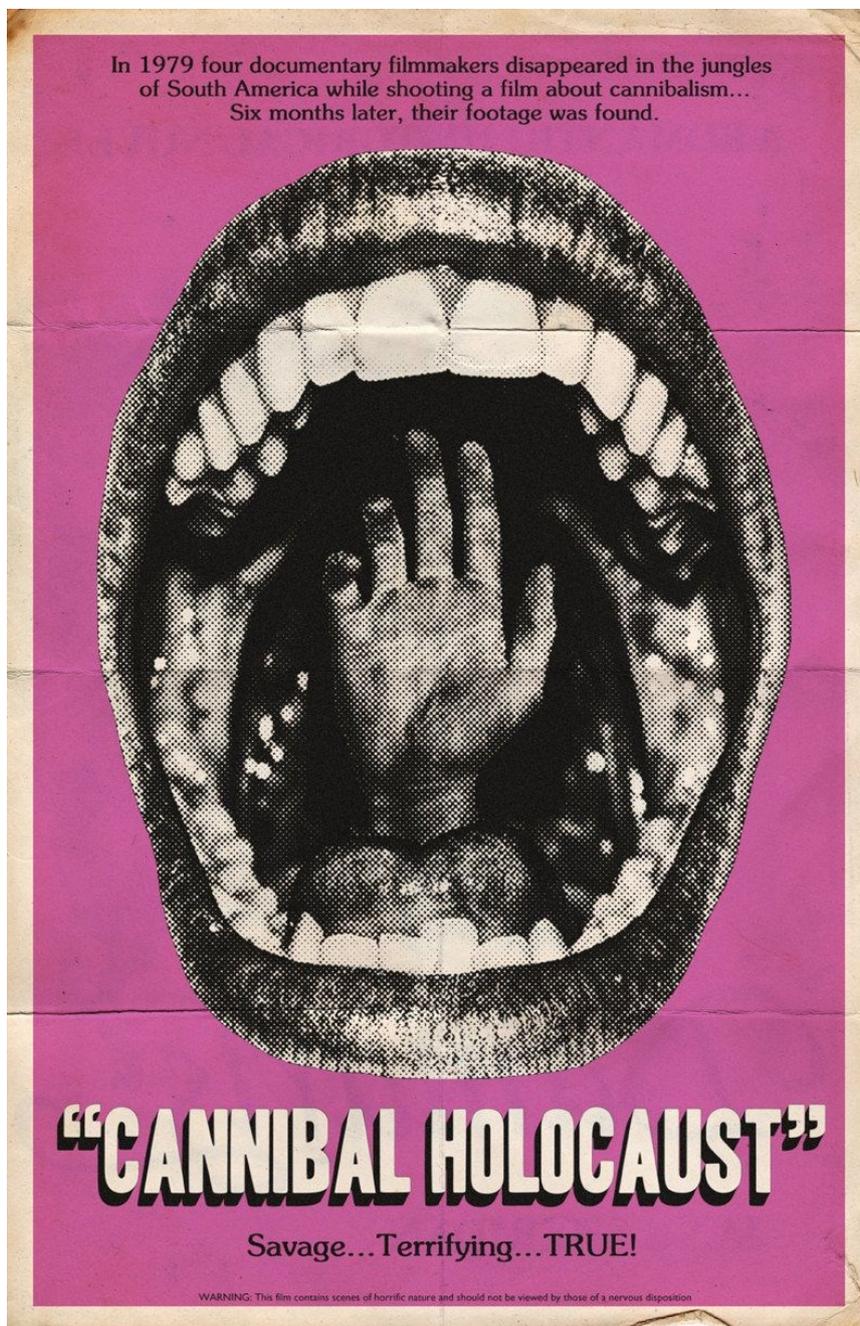
Os recursos escassos de produção também serviram como incentivo para criar meios alternativos de conseguir promoção para o filme. Ele é reconhecido como o primeiro a se basear no recurso do *found footage* (gravações encontradas); fórmula que foi popularizada no cinema anos depois, e que tem *A Bruxa de Blair* (1999) e como principal representante²⁸. Apesar disso, ao contrário de *Bruxa de Blair*, a primeira parte

²⁷ Ironicamente foi esta mesma mídia o principal alvo de ataque por ele neste filme.

²⁸ Uma possível definição do termo pode ser encontrada no livro *Found footage horror films: fear and the appearance of reality*, conforme: “*found footage* é usado livremente no discurso popular. Em alguns casos, refere-se apenas a filmes de terror que apresentam material literalmente encontrado, descoberto, achado. Também pode acomodar filmes de terror filmados com câmeras de mão inseridos diegeticamente na história, câmeras de vigilância ou ambas. Essa definição começa a ficar confusa quando se considera a inclusão desse material em filmes descritos livremente como “*horror mockumentaries*”, ao lado de entrevistas, narrações e documentação visual (recortes de jornais, fotografias)” (HELLER-NICHOLAS, 2014p. 13-14).

do filme desfaz totalmente o efeito documental, contando a história dramatizada do pesquisador que encontra as latas de filme.

Figura 16 - Pôster de Holocausto Canibal



Fonte: Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/517843657131179215/> Acesso em 06 jan 2020

No caso, *Holocausto Canibal* consegue se destacar no *ciclo canibal* pela inversão de papéis que propõem: aqui os documentaristas brancos são até mais cruéis

que os indígenas (que continuam “selvagens”). Ao contrário da suposta crueldade “intrínseca” à vida na selva, o grupo de brancos tem uma “consciência” dessa crueldade, e a cometem por interesse próprio; executam-na para conseguir imagens chocantes para o documentário, mas também por puro prazer sádico. São eles que impõem o terror na tribo.

O filme se divide nessas duas partes, a primeira, de cerca de 40 minutos (o filme tem 95 minutos no total) conta a história da expedição de resgate que irá encontrar as latas com o registro fílmico, e a segunda parte com as revelações das imagens, sendo assistidas na sala de montagem. As duas partes se completam, podemos reconhecer em uma os trechos que remetem a outra, os locais por onde o grupo de busca passa e que os documentaristas passaram antes. Na segunda parte, temos várias cenas na sala de montagem; os diálogos são sobre aspectos técnicos (algumas latas se deterioraram, outras estão sem som, ajustes no brilho são necessários) e outras questões são evidenciadas aqui. Coerentemente, os jovens levam duas câmeras que aparecem a todo instante, e sendo suas imagens editadas em contínuo. A imagem de alguém operando uma câmera “vaza” na imagem da outra; às vezes, alternam-se na montagem, entre uma e outra, revelando os diferentes pontos de vista. Também levaram um equipamento de som, que nem sempre era ligado, mas gravou os momentos mais importantes.

A primeira parte, que seria a história dramatizada, é gravada em 35 mm, e tem uma imagem substancialmente diferente das supostas imagens “reais”, das câmeras 16 mm portáteis usadas pela equipe desaparecida. Estas tem cores e brilhos diferentes, são tremidas por serem carregadas na mão, e os personagens quase sempre olham e falam para elas.

Rugero Deodatto, em entrevista ao jornal inglês *The Guardian*, explica que na época anterior ao filme:

Era o momento das Brigadas Vermelhas [organização paramilitar de guerrilha comunista italiana]. Todas as noites na TV havia imagens muito fortes de pessoas mortas ou mutiladas. Não só assassinatos, mas também algumas invenções. Eles estavam aumentando o sensacionalismo das notícias apenas para chocar as pessoas (DEODATO apud ROSE, 2011).

Em uma entrevista para um livro escrito sobre sua obra, em 1999, Deodato fala:

Naquela época, na televisão, estávamos sempre vendo cenas de morte, eram anos de terrorismo e meu filme também condenava um certo tipo de jornalismo. A técnica e os temas básicos do filme já foram apropriados e adaptados por muitos outros, *o exemplo mais recente é*

*Oliver Stone, que certamente já viu o filme, e é óbvio. (Eu acho que Deodato está se referindo a *Natural Born Killers* [nota do entrevistador]). A reação resultante para ele foi a mesma; em parte, foi culpa nossa porque fomos longe demais ao expressar um ponto de vista moral. Por exemplo, a frase final "quem são os canibais reais?" Deixa a porta aberta para duvidar (DEODATO apud CASTALDI, 1999, p. 19).*

Assim, pensando em aproveitar essas imagens grotescas e ao mesmo tempo criticar esse consumo e exploração sensacionalista por parte da mídia televisiva, Deodato e seu roteirista, Gianfranco Clerici, conseguiram não apenas contornar vários empecilhos de produção de forma criativa, assumindo uma estética falsamente despojada e uma história simples mas bem desenvolvida, conseguiram criticar a maneira “predatória” que se buscam imagens violentas para alimentar um público.

3.1 Imagens recuperadas

O filme abre com cenas aéreas da bacia amazônica, palco da história principal, enquanto na trilha sonora toca uma lenta canção *folk*, com violão, cordas e sintetizador. Um tema suave, diferente das músicas tensas típicas do gênero terror, trazendo de novo o estranhamento. O compositor, Riz Ortolani, é conhecido pelas trilhas dos filmes da série *Mondo*, que também já criava essa dicotomia entre música suave e cenas chocantes (que também ocorre em *Laranja Mecânica*). Um leteiro informa “pelo bem da autenticidade algumas sequências foram mantidas na totalidade”, primeira menção a veracidade das imagens. Corta para a cidade grande: Nova York. No terraço de um arranha céu, um repórter fala para a câmera segurando o microfone, criando o efeito jornalístico. Ele introduz a história dos jovens documentaristas desaparecidos na selva amazônica. Curiosamente ele parece repetir o discurso do velho mendigo, primeira vítima de Alex em *Laranja Mecânica*; o discurso sobre a humanidade já ter chegado na lua mas ter esquecido dos problemas na Terra (04 min 05s). Aqui, a fala é a seguinte: “A conquista da lua, por exemplo. Quem fala sobre isso hoje em dia? (...) Mesmo assim o homem parece ignorar fatos em seu próprio planeta, como que ainda há gente vivendo na idade da pedra e praticando o canibalismo” (2 min 23s).

Nas ruas vemos vitrines de lojas com televisores passando a reportagem. Somos rapidamente apresentados aos quatro personagens principais, os jovens desaparecidos na selva amazônica (fig. 17): Alan Yates (Carl Gabriel York), o diretor e líder do grupo; sua noiva, Faye Daniels (Francesca Ciardi); e os dois amigos e *cameramen*: Jack

Anders (Perry Pirkanen) e Mark Tomaso (Luca Barbareschi). Algumas cenas de bastidores são mostradas, onde eles aparecem alegres e brincalhões. Neste momento, simulando a reportagem jornalística passando na TV, a imagem da telinha da televisão se torna a mediadora, é uma moldura que limita as imagens. Mas logo, através de um sutil efeito de *zoom*, a moldura desaparece e temos a imagem completa do filme (fig. 18). Representa o efeito da mídia televisiva ao prender a atenção dos espectadores.

Figura 17 - Sequência de Abertura



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

A reportagem termina apresentando o antropólogo, Dr. Monroe (Robert Kerman), que é o único personagem com quem iremos simpatizar. Ele é convidado pela

rede de TV, que financiou o documentário, para seguir a pista dos quatro e tentar descobrir o que realmente aconteceu a eles. O personagem é interpretado pelo ator Robert Kerman.

Figura 18 - Transição de Moldura



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

Na primeira parte há pouca exploração sobre os quatro documentaristas, eles aparecem como pessoas comuns, jovens estadunidenses com espírito alegre e explorador. Na segunda parte se revelam personagens com várias nuances e particularidades.

Da reportagem corta para a floresta da Amazônia peruana, onde um grupo de indígenas aparece comendo, o que depois se revela a primeira cena de canibalismo do

filme. Em seguida, um grupo de militares surge e massacra o grupo indígena, que foge. Os militares capturam um indígena, com ele é encontrado, preso ao seu pescoço, um isqueiro com o nome de Faye Daniels gravado. Temos a chegada do Dr. Monroe, que com ajuda de dois guias, Chaco (Salvatore Basili) e Miguel (Ricardo Fuentes), e levando o indígena capturado como “moeda de troca”, irá entrar na floresta - chamada de “inferno verde”, mesmo nome do documentário que seria produzido - em busca de sinais dos quatro jovens.

Chaco conta que o cativo é da tribo Yacumo, que não é exatamente canibal, mas temem o “povo das árvores”. Mais tarde, o Dr. Monroe relata, gravando áudio em fita K7, a existência de três tribos isoladas: os Yacumo, que eles tentarão o contato; os Yanomôno (não confundir com Yanomani) que são o povo das árvores e canibais; e os Shamatari, povo dos pântanos, também canibais. Todas vivem numa guerra tribal ancestral e consideram o inimigo um troféu a ser devorado.

A selva é retratada de uma maneira que se assemelha ao antigo gênero literário realista/naturalista: os humanos seguem sua natureza, que é a mesma natureza dos animais predadores da floresta, que inclui o sexo e a morte. Por isso armas são necessárias, mostrar força para ser temido e respeitado. No filme, o indígena refém é forçado a carregar a bagagem de todos, o que contraria o antropólogo, mas os dois guias reiteram que, naquele ambiente, eles precisam demonstrar que são os dominantes. Miguel fala: “Este tipo [Yacumo] está cheio de ódio. Tão logo se descuide ele corta sua garganta” (16min 08s). Miguel possui descendência indígena e por isso é considerado “embaixador” que vai negociar a devolução do refém para a tribo.

No caminho, o grupo encontra rastros dos documentaristas que depois apareceriam registrados nas fitas recuperadas, como o casco da tartaruga que foi morta pelos atores diante das câmeras; a chegada a tribo Yacumo; até o registro por outro ângulo da mesma cena (num *take* diferente) mostrada na reportagem do início (fig. 19). Pode-se notar inclusive a diferença das cores entre as cenas iniciais, em 35 mm, e as cenas recuperadas das câmeras 16 mm.

Figura 19 - Comparação momentos



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

No primeiro encontro com um Yacumo antes de chegarem a tribo, eles presenciam uma cena de estupro. Ao perceberem a movimentação, Chaco cobre a boca do cativo e todos se escondem; o Dr. Monroe - por algum motivo não explicado - afirma “aposto que é algum tipo de ritual de castigo por adultério” (20min 44s).²⁹ Neste momento também a trilha muda para um tom tenso, com notas graves, tocadas em sintetizador; lento e distorcido; complementado por violinos.

Após o estupro, o indígena começa a bater na cabeça da mulher com uma pedra, Dr. Monroe quer agir para impedir a morte da mulher, mas Chaco o segura violentamente, dizendo para não intervir porque precisam seguir o homem indígena até a tribo. Esse pragmatismo no convívio na selva é totalmente oposto a uma ideia

²⁹ Em entrevista, Deodato fala que nesta, e em outras cenas de rituais indígenas, se baseou em pesquisa de várias culturas, mas que as reuniu no filme sem critério, então não necessariamente seria um ritual local, principalmente porque as tribos são todas fictícias.

romântica de “bom selvagem”. Aqui, a vida na floresta é dura e somente os “fortes sobrevivem”, sem espaço para condescendência, algo também demonstrado pela maneira como os próprios animais da floresta são mostrados. Alguns dos animais que aparecem sendo mortos diante das câmeras são peçonhentos e perigosos, como uma cobra e uma aranha. Mas esse retrato naturalista e exagerado, da vida desses povos na floresta, serve de ponto de partida para mais cenas grotescas.

Depois de encontrarem os Yacumo, o grupo de resgate presencia o ataque de outra tribo contra uma terceira. Seriam os Shamatari e os Yanomôno. A cena do ataque retrata outro estupro e um esfolamento, sem subterfúgios ou insinuações, tudo é encenado muito claramente e diante da câmera, com direito a efeitos especiais e sangue falso. Aqui, o diretor já emprega câmera na mão com movimentos e closes ágeis, que antecipam as cenas de registros documentais que aparecerão na segunda parte.

Os brancos forasteiros desta vez decidem interferir e atiram nos atacantes; os Shamatari. Matam alguns destes e acabam ajudando outro povo; os Yanomôno, o povo das árvores. Acabam sendo recebidos por esta tribo em agradecimento, inclusive ganham a honra de presenciar a execução de um de seus guerreiros considerado criminoso. O Dr. Monroe registra no diário: “O criminoso foi destruído. Deve ter feito algo terrível para ter causado a ira de sua própria gente” (34 min 45s). Enquanto registra seu diário com o gravador de som portátil, o antropólogo também grava a cantoria do líder da tribo que realizou a execução.

Para o contato com os indígenas, a troca de presentes é uma forma de estabelecimento de confiança. Na primeira tribo encontrada, os Yacumo, Miguel presenteia o líder indígena com um canivete automático; os Yanomônos presenteiam os visitantes brancos com um relógio de pulso (uma prova que os jovens desaparecidos também estiveram ali). Mas para além da troca de presentes, a nudez é utilizada igualmente como forma de demonstrar confiança; se despir das roupas é uma maneira de se igualar aos indígenas. É se despir também dos materiais intrinsecamente carregados de cultura branca ocidental. A nudez masculina (menos do que a feminina e não sexualizada, mas ainda assim de forma relevante) também é mostrada sem pudores, algo não comum no cinema comercial (fig 20).

Figura 20 - Estabelecendo confiança



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

As mulheres da aldeia levam o Dr. Monroe até onde se encontram os restos mortais dos quatro documentaristas; sobraram apenas os ossos presos aos equipamentos cinematográficos: câmeras, microfones, magazines e as latas com os registros da expedição em película. Na cena são inseridos planos rápidos de closes dos personagens ainda vivos, enquanto a imagem passeia pelos ossos amarrados numa árvore junto dos equipamentos (fig. 21).

O antropólogo gravou em seu diário de voz: “Por mais que Alan Yates e os outros tivessem pago com suas vidas, penso no enorme interesse científico e humano que os filmes podem conter (38 min 15s).” Numa tentativa desesperada de que os Yanomônos entreguem os restos, o Dr. Monroe vai até eles, abandona suas armas, e toca no gravador o cântico do chefe para a tribo ouvir. A reprodução da música ritual chama a atenção dos indígenas que se alegram e trazem o cadáver do guerreiro executado no mesmo ritual. Chaco fala para Dr. Monroe: “Você conseguiu. Nos convidaram para o jantar” (40 min 13s). Segue-se então a sequência de banquete antropofágico em que os convidados brancos terão que provar a carne humana (fig. 22).

Figura 21 - Sequência encontro dos restos mortais



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

Figura 22 - Sequência Banquete Antropofágico



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

A cena do homem branco mordendo um naco de carne humana oferecido pelo chefe da tribo Yanomôno é o fim da aventura desta expedição, e o fim da primeira parte de *Holocausto Canibal*; da expressão de nojo e resignação do Dr. Monroe corta para um plano do gavião sobre o galho da árvore onde estão penduradas as latas de filmes perdidos; e então para os arranha-céus de Nova York. O Dr. Monroe está sendo entrevistado na TV, agora sendo mostrado do ponto de vista dos bastidores do estúdio (fig. 23).

O entrevistador pergunta se os Yanomôno aceitaram o gravador de voz em troca das latas, em que Dr. Monroe responde: “Sim. Eles pensaram que se eu era capaz de capturar a voz humana, então também era capaz de capturar seus espíritos. Isso os convenceu de que eu era o único capaz de romper a maldição” (41 min 57s). As explicações do antropólogo parecem muito seguras, mesmo a partir das poucas informações no contato que teve. Apesar de ser apresentado como antropólogo, não fica

claro os critérios de sua escolha, ele parece pouco conhecer sobre aquelas tribos isoladas, ou mesmo da vida nas selvas. Além de ter uma postura muitas vezes de espanto e choque diante dos costumes que estava conhecendo; mais coerente com a representação de um espectador ocidental médio, se sentindo chocado pelas imagens cruéis que presencia, seja na tela de cinema, seja ao vivo. Isso diminui um pouco a verossimilhança do personagem, mas é importante como narrativa.

Figura 23 - Sequência elipse entre floresta e cidade



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

Os executivos propõem ao Dr. Monroe trabalhar como apresentador do documentário que eles pretendem montar e exibir a partir das imagens encontradas nas latas. Mas ele quer assistir as imagens primeiro. Então começam as cenas que se passam na sala de montagem, onde os mecanismos e ferramentas da construção cinematográfica são demonstrados. O personagem do editor, apesar de poucos diálogos, é o que fornece

as explicações técnicas sobre os filmes recuperados, falando sobre o som e também ajustes como luz e diafragma (fig. 24). Ele também é efetivamente o primeiro a ver as imagens das câmeras.

A equipe do canal de TV mostra para o antropólogo o trabalho anterior de Alan, *The Last Road to Hell*, que começa com cenas reais de fuzilamentos em guerra civis na África. Um documentário bem ao estilo dos filmes *Mondo*. Ali é revelado as manipulações nos bastidores perpetrados por Alan, para produzir imagens chocantes.

Figura 24 - Ajuste na imagem



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

Seguem-se cenas de coleta de depoimentos sobre os jovens para o documentário. Aparecem os pais sendo entrevistados por Monroe, que dá um pequeno vislumbre de suas personas. O pai de Alan se mostra apenas preocupado com o filho; a freira que criou Faye Daniels diz que ela sonhava em ser atriz de cinema, e que seu nome

verdadeiro era Tina; a ex-mulher de Jack Anders o descreve com um marido distante, sempre viajando, e muito influenciado por Alan. O que mais chama atenção é na construção do personagem de Mark Tomaso, seu pai o classifica como uma pessoa horrível, um verdadeiro “filho da puta”. Tomaso é o que aparentemente mais se diverte com as atrocidades cometidas pelo grupo contra os indígenas. Em uma cena em que são obrigados a cortar a perna do guia da floresta, seu olhar para a câmera lembra o olhar psicopata de Alex no início de *Laranja Mecânica*; durante o incêndio da tribo, ele aparece gargalhando (fig. 25). Este personagem parece capturar em si todas as características de um psicopata, enquanto os outros três são apenas jovens brancos prepotentes e egoístas.

Figura 25 - Expressões do personagem Tomaso



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

As imperfeições da película, os riscos, sujeira, falhas, as pontas de cada rolo onde a imagem some com o excesso de luz que vela o filme, são adotadas como mais

um elemento de tensão, interrompendo e incomodando, junto com as cenas grotescas e, às vezes, mascarando os efeitos especiais. Como na cena em que o guia local, Felipe, é picado por uma cobra e o grupo de jovens brancos tentam, então, amputar sua perna - enquanto continuam gravando tudo - mas na hora que o facão golpeia, a película sofre uma falha, como se, bem nesse trecho, um pouco de luz tivesse vazado e o filme tivesse sido velado. Não vemos tão claramente o desmembramento, a cena é rápida e desnorteante (fig. 26).

Figura 26 - Corte



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

Conforme as cenas de bastidores vão passando, vamos conhecendo a verdade sobre os personagens. Mais que uma equipe profissional, os documentaristas parecem amigos de colégio: Alan Yates, o diretor, exibe uma liderança juvenil, sempre criando brincadeiras hostis e instigando os outros a gravarem essas brincadeiras. Ele fala para a câmera assumindo o papel de narrador do próprio documentário, mas nos bastidores demonstra ser um grande cínico, interessado mais em fama e fortuna do que uma suposta denúncia social. A amizade com Jack é a mais visível, mas a vítima principal das brincadeiras é sua noiva Faye. Já Tomaso é o que menos tem falas e menos aparece na frente das câmeras, mas quando aparece, geralmente está cometendo alguma atrocidade, sorrindo, e falando preconceitos e xingamentos. Quando o entrevistador, na

sequência de abertura, pergunta sobre as expedições anteriores que não voltaram, ele desdenha: "Ah, os franceses são um bando de idiotas. Não fizeram nada certo" (4 min 38s). Ele também chama os indígenas de "macaquinhos".

Na cena em que invadem a aldeia dos Yacumo, estão as duas câmeras ligadas, uma com Alan e outra com Tomaso, enquanto Jack e Faye usam armas para impor medo na tribo. Tomaso, então, chama Faye, que parece entender logo a intenção e se dirige para a câmera. No corte em continuidade, vemos pela outra câmera que Faye passa a arma para Tomaso e encarrega-se da segunda câmera (fig. 27), e então Tomaso assume o protagonismo da brutalidade que se segue. Em uma cena sem cortes, o ator mata com um tiro um pequeno porco que estava amarrado. Depois, empurram todas as mulheres e crianças para dentro de uma oca e ateiam fogo. Tomaso gargalha, empunhando a arma, enquanto as chamas terminam de consumir a cabana (conforme vemos na figura 25).

Figura 27 - Troca da câmera pela arma



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

Entre os quatro, Faye Daniels é a personagem que parece ser a mais sensata, mas ao mesmo tempo se deixa ser cúmplice dos crimes perpetrados pelos outros. Apenas na cena de estupro de uma indígena por parte de seus companheiros, que Faye toma uma

atitude combativa, tenta impedir o ato e, quando não consegue impedir o estupro, tenta impedir a gravação. Durante várias cenas ela sofre as "brincadeiras" intimidatórias do resto do grupo. Difícil não pensar na relação de gênero, enquanto os três rapazes encarnam um estereótipo bastante conhecido de masculinidade tóxica, Faye tem mais nuances; uma construção de personagem um pouco mais aprofundada. A revelação da freira que a criou – na sequência de entrevistas – mostra a personagem como uma criança órfã sonhadora e ambiciosa. Mas diante das atrocidades cometidas, ela mantém uma postura neutra, expressão séria e desprovida de julgamento, como o espectador passivo do filme.

Na cena do empalamento temos uma amostra bastante evidente da diferença entre ela e eles; a garota empalada é a mesma que seus colegas estupraram e ela tentou impedir. Alan está rindo da violência e muda para uma expressão séria assim que avisado que está sendo gravado. Ele finge se impressionar com "tamanho crueldade". Enquanto isso, Faye mantém uma expressão séria e quase estoica. Ela olha para a vítima e olha para os companheiros (fig. 28). Nesta cena, a personagem parece finalmente reconhecer, e reprovar, todo o cinismo e crueldade dos companheiros ao redor.

Figura 28 - Sequência empalamento e olhares



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

No intervalo entre um rolo e outro, o Dr. Monroe e uma executiva da TV (Luigina Rochi) que assistiu os rolos junto a ele, conversam em um parque. O diálogo faz explicitamente menção ao sensacionalismo e a falta de empatia não só dos documentaristas brancos, mas do público:

Executiva

Sejamos realistas. Quem sabe algo sobre a civilização dos Yacumo? Hoje em dia as pessoas querem sensacionalismo. Quanto mais você cega os sentidos, mas felizes são.

Dr. Monroe

Sim, esse é o típico pensamento ocidental. Bastante civilizado, não é? Assim pensava Alan e por isso agora está morto. O Yacumo é um primitivo e como tal deveria ser respeitado. Já pensou que no ponto de vista dos Yacumos nós somos os selvagens? (...) Gostaria que outras pessoas ganhassem dinheiro em cima da sua miséria? (1h 12 min 25s)

Em outro diálogo com os executivos, Dr. Monroe se apresenta “não como cientista, mas como cidadão comum” e que o tal documentário é “ofensivo e, acima de tudo, desumano” (1h 16 min 55s). O antropólogo mostra toda a sua indignação, não quer ser vinculado ao documentário e insiste que as fitas não sejam exibidas; algo que os executivos não aceitam. Ele propõe, então, a todos os executivos assistirem juntos com ele o último rolo.

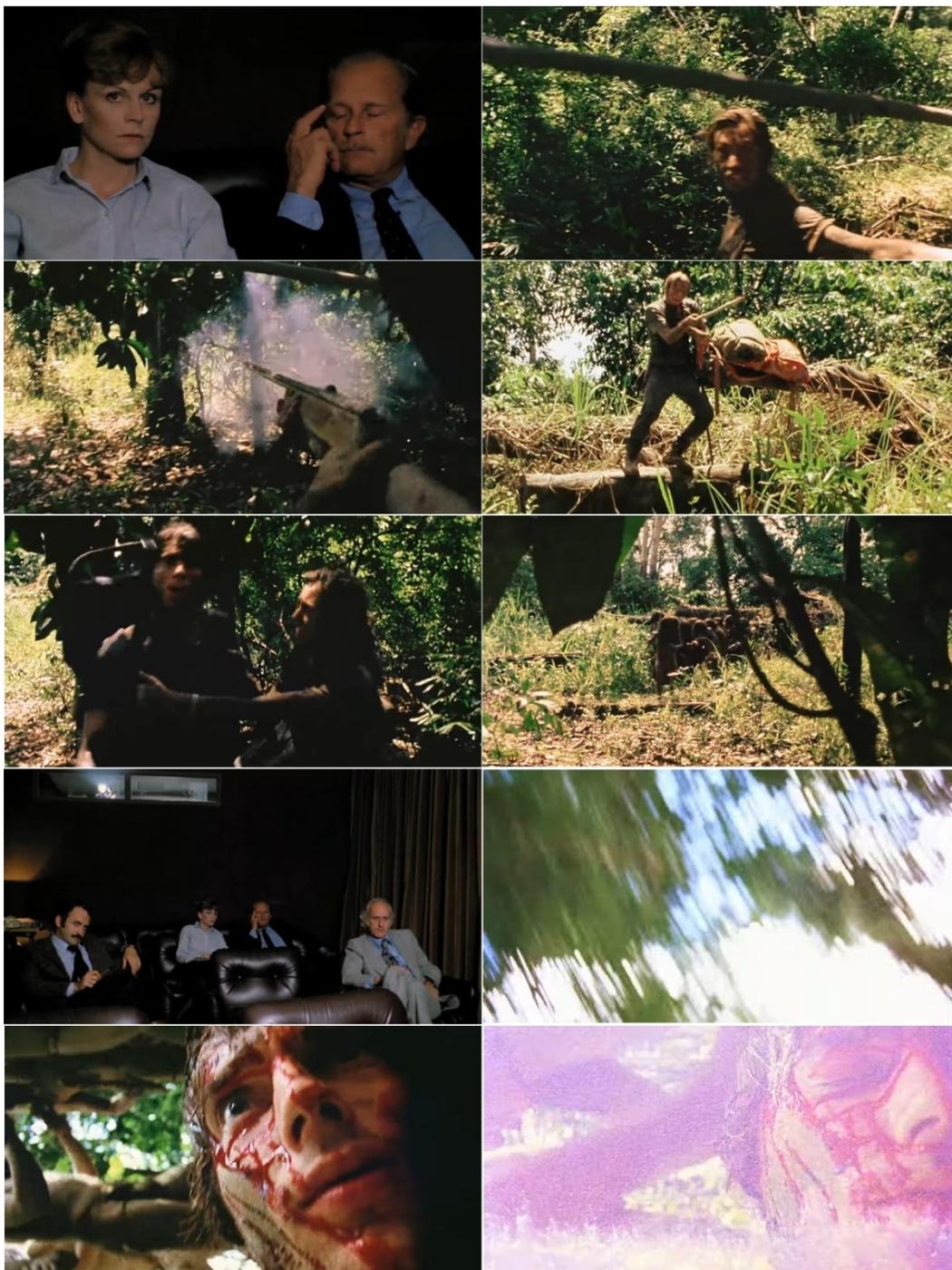
Entram o Dr Monroe e os três executivos na sala de projeção para assistir os últimos trechos. A projeção começa, e temos as já citadas cenas do estupro e empalamento; em seguida, o que se vê são os quatro documentaristas sendo cercados pelos indígenas (os Yanômono), que estão reunidos e escondidos na densa mata; agora nem os tiros de espingarda os afastam. Uma lança atinge Jack, que estava mais afastado, e a equipe se desespera, Faye tenta puxar Alan para fugirem, mas ele e Mark continuam atirando e filmando: “Continue filmando, Mark, eu te cubro” (1h 24min 25s) diz Alan (fig. 29). As cenas que se seguem, captadas com câmera na mão e a uma certa distância, com zoom, mostram – explicitamente - cenas como: emasculação, estupro coletivo, decapitação, desmembramento, evisceração e, ainda, os indígenas assando numa fogueira e comendo as partes dos corpos. Apenas a morte de Mark Tomaso não foi filmada, provavelmente porque ele foi o último a morrer segurando a câmera. O voyeurismo sádico do personagem Tomaso justifica sua insistência em continuar filmando tudo. Entrecortando os frames estourados das pontas de filme, e cortes para as expressões pasmadas dos executivos da TV dentro da sala de cinema. Os efeitos especiais conseguem ser bastante realistas (foram usadas tripas de animais reais) aliado à câmera na mão e a qualidade pretensamente “documental”, conseguiu status de real e iludiu o público.

Como, depois dessa exibição, um dos executivos da rede de TV dá a ordem para que os negativos sejam destruídos; um letreiro antes dos créditos finais informa que o projecionista, nomeado John K. Kirov, havia sido condenado e pagou uma fiança por ter se apropriado ilegalmente do material do filme, o que explicaria ele não ter sido destruído e ter chegado aos cinemas.

A primeira parte é toda uma narrativa dramatizada com os elementos característicos da linguagem cinematográfica convencional, uma história “moldura” que serve como contexto para as imagens cruas do filme dentro do filme. Na época do

lançamento, a pouca informação acessível sobre a produção italiana ajudou a estabelecer a dúvida sobre seu realismo.

Figura 29 - Sequência último rolo



Fonte: Holocausto Canibal Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

3.3 Repercussão

O filme foi lançado primeiro na Itália em 1980, sendo lançado, ao longo dos anos seguintes, nos demais países da Europa. Em 1983 é lançado no Japão, onde é a segunda maior bilheteria do ano, atrás apenas de *E.T.*, de Steven Spielberg³⁰. Somente em 1985 ele chega aos Estados Unidos e Brasil. Na Colômbia e Peru, que serviram de locações ao filme, fora lançado bem antes, no ano de 1981. Mas em se tratando de um filme fora do circuito hollywoodiano, sem o acompanhamento típico da mídia especializada, não foram encontradas críticas da época do lançamento disponíveis. Apenas textos, reportagens e entrevistas feitas posteriormente, que tratam da época do lançamento do filme.

As proibições deram certa notoriedade ao filme, mas dentro do nicho de mercado dos filmes de horror *gore*. Sua narrativa metalinguística foi sendo reconhecida ao longo de gerações de estudantes de cinema, e o crescimento da pirataria o tornou acessível.

O filme é redescoberto na época da internet, um dos motivos foi o sucesso de *A Bruxa de Blair*, que utilizou o mesmo expediente de simular o desaparecimento dos atores e construir a narrativa sobre as imagens supostamente recuperadas. Mas em *Bruxa de Blair*, toda a narrativa se faz exclusivamente por estas imagens recuperadas, enquanto *Holocausto...* usa uma estrutura narrativa clássica como moldura. Em 2001 o filme é restaurado e relançado nos cinemas, assim como em DVD. O cineasta Ruggero Deodato passa a ser homenageado, dar entrevistas, palestras, e sua obra é reavaliada em festivais de cinema pelo mundo.

A Bruxa de Blair (1999) acabou por tornar o principal representante do *found footage*, mas outros filmes posteriores também tiveram sucesso na bilheteria com o mesmo artifício, como *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, 2007) de Oren Peli, e *REC* (2007) de Jaume Balagueró e Paco Plaza. A autora Alexandra Heller-Nicholas em seu estudo sobre a emergência destes filmes e como, ao longo do tempo, eles trouxeram a tona reflexões sobre os limites da representação no audiovisual, nos chama atenção para os antecessores desta linguagem, conforme:

Bruxa de Blair marcou o início da popularidade recente dos filmes de terror supostamente “encontrados”, mas as origens do subgênero remontam muito mais tempo. Poucos debateriam sobre a importância de precursores previamente identificados, como a notória transmissão

³⁰ Lembrando que o cinema asiático também já explorava as imagens de violência.

de rádio *War of the Worlds* de Orson Welles, de 1938, *Holocausto Canibal* (Ruggero Deodato, 1980) e *Aconteceu Perto da sua Casa* (Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel, 1992). (...) Muitos filmes se manifestam na interseção entre morte, filme e realidade nesse contexto, incluindo o *Holocausto Canibal* [entre outros] (...). (HELLER-NICHOLAS, 2014, p. 6)

Assim, ela menciona que esses precursores, muitas vezes controversos, estabeleceram muitos limites até qual ponto poderiam trazer certas cenas de terror e assim estabelecem os parâmetros éticos e formais deste subgênero. (HELLER-NICHOLAS, 2014, p. 6-7).

O ciclo canibal praticamente se encerrou com *Inferno in Diretta*, de 1985, do próprio Ruggero Deodato. A violência na tela dos cinemas se torna comum, e em vários gêneros de filmes comerciais. Alguns filmes de sucesso e com censura leve (em geral para maiores de 13 anos), incorporaram cenas de violência gráfica, como em *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981) de Steven Spielberg (seu *Tubarão*, de 1975, teve uma censura igual, permitindo o grande alcance de público). Outros filmes que chamaram atenção pelo uso da violência, que por sua vez teve classificação de filme pornográfico, foi *Scarface* (1983) dirigido por Brian de Palma e escrito por Oliver Stone; e *Videodrome* (1983) de David Cronenberg, sobre um executivo de TV que fica obcecado por um canal pirata que transmite crimes supostamente reais. Dentro da indústria cinematográfica, se torna comercialmente lucrativo a exploração do *hiperrealismo* das cenas de violência.

3.4 Crueldade contra animais

As cenas reais de mortes de animais são antiéticas e chocantes hoje como eram na época, mesmo que historicamente o ser humano tenha explorado animais extrativamente e domesticamente. A questão não era de todo problematizada na época, mesmo que o movimento de liberação animal já existisse há muitos anos. Inúmeros outros filmes já mostraram animais morrendo, mas os ciclos de filmes *Mondo* e canibais, evidenciaram e exploraram mais abertamente. E não se pode negar o efeito de realismo destas cenas, criando a impressão no espectador que mesmo as mortes humanas poderiam também ser reais. Tanto deu certo que o diretor teve que provar o contrário na corte italiana.

Deodato diz hoje que não mais repetiria essas cenas de violência contra animais, mas na época justificou dizendo que os animais foram comidos pelos nativos e aquilo

era uma prática corriqueira entre eles, da qual ele apenas registrara (DEODATO apud CASTOLDI, 1999, p. 16). Apesar de todo o realismo e naturalismo, o filme se mantém como tragédia alegórica do sensacionalismo cínico.

CAPÍTULO IV - ASSASSINOS POR NATUREZA

A violência no cinema de gênero foi tão explorada durante a década de 1980 que começa ser ridicularizada e apresentada em um tom mais humorístico do que sério. O grafismo e estética do grotesco também se popularizaram, mas tudo dentro dos nichos de filmes de gênero. Nestes filmes não há uma conceituação da violência como linguagem, mas é explorada com uma justificativa moralista onde os personagens vilões devem ser punidos proporcionalmente a sua vileza. Exemplo disso são as séries de filmes com heróis de ação que consagraram atores do estilo, como: Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger e Chuck Norris, que também aproveitavam o contexto político de guerra fria e ascensão de governos conservadores como Ronald Reagan (1981 – 1989) nos Estados Unidos e Margaret Thatcher (1979-1990) no Reino Unido.

Em 1990, Cannes premia com a Palma de Ouro o filme *Coração Selvagem (Wild at Heart)*, de David Lynch, que conta a história de um casal de jovens que fogem da mãe da garota envolvida com a máfia. Neste filme, Lynch usa várias cenas gráficas de violência, mas dentro de uma atmosfera surrealista, com personagens ambíguos e sombrios. Quatro anos depois seria a vez de *Pulp Fiction – Tempo de Violência* ganhar a Palma de Ouro, e o diretor, Quentin Tarantino, se tornaria o grande nome e principal responsável pela popularização da violência estilizada no cinema a partir dos anos 1990.

Merece consideração outro filme contemporâneo a estes, mas feito na França, e que remete ao estilo falso documentário, é *Aconteceu Perto da sua Casa (C'est arrivé près de chez vous, 1992)*, de Rémy Belvaux, André Bonzel e Benoît Poelvoorde. Trata-se de um suposto documentário feito por estudantes de cinema (os próprios diretores que aparecem em cena) sobre o cotidiano de um *serial killer*. A banalização da violência também ocorre, com várias cenas grotescas enquanto o protagonista fala para a câmera descrevendo seu cotidiano de assassinatos como algo trivial e divertido.

Pulp Fiction foi o segundo filme de Quentin Tarantino, o primeiro foi *Cães de Aluguel (Reservoir Dogs, 1991)*, sobre um assalto a uma joalheria contada pelo ponto de vista e cada assaltante e um policial infiltrado. Esse filme já conta com uso exagerado de sangue enquanto os personagens falam diálogos banais ou surreais. Em 1993, um roteiro de sua autoria se transforma no filme de ação *Amor a Queima Roupa (True Romance)*, dirigido por Tony Scott. E, no mesmo ano de *Pulp Fiction* (1994), sai

Assassinos por Natureza (Natural Born Killers), baseado em um roteiro de Tarantino, mas que foi reescrito por Oliver Stone, David Veloz e Richard Rutowski.

4.1 O diretor e o filme

O diretor Oliver Stone é considerado, nos EUA, um homem assumidamente de esquerda, já fez documentários sobre figuras “polêmicas”, como Fidel Castro e Hugo Chávez. Um trabalho anterior do diretor foi *JFK - A Pergunta que não quer calar (JFK, 1991)*, sobre a teoria conspiratória da morte do presidente John Kennedy, em 1962, um dos fatos mais traumáticos (e explorados) na história estadunidense. Em *JFK* ele já antecipa um pouco da linguagem que mistura várias mídias, procedimento que aprimora em *Assassinos...*

O filme logo anterior foi um melodrama sobre a história biográfica de uma refugiada vietnamita nos Estados Unidos: *Entre o Céu e a Terra (Heaven and Earth, 1993)*. O tema da guerra do Vietnã seria recorrente na obra de Oliver Stone que serviu nesta mesma guerra - como em *Platoon*, que lhe rendeu um Oscar de melhor direção³¹. Destaco também, *Talk Radio – Verdades que Matam (1988)*, sobre um locutor de rádio que, sem querer, acaba incitando a violência, em uma prévia da mesma temática de *Assassinos...*

O filme é construído por uma pluralidade de imagens de diversas fontes. A maior parte é em 35 mm padrão, mas com uma fotografia estilizada, onde a luz se alterna durante a própria cena, e os ângulos dos enquadramentos estão constantemente “girando”, quase sempre fixam num ângulo “torcido”, fora do eixo de 90° com o solo. Alternando com essa fotografia principal uma variedade de outras bitolas e mídias, incluindo cenas de animação. Além de preto e branco, 16 mm e 8 mm, Stone simula imagens televisivas, de programas jornalísticos, até comédias familiares; com imagens captadas por câmeras de vídeo, como Hi-8 e Betacam. Na época, havia uma grande diferença entre as imagens captadas em vídeo (armazenadas em fitas magnéticas) e as imagens captadas em película fotográfica. Ele também insere imagens fragmentadas, rápidas (frames), geralmente sanguinolentas; *flashbacks*, propagandas e imagens de famílias tradicionais assistindo TV.

Stone fala sobre a intenção ao fazer *Assassinos por Natureza*:

³¹ Oliver Stone ganhou ainda mais dois Oscar, o primeiro em 1979 pelo roteiro de *Expresso da Meia-Noite*, e de direção em 1990, por *Nascido em Quatro de Julho*.

Estávamos simplesmente tentando contar a história de uma maneira nova, interessante e inovadora. Não queria retratar assassinatos realistas, porque já foi bem feito por Richard Brooks em *In Cold Blood* e por John McNaughton em *Henry: Retrato de um Serial Killer*. Minha atitude em *Assassinos por Natureza* foi mais influenciada por combinações de Godard, Peckinpah e Kubrick - a ferocidade de Peckinpah e a *sátira e humor sombrio de Kubrick* [grifo meu]. Começamos a usar algumas das técnicas específicas deste filme no *JFK*, e o sucesso desse filme nos deu a confiança necessária para aprofundar essas técnicas neste projeto. O estilo que escolhemos foi perfeito para este filme em particular; reflete a qualidade alucinógena que está na mente dos assassinos (STONE apud PIZZELO, 2019).

Lendo o roteiro original de Quentin Tarantino, pode-se perceber que ele já antevia o uso de diversas mídias, além do padrão 35 mm. Ele cita as bitolas 16 mm documentais (estilo cinema-verdade e programa de TV *Cops*) os filmes caseiros em 8 mm, vídeos de segurança e *betacam* jornalístico. Mas Tarantino insere essas imagens (no roteiro) no mesmo sentido que Deodato fez em *Holocausto Canibal*, diegeticamente, como mídias recuperadas, *found footage*. Stone trata de nos confundir, exagerando a fragmentação das mídias, dando outros sentidos, pretendendo uma linguagem mais experimentalista. Outro experimento que quebra qualquer simulacro com o real, é o uso de retroprojeções nos fundos em algumas cenas, mostrando imagens violentas que supostamente os personagens assistem na TV.

O filme é muito associado ao estilo visual da MTV³², sendo construído de forma semelhante à linguagem de videoclipe musical, um efeito reforçado pelo uso da trilha sonora. Ao contrário dos outros dois filmes que estudei aqui, que usam música orquestrada e incidental, Stone e o produtor musical Trent Reznor, escolheram música pop/rock, principalmente de sucessos antigos, que foram costurados quase em contínuo, sendo que praticamente nenhuma cena ou diálogo fica sem música de fundo.

A repetição de determinados símbolos, reforçando conceitos, se faz sutilmente, e com mais de um símbolo: como as cobras entrelaçadas que simbolizam a união do casal de assassinos, e que aparecem nos anéis que estes usam desde que se casaram, aparecem também em animações que funcionam como vinhetas e elipses, e também são cobras que picam o casal depois deles matarem o velho índio³³. O demônio também aparece em vinhetas, em projeções e efeitos, na recorrência do número 666, assim como nos

³² O canal de TV Music Television começou nos estados Unidos em 1981, logo se tornou popular e um dos principais canais de divulgação da indústria fonográfica até, pelo menos, a virada do século XX para XXI.

³³ O Velho Índio cita um antigo provérbio sobre a cobra que pica a pessoa que a salvou, apenas por ser de “sua natureza”.

diálogos: Mickey fala na entrevista que tem um demônio dentro de si. Da mesma forma eles possuem um anjo da guarda, que aparece aos poucos, “subliminarmente” durante o filme (em alguns flashes), mas que aparece mesmo numa cena perto do final, pra salvar o casal encurralado, e depois desaparece novamente³⁴. A repetição de símbolos é citada em um diálogo do personagem Wayney Gale (Robert Downey Jr.) com seu editor de VT (*video tape*), “Repetições funcionam, Davey. Acha que aqueles zumbis idiotas lembram-se de algo?” (25min 52s).

4.2 Cenas de violência

A cena de abertura é uma introdução e ao mesmo tempo uma carta de intenções do filme. Com a música *Waiting for a Miracle*, de Leonard Cohen, mostra uma cafeteria de beira de estrada, no deserto, numa fictícia rota 666 (alusão à rodovia que corta os Estados Unidos, a rota 66, e o versículo da bíblia cristã que menciona o número da besta). Close numa TV antiga onde a garçonete troca vários canais. De costas, está o casal de psicopatas Mickey e Mallory Knox (Woody Harrelson e Juliet Lewis) tendo um diálogo aparentemente banal com a garçonete. Mallory se levanta e vai em direção a jukebox e temos a inserção de um personagem sentado, lendo um jornal com a simples manchete “666 Death”; o personagem desaparece em um efeito *dissolve*, como se não fosse real (fig. 30). Esse personagem, segundo o diretor, é o “anjo da guarda”, apareceria em um momento crucial na parte final do filme, salvando o casal (fig. 31).

³⁴ Nos comentários para o DVD, o próprio Oliver Stone revela que esse personagem (interpretado por Arliss Howard) é meio que um “anjo da guarda” de Mickey e Mallory, mas em um final alternativo, o personagem acaba matando o casal. É interessante notar que este final parece ser mais moralista (Mickey e Mallory não acabam vencedores) mais foi cortado dando preferência ao final em que o casal se salva. Isso lembra também os dois finais (filme e livro) de *Laranja Mecânica*.

Figura 30 - Sequência de abertura e personagem fantasma



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Figura 31 - Personagem “Anjo da Guarda” na sequência final



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Mallory põem uma música no jukebox e começa a dançar. Do lado de fora vemos uma roda de caminhão esmagando um escorpião, em seguida um close em um cervo morto que está no teto desta caminhonete. É curioso fazer menção as cenas de violência contra animais de *Holocausto Canibal*, mas é a única cena do tipo neste filme, e serve para introduzir os próximos personagens. De dentro da caminhonete saem três típicos *rednecks*³⁵, machistas e mal-educados; e pelo cervo no teto, é justo inferir que são caçadores e, portanto, também costumam exercer a violência. O grupo caricato puxa a antipatia do público; enquanto um vai assediador Mallory dançando, o outro senta ao lado de Mickey (finalmente revelando o rosto) e faz comentários depreciativos sobre a garota. Temos os primeiros *flashes* subliminares, que podem indicar o que se passa na cabeça dos personagens, neste caso o rosto de Mickey totalmente ensanguentado. Ao mudar a música do jukebox para um rock ruidoso (*Shitlist* do grupo feminino L7) Mallory ataca o caipira assediador, enquanto Mickey puxa uma faca e mata o que está ao seu lado. Começa a matança na pequena lanchonete. Temos uma sequência de imagens violentas e estilizadas: como o ponto de vista de uma bala indo em direção a cabeça de uma vítima (fig. 32) ou de uma faca girando no ar, quebrando uma vidraça e acertando outra vítima (fig. 33).

Figura 32 - Sequência Ponto de vista da bala



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

³⁵ No roteiro de Tarantino estão descritos com essa palavra. Tradução literal seria “caipira”, mas o termo, atualmente, refere-se, de forma pejorativa, a população branca conservadora, de baixa renda e instrução, do interior dos Estados Unidos.

Figura 33 - Sequência ponto de vista da faca



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Ao final de cada matança, o casal de assassinos sempre deixa um sobrevivente para contar a história. O que a testemunha vê, no entanto, é totalmente irreal: a luz dentro da lanchonete muda, surpreendentemente, para algo teatral, como uma pista de dança; onde o casal troca juras de amor e começa a dançar romanticamente, enquanto na parede ao fundo é projetado imagens de fogos de artifícios. Começam os créditos iniciais.

Essa introdução serve também como uma prévia de como será o resto do filme, já deixando claro todos os recursos estilísticos a disposição, além da própria exploração da violência gráfica. A quebra do realismo e o assumido tom de alucinação. A constante troca entre o 35 mm colorido e o preto e branco na mesma bitola (com closes extremados), segundo o próprio diretor, tem a intenção de marcar bem a diferença entre o mundo “exterior”, e o mundo “interior” de cada personagem.

Sobre o passado do casal temos a cena da família de Mallory, numa interessante e bizarra simulação de uma *sitcom* típica da TV estadunidense³⁶ (fig. 34). A imagem de

³⁶ *Sitcoms*, ou comédia de situação, são pequenas séries de comédias familiares feitas inteiramente dentro de estúdios de tv.

vídeo e as interpretações e a trilha com as risadas de estúdio são características dessa teledramaturgia; os diálogos, no entanto, estão longe de serem engraçados. Na história da série dentro do filme, o pai de Mallory é um pedófilo que abusa da filha com a condescendência da mãe; o pai solta palavrões e xingamentos para a filha, enquanto ressoam as risadas e aplausos gravados em estúdio. Mais uma vez trazendo aquele efeito de desconforto e estranhamento, enquanto faz um agudo ataque as representações idealizadas de família na mídia.

Figura 34 - Sequência programa *I Love Mallory*



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Nessa cena do programa de TV *I Love Mallory* (paródia da *sitcom* clássica *I Love Lucy*), é que vemos como o casal se conhece (fig. 35), e como Mallory vê finalmente uma chance de fugir daquela casa. Outro detalhe é uma clara referência a *Laranja Mecânica*; a mãe de Mallory usa a mesma cor de cabelo azul igual a mãe de Alex (depois se revela uma peruca). O episódio encerra com Mickey levando Mallory pra fora do cenário e roubando o carro do pai para fugirem. Temos os créditos encerrando o programa, e *flashes* sangrentos, seguidos de uma propaganda conhecida da marca Coca-Cola, e vemos Mickey com roupa de presidiário e um carimbo informando que foi preso por roubo de carro.

O amor romântico é o ideal de um casal que se corresponde totalmente, inclusive no sadismo e crueldade. Há referências aos casais assassinos Bonnie e Clyde, e Charles Starkweather e Caril Ann³⁷, mas também a Romeu & Julieta e seu amor trágico. A história de vida de Mallory é metaforicamente inteligente; nos faz induzir que o sadismo da filha é fruto diretamente dos abusos do pai; mas de Mickey só temos vislumbres de seu passado em flashes preto e branco; que vão revelando mais um caso de violência familiar; na cena da entrevista ficamos sabendo que seu pai se matou na sua frente.

Os dois personagens são fascinantes para o público por ansiarem viver na total liberdade de foras da lei, sem misericórdia com o resto do mundo; munidos de muitas armas, sexo, cinismo e ironia. Entre variadas cenas de violência e humor perverso, temos o romantismo, que surge na cena do casamento na ponte, por exemplo. Isso faz com que o espectador crie empatia pelos assassinos, torça por eles. Algo que é explorado pela própria obra.

Praticamente não há personagens simpáticos no filme, apenas o personagem do velho índio e seu neto, que tem uma participação curta, mas importante. No caso de *Laranja Mecânica* tivemos o Capelão, e em *Holocausto Canibal* o antropólogo Dr. Monroe. Aqui, os antagonistas do casal psicopata são quase iguais aos próprios psicopatas; igualmente violentos e desprovidos de compaixão. O detetive Jack Scagnetti (Tom Sizemore) também faz fama através da perseguição aos *serial killers*, escreveu livros sobre, e é obcecado em fazer sexo com Mallory. Além disso, ele assassina uma prostituta, como se também fosse um psicopata. Também temos um vislumbre do seu passado, quando ele conta para o diretor do presídio que ficou obcecado em caçar psicopatas depois de perder a mãe assassinada pelo atirador Charles Whitman, caso não fictício que ocorreu em 1966, em Austin, Texas; quando um atirador do alto de uma torre matou várias pessoas aleatoriamente. O diretor do presídio (Tommy Lee Jones) é talvez o mais caricato, com figurino e caretas cartunescas, suas frases são também carregadas de ódio e preconceitos. Mas Wayne Gale (Robert Downey Jr.) é o personagem que carrega toda a crítica a mídia, dele é que saem as cenas com os bastidores demonstrando as ferramentas de edição (e manipulação) da TV. O personagem é baseado principalmente em dois repórteres conhecidos; Geraldo Rivera,

³⁷ Os jovens Charles Starkweather (19) e Caril Ann (14) ficaram conhecidos nos Estados Unidos em 1958, quando mataram os pais de Caril e fugiram, provocando uma caçada por parte da polícia. Essa história é representada no filme *Terra de Ninguém* (*Badlands*, 1973) e Terence Mallick.

que em 1989 gravara uma entrevista com Charles Manson direto da prisão San Quentin; e Steve Dumleavy, um conhecido repórter sensacionalista da Austrália.

Figura 35 - Sequência primeiro encontro



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Logo após a cena do casamento, entra a abertura do programa de TV *American Maniacs*, de Wayne Gale, ele aparece na rota 666, e nos conta a história do casal em fuga, inclusive com uma dramatização com atores nada parecidos (fig. 36). Na sequência seguinte, vemos as reportagens sobre o sucesso do casal na mídia, aparecendo em todas as capas de revistas, com jovens se declarando fãs em várias partes do mundo (fig. 37).

Figura 36 - Programa de TV American Maniacs



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Desde pelo menos o caso da família Manson, a adoração por parte da população, e a exploração do interesse e fascínio em massa em torno dos *serial killers* se tornou comum nos Estados Unidos. Os garotos fanáticos por Mickey e Mallory dizem ao repórter: “Não é que eu acredite em assassinatos em massa. – Não nos entenda mal. –

Respeitamos a vida alheia. - Mas seu eu fosse assassino, seria como Mickey e Mallory”
(26min 48s).

Figura 37 - Sequência casal famoso



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Ao contrário dos outros dois filmes, onde as personagens femininas tem participação coadjuvante e, em geral, acabam vítimas fáceis de estupro e violências exercidas pelos homens, aqui temos a personagem de Mallory Knox que é ativa em provocar violência e brutalidade, e encara isso da mesma maneira que seu par: como pura diversão amorosa. Ainda assim, ela é uma típica garota apaixonada, quase sempre dependente e submissa a ele, de quem foi literalmente salva do pai abusador. Mas há

pelo menos duas cenas em que ela discorda e briga com o parceiro. Uma quando ele mata acidentalmente o velho índio que os ajudava – algo que ele reconhece na entrevista, depois, como único arrependimento. Em outra cena, ela demonstra também ter ciúmes e inseguranças no relacionamento. Ela não gosta quando Mickey propõe pegar uma garota como refém, pergunta se ele ainda a achava atraente. Depois de brigarem num quarto de hotel (onde Mickey supostamente fica e estupra a garota sequestrada) Mallory sai a noite em busca de uma “caça” para ela. Encontra um jovem mecânico com quem faz sexo oral e depois o mata.

A relação do casal é importante para humaniza-los, mesmo assassinos cruéis, eles têm sentimentos parecidos com a de qualquer pessoa apaixonada. O público se identifica e quer ser como eles.

Depois da morte do velho índio e eles sendo presos, temos a segunda parte do filme, com eles na prisão (só então conhecemos o personagem do diretor Dwight McClusky, interpretado por Tommy Lee Jones) quando Wayne Gale propõem a Mickey uma entrevista ao vivo durante o intervalo do *super bowl*, o horário mais caro de propaganda da TV estadunidense. Para persuadir Mickey, Gale compara com outras entrevistas e programas sobre assassinos seriais. Mickey quer saber se o programa sobre eles teve mais audiência que de outros *serial killers*, Gale diz que sim, eles “bateram” a audiência de John Wayne Gacy e Ted Bundy. Mas quando pergunta sobre Charles Manson, Gale responde: “Foi melhor que vocês”, e Mickey resigna-se: “É difícil derrotar o rei” (1h 05min 05s).

A cena da entrevista é uma referência as entrevistas concedidas na prisão por Charles Manson, que foram ao ar na TV americana durante os anos 1980, entre esses o próprio Geraldo Rivera, inspiração para o personagem Wayne. A primeira entrevista, no entanto, foi dada em 1981 para Tom Snyder. Na abertura da exibição da entrevista, o jornalista lê uma justificativa de o porquê achar importante veicular a entrevista na televisão:

Alguns podem perguntar por que colocar no ar a entrevista de Charles Manson? Bem, a televisão, supostamente, nos faz olhar para nós mesmos, e essa nossa responsabilidade [dos jornalistas] vai além de retratar todos nós como pessoas normais e racionais, que de repente estão chocadas quando a bomba relógio de insanidade explode em nosso meio. Não exibir a entrevista de Charles Manson agora [1981] seria ignorar essa perversidade, e a de outros, que de vez em quando

irrompem em nossas vidas. Ignora-lo significa aceitar a maldade e insanidade no lugar de lidar com esses problemas.³⁸

Esse discurso parece reverberar na defesa do uso das imagens de violência para combater a disseminação da própria violência. Discurso igual ao de Oliver Stone, que diz em entrevista: “Se você censura o conceito de violência, está fazendo um desserviço à sociedade” (STONE apud PIZZELO, 2019)

Para ganhar a confiança do psicopata preso, Gale se põem ao lado dele: “Hoje fazem lavagem cerebral, pois acham seus atos perigosos. Amanhã fazem comigo, ou acabam com meu programa pois acham perigoso o que eu digo. Onde isso vai acabar?” (1h 05min 35s). Seu cinismo é evidenciado. Em outra sequência, Wayne dá instruções para o editor de VT e vemos mais uma vez os bastidores, neste caso da televisão. Vemos o repórter selecionar as imagens que lhe interessam, do diretor McClusky, por exemplo ele pega uma risada grotesca e não coloca sua resposta a pergunta (fig. 38).

Enquanto isso, os personagens de Jack Scagnetti e Dwight McClusky combinam de assassinar o casal de psicopatas durante a transferência para hospital psiquiátrico. E Scagnetti se compara a Jack Ruby, que assassinou Lee Harvey Oswald, o assassino do presidente John Kennedy, diante de várias câmeras. Mais uma indicação da sede por fama que motiva este personagem. O roteiro faz várias citações a casos de violência reais que foram registradas pelas câmeras e explorados pela mídia.

³⁸ **Charles Manson Interview with Tom Snyder** (Complete) Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T0BFZiKe4i0&t=133s> Acesso em 29 dez. 2019

Figura 38 - Sequência edição de VT (*vídeo tape*)



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

O próprio Wayne classifica a cobertura jornalística do julgamento como “circo”. Ele mostra a reação de milhares de fãs da dupla, aparece uma placa de um fã onde se lê: “Murder me Mickey” (Me Mate, Mickey). Wayne também aparece em alguns dos *flashes* rápidos vestido como um demônio (fig. 39).

Figura 39 - Frame Wayne (Mídia) como demônio



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

A cena da entrevista é montada de maneira a criar um clima de alucinação, um ambiente tenso, enquanto Mickey discursa e expõe suas ideias sobre a “pureza” do assassinato em massa, e instiga na população carcerária do presídio a rebelião. Em vez de simular novamente uma transmissão televisiva, Stone cria um ambiente irreal, onde a luz muda constantemente, e flashes de cenas simbólicas são inseridas (fig. 40).

No diálogo da entrevista, Mickey apresenta seu modo de entender a violência e o assassinato como algo natural do mundo, Wayne pergunta por que matar gente inocente, Mickey responde “Quem é inocente? Você é inocente?” Wayne replica: “De assassinato? Com certeza.” Mas para Mickey não há inocentes. Ele continua:

Todas as criaturas de deus fazem isso, de uma forma ou de outra, quero dizer, você olha para uma floresta... você encontra espécies matando outras espécies. Nossa espécie está matando todas as espécies incluindo a floresta, e a gente chama isso de "indústria", e não assassinato. (1h 16min 53s)

Figura 40 - Sequência entrevista



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

A coerência do discurso do psicopata repercute até no próprio entrevistador que pela primeira vez deixa escapar que também tem algum trauma e que entende a teoria de Mickey:

Talvez você esteja certo, Mickey. Eu acho que não, mas talvez você esteja certo. Predadores corporativos... predadores do meio ambiente, predadores nucleares. A vida é uma caçada. Eu vivi isso. Eu estava lá. Quando a (beep) acertou o ventilador em Granada. Eu vi tudo desmoronar em Granada. (1h 18min 05s)

Muito provavelmente ele se refere a invasão de Granada pelos Estados Unidos em 1983, durante a guerra fria. Isso revela uma faceta do personagem, de que ele provavelmente serviu no exército estadunidense (ou cobriu jornalisticamente) em uma de suas “intervenções” e tem alguma ligação com a violência. Ele se descontrola na frente das câmeras e a assistente manda cortar. É uma mudança brusca no personagem que até então parecia, simplesmente, um jornalista ambicioso e manipulador.

Os presos parecem entender muito bem o discurso de Mickey, se sentem empoderados (fig. 41), e promovem uma rebelião na prisão, enquanto a entrevista está sendo transmitida, ao vivo, de dentro da mesma prisão. O quê então se torna o clímax do filme, com a equipe de televisão, transmitindo a fuga do casal e Wayne pegando em uma arma e participando ativamente da fuga.

Figura 41 - Discurso na televisão do presídio



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

A quebra da quarta parede acontece inúmeras vezes ajudando a confundir mais ainda as realidades demarcadas pelas inúmeras imagens; quando acontece de um

repórter falando para o espectador, entendemos que simula programas televisivos, mas quando na imagem em 35 mm, fotografia principal do filme, o personagem olha para a câmera, nos desconcerta. Quando estoura a rebelião no presídio, o diretor interrompe a entrevista, de repente, ele bota a mão na lente da câmera 35 mm, satirizando cenas comuns de autoridades querendo impedir o registro de alguma imagem (fig. 42).

Figura 42 - Quebra da quarta parede

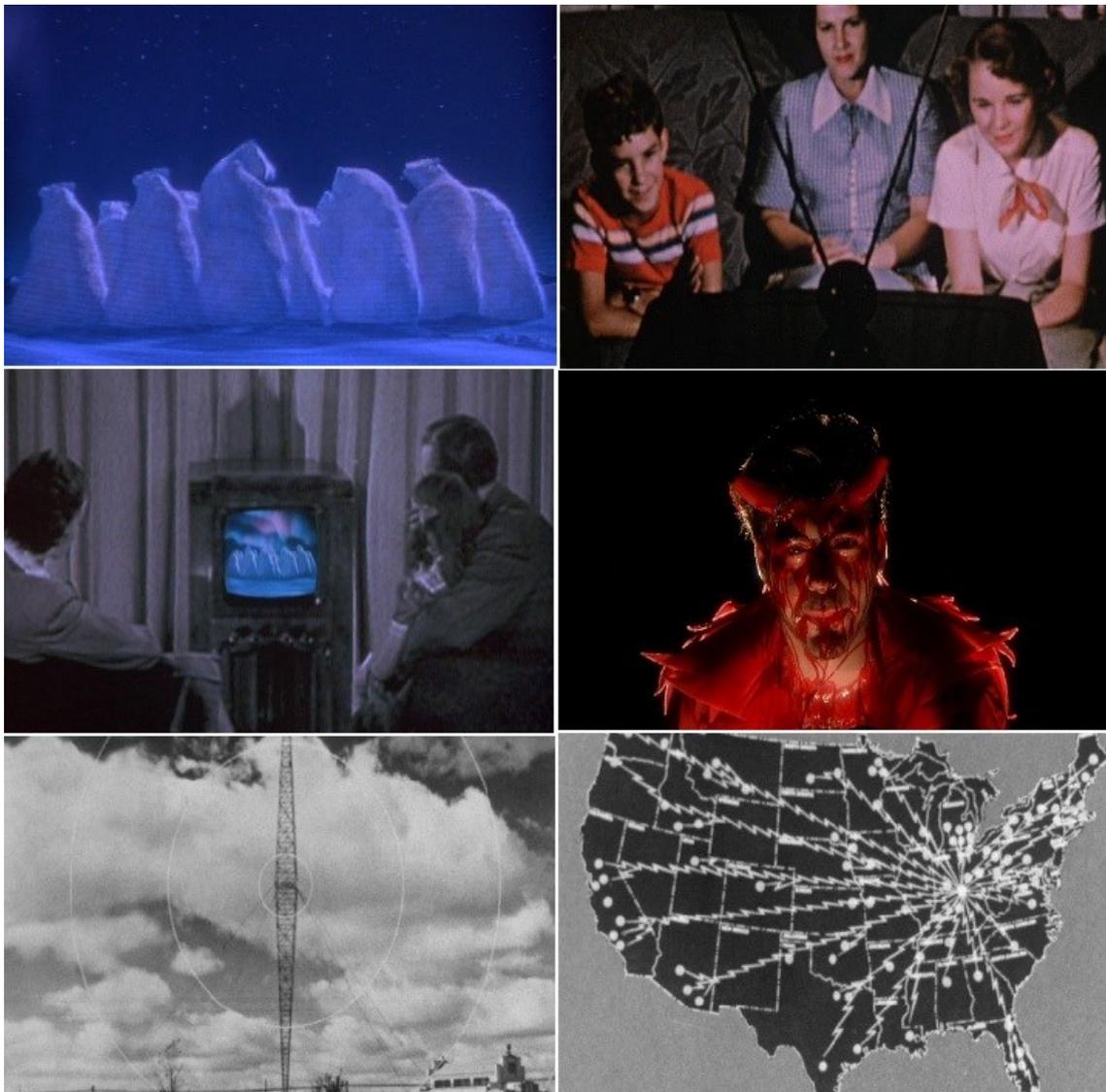


Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Mas a principal questão neste filme é a mídia, e sua conexão com a própria violência que quer exibir para poder reprovar hipocritamente. Por isso, voltando ao discurso de Mickey para a TV, ele compara: “Assassinato? É puro. Você [Wayne] é que

fez ele ser impuro. Você está comprando e vendendo o medo” (01h 24min 27s) (fig. 43).

Figura 43 - Crítica a mídia



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Segundo Oliver Stone: “O conceito é que eles [os personagens] vivem no mundo da TV e não percebem as consequências de suas ações” (STONE apud PIZZELLO, 2019). Quando estoura a rebelião, Mickey toma uma arma dos guardas e faz a equipe de TV de reféns, ele faz questão que a câmera continue gravando.

Na cena final, depois que fogem do presídio com Wayne levando a câmera, decidem parar para a última entrevista. Variando as imagens novamente entre as da câmera de vídeo e as imagens cinematográficas, volta a remeter ao formato jornalístico,

incluindo falhas típicas de uma fita magnética (lembrando as pontas de filme em *Holocausto...*). Mickey pega a câmera ligada das mãos de Wayne, põem no chão apontado para o repórter, e fala: “Nós é que vamos fazer o encerramento [da entrevista], Wayne, você não vai ficar olhando para a câmera como um bobo. Você vai olhar para o cano de nossas armas e nós vamos explodir seus miolos” (1h 51min 01s). Ao que Wayne acha que estão brincando e pede para “cortar” a cena. Mas não é brincadeira. Wayne ainda tenta convencê-los de deixa-lo vivo como a única testemunha que eles sempre deixavam para contar a história, mas agora eles têm a câmera como testemunha (fig. 44).

Figura 44 - Sequência execução diante da câmera



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

Antes dos créditos finais (onde Mickey e Mallory aparecem com filhos, como família normal) temos uma sequência de imagens jornalísticas de coberturas de casos criminais dos Estados Unidos, que tiveram enorme repercussão na mídia de massa daquele país (fig. 45).

Figura 45- Sequência final: noticiários criminais na TV



Fonte: DVD Assassinos por Natureza 1994 Warner

4.3 Repercussão

A recepção da crítica, na época do lançamento, foi polarizada. Foram feitas muitas comparações com *Laranja Mecânica*. O crítico Roger Ebert, que na época do lançamento do filme de Kubrick o classificou como “uma fantasia paranoica de direita disfarçada de aviso Orwelliano” e “que celebra a maldade de seu herói, Alex” (EBERT, 1972), para *Assassinos por Natureza* ele escreve que “ver esse filme uma vez não é suficiente. A primeira vez é pela experiência visceral, a segunda é pelo que ele significa” (EBERT, 1994). Ebert celebra o arrojo visual e narrativo, e ainda a crítica satírica da exploração midiática da violência. Sobre Oliver Stone ele fala: “Stone não

está fazendo um show *geek*, com closes de sangue e tripas. Como todos os bons satiristas, ele sabe que muito realismo enfraquecerá seu efeito. Ele te deixa saber que está fazendo uma comédia” (EBERT, 1994). Ele avaliou *Assassinos por Natureza* em quatro estrelas (na escala de até cinco estrelas como nota máxima); por sua vez, *Laranja Mecânica* ele graduou com apenas duas estrelas na época.

Todd McCarthy, para a revista *Variety*, escreveu:

Com um olhar escandaloso a uma sociedade que promove assassinos como ícones da cultura pop, bem como uma acusação contundente de um sistema de mídia de massa que lucra com essa produção de estrelas, o filme tem uma relevância contemporânea que ninguém pode perder (MCCARTHY, 1994).

Mas o filme teve várias críticas negativas. A jornalista e crítica de cinema, Janet Maslin, escreveu para o jornal *New York Times*: “*Assassinos por Natureza* é denso e pouco articulado, o suficiente para ser exaustivo. Apesar de momentos isolados de beleza perturbadora e sombria, é afinal menos uma epifania do que uma provação” (MASLIN, 1994). Peter Travers, para a revista *Rolling Stone*, disse: “Incoerente como drama ou sátira, essa festa sangrenta e surrealista desenvolve-se por sua audácia visual” (TRAVERS, 1994). Para o jornal *Baltimore Sun*, o escritor e crítico de cinema, Stephen Hunter, escreveu: “Não há um único momento de repouso ou reflexão; ele te pega pelo colarinho e cospe na sua cara por duas horas e meia. Oliver Stone pensa que está fazendo uma sátira, mas não tem ideia do que realmente é uma sátira” (HUNTER, 1994). As críticas, apesar de admitirem a qualidade técnica (da mesma maneira que com *Laranja Mecânica*) apontam seu exagero estilístico como um ponto negativo. O filme se torna exaustivo para o público, e a mensagem crítica parece hipócrita: “Embora Stone segure um espelho para um mundo sombrio, ele é covarde demais para virá-lo para si mesmo. São outras câmeras, não as dele, que nos transformam em viciados em sangue” (TRAVERS, 1994). O talento de Quentin Tarantino, como autor do roteiro original, é exaltado, enquanto Oliver Stone é tido como “um cara com 50 milhões e sem nenhuma pista do que fazer” (HUNTER, 1994). Lembrando que no mesmo ano Tarantino levou a Palma de Ouro em Cannes, e estava sendo reconhecido pela crítica especializada naquele momento.

A crítica do Brasil parece ter reverberado as reações negativas. Geraldo Mayrink escreveu para revista *Veja*: “é um espalhafatoso coquetel de videoclipe, o mais longo da história. A maioria das cenas é tão curta que não consegue formar uma sequência”

(MAYRINK, 1994, p. 139). Da mesma maneira que seus colegas da crítica estadunidense, ele aponta a hipocrisia do diretor e os exageros estilísticos. No entanto, ele não livra nem Quentin Tarantino, chamando-o de “sanguinário”, acusando o roteiro de ser de mau gosto e ter “genes ruins” (por ter dado origem ao filme de Stone). Mas é interessante que nesta crítica, Mayrink fala de um dos crimes (de Nathan Martinez) que se inspiraram no filme, mas aponta a suposta influência do cinema e das artes como algo já descartado: “o poder de comunicação do cinema raramente foi contestado. Deveria ser. (...) Mas a tendência a exagerá-lo é suspeita, pois dá aos cineastas a sensação de um poder que na verdade não tem” (MAYRINK, 1994, p. 138). Ele situa essa glorificação da violência na mídia como um fenômeno exclusivamente estadunidense; “no Terceiro Mundo, onde se chacinam presos a tiros e asfixia, e crianças e favelados a bala, *NBK* [*Natural Born Killers*] pode passar como piada”.

Já para o jornalista Telmo Martino, escrevendo para a revista *Isto É*, Stone é um “desonesto”. “Como já existia a *Laranja*, ele nos mostra, agora, o abacaxi mecânico” (MARTINO, 1994, p. 120). Fazendo a comparação depreciativa com *Laranja...*, ele cita os mesmos pontos negativos já colocados antes: “A primeira desonestidade de Oliver Stone é fazer o casal assassino irresistível em sua dedicação ao sexo. O casal é fascinante, mas todos que eles trucidam não deixam de ser repugnantes” (MARTINO, 1994, p. 120). E também aponta o excesso visual: “Sua narrativa usa, conforme o seu capricho, todo o tipo de filme, com ou sem cor, com animação e momentos totalmente desanimados” (MARTINO, 1994, p.121).

4.4 A violência no cinema continua

Além dos filmes de Quentin Tarantino, outros diretores tentaram acompanhar a onda de violência estilizada. Ainda em 1994, também estreou o filme *Um Amor e Uma 45* (*Love and a .45*), de C.M. Talkington, que conta a história de um jovem casal apaixonado que assalta lojas de conveniência e acabam sendo perseguidos por mafiosos. Acabou sendo ofuscado por tantos lançamentos semelhantes no período e foi um fracasso de público. Em 1996, temos *Eles Matam Nós Limpamos* (*Curdled*), da mesma produtora de Tarantino, sobre uma mulher obcecada em programas criminais que acaba se envolvendo com um *serial killer*. Temos também *El Mariachi* (1992) e *A Balada do Pistoleiro* (*Desperado*, 1995), dirigidos por Robert Rodriguez, que se tornaria amigo de Tarantino, com quem depois faria *Um Drink no Inferno* (*From Dusk till Dawn*, 1996).

Na Inglaterra temos também a ascensão de um cinema visualmente estilizado e violento, como *Cova Rasa* (*Shallow Grave*, 1994) e *Trainspotting* (1996) ambos de Danny Boyle e *Jogos Trapaças e Dois Canos Fumegantes* (*Lock, Stock and Two Smokin Barrels*, 1998) e *Snatch* (2000) de Guy Ritchie. Em comum em todas essas produções está a escolha por retratar a violência, não de forma realista ou moralista, mas exagerada, autorreferente e ambigualmente divertida.

Vale mencionar outro exemplar europeu que trata do mesmo tema da violência no cinema, mas de maneira bastante diversa, *Violência Gratuita* (*Funny Games*, 1997) do austríaco Michael Haneke, sobre dois jovens psicopatas que torturam uma família. Em vários momentos o líder da dupla olha para a câmera, se dirigindo ao público, nós, como se fossemos cúmplices. Em uma cena, ele usa um controle remoto para voltar os acontecimentos e mudar o final. A diferença em relação aos demais filmes citados é que a violência não é tão estilizada, sendo mais realista e seca.

4.5 Vida imita a arte

Assassinos por Natureza foi envolvido em vários casos de violência que teriam abertamente sido inspirados por ele. Em 1995, Sarah Edmondson e Ben Darras, ambos de 18 anos, assistiram repetidamente ao filme durante uma noite, enquanto estavam sob efeito de LSD; na manhã seguinte saíram com uma arma, viajaram por dois dias, e mataram duas pessoas antes de serem presos e confessarem terem sido influenciados pelo filme. Amigo de uma das vítimas, o escritor John Grisham entrou na justiça contra Oliver Stone e a produtora Time Warner, mas a corte entendeu que os realizadores não fizeram o filme com a intenção de incitar a violência³⁹.

Ainda em 1995, Nathan Martinez era um jovem de 17 anos que se disse obcecado pelo filme, matou a madrasta e a meia irmã, fugiu caracterizado como o personagem de Mickey, sendo preso depois de perseguido pela polícia. Outro caso no mesmo ano foi o de Eric Tavulares, de 19 anos, que estrangulou a namorada sem explicação, ele afirma apenas terem assistido ao filme diversas vezes⁴⁰. Na França, em 1996, houve o caso de Veronique Herbert, 18 anos, e Sebastien Paindavoine, 17, que

³⁹ Natural Born Killers lawsuit dropped. **BBC Entertainment**. 13 mar. 2001 Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1217642.stm> Acesso em 02 jan. 2020

⁴⁰ **Oliver Stone and Natural Born Killers timeline**. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20081206030915/http://www.freedomforum.org/templates/document.asp?documentID=3962>. Acesso em 25 ago. 2019.

confessaram terem matado outro jovem de 16 anos a facadas, e no diário de Veronique, investigado pela polícia, ela demonstra sua obsessão por *Assassinos por Natureza* e pela ideia de cometer um crime.

A notoriedade desses e outros crimes chamaram a atenção da própria mídia. Um documentário⁴¹ do canal A&E, do ano de 1999, abordava o tema dos *copycat crimes*, relatando vários outros casos da época, envolvendo películas como *Pânico* (1996), *Brinquedo Assassino 3* (1992), *Romeu e Julieta* (1968) e *Diário de um Adolescente* (1995).

O documentário da A&E chega a conclusão de que os filmes não podem ser considerados culpados. Segundo os especialistas consultados na reportagem, se as imagens dos filmes causassem a violência por imitação, teríamos muito mais casos - seriam generalizados - devido ao alcance de público. E os casos específicos apontam uma predisposição dos réus; os filmes até podem ter funcionado como gatilhos, mas se não fossem esses, seria qualquer outro evento. Haveria toda uma cadeia de influências agindo nesses sujeitos, e os filmes seriam apenas um ponto da cadeia. Os vereditos dos julgamentos destes casos consideraram os réus únicos culpados pelos atos.

⁴¹ INVESTIGATIVE REPORTS, *Copycat Crimes*. 1 fevereiro 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4EJ-AccJaAM> Acesso em 25 ago. 2019

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três filmes aqui apresentados, tem mais em comum além do tema e estilo; todos se estruturam narrativamente em pelo menos duas partes: *Laranja Mecânica* e *Assassinos por Natureza* dividem-se em torno da liberdade criminosa de seus protagonistas e, na segunda, parte a prisão e conflito direto com o sistema; *Holocausto Canibal* divide-se entre uma jornada de busca e o desencantamento do objeto buscado.

É notável também as semelhanças entre *Laranja...* e *Assassinos...* provenientes da origem hollywoodiana de ambos e seus processos de produção cinematográficos; enquanto *Holocausto...* é um representante de um modo de produção independente e de baixo orçamento. Mesmo este sendo um filme italiano, foi gravado uma parte na Amazônia colombiana e, outra parte, na cosmopolita Nova York; os personagens (e parte dos atores) são estadunidenses e a língua falada (totalmente dublada) é o inglês. Poderia se dizer que é um filme *antropofágico* até em seu *modo de produção*. Neste ponto, também *Laranja...* e *Assassinos...* assemelham-se no limite centrado dentro da cultura anglo-saxônica; inseridos dentro do sistema hollywoodiano, com orçamentos milionários (*Laranja...* 2,2 milhões de dólares, *Assassinos...* 36 milhões). Enquanto *Holocausto Canibal* foi estimado em 330 mil dólares.

As carreiras dos diretores se diferenciam também; Kubrick, hoje falecido, teve uma carreira de treze filmes em 46 anos, quase todas suas obras são aclamadas pela crítica e público (incluindo *Laranja...*), com poucas ressalvas e críticas a sua metodologia de filmagem (repetição excessiva de *takes*, maltrato dos atores). Ainda assim é reconhecido pelas inovações técnicas e conceituais na arte cinematográfica.

Já Oliver Stone, que nos anos 1980 teve uma ascensão parecida com a de Quentin Tarantino, ganhou o primeiro Oscar pelo roteiro de *Expresso da Meia Noite* (*Midnight Express*) em 1978, chegou a consagração por *Platoon*, em 1986. Após *Assassinos...* sua carreira não encontrou o mesmo sucesso, seu filme posterior, *Reviravolta* (*U-Turn*, 1997), tenta repetir o mesmo estilo “videoclipe” de edição, mas com uma história que não a justifica conceitualmente. Este, e outros filmes seguintes, não encontraram respaldo nas bilheteiras. O diretor vem se dedicando nos últimos anos a cinebiografias de personalidades políticas como *W.* (2008) sobre o ex-presidente dos Estados Unidos, George W. Bush; e *Snowdem* (2016), sobre Edward Snowden, que

divulgou documentos comprovando a espionagem cibernética do governo dos Estados Unidos.

Ruggero Deodato iniciou a carreira como assistente de direção de Roberto Rossellini no clássico *Roma, Cidade Aberta (Roma, Città Aperta, 1945)*, considerado seminal para o movimento neorrealista. Mas fora de Hollywood, ficou quase inteiramente preso a pequenos orçamentos e pouca visibilidade de filmes italianos de gênero. O reconhecimento posterior por *Holocausto Canibal*, o transformou em um diretor cultuado, ícone do chamado cinema *trash*⁴². Ele começa a dar entrevistas e participar de festivais, que o convidam para ser homenageado. Não há, no entanto, muitas outras películas que se destaquem em sua filmografia.

Outra diferença entre as produções está nas reações do público à violência retratada na tela; em *Laranja... e Assassinos...* alguns dos espectadores, fascinados com os filmes, tentaram transpor a ficção deles para a realidade; no caso de *Holocausto...* os espectadores se chocaram e acreditaram que aquela história de ficção fazia parte da própria realidade. Enquanto *Laranja Mecânica* e *Assassinos por Natureza* investem no hiper-realismo, *Holocausto Canibal* investe no realismo naturalista do documentário, ou melhor, na sua simulação

Essas diferenças demonstram as múltiplas facetas dessa arte industrial que é o cinema. Mas a principal característica que une estes filmes é que eles confundem o espectador. Filmes que trabalham com níveis de realidade, filmes dentro dos filmes.

Metalinguagem e autorreflexão

Obras que se debruçam sobre elas mesmas, revelando o próprio mecanismo ilusório de qual se apropriaram, surgiram na arte há muito tempo. Um exemplo é o livro clássico *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1547-1616); dividido em duas partes, na segunda parte (1615) o personagem título comenta a edição da primeira (1605), e ainda desdenha de uma edição apócrifa, escrita por outra pessoa que não Cervantes.

A autorreflexibilidade é uma das características em comum destas três obras cinematográficas. Característica comumente associada a obras de arte pós-modernas. A autorreflexibilidade também tem o sentido de autoconfrontação e autocrítica. Não se

⁴² Na definição de Luís Nogueira: “O cinema *trash*, por exemplo, distingue-se pelo facto de apresentar valores de produção incipientes e temas cuja escolha ou abordagem estão longe do cânone cultural e social vigente: sexo, droga ou violência são alguns exemplos. É um cinema que menospreza ou sabota as preocupações técnicas e artísticas e convoca o público para uma adesão eminentemente lúdica” (NOGUEIRA, 2010, p. 52).

tratam, portanto, de imagens de violência pela violência. Estes filmes tematizam a maneira como o próprio cinema e as mídias exploram (e expõem) a violência. Dessa forma, *Laranja Mecânica*, *Holocausto Canibal*, *Assassinos por Natureza*, e tantos outros filmes, trabalham, não com a violência como consequência de um conflito no enredo, nem como um fenômeno de um contexto social dado, mas como artifício estético da própria arte. Da natureza do próprio cinema.

E todos os três lidam com uma ambiguidade, um terreno pantanoso, balançando numa corda bamba. São filmes cujo enredo engana o espectador, trazendo-lhe sentimentos contraditórios sobre aquilo que ele está vendo. Filmes que se transformaram no mesmo monstro que atacavam. Mas se transformaram para expor esse monstro e denunciá-lo.

Através da maneira explícita de manipular os códigos da linguagem, podemos considerar estes como *meta-filmes*, da maneira que o professor de cinema da Universidade de Beira-Interior, em Portugal, Luís Nogueira, definiu em seu *Manuais de Cinema*:

O cinema – como, aliás, as demais artes – desde sempre se propôs realizar a sua auto-análise, olhar as suas limitações e possibilidades. Do processo criativo aos procedimentos técnicos, do poder da ilusão à autoreflexividade, da abertura ao onírico à materialidade palpável, são vários os ângulos em que o cinema olha para si próprio. O gênero do filme sobre o filme, ou do filme dentro do filme, constitui uma metalinguagem, ou seja, uma linguagem que fala sobre si mesma, numa espécie de *míseen-abime*. Daí que se possa mesmo falar de meta-filmes (NOGUEIRA, 2010, p. 46).

Laranja Mecânica é mais sutil em relação a uma metalinguística, ficando perceptível apenas em detalhes como: uso do ponto de vista dos personagens, o olhar para a câmera e o uso de recursos técnicos de manipulação audiovisual. No caso do tratamento Ludovico, a imagem funciona como metáfora do suposto efeito hipnótico das imagens nos espectadores nas salas de cinema. *Assassinos por Natureza* é o mais claro no uso desta ferramenta, se apoiando quase inteiramente no processo de desconstruir a linguagem e denunciá-la. *Holocausto Canibal* parece utilizar uma narrativa convencional para validar o uso da metalinguagem na segunda parte, terminando sendo o mais próximo de um realismo dos três filmes. *Holocausto...* busca por alcançar

o realismo, de realizar uma representação mais crua e transparente desse real⁴³; enquanto *Laranja...* e *Assassinos...* buscam superar esse realismo, e representar de forma exagerada e irônica certa realidade. Buscam uma chamada hiper-realidade. Como a fala, já comentada, de Alex no começo de seu tratamento: “É engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as *videia* [vê] numa tela” (1h 12min 51s).

O poder, da comunicação em massa, de confundir a ficção com a realidade é notável, por exemplo, no também já citado caso de *War of the Worlds* de Orson Wells, que criou no imaginário dos ouvintes do rádio uma invasão alienígena, apenas pela descrição oral, sem imagens. Não seria difícil inferir, então, que a transmissão de imagens potencializaria esse efeito de ilusão. Hoje, com a onipresença das telas, vemos fenômenos parecidos como a disseminação das chamadas *fake news*. Mas a recorrência deste tipo subterfúgio para chamar a atenção do público (como a falsa história dos documentaristas em *Holocausto...*), hoje em dia, acaba gerando uma desconfiança constante por parte desse público⁴⁴.

Não podemos deixar de falar sob a perspectiva da alienação, evocada pelos marxistas, ao tratar da comunicação em massa; os espectadores da classe trabalhadora, além de alienados do fruto do próprio trabalho em benefício dos patrões, são também alienados da própria subjetividade, fascinados pelo estilo de vida burguês liberal propagandeado por esses meios de comunicação, pela mídia. Eles são seduzidos pela própria ideologia capitalista. Assim, Guy Debord, pensador radical, fala na tese 30 de seu *A Sociedade do Espetáculo*, de 1968:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo (DEBORD, 2009, p. 24).

Grande parte da mídia, principalmente o cinema, utiliza da violência gráfica para capturar a atenção do grande público. Estes três filmes estão explorando e expondo exatamente essa ideia. Mesmo que em um primeiro momento, eles possam confundir o

⁴³ A acusação a *Holocausto Canibal* de que realmente haviam matado os atores diante das câmeras, demonstra essa percepção de realismo por parte do público, mas é difícil saber o quanto do efeito subjetivo do marketing do filme contribuiu para isso.

⁴⁴ Com, inclusive, possivelmente levando ao negacionismo de fatos já comprovados, como a negação de que a Terra é redonda.

público fazendo-o acreditar que os personagens transgressores são simpáticos e “legais”, e seus atos contra personagens “descartáveis” são justificáveis apenas pela diversão; o jogo é justamente fazer esse público perceber que está sendo manipulado, que a violência inconsequente do enredo é possível apenas nessa realidade simulada nas telas. Como diz outro pensador marxista, Slavoj Žižek, em seu livro *Bem Vindo ao Deserto do Real*, de 2002:

A verdadeira paixão do século XX por penetrar a Coisa Real (em última instância, o Vazio destrutivo) através de uma teia de semblantes que constitui a nossa realidade culminou assim na emoção do Real como o “efeito” último, buscado nos efeitos especiais digitais, nos reality shows da TV e na pornografia amadora, até chegar aos *snuff movies*. Esses filmes, que oferecem a verdade nua e crua, são talvez a verdade última da Realidade Virtual. (ŽIZEK, 2003, p. 28)

Por isso, esses filmes quebram esse paradoxal limite do real com o irreal, remetendo a natureza das imagens. Não temos garantia que o público médio não saia do cinema acreditando que o filme na tela é real, mas o consumo desenfreado de produtos em torno de muitas obras cinematográficas demonstra o fascínio que criam no público por aquele universo ficcional, e, por vezes, desejam imergir nele (aqui, podem-se fazer conexões com os videogames). Nos exemplos já citados ao longo do texto, o cinema, de um modo geral, representou essa violência do mundo pela dicotomia maniqueísta dos mocinhos *versus* bandidos, bem *versus* mau. Como exemplos já dados, temos os filmes em série: *Rambo*, *Desejo de Matar*, *Dirty Harry*, etc. Sem falar da glamourização do *western* norte-americano (podemos comparar com seu pastiche, o *western* italiano). Todos legitimando a violência pela moral justiceira. Como observou o escritor Luís Fernando Veríssimo, em uma crônica publicada nos anos 1970, intitulada *Americanos Imaginários*:

Os heróis da nossa infância levavam a virtude no coldre e distribuíam rajadas de civilização. Sem piscar e sem remorsos. Você pode imaginar a Cavalaria Americana dando explicações para o mundo sobre o seu último massacre de índios? Ou o Tom Mix entregue a dúvidas ético-existenciais sobre o seu direito de quebrar a cara do bandido? *A violência era o seu próprio pretexto* [grifo meu]. E nós, no cinema, vibrando (VERÍSSIMO, 1984, p. 71)

Laranja Mecânica, *Holocausto Canibal* e *Assassinos por Natureza*, rompem com esse maniqueísmo. Nestes filmes a violência gratuita e a crueldade não são monopólio do bandido, mas da sociedade do espetáculo capitalista ocidental. Como na

frase do personagem de Mickey Knox para o repórter Wayne Gale, em *Assassinos por Natureza*: “Assassinato? É puro. Você é que fez ele ser impuro. Você está comprando e vendendo o medo” (01h 24min 27s)

Mas e os casos de crimes *copycat*? Uma hipótese é que esses filmes, por quebrar e confundir essa distância do real e do hiper-real podem levar espectadores desavisados (em somatória com outros aspectos destes indivíduos) a buscarem realizar em suas vidas o que viram como ficção na tela. Marie-Jose Mondzain fala sobre o ato criminoso: “A passagem ao acto, isto é, quando não nos remetemos mais aos actores carregados do *logos* cênico, é portanto uma oscilação, não no real mas na ficção. O criminoso toma-se actor numa realidade que ele crê reversível” (MONDZAIN, 2009, p. 42).

O fato de o que deveria apenas se tratar de casos isolados (os crimes *copycats*) serem tão comuns (mesmo que proporcionalmente poucos, em relação ao total de público), ainda mais reincidindo sobre os mesmos filmes, não mostra, necessariamente, que estes filmes são portadores ou transmissores de alguma doença psicossocial; mas que as neuroses que afligem parte da população é que são comuns. Não estou afirmando que esse tipo de crime deva ser normalizado, como apenas outra estatística. Mas acredito que a discussão sobre os crimes *copycat* deva ser feita, e incluir outras áreas como psicologia, psiquiatria e sociologia.

Mas as acusações de estímulo à violência pelas representações de imagens teriam razão de ser? Seriam essas acusações exageradas e frutos de uma, por assim dizer, teoria da conspiração? Pode o cinema matar? Quanto aos produtores de cinema, em seus discursos, defendem principalmente a liberdade de expressão, contra a censura e a regulação; não podemos duvidar, todavia, que o fazem apenas por interesses pessoais, contra o risco de terem suas obras proibidas e não comercializadas? Como o crítico Geraldo Mayrink alertou em seu texto sobre *Assassinos por Natureza*, já comentado antes:

Há quase um século é a mesma coisa. O poder de comunicação do cinema raramente foi contestado. Deveria ser. A própria precaução das censuras, que no caso do cinema (e mais recentemente da televisão) assume proporções extraordinárias, prova a unanimidade com que esse poder é reconhecido: *o que pode ser contado ou lido nem sempre pode ser visto. É um medo pelo ato coletivo de ver* [grifo meu]. Deve ser considerado. Mas a tendência para exagerá-lo é suspeita, pois dá aos cineastas a sensação de um poder que na verdade não têm. Jamais se provou que uma criança ou um adolescente que vê

cinema ou TV é mais ou menos agressivo, ou qualquer outra coisa, que os que não vêem (MAYRINK, 1994, p. 138).

Nem a imagem tem um poder tão efetivo e hipnótico, nem o cinema de ficção tem pouca influência na vida de não-ficção.

Assim, uma das conclusões que proponho é se posicionar contra a interdição completa (quando não se permite nenhum público assistir) de quaisquer obras, sob qualquer circunstância. A proibição por si só não é uma resposta à questão da violência, apenas a “joga para debaixo do tapete”; além de despertar um maior interesse do público pelas obras.

No entanto, não se pode esquecer que parte do público não tem maturidade suficiente para compreender as nuances da linguagem cinematográfica, além de mais sensíveis emocionalmente à representação explícita de violência. Consequentemente, a classificação etária não é, aqui, deslegitimada, pelo contrário. Voltando a falar da filósofa Marie-Jose Mondzain, ela defende uma “educação do olhar”, ou seja, proibir não é uma solução, nem condicionar o olho e o comportamento, mas esclarecê-lo.

Uma criança pode ver tudo sob condição de ter a possibilidade de construir o seu lugar de espectador. Porém, este lugar leva tempo a construir. E por isso forçoso concluir que uma criança não pode ver tudo se não for apoiada pela palavra daqueles que vêem com ela e que devem eles mesmos, também, ter aprendido a ver. A imagem não é um esperanto acessível a todos e a cada um. (MONDZAIN, 2009, p. 41).

Esse limite entre liberdade e regulação social é, também, discutido nestes filmes. Mas é difícil não haver algum tipo de reprimenda, como no caso da crueldade contra animais. Construir essa educação do olhar se faz através da própria experiência de ver e ter acesso a diferentes imagens, construir um repertório. Mas, no caso de crianças em formação, também de acompanhamento e zelo, mantendo a noção de que algumas imagens exigem preparação. Mas esta será uma função exclusiva de pais e educadores? Essa é uma discussão que deixo para aprofundar em outro estudo, mas, *a priori*, o meu entendimento é que os produtores audiovisuais, que geram conteúdo, podem e devem contribuir para essa educação do olhar.

E termino falando que o autoritarismo e a censura, não deixam de serem, elas próprias, violências. Como apontou Mondzain:

Não saber iniciar um olhar à sua própria paixão de ver, não poder construir uma cultura do olhar, eis onde começa a verdadeira violência relativamente àqueles que entregamos, desarmados, à voracidade das visibilidades. Compete então àqueles que fazem imagens construir o lugar daquele que vê (MONDZAIN, 2009, p. 36).

REFERÊNCIAS

- 1964: Mods and Rockers jailed after seaside riots. **BBC on this day**. 18 mai. 2005 Online. Disponível em http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/may/18/newsid_2511000/2511245.stm Acesso em 25 ago. 2019
- ADRIAN, Werner. **Freaks – Cinema of the bizarre**, Londres. Lorrimer Publishing Limited 1976. Ebook. Disponível em <https://archive.org/details/FreaksCinemaOfTheBizarreByWernerAdrianStarbrite> Acesso em 19 nov. 2019
- AGAMBEN, Giorgio. **O cinema de Guy Debord**. 2007. Disponível em <http://intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html> Acesso em 25 ago. 2019
- ALBORNOZ, Carlos Thomaz. **Cemitério perdido dos filmes B**. 1. ed. Belo Horizonte: Estronho, 2013, 218p
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofágico**. 1928. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407> Acesso em 15 jan. 2020
- ARENDDT, Hannah. **Da violência**. Brasília, DF: UnB, 1985. 67p.
- AUMONT, J. (Jacques). **A estética do filme**. 8. ed. Campinas: Papirus, 2011. 304 p.
- BAUDRILLARD, Jean. **The evil demon of the images**. 1988. Disponível em https://www.hiram.edu/wp-content/uploads/2018/05/Jones_Baudrillard.pdf Acesso em 21 dez. 2019.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Antropos, c1991. 201 p
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.
- BISKIND, Peter. **Como a geração sexo, drogas e rock'n roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro. Editora Intrínseca. 2009. 504p.
- BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. São Paulo. Editora Aleph. 2014. 200 p.
- BURGESS, Anthony. The Clockwork condition. **The New Yorker**. 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/06/04/the-clockwork-condition> Acesso em 15 jan. 2020
- BURKE, Peter; PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. **Os ingleses**. São Paulo: Editora Contexto, 2016. (Kindle)

CABRAL, O. & CORRÊA, S. Atirador diz que disparou por ver seus perseguidores na plateia. **Folha de São Paulo**. 05 dez. 1999 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0511199905.htm> Acesso em 26 dez. 2019

CANBY, Vincent. 'A Clockwork Orange' Dazzles the Senses and Mind. **The New York Times**. 20 dez. 1971. Disponível em <https://www.nytimes.com/1971/12/20/archives/a-clockwork-orange-dazzles-the-senses-and-mind.html> Acesso em 25 ago. 2019

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do cinema: do mito a indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 176 p.

CARLO, C; COTTINO-JONES, M. **A new guide to italian cinema**. New York. Palgrave Macmillan. 2007 Ebook Disponível em https://archive.org/details/A_New_Guide_to_Italian_Cinema_Carlo_Celli Acesso 03 dez 2019

CARNEIRO, Maria L. T. **Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas**. 2. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CASTALDI, G.L., FENTON, H. & GRAINGER, J. **Cannibal Holocaust and the savage cinema of Ruggero Deodato**. Fab Press 1999 Guildford England. Disponível em <https://archive.org/details/CannibalHolocaustAndTheSavageCinemaOfRuggeroDeodataStarbrite> Acesso em 20 dez. 2019

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo. Editora Nova Cultural. 2002. 686 p.

CHAUÍ, M. S. **Convite à Filosofia**. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

CLOCKWORK ORANGE FILES. **Tabula Rasa**. Disponível em: <http://www.tabula-rasa.info/Horror/ClockworkOrangeFiles.html> Acesso em 23 dez. 2019.

Code to Govern the Making of Talking, Synchronized and Silent Motion Pictures., 1930. Disponível em <https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf> Acesso em 23 dez. 2019

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos**, e outros episódios da história cultural francesa. São Paulo. Editora Paz e Terra. 2014. 380p.

DEBORD, G. WOLMAN, G. **Um guia para usuários do detournement**, 1956. Disponível Parte 1 em <http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement-1/> Parte 2 <http://baixacultura.org/um-guia-para-usuarios-do-detournement-2/> Acesso em 15 jan. 2020

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Ed. Contraponto, 2009. 238p.

DECIA, Patricia. 'Assassinos por Natureza' tem versão mais violenta nos EUA. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 06 agosto 1996. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/06/ilustrada/19.html> Acesso em 25 ago. 2019

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. 266 p.

DEODATO, Ruggero. Interview: Ruggero Deodato, Director of Cannibal Holocaust. Entrevista concedida a site **WhatCulture**. 2011. Disponível em <http://whatculture.com/film/interview-roger-deodato-director-of-cannibal-holocaust> Acesso em 06 dez. 2019

DOBERSTEIN, J. M. **As duas censuras do regime militar**: o controle das diversões públicas e da imprensa entre 1964 e 1978. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 210. 2007 Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13815/000651661.pdf?sequence=1> Acesso em 06 jan. 2020

EBERT, Roger. **A clockwork orange**. 1972. Disponível em <https://www.rogerebert.com/reviews/a-clockwork-orange-1972>. Acesso em 25 ago. 2019.

EBERT, Roger. **Natural born killers**. 1994. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/natural-born-killers-1994> Acesso em 18 dez. 2019

EISENSTEIN, Sergei. Métodos de Montagem. **Arquivo Marxista da Internet**. 2018. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/eisenstein/1929/12/montagem.htm#r2> Acesso em 26 dez. 2019

FERRO, Marc. **Cinema e História**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. **Tecnologia e estética do racismo**: ciência e arte na política da beleza. Chapeco: Argos, 2007. 452 p

GODOI, Marcelo. Fã de Laranja Mecânica é preso por matar francês nos Jardins. **Estado de São Paulo**. 2007. Disponível em <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,fa-de-laranja-mecanica-e-preso-por-matar-frances-nos-jardins,28821> Acesso em 11 out. 2019

GUERRA, F. Montagem, realismo e antropofagia: Eisenstein e Bazin em Canibal Holocausto (1980). **RuMoRes**, v. 4, n. 7, 7 jun. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/RuMoRes/article/view/51191> Acesso em 06 jan. 2020

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **Found footage horror films**: fear and the appearance of reality. Carolina do Norte: McFarland, 2014 236 p.

HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos/** o breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 598 p

HUNTER, Stephen. 'Natural Born Killers' is done in by too much technique, too little story. **The Baltimore Sun**. 26 ago. 1994. Disponível em: <https://www.baltimoresun.com/news/bs-xpm-1994-08-26-1994238005-story.html> Acesso em 18 dez. 2019

INVESTIGATIVE REPORTS, **Copycat Crimes**. 1 fevereiro 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4EJ-AccJaAM> Acesso em 25 ago. 2019

KAEL, Pauline. Stanley Strangelove. **The New Yorker magazine**. jan. 1972. Disponível em <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0051.html?LMCL=ntXELW> Acesso em 28 out. 2019.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema, um debate metodológico**, Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1940/1079> Acesso em: 15 jan. 2020

KUBRICK, Christiane. “Todo crime na Inglaterra era atribuído à Laranja Mecânica”. **Carta Capital**. 2013. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-senhora-kubrick-6543/> Acesso em 11 out. 2019

KUBRICK, Stanley. **Kubrick on A Clockwork Orange**. An interview with Michel Ciment. 1982. Online. Disponível em <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.aco.html> Acesso em 28 out. 2019.

MASLIN, Janet. Natural born killers; Young Lovers With a Flaw That Proves Fatal. **The New York Times**. 26 ago. 1994. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1994/08/26/movies/film-review-natural-born-killers-young-lovers-with-a-flaw-that-proves-fatal.html> Acesso em 18 dez. 2019

MCCARTHY, Todd. Natural born killers. **Variety**. 08 ago. 1994. Disponível em <https://variety.com/1994/film/reviews/natural-born-killers-2-1200438238/> Acesso em 11 jan. 2020

MCDOWELL, Malcolm. How we made A Clockwork Orange. **The Guardian**. 2 abr. 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2019/apr/02/how-we-made-a-clockwork-orange-malcolm-mcdowell-stanley-kubrick> Acesso em 06 jan. 2020

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

MURARO, Cauê. Diretor do terror ‘Canibal holocausto’ fala sobre as polêmicas do filme. **G1**. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/11/diretor-do-terror-canibal-holocausto-fala-sobre-polemicas-do-filme.html>. Acesso em 15 jan. 2020

MURPHY, A. D. A clockwork orange. **Variety**. 14 dez. 1971. Disponível em: <https://variety.com/1971/film/reviews/a-clockwork-orange-1200422624/> Acesso em 13 jan. 2020

Natural Born Killers lawsuit dropped. **BBC Entertainment**. 13 mar. 2001 Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1217642.stm> Acesso em 02 jan. 2020

NOGUEIRA, Luís. **Cinema múltiplo**: figuras, temas, estilos, dispositivos. LabCom books Covilhã. 2015. Ebook Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/20150710-2015_13_cinema_multiplo.pdf acesso em 16 jan.2020

NOGUEIRA, Luis. **Manuais de cinema II**: gêneros cinematográficos. LabCom books. Covilhã. 2010 Disponível em http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf Acesso em 25 ago. 2019

Oliver Stone and Natural Born Killers timeline. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20081206030915/http://www.freedomforum.org/templates/document.asp?documentID=3962>. Acesso em 25 ago. 2019.

PIZZELLO, Stephen. Natural Born Killers Blasts Big Screen With Both Barrels. **American Cinematographer**. 13 nov. 2019. Disponível em: <https://ascmag.com/articles/natural-born-killers-blasts-big-screen> Acesso em 18 dez. 2019

ROSE, Steve. Cannibal Holocaust: 'Keep filming! Kill more people!' **The Guardian**. 2011 Online. Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2011/sep/15/cannibal-holocaust> Acesso em 15 jan. 2020

SCHUTTE, Bill. Perguntamos a um especialista por que canibalismo é nojento. Entrevista concedida a Beckett Mufson Traduzido por Marina Schnoor, **VICE**, 2018. Disponível em https://www.vice.com/pt_br/article/evk9ke/por-que-canibalismo-nojento Acesso em 15 jan. 2020

TRAVERS, Peter. Natural Born Killers. **Rolling Stone**. 26 ago. 1994. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/natural-born-killers-103279/> Acesso em 18 dez. 2019

VERÍSSIMO, Luís Fernando. **O popular**. Porto Alegre. L & PM Editores. 1984. 160 p.

WILLIAMS, Holly. Why the Grang Guignol was so shocking? **BBC Culture** 5 mar. 2019 Disponível em <http://www.bbc.com/culture/story/20190304-why-the-grand-guignol-was-so-shocking> Acesso em 27 dez. 2019

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 475 p

ZIZEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do real**. São Paulo. Boitempo Editorial. 2003

Apêndice 1

Fichas cinematográficas dos filmes utilizados como fonte

1. **Laranja Mecânica (Clockwork Orange, A)** (Reino Unido, 1971)

Diretor: Stanley Kubrick

Elenco: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Warren Clarke, James Marcus, Aubrey Morris, Godfrey Quigley, Michael Bates

Roteiro: Stanley Kubrick baseado no romance de Anthony Burgess

Diretor de fotografia: John Alcott

Trilha Sonora: Walter Carlos (Wendy Carlos)

Distribuidor nos Estados Unidos: Warner Brothers

Duração: 2h17min

Data de Lançamento nos EUA: 19-12-1971

MPAA Rating (classificação etária): "R" (Violência, nudez, situações sexuais)

Gênero: Crime, Drama, Sci-Fi

Formato da Tela: 1.66:1

Cor: colorido

Linguagem original do áudio: inglês

Orçamento: US\$2.200.000 (estimado)

Bilheteria nos EUA: US\$26,589,355

Bilheteria acumulada no mundo: US\$26.903.440

Lançamento no Brasil: 04-09-1978

LARANJA Mecânica. Direção, roteiro e produção: Stanley Kubrick, Warner. 1971. 2h 18 min. COR. DVD

2. **Holocausto Canibal (Cannibal Holocaust)** (Itália, 1980)

Diretor: Ruggero Deodato

Elenco: Robert Kerman, Francesca Ciardi, Gabriel Yorke, Perry Pirkanen, Luca Giorgio Barbareschi

Roteiro: Gianfranco Clerici

Diretor de fotografia: Sergio D'Offizi

Trilha Sonora: Riz Ortolani

Distribuidor nos Estados Unidos: Grindhouse Releasing

Duração: 1h35min

Data de Lançamento nos EUA: 19-06-1985

MPAA Rating (classificação etária): "NR" (violência, conteúdo sexual, nudez, profanação)

Gênero: Terror

Formato da Tela: 1.85:1

Cor: colorido

Linguagem original do áudio: inglês

Orçamento: US\$100.000/US\$329.986⁴⁵

Bilheteria arrecadada total: US\$ 2.000.000⁴⁵

Lançamento no Brasil: 07-11-1985

HOLOCAUSTO Canibal. Direção: Ruggero Deodato. Roteiro: Gianfranco Clerici (roteiro), Giorgio Stegani (diálogos adicionais), Platina. 1980. 96min. COR. DVD

Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=aPiD4e_7qQQ&list=LLICR6E5WlloDzz8oMktSx3Q&index=10&t=0s. Acesso em 06 jan. 2020

3. **Assassinos por Natureza (Natural Born Killers)** (EUA, 1994)

Diretor: Oliver Stone

Elenco: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., Tommy Lee Jones, Tom Sizemore

Roteiro: David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone baseada na história de Quentin Tarantino

Diretor de fotografia: Robert Richardson

Trilha Sonora: Trent Reznor

Distribuidor nos Estados Unidos: Warner Brothers

Duração: 1h59min

Data de Lançamento nos EUA: 26-08-1994

⁴⁵ Cf. Cruz, Gilian Dela . What are the top 10 highest grossing horror movies of 2016? (Medium). 2017. Disponível em:

<https://medium.com/@giliandelacruz01/what-are-the-top-grossing-cannibal-movies-of-all-time-120bd8d696f8>. Acesso em 06 de janeiro de 2020.

MPAA Rating (classificação etária): "R" (Violência, profanação, situações sexuais)

Gênero: Comédia/Thriller

Formato da Tela: 1.85:1

Cor: preto e branco/ colorido

Linguagem original do áudio: inglês

Orçamento: US\$34.000.000 (estimado)

Bilheteria nos EUA: US\$50.282.766

Lançamento no Brasil: 11-11-1994

ASSASSINOS por Natureza. Direção: Oliver Stone. Roteiro: Quentin Tarantino (história), David Veloz (roteiro), Warner. 1994. 119min. COR. DVD.

Apêndice 2

Filmes citados no corpo do texto e seus respectivos links na plataforma IMDB

A Montanha dos Canibais https://www.imdb.com/title/tt0078437/?ref=tt_sims_tt

A Porta da Loucura https://www.imdb.com/title/tt0028346/?ref=ttls_li_tt

A Tortura do Medo https://www.imdb.com/title/tt0054167/?ref=fn_al_tt_1

A Vingança de Jennifer <https://www.imdb.com/title/tt0077713/>

Aconteceu Perto da sua Casa <https://www.imdb.com/title/tt0103905/>

Adeus, Tio Tom https://www.imdb.com/title/tt0180396/?ref=tt_sims_tt

África, Adeus! https://www.imdb.com/title/tt0060073/?ref=tt_sims_tt

Amor à Queima Roupas https://www.imdb.com/title/tt0108399/?ref=fn_al_tt_1

Aniversário Macabro https://www.imdb.com/title/tt0068833/?ref=nv_sr_srgs_0

Assassinos por Natureza <https://www.imdb.com/title/tt0110632/>

Banquete de Sangue https://www.imdb.com/title/tt0056875/?ref=fn_al_tt_1

Cabiria https://www.imdb.com/title/tt0003740/?ref=fn_al_tt_1

Cães de Aluguel <https://www.imdb.com/title/tt0105236/>

Canibal Ferox https://www.imdb.com/title/tt0082700/?ref=tt_sims_tt

Coração Selvagem https://www.imdb.com/title/tt0100935/?ref=nv_sr_srgs_0

Cova Rasa https://www.imdb.com/title/tt0111149/?ref=fn_al_tt_1

Desejo de Matar https://www.imdb.com/title/tt0071402/?ref=fn_al_tt_2

Eles Matam Nós Limpamos https://www.imdb.com/title/tt0115994/?ref=tt_sims_tt

Entre o Céu e a Terra <https://www.imdb.com/title/tt0107096/>

Forbidden Daughters https://www.imdb.com/title/tt0245903/?ref=fn_al_tt_1

Freaks https://www.imdb.com/title/tt0022913/?ref=nv_sr_srgs_5

Gimme Shelter https://www.imdb.com/title/tt0065780/?ref=fn_al_tt_2

Holocausto Canibal https://www.imdb.com/title/tt0078935/?ref=nv_sr_srsrg_2

If... https://www.imdb.com/title/tt0063850/?ref=fn_al_tt_1

Inferno In Diretta https://www.imdb.com/title/tt0089338/?ref=ttrel_rel_tt

Is Your Daughter Safe? https://www.imdb.com/title/tt0135474/?ref=ttls_li_tt

JFK – A Pergunta Que Não Quer Calar
https://www.imdb.com/title/tt0102138/?ref=nv_sr_srsrg_0

Jogos, Trapaças e Dois Canos Fumegantes
https://www.imdb.com/title/tt0120735/?ref=nv_sr_srsrg_0

Kids https://www.imdb.com/title/tt0113540/?ref=fn_al_tt_1

Laranja Mecânica https://www.imdb.com/title/tt0066921/?ref=nv_sr_srsrg_3

Magnum 44 https://www.imdb.com/title/tt0070355/?ref=tt_sims_tt

Meu Ódio Será Sua Herança https://www.imdb.com/title/tt0065214/?ref=fn_al_tt_1

Mondo Bizarro https://www.imdb.com/title/tt0188909/?ref=fn_al_tt_1

Mondo Hollywood https://www.imdb.com/title/tt0061988/?ref=fn_al_tt_1

Mundo Canibal https://www.imdb.com/title/tt0069956/?ref=fn_al_tt_1

Mundo Cão https://www.imdb.com/title/tt0057318/?ref=fn_al_tt_2

Mundo Cão II https://www.imdb.com/title/tt0058365/?ref=fn_al_tt_2

Mundo Insólito https://www.imdb.com/title/tt0172815/?ref=fn_al_tt_3

Noite dos Mortos Vivos https://www.imdb.com/title/tt0063350/?ref=fn_al_tt_3

O Funeral das Rosas https://www.imdb.com/title/tt0064068/?ref=fn_al_tt_1

O Inferno <https://www.imdb.com/title/tt0002130/>

Os Caçadores da Arca Perdida <https://www.imdb.com/title/tt0082971/>

Perseguidor Implacável https://www.imdb.com/title/tt0066999/?ref=nv_sr_srsrg_0

Psicose https://www.imdb.com/title/tt0054215/?ref=fn_al_tt_1

Pulp Fiction – Tempo de Violência

https://www.imdb.com/title/tt0110912/?ref_=nv_sr_srsrg_0

Roma, Cidade Aberta <https://www.imdb.com/title/tt0038890/>

Saló ou 120 dias de Sodoma https://www.imdb.com/title/tt0073650/?ref_=nv_sr_srsrg_0

Scarface https://www.imdb.com/title/tt0086250/?ref_=fn_al_tt_1

Sex Maniac https://www.imdb.com/title/tt0025465/?ref_=tlls_li_tt

Snatch: Porcos e Diamantes https://www.imdb.com/title/tt0208092/?ref_=tt_sims_tt

Snuff https://www.imdb.com/title/tt0072184/?ref_=nv_sr_srsrg_3

Sob o Domínio do Medo https://www.imdb.com/title/tt0067800/?ref_=fn_al_tt_1

Talk Radio: Verdades que Matam

https://www.imdb.com/title/tt0096219/?ref_=fn_al_tt_1

Terra de Ninguém <https://www.imdb.com/title/tt0069762/>

Thriller – Um Filme Cruel https://www.imdb.com/title/tt0072285/?ref_=nv_sr_srsrg_0

Trainspotting https://www.imdb.com/title/tt0117951/?ref_=tt_sims_tt

Tubarão <https://www.imdb.com/title/tt0073195/>

Último Mundo Canibal https://www.imdb.com/title/tt0078437/?ref_=tt_sims_tt

Um Amor e Uma 45 <https://www.imdb.com/title/tt0110395/>

Um Homem Chamado Cavalo

https://www.imdb.com/title/tt0066049/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1

Uma Rajada de Balas https://www.imdb.com/title/tt0061418/?ref_=fn_al_tt_1

Vias da Ruína https://www.imdb.com/title/tt0025725/?ref_=tlls_li_tt

Violência Gratuita https://www.imdb.com/title/tt0119167/?ref_=fn_al_tt_2

Vivos Serão Devorados

https://www.imdb.com/title/tt0081112/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt#akas