



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUCAS DA SILVA BETTIM

**A TRILOGIA *FLESH, TRASH E HEAT*, DE PAUL MORRISSEY, E O CONTEXTO
*UNDERGROUND***

CAMPINAS
2016

LUCAS DA SILVA BETTIM

**A TRILOGIA *FLESH, TRASH E HEAT*, DE PAUL MORRISSEY, E O CONTEXTO
*UNDERGROUND***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Multimeios.

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
LUCAS DA SILVA BETTIM, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA.

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B466t Bettim, Lucas, 1987-
A trilogia *Flesh, Trash e Heat*, de Paul Morrissey, e o contexto underground / Lucas da Silva Bettim. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Morrissey, Paul, 1938-. 2. Warhol, Andy, 1928-1987. 3. Cinema. 4. Cinema experimental. 5. Identidade de gênero no cinema. 6. Homossexualidade no cinema. I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The trilogy *Flesh, Trash and Heat*, by Paul Morrissey, and the underground context

Palavras-chave em inglês:

Morrissey, Paul, 1938-

Warhol, Andy, 1928-1987

Motion pictures

Experimental films

Gender identity in motion pictures

Homosexuality in motion pictures

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Wilton Garcia Sobrinho

Gilberto Alexandre Sobrinho

Data de defesa: 22-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUCAS DA SILVA BETTIM

ORIENTADOR: FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

MEMBROS:

1. PROF. DR. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA
2. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
3. PROF. DR. WILTON GARCIA SOBRINHO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 22.08.2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe e a meu pai, Rachel e Marcos, por todo amor e apoio incondicional;

A minhas irmãs, Priscyla e Marina, pela inspiração e amizade;

A minha tia, Debora, de quem o cuidado e carinho está constantemente presente;

A minhas avós, Sonia, Magui e Maria, com quem sempre posso contar;

Aos amigos Mateus, Renata, Thales e Renato, e a meu namorado, Renan, que estiveram comigo nas dificuldades desse processo;

A meu orientador, Eli, pelos conselhos e pela compreensão;

A todos e todas que contribuem para o financiamento da Unicamp e da CAPES e que, muitas vezes, não têm acesso a suas atividades;

E a Arthur, que há um ano alegra nossas vidas.

RESUMO

A presente dissertação, dividida em duas grandes partes, apresenta um panorama do contexto do cinema *underground* dos anos 1960 para, em seguida, investigar a trilogia *Flesh*, *Trash* e *Heat*, de Paul Morrissey. Filmes de cunho extremamente pessoal – e tão diversos quanto eram seus realizadores – uniam-se sob o guarda-chuva *underground* por experimentar e inovar, de encontro ao cinema comercialmente estabelecido à época. Aos 27 anos, Paul Morrissey começou a colaborar nos filmes do artista plástico e cineasta Andy Warhol, o que levou à realização da trilogia que compõe o *corpus* deste trabalho. A análise da trilogia de Paul Morrissey busca evidenciar os aspectos temáticos, formais e técnicos que marcam aqueles filmes. Assuntos então polêmicos, como sexo, drogas e prostituição, são trabalhados por artifícios fílmicos ora tidos como experimentais, ora como comerciais. Por fim, buscou-se, neste trabalho, relacionar o pensamento de diversos autores às análises desenvolvidas, com especial foco em questões de gênero e sexualidade.

Palavras-chave: Paul Morrissey; Underground; Andy Warhol; Flesh; Trash; Heat.

ABSTRACT

This thesis, divided in two parts, presents an overview of the context of the underground cinema of the 1960s and then studies the trilogy *Flesh, Trash and Heat*, by Paul Morrissey. Extremely personal films – and as diverse as their filmmakers – were united as “underground” for experimenting and innovating, against the commercially established cinema of the time. At age of 27, Paul Morrissey began collaborating in the films of the plastic artist and filmmaker Andy Warhol, which led to the realization of the trilogy that composes the corpus of this work. The analysis of Paul Morrissey’s trilogy seeks to highlight the thematic, formal and technical aspects of those films. Subjects then controversial, such as sex, drugs and prostitution, are managed by film artifacts sometimes regarded as experimental, sometimes as commercial. Finally, we sought, in this work, to relate the thought of several authors to the analysis developed, with special focus on gender and sexuality issues.

Key words: Paul Morrissey; Underground; Andy Warhol; Flesh; Trash; Heat

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
I – DO <i>UNDERGROUND</i> À MORRISSEY.....	11
1 OS ANTECESSORES E O <i>UNDERGROUND</i>	11
2 ANDY WARHOL E A <i>FACTORY</i>	21
3 O CINEMA DE PAUL MORRISSEY	43
II – A TRILOGIA <i>FLESH, TRASH E HEAT</i>.....	54
1 <i>FLESH</i>	56
2 <i>TRASH</i>	65
3 <i>HEAT</i>	74
4 CONSIDERAÇÕES SOBRE OS FILMES	82
III – CONCLUSÃO.....	98
BIBLIOGRAFIA.....	104
ANEXO (FILMES CITADOS).....	108

INTRODUÇÃO

A presente dissertação, dividida em duas grandes partes, apresenta um panorama do contexto do cinema *underground* dos anos 1960 para, em seguida, investigar a trilogia *Flesh*, *Trash* e *Heat*, do cineasta norte-americano Paul Morrissey. Esta pesquisa de mestrado buscou, após familiarizar o leitor com o universo de onde a trilogia emerge, elucidar aspectos individuais dos três filmes de Morrissey, suas relações entre si, com o cinema *underground* e com o cinema *mainstream* de sua época. Por fim, foram trazidos ao debate pensamentos de diversos autores a fim de explorar mais a fundo as análises desenvolvidas.

No primeiro capítulo, “Do *underground* a Morrissey”, é feita uma arqueologia do cinema experimental, com intenção de contextualizar os filmes de Morrissey. Caminhou-se desde o aparecimento do cinema *underground* (“1 Os antecessores e o *underground*”), passou-se pela produção cinematográfica envolvendo Andy Warhol e a *Factory* (“2 Andy Warhol e a *Factory*”) para chegar, enfim, ao cinema de Paul Morrissey (“3 O cinema de Paul Morrissey”).

A escolha dos filmes apresentados neste trabalho, que não esgota a filmografia dos respectivos cineastas, foi feita de acordo com sua relevância para o contexto histórico e, especialmente, sua pertinência em relação às obras que compõem o *corpus* da pesquisa. A profundidade das análises fílmicas seguiram semelhantes critérios. Desse modo, foi dada especial atenção ao conjunto da obra cinematográfica de Andy Warhol, principalmente aos filmes feitos durante o que classifiquei como a segunda e a terceira fase em sua carreira no cinema. Nessa época, ocorreu a colaboração de Paul Morrissey com a *Factory* – aspectos formais, técnicos e temáticos incipientes nos filmes de Warhol remetem à posterior trilogia de Morrissey.

No segundo capítulo, intitulado “A trilogia *Flesh*, *Trash* e *Heat*”, são analisados aspectos gerais e introdutórios que englobam os três filmes e as relações entre eles para, depois, investigá-los um a um detalhadamente (“1 *Flesh*”, “2 *Trash*” e “3 *Heat*”). Em “4 Considerações sobre os filmes”, são traçadas reflexões sobre a trilogia baseadas nas análises desenvolvidas nos subcapítulos anteriores e no pensamento de diversos autores e autoras do cinema e de outras áreas relacionadas. Dessa forma, buscou-se aprofundar a discussão sobre a estética, a

forma e os assuntos daqueles filmes, com foco especial em questões de gênero e sexualidade.

O último capítulo (“Conclusão”) retoma alguns pontos anteriores e tece considerações finais sobre a investigação realizada, onde se propõe o cinema de Morrissey como um cinema de tensões. Faz-se, por fim, uma tentativa de atualização da discussão e traça-se o desfecho da pesquisa de mestrado.

I – Do *underground* à Morrissey

“Eu vi os expoentes da minha
 geração destruídos pela loucura,
 morrendo de fome, histéricos, nus,
 arrastando-se pelas ruas do bairro
 negro de madrugada
 em busca de uma dose violenta de
 qualquer coisa [...]”¹
 Allen Ginsberg

1 Os antecessores e o *underground*

Os nomes “vanguarda”, “experimental”, “independente” e “*underground*” referem-se, segundo Sheldon Renan (1967), a certo tipo de filme individual, feito precipuamente por razões de expressão pessoal ou artística, a partir de recursos limitados. Em sua arqueologia, Renan aponta três períodos, até a década de 1960, em que essa forma de cinema ganhou excepcional destaque no contexto norte-americano – também descritas como “as três vanguardas cinematográficas”. A primeira, nos anos 1920, compreende os filmes originários dos movimentos artísticos modernistas, em especial o surrealismo e o dadaísmo (e que, assim como as obras de artes plásticas pertencentes a esses movimentos, foram classificados como “vanguarda”). Nesse período encontram-se os filmes de Luis Buñuel (*Un Chien Andalou*, 1929) e René Clair (*Entr’acte*, 1924). A segunda vanguarda do cinema tomou espaço do início dos anos 1940 à metade da década de 1950, com filmes como *Meshes of The Afternoon* (Maya Deren, 1943) e *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947). Tais filmes, de traço extremamente pessoal, eram geralmente identificados como experimentais por “tentarem fazer aquilo que ninguém havia tentado” (RENAN, 1967, p. 17), estimulados pelo acesso facilitado a câmeras e películas 16mm (especialmente por conta do seu uso propalado durante a Segunda

¹ Trecho inicial do poema *Uivo*, presente em GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

Guerra) e seu baixo custo em relação ao filme de 35mm (utilizado pela primeira vanguarda). P. Adams Sitney destaca que, embora ambos fossem limitados, o termo “cinema poético”² revelava-se mais oportuno que “cinema experimental” para classificar as obras dessa vanguarda. A preferência se dá por conta da analogia que a relação entre esses filmes e aqueles do cinema comercial narrativo traça com a oposição entre poesia e ficção.

Os cineastas em questão, como poetas, produzem seu trabalho sem recompensa financeira, geralmente através de grandes sacrifícios. Os filmes propriamente terão sempre um público mais limitado que os do cinema comercial porque eles exigem muito mais. A analogia também é útil na medida em que não coloca um valor sobre filmes em questão. Poesia não é, por essência, melhor que a prosa. Cinema “experimental”, por outro lado, implica uma relação experimental e secundária com um cinema mais estável.³ (SITNEY, 2002, p. Xii).



Imagens dos filmes *Meshes of the Afternoon* (esq.) e *Fireworks* (dir.).

O período correspondente à terceira vanguarda cinematográfica começa no final dos anos 1950, e seus filmes foram comumente denominados

² Na mesma linha, para Pier Paolo Pasolini, a ideia de poesia é inerente à liberdade da linguagem cinematográfica, apesar da tendência do cinema hegemônico a adotar uma “língua da prosa narrativa”. Contra esse cinema majoritário, Pasolini enxerga testemunhos de um “cinema de poesia” em todas as épocas da história do cinema, definido por três traços: “[...] uma tendência técnico-estilística ‘neoforalista’; a expressão na primeira pessoa, notadamente graças ao estilo indireto livre; a existência de personagens porta-vozes do autor. Este último traço é o limite ideológico do cinema de poesia, sempre ameaçado de ser cooptado pela cultura burguesa.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 233).

³ Tradução do autor, do original: “The film-makers in question, like poets, produce their work without financial reward, often making great personal sacrifices to do so. The films themselves will always have a more limited audience than commercial features because they are so much more demanding. The analogy is also useful in that it does not put a value on the films in question. Poetry is not by essence better than prose. ‘Experimental’ cinema, on the other hand, implies a tentative and secondary relationship to a more stable cinema.”

“independentes” (em oposição ao *mainstream*⁴ de Hollywood) e, mais especificamente, *underground*.

Termo originalmente cunhado pelo crítico de cinema Manny Farber, *underground* referia-se inicialmente aos filmes de baixo orçamento produzidos pelos “verdadeiros mestres do filme de ação masculina” (FARBER, 1957, p. 432 apud JAMES, 1989, p. 95), como os filmes de soldados, caubóis e *gangsters* dirigidos por Raoul Walsh, Howard Hawks, William Wellman, William Kieghley, John Ford e Anthony Mann. Destacados por Farber por seu vigor e despretenção, “é como se nos anos 1940 esses diretores de Hollywood tivessem contestado uma indústria decadente pelo lado de dentro, da forma como o cinema *underground* o fez posteriormente por fora”⁵ (JAMES, 1989, p. 95).

A partir de 1959, “*underground*” passou a fazer referência aos filmes de arte pessoais: nesse ano, Lewis Jacobs, em um artigo para a revista *Film Culture* (n.19) intitulado “Amanhece para o Cinema Experimental”, refere-se a “filme que pela maior parte de sua vida levou uma existência *underground*” (RENAN, 1967, p. 16); o cineasta Stan VanDerBeek, em 1961, escreve sobre “O Cinema Delimita – Filmes do *underground*” (JAMES, 1989, p. 95); Jonas Mekas, em 1963, destaca para o jornal *Village Voice* “a real revolução no cinema contemporâneo” e aponta os filmes *The Queen of Sheba Meets the Atom Man* (Ron Rice, 1963), *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963), *Little Stabs at Happiness* (Ken Jacobs, 1960), e *Blonde Cobra* (Ken Jacobs, 1963) dentre aqueles que “surgiram do *underground*” (MEKAS, 1972, p. 85 apud JAMES, 1989, p. 95).

Observa-se que, nesse momento, o conceito de *underground* referia-se mais à origem que ao estilo dos filmes – notadamente quando cineastas e críticos aludiam a tais filmes como “do” *underground* (JAMES, 1989). Não demorou, entretanto, para que seu uso fosse generalizado.

Independentemente de sua origem, o termo entrou em uso geral, pois havia à época um sentimento de que forças estavam tentando impedir este tipo de filme de ser feito. *Underground* descrevia uma atitude: a determinação de

⁴ Ligada à produção de Hollywood, a noção de *mainstream* é trabalhada aqui para designar o cinema comercial hegemônico proveniente dos grandes estúdios, cujos filmes tendiam a alcançar um grande número de espectadores.

⁵ Tradução do autor, do original: “[...] as if in the forties these Hollywood directors had contested a decadent industry from the inside in the way the underground proper subsequently did from the outside.”

que os filmes deveriam ser feitos e vistos a despeito de todas as barreiras econômicas e jurídicas.⁶ (RENAN, 1967, p. 18).

Por outro lado, o agrupamento dos filmes *underground* em um bloco único demandava certa abstração conceitual, na medida em que as peculiaridades de cada obra, a princípio, impediam grandes generalizações.

Definições são arriscadas, pois o cinema *underground* não é nada menos que uma explosão de estilos cinematográficos, formas e direções. Se é possível chamá-lo de gênero, é um gênero que pode ser definido somente pela catalogação dos trabalhos individuais relacionados a ele. O meio cinematográfico é rico em possibilidades, e o cineasta *underground* explorou-as amplamente, resultando em quase tantos tipos de filmes *underground* quanto o número de cineastas *underground*.⁷ (RENAN, 1967, p. 11).

Não obstante sua heterogeneidade, os filmes *underground* carregavam em comum o baixo orçamento e o enfrentamento às regras do cinema tradicionalmente estabelecido e às suas formas de distribuição/exibição, em um contexto de questionamento social, busca por liberdades individuais e emergência da Geração *Beat*.

Os anos 1950 foram palco, nos Estados Unidos, de grandes choques com o chamado *american way of life*, refletidos no surgimento de diversos grupos da contracultura – conceito que define o conjunto de ideias que contestavam valores centrais da cultura ocidental da época. A Geração *Beat*, um dos primeiros movimentos contraculturais, deu voz a essa insatisfação social ao criticar a beligerância, a repressão e o materialismo norte-americanos, plantando a semente do movimento *hippie* que viria a aparecer na década seguinte. Os *beats* não queriam necessariamente mudar a sociedade norte-americana, mas se dissociar dela – eram sujeitos antipolíticos, que acreditavam que a tentativa de construção de uma nova civilização reproduziria os males dos quais padecia a sociedade de sua época (JAMES, 1989).

A revolta *beat* era estética, “propondo romanticamente uma revolução de

⁶ Tradução do autor, do original: “Whatever its source, the term came into general usage, for there was at the time a feeling that the forces that be were trying to keep this certain kind of film from being made. Underground described an attitude: the determination that the films should be made and should be seen despite all economic and legal barriers.”

⁷ Tradução do autor, do original: “Definitions are risky, for the underground film is nothing less than an explosion of cinematic styles, forms and directions. If it can be called a genre, it is a genre that can be defined only by a cataloging of the individual works assigned to it. The film medium is rich with possibilities, and the underground film-maker has widely explored these possibilities, with the result that there are almost as many different kinds of underground films as there are underground film-makers.”

consciência na arte como a origem da renovação social” que visasse, por fim, “a transformação espiritual espontânea ao invés de ação social concreta”⁸ (JAMES, 1989, p. 94). O uso de drogas alucinógenas, como o LSD, e o estímulo à liberdade sexual foram ao encontro desses anseios revolucionários, que se refletiram nos filmes realizados pelos cineastas *underground*.

Dada a ausência dos grilhões comerciais e, assim, a extrema autonomia dos cineastas *underground* (cujos filmes, em sua grande maioria, eram feitos em película 16mm ou 8mm), esses filmes traziam como tema desde o simples cotidiano de seus realizadores até assuntos provocadores, como drogas e sexualidade. O cunho personalíssimo dos filmes *underground* instrumentalizava os elementos que os compunham, a ponto de confundir o sujeito dos filmes com seus próprios realizadores e transformar as obras em uma única tomada subjetiva do cineasta (XAVIER, 2012).

A linguagem que estrutura as obras *underground* também costumava desafiar a narratividade estabelecida comercialmente à época. Sua montagem podia ser tão frenética quanto em Brakhage, ou estática como em Warhol. O cineasta podia inverter a ordem das ações, fazendo-as acontecer de trás para frente. Como Markopoulos, esses realizadores podiam trabalhar com rajadas de quadros autônomos em meio às sequências, comparáveis ao *leitmotiv* de uma composição musical (RENAN, 1967). O uso de *singleframes*, sobreposição, super/subexposição e mesmo interferência diretamente na película marcaram aquelas imagens.

Sendo produzidos em plena capital do império da decupagem clássica e do cinema narrativo-representativo, os filmes da vanguarda americana constituem uma radical destruição do espaço-tempo contínuo, da imagem que ajuda o espectador a perceber os “fatos”, do espetáculo claro e dotado de fotografias nítidas que abrem para um espaço ficcional autossuficiente. Em suas várias tendências, o cinema poético representa sempre a introdução de fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente. Com suas variações de luz, foque/desfoque, superposições, imagens fixas combinadas com suas intervenções diretas na película (riscos feitos a mão, letras, impressões digitais), com seus movimentos rápidos e irregulares, feitos com a câmera na mão, tal cinema radicaliza certos procedimentos comuns à produção dos cinemas artesanais dos anos 1960 (em outros contextos dirigidos para um discurso sociopolítico mais direto). O cinema “rebelde” americano concentra-se no ataque à superfície limpa da imagem. Ele é uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood. (XAVIER, 2012, p.119-120).

⁸ Tradução do autor, do original: “[...] romantically proposing a revolution of consciousness in art as the origin of social renovation [...] to spontaneous spiritual transformation rather than concrete social action.”

A maioria dessas técnicas, entretanto, não foi novidade criada pelo *underground*, de modo que as ferramentas formais desse grupo destacavam-se, não tanto por suas possíveis inovações (caso do antecessor cinema experimental), mas pela maneira como eram de fato aplicadas. (RENAN, 1967).

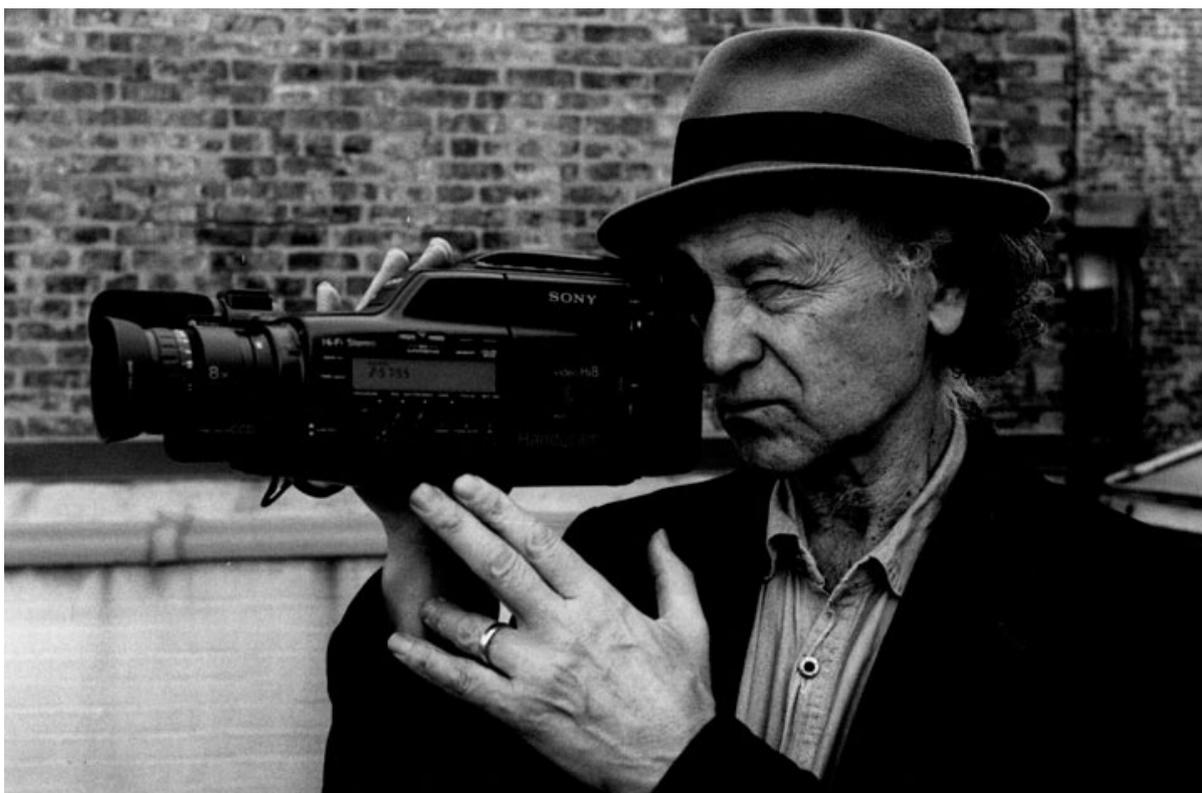


Imagens dos filmes *The Dead* (Brakhage, 1960) (esq.) e *Twice a Man* (Gregory Markopoulos, 1964) (dir.).

O escritor e cineasta Jonas Mekas foi especialmente responsável pela reunião do grupo esparsos de realizadores independentes *underground*.

[...] Mekas assumiu para si o papel de garantir que o cinema independente pudesse acontecer em Nova Iorque, mesmo em situações mais adversas como em épocas de censura, falta de dinheiro, falta de locais para exibição, etc., e se tornou uma espécie de herói do *underground*. (BETTINI, 2014, p. 3).

Para o cineasta, o cinema deveria ser libertado de qualquer amarra técnica ou estética – especialmente aquelas ditadas pelo cinema comercial hegemônico – e abrir espaço para o imprevisto e o frescor da atividade independente (MOURÃO, 2013). “Não se trata de pleitear uma estética amadora em substituição de um cânone por outro, mas abrir o cinema a qualquer possibilidade, ao novo, àquilo que pode ser sempre inventado [...]” (MOURÃO, 2013, p. 25).



O escritor e cineasta Jonas Mekas.

Jonas Mekas nasceu na Lituânia, em 1922, e começou a escrever desde muito cedo, publicando seus primeiros poemas com 14 anos de idade. Durante a Segunda Guerra, Mekas e seu irmão Adolfas foram enviados para um campo de trabalho forçado na Alemanha, do qual escaparam tempos depois. Com o fim da guerra, o então escritor passou a viver em abrigos para expatriados e cursou Filosofia na Universidade de Mainz, na Alemanha. Sua carreira como cineasta inicia-se em 1949, quando, duas semanas após se mudar para Nova Iorque, compra uma câmera Bolex 16mm e começa a fazer registros de seu próprio cotidiano e da vida de outros imigrantes lituanos. Em 1953, Mekas muda-se do Brooklyn para Manhattan, onde se envolve com a cena artística da época e expoentes do cinema experimental. Um ano depois, funda a revista *Film Culture*, cujo primeiro exemplar seria lançado no ano seguinte e que contava com George Fenin, Louis Brigante, Edouard de Laurot e Adolfas Mekas em seu corpo editorial (BETTINI, 2014).

A princípio, a *Film Culture* dedicava-se sobretudo ao cinema europeu, travando duras críticas ao cinema experimental norte-americano. Com efeito, em sua terceira edição a revista condena “o temperamento adolescente”, a ‘conspiração homossexual’, a ‘rudez técnica e a limitação temática’, e a ‘falta de

inspiração criativa' do cinema experimental americano" (MOURÃO, 2014, p. 29). Não obstante, a revista de Mekas era um dos únicos lugares em que esse cinema era tomado seriamente.

Essa postura rude em relação ao que viria a ser o cinema *underground* norte-americano começa a mudar em 1957, quando é lançada uma edição da revista exclusivamente dedicada ao cinema experimental, em que Mekas enfatiza o "desejo da *Film Culture* por uma revitalização do movimento experimental dormente no cinema norte-americano" (BETTIM, 2014, p. 9). Somente em 1959, entretanto, devido à grande repercussão dos filmes *Shadows* (John Cassavetes, 1959) e *Pull My Daisy* (Alfred Leslie; Robert Frank, 1959), considerados marcos do cinema *Beat*, a revista de Mekas toma definitivamente partido ao lado desse "Novo Cinema Americano"⁹.

Pull My Daisy, baseado no terceiro ato da peça escrita por Jack Kerouac *The Beat Generation*, e *Shadows*, filme que explora relações interracializadas marcadas pelo jazz em meio à era *Beat*, aproximam-se do estilo documentário do *cinema vérité* ao trabalhar a vida cotidiana de forma fluida em meio a improvisação das personagens¹⁰. Os filmes foram os primeiros vencedores do *Independent Film Award*, prêmio criado pela *Film Culture* para celebrar, a cada ano, os destaques do cinema independente norte-americano.

Shadows mostrou "improvisação, espontaneidade e inspiração livre que estão quase inteiramente perdidas na maioria dos filmes por um excesso de profissionalismo", e a "modernidade e honestidade de *Daisy*, sua sinceridade e sua humildade, sua imaginação e seu humor, o seu frescor e sua verdade não tiveram paralelo na nossa pomposa produção cinematográfica do ano passado".¹¹ (SITNEY, 1970, p. 423-24 apud JAMES, 1989, p. 85).

Outros vencedores do prêmio da revista de Jonas Mekas foram D.A. Pennebaker e Robert Drew por *Primary* (1961)¹², Stan Brakhage por *The Dead e Prelude* (1962), Jack Smith por *Flaming Creatures* (1963), Andy Warhol por *Sleep*,

⁹ O termo "Novo Cinema Americano" ("*The New American Cinema*") nasce, nesse contexto, em alusão à *Nouvelle Vague* francesa, mas é sucedido por "*Underground*" exatamente para desvincular-se daquela corrente cinematográfica (MOURÃO, 2013).

¹⁰ Apesar de aparentar ser fruto de improviso, *Pull My Daisy* foi um filme cuidadosamente ensaiado (RENAN, 1967).

¹¹ Tradução do do autor, do original: "Shadows displayed an 'improvisation, spontaneity, and free inspiration that are almost entirely lost in most films from an excess of professionalism,' and Daisy's 'modernity and honesty, its sincerity and its humility, its imagination and its humor, its freshness, and its truth [were] without comparison in our last year's pompous cinematic production'". Citações do *Independent Film Award*, que premiou *Shadows* em 1959 e *Pull My Daisy* em 1960.

¹² Os anos entre parênteses dizem respeito ao ano da premiação.

Haircut, Eat, Kiss e Empire (1964), Harri Smith pelo conjunto de sua obra (1965), Gregory Markopolous pelo conjunto de sua obra (1966), Michael Snow por *Wavelength* (1968) e Kenneth Anger por *Invocation of My Demon Brother* (1969).



Imagens dos filmes *Pull My Daisy* (esq.) e *Shadows* (dir.).

Em 1960, Jonas Mekas convoca vinte e três cineastas independentes para compor o *New American Cinema Group*, organização livre e aberta que preconizava a realização de filmes de baixo orçamento fora do método industrial tradicional. Em manifesto publicado na revista *Film Culture*, o grupo prega:

1. Acreditamos que o cinema é, indivisivelmente, uma expressão pessoal. Rejeitamos, portanto, a interferência de produtores, distribuidores e investidores até que nosso trabalho esteja pronto para ser projetado na tela.
 2. Rejeitamos a censura. Nunca assinamos qualquer lei de censura. Tampouco aceitamos relíquias tais como o licenciamento de filmes. [...]
 3. Estamos em busca de novas formas de financiamento, trabalhando rumo a uma reorganização de métodos de investimentos em filmes, estabelecendo as bases para uma indústria de cinema livre. [...]
 6. Planejamos estabelecer nosso próprio centro de distribuição cooperativa. [...]
 7. Já é tempo da Costa Leste possuir seu próprio festival de cinema, que serviria de lugar de encontro para cineastas de todo o mundo. [...]
- Não estamos nos unindo para ganhar dinheiro. Estamos nos unindo para realizar filmes. Estamos nos unindo para construir o Novo Cinema Americano. [...]
- Não queremos filmes falsos, polidos, lisos – os preferimos ásperos, mal-acabados mas vivos; não queremos filmes cor-de-rosa – os queremos cor de sangue.¹³

Jonas Mekas ajudaria a criar, pouco depois, a *Film-Makers' Cooperative*, visando a estruturação de um modelo de produção, distribuição e exibição para

¹³ Trechos da Primeira Declaração do Novo Cinema Americano (The First Statement of The New American Cinema Group), publicado originalmente em 1961, no número 22-23 da *Film Culture*. Traduzido do inglês por Ana Siqueira.

esses filmes a partir de uma união entre vários realizadores, com o compromisso de não discriminar ou rejeitar nenhuma obra submetida por qualquer cineasta (BETTIM, 2014). Por não se tratar de um grupo coeso, os cineastas do *New American Cinema Group* tinham na “*Coop*”, como ficou conhecida a cooperativa, e na *Film Culture* canais de comunicação onde podiam se atualizar sobre as produções uns dos outros. Não obstante essa produção independente do cinema norte-americano tenha continuado durante os anos 1960, a *Coop* não logrou cristalizar um modo de produção autossustentável nos moldes por ela planejados. “Em vez de inaugurar uma prática industrial reformada, o cinema americano voltou à vida inventando um uso extra-industrial e, na verdade, anti-industrial do meio”¹⁴ (JAMES, 1989, p. 87).

Em 1964, Mekas funda a *Film-Makers’ Cinematheque*, que em 1969 torna-se a *Anthology Film Archives*, a primeira cinemateca inteiramente dedicada ao cinema de vanguarda e um dos mais importantes centros de exibição e preservação de filmes experimentais dos Estados Unidos (MOURÃO, 2013).

Em uma definição possível, para David E. James (1989), o período que corresponde ao cinema *underground* estaria demarcado entre 1959, com *Pull My Daisy*, e 1966, com a estreia de *Chelsea Girls* (Andy Warhol; Paul Morrissey, 1966). Nesse ano, o distanciamento social que havia sustentado cinema *underground* sucumbiria diante das multidões que clamavam nos Estados Unidos contra a guerra do Vietnã. Um ano mais tarde, *Wavelength*, de Michael Snow, traria ainda interesses formais de ordem bastante diversa ao cinema independente (JAMES, 1989).

¹⁴ Tradução do autor, do original: “Instead of inaugurating a reformed industrial practice, American cinema came back to life by inventing an extra-industrial and, in fact, an anti-industrial use of the medium.”



Michel Auder, Jonas Mekas, e Andy Warhol na inauguração da Anthology Film Archives, em 1970.

2 Andy Warhol e a *Factory*

Já famoso por suas latas de sopa Campbell em silk-screen, Andy Warhol iniciou sua carreira cinematográfica em 1963, quando, em julho daquele ano, comprou uma câmera Bolex 16mm e filmou o poeta John Giorno enquanto dormia (COMENAS, s/d).

Warhol nasceu em Pittsburgh, Pensilvânia, em 1928, e graduou-se em artes pelo Instituto de Tecnologia de Carnegie Tech, em 1949. Mudando-se para Nova Iorque, tornou-se ilustrador de anúncios publicitários e revistas de moda, proeminente por seus pitorescos desenhos de gatos e sapatos (TAYLOR, 1975). A guinada para o reconhecimento global se deu com sua incursão ao mundo das artes plásticas cerca de dez anos mais tarde, valendo-se de elementos da nascente *Pop art* para desenvolver estilo próprio baseado na automação do processo criador com reflexo direto no trabalho final.

A *Pop art* foi um movimento artístico surgido nos anos 1950 que traduzia uma crítica ao hermetismo da arte moderna na apropriação de elementos da cultura de massa para a composição de suas obras. Os artistas *pop* empregavam em seus

trabalhos propagandas publicitárias, matérias de jornais e desenhos de revistas em quadrinhos, geralmente isolando-os de seus contextos originais para ressignificá-los, muitas vezes sob cunho irônico. Assim, o conceito de *Pop art* diz menos a respeito da arte em si que das atitudes que levam a ela, como um dos primeiros exemplos de arte pós-moderna (de la CROIX, H.; TANSEY, R., 1980).

Em entrevista ao crítico de arte G. R. Swenson, o artista plástico Roy Lichtenstein, expoente da *Pop art* norte-americana e contemporâneo a Andy Warhol, analisa:

Eu acho que a arte, depois de Cézanne, tornou-se extremamente romântica e antirrealista, se alimentando de arte; é utópica. Tem tido cada vez menos relação com o mundo, olha para dentro – neo-zen e tudo aquilo. O mundo está aí fora; aí está. A *Pop Art* olha para o mundo; parece aceitar o seu ambiente, que não é bom nem mau, mas diferente – um outro estado de espírito. (Roy Lichtenstein, em entrevista a G. R. Swenson, apud XAVIER, 2012, p. 122-123).

Por processo de serigrafia, Warhol reproduzia *ad infinitum* ícones cotidianos e populares da cultura norte-americana, como notas de um dólar, garrafas de Coca-Cola e retratos de celebridades, como Marilyn Monroe e Elvis Presley e, ao embutir-lhes caráter artístico, punha em xeque o lugar e a aura do artista-autor no contexto capitalista – os vestígios de manipulação humana eram os únicos sinais de autoria que diferenciavam essas obras de arte das reproduções comerciais e publicitárias.

[...] estas pinturas de anúncios não só narravam a migração da publicidade para as pinturas, mas também alegorizam a própria entrada de Warhol no mundo da artes plásticas, onde, com um cinismo brando, ele executou a operação inversa: ele transformou a pintura em propaganda.¹⁵ (JAMES, 1989, p. 59).



Marilyn Monroe
(Andy Warhol, 1967).

¹⁵ Tradução do autor, do original: “[...] these paintings of advertisements not only narrate de migration of advertisements into paintings, but also allegorize Warhol’s own entry into the world of fine art, where, with bland aplomb, he performed the reverse operation: he turned painting into advertisement.”

A inflexão de Andy Warhol para o cinema diz muito respeito à sua carreira como artista plástico. “No início dos anos 1960, o cinema ainda era a mais importante das indústrias de mídia – a mídia mais popular e mais bem remunerada – e, por isso, era a intersecção principal entre negócios e arte”¹⁶ (JAMES, 1989, p.58). Sua primeira fase¹⁷ consistiu em filmes silenciosos 16mm, em preto e branco, aparentemente simples, que retratavam cenas cotidianas e/ou provocadoras, ao passo que exploravam a iconografia *pop* e *underground*. Assim como suas serigrafias, os primeiros filmes de Warhol – compostos por poucos movimentos de câmera e quase nenhuma intervenção da direção – são baseados em repetições com mínimas variações incidentais, a partir de um processo automático de registro. Ao descrevê-los, Jonas Mekas sugeria que eles eram como os primeiros filmes dos irmãos Lumière: registros simples, por uma câmera fixa, dos mais banais eventos (MURPHY, 2012).

Nessa etapa situam-se *Sleep* (1963) – em que um homem (John Giorno) aparece dormindo durante seis horas, constituídas por fragmentos de 10 minutos (na verdade são três horas de material que se repetem uma vez) –, *Eat* (1963) – no qual se observa um homem comer um cogumelo por cerca de quarenta minutos – e *Kiss* (1964) – que mostra alguns casais beijando-se longamente –, o que configura a primeira trilogia de Warhol.



Da esq. para dir.,
fotogramas dos
filmes *Sleep*, *Eat* e
Kiss.

¹⁶ Tradução do autor, do original: “In the early sixties cinema was still the most important of the media industries - the most popular and the most remunerative medium - and so it was the primary intersection of business and art.”

¹⁷ É possível, como fazem diferentes autores, esquematizar a carreira cinematográfica de Andy Warhol de várias formas. Para este trabalho, a cinematografia de Warhol é melhor dividida em 3 fases, iniciando com seus primeiros filmes silenciosos em 1963, passando pelos filmes sonoros roteirizados por Ronald Tavel e Chuck Wein e pelas obras do chamado cinema expandido, e concluindo com seus longas-metragens com estrutura narrativa mais tradicional e maior elaboração técnica em, 1968.

Ainda que tenham recebido reconhecimento imediato pela *Film Culture*¹⁸, os primeiros filmes de Warhol suscitaram questionamentos, até mesmo, entre os entusiastas do cinema *underground*. Com efeito, o próprio Jonas Mekas problematiza:

Andy Warhol está realmente fazendo filmes, ou está pregando uma peça em nós? – é isso o que a cidade comenta. Mostrar um homem dormindo, isso é um filme? Um beijo de três minutos de Naomi Levine, isso é arte de beijar ou arte cinematográfica?¹⁹ (MEKAS, 1972, p. 109 apud JAMES, 1989, p. 65).

Mekas enxergava Warhol, à época, em território antípoda ao de Brakhage, declarando-os como dois extremos do cinema (JAMES, 1989), dado o caráter personalíssimo da obra cinematográfica deste em contraponto à não interferência daquele, cuja grande marca pessoal era exatamente a impessoalidade (TAYLOR, 1975).

No contexto das montagens fortemente trabalhadas e assertivas de Brakhage, a minimização de conteúdo de Warhol, seu prolongamento vazio da duração e sua recusa de intervenção no filme pareciam meros gestos de provocação – na melhor das hipóteses um dadá requentado e, na pior, oportunismo.²⁰ (JAMES, 1989, p. 65).

No mesmo sentido vai Xavier (2012), ao contrapor a “heroica retina” do cineasta *underground* à “retina banal” do artista *pop*. Ao inverter a primazia da acepção subjetiva da realidade, cara ao cinema *underground*, pela celebração do cotidiano simplório e cru, o cinema de Warhol dissolve sua experiência revelatória na banalidade da imagem.

[...] como duplicador, é o registro cinematográfico que prevalece num projeto antiexpressão e antissubjetivismo que resulta numa minimização do discurso [...] o retorno à imagem contínua, desta vez levado às últimas consequências, repõe a questão original de 1895: o que é o cinema além da mera repetição da aparência visível do mundo? (XAVIER, 2012, p. 123).

A atitude aparentemente isenta de Warhol em relação ao registro da objetiva pode ser considerada, entretanto, uma decisão deliberada que engendrou um estilo de direção que seria adotado, mais tarde, por cineastas tão distintos

¹⁸ Andy Warhol foi premiado, em 1964, com o sexto Independent Film Award, por seus filmes *Sleep*, *Haircut*, *Eat*, *Kiss* e *Empire*.

¹⁹ Tradução do autor, do original: “Is Andy Warhol really making movies, or is he playing a joke on us? – this is the talk of the town. To show a man sleeping, is this a movie? A three-minutes kiss by Naomi Levine, is this art of kissing or art of cinema?”

²⁰ Tradução do autor, do original: “In the context of Brakhage’s heavily worked, personally assertive montages, Warhol’s minimization of content, his empty prolongation of duration, and his refusal to intervene in the filmic seemed mere gestures of provocation, at best warmed-over dada and at worst opportunism.”

quanto Godard e Straub (TAYLOR, 1975). James (1989) observa que a câmera inerte nesses filmes cria uma atmosfera dinâmica entre ator e espectador, cada qual mergulhado na ilusão de ser ao mesmo tempo objeto e sujeito do olhar que observa o outro, ora evitando, ora cedendo a esse escrutínio. Além disso, a manipulação do tempo da projeção por Warhol, alterando-a de 24 para 16 quadros por segundo, criava uma nova relação entre o espectador e as imagens exibidas e afastava o aspecto meramente documental dos registros²¹.

Andy Warhol foi um cineasta extremamente prolífico, cujo método era fazer muitos filmes e tornar públicos aqueles que fossem interessantes (RENAN, 1967), nesse momento em exposições restritas a sessões na *Factory*²² e na *Film-makers' Cinemathèque*. Diversos outros títulos foram realizados entre 1963-64, com destaque para *Blowjob* (1964) e *Empire* (1964). No primeiro, a câmera estática mostra, por meia hora, o rosto de um homem supostamente se submetendo a um orgasmo provocado por feleção. No segundo, a mesma câmera estática foca o *Empire State Building* durante oito horas, em uma imagem que pouco varia a não ser pela lenta mudança entre dia e noite.

Durante todo o ano de 1964, fizemos filmes sem som. Filmes, filmes e mais filmes. Fizemos tantos que nem nos dávamos ao trabalho de dar títulos a eles. Amigos passavam e iam parar na frente da câmera, estrelando o rolo de filme daquela tarde. (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 112).



O artista plástico e cineasta Andy Warhol.

²¹ Jonas Mekas conta a história em que, após rejeitar os filmes de Warhol projetados a 24 quadros por segundo, Brakhage passou a admirá-los quando assistiu a eles a 16 quadros por segundo (JAMES, 1989).

²² *The Factory* (A Fábrica) foi um estúdio fundado por Andy Warhol onde acontecia sua produção de artes plásticas, além de grande parte de sua produção cinematográfica. Famosa por ser um lugar de experimentação artística, sexual e de uso de drogas, a *Factory* original tinha paredes e móveis prateados e ficava no quinto andar na 231 East 47th Street, em Midtown Manhattan.

Ainda em 1964, Warhol seguiu para uma nova fase na elaboração de seus filmes. Distinguiu-se esta da anterior pela introdução de som direto, maior variação nos enquadramentos e aparecimento de alguma narrativa – sobretudo devido à roteirização do poeta Ronald Tavel e, posteriormente, do colaborador da *Factory* Chuck Wein. É, também, marcada pelo início de um certo *starsystem* warholiano (iniciado pela atuação da *crossdresser* e *drag queen* Mario Montez) e pela chegada, um ano mais tarde, de Paul Morrissey para compor a equipe de Warhol, o que influenciaria cada vez mais a direção que os filmes da *Factory* tomariam. Nesse período encontram-se títulos como *Harlot* (1964), *Screen Test #1* e *Screen Test #2* (1965), *The Life of Juanita Castro* (1965), *Vinyl* (1965), *Poor Little Rich Girl* (1965), *My Hustler* (1965), *The Velvet Underground and Nico* (1966) e *Chelsea Girls* (1966).

Harlot, o primeiro filme sonoro de Andy Warhol²³ e o primeiro com a contribuição de Tavel, é estrelado por Montez, que aparece em *drag* descansando no sofá da *Factory* e comendo várias bananas ao lado da atriz Carol Koshinskie, que carrega um gato branco no colo. Atrás do sofá estão o poeta e cineasta Gerard Malanga vestido com um *smoking* e o assistente de Warhol Phillip Fagan, enquanto Tavel conversa fora de quadro com outras pessoas sobre diversos assuntos, inclusive o que se passa dentro de quadro. Nesse filme, Warhol trabalha novamente a repetição de pequenas ações distendidas no tempo, além da relação entre o que está dentro e fora de quadro e a disjunção entre imagem e som – mesmo sincronizado à imagem, o diálogo presente no filme é exclusivamente *off*.

Do início de 1964 ao final de 1966, Andy Warhol filmou cerca de 500 do que viria a chamar de *Screen Tests*²⁴. São filmes silenciosos e praticamente estáticos, com cerca de 4 minutos cada (tempo do rolo de filme da câmera Bolex), que apresentam, como em uma fotografia prolongada, anônimos e celebridades frequentadores da *Factory* – como Bob Dylan, Nico e Lou Reed. Já os *Screen Test #1* e *Screen Test #2*, citados nesta segunda fase da filmografia de Warhol, são filmes de aproximadamente 70 minutos, sonoros, em que Philip Fagan e Mario

²³ *Harlot* foi filmado com uma câmera Auricon, capaz de registrar imagens e sons sincronizados. *Empire* é considerado por Warhol seu primeiro filme “sonoro sem som” (WARHOL; HACKETT, 2013), por ter sido rodado com a mesma câmera sem que a função sonora fosse utilizada.

²⁴ Originalmente inspirados nos registros fotográficos de criminosos pela polícia – *mugshots* – (MURPHY, 2012), esses filmes são melhores enquadrados na primeira fase cinematográfica de Warhol.

Montez, respectivamente, conversam com a voz de Ronald Tavel fora de quadro, que “testa” e provoca seus atores buscando variadas reações através de suas perguntas. Para Murphy (2012), esses filmes representam a vulnerabilidade dos intérpretes exibidos em frente à câmera em contraste com a figura escondida do diretor.

Por toda a sua passividade aparente, a câmera de Warhol é uma arma [...] revelando feridas narcísicas primárias e inseguranças patológicas tão grandes quanto as do próprio Warhol (e que pareciam ainda maiores quando ampliadas pelo projetor).²⁵ (TAUBIN, 1997, p. 29-30 apud MURPHY, 2012, p. 62).

The Life of Juanita Castro apresenta um diretor de teatro (Ronald Tavel) sentado em meio a uma série de atores para improvisar uma peça sobre Fidel Castro e sua família, em que papéis masculinos, como o do próprio Fidel, seriam interpretados por atrizes. A verdadeira Juana Castro era irmã de Fidel e havia desertado para os Estados Unidos, onde criticava o irmão publicamente. O roteiro de Tavel é baseado em um artigo intitulado “Meu irmão é um tirano e precisa ir embora”, publicado em agosto de 1964 na revista *Life*, onde Juana expõe disputas e tensões familiares envolvendo, entre outros assuntos, divergências sobre o local do casamento de sua irmã Enma. “Em vez de oferecer análises políticas, o artigo de Juana Castro fornece apenas fofocas familiares”²⁶ (MURPHY, 2012, p. 64). As reações improvisadas de Marie Menken, que interpreta Juanita, aos comandos de Tavel deflagram uma inesperada disputa entre o diretor e sua atriz que, ao mesmo tempo, expõe a fragilidade e gera a tensão dramática do filme (MURPHY, 2012).

Vinyl é uma adaptação do romance de Anthony Burgess, *Laranja Mecânica*, apresentando Gerard Malanga e os atores Ondine e Tosh Carillo através de imagens de tortura e masoquismo sob o olhar silencioso de Edie Sedgwick. O filme inicia-se com um *close up* do rosto de Malanga e, após um tempo, abre-se lentamente para um plano geral com todos em quadro. As ações acontecem em diferentes profundidades de campo nesse plano que dura o filme todo, o que obriga o espectador a escolher o objeto de sua atenção. Silenciosamente disposta como

²⁵ Tradução do autor, do original: “For all its seeming passivity, Warhol’s camera is a weapon [...] revealing raw narcissistic wounds and pathological insecurities as great as Warhol’s own (and that seemed even greater when magnified by the projector).”

²⁶ Tradução do autor, do original: “Rather than offering political analysis, Juana Castro’s article merely provides family gossip.”

uma moldura do lado direito do quadro, Sedgwick, a única mulher em cena, destaca-se:

Warhol intuitivamente entendeu o aspecto fundamental da atuação, que não envolve dizer as falas, mas reagir a elas. As reações de Edie acabam sendo o que mais mantém nosso interesse, mais que o espetáculo sadomasoquista.²⁷ (MURPHY, 2012, p. 77).



Imagens dos filmes *Harlot* (esq.) e *Vinyl* (dir.).

Edith Sedgwick conheceu Warhol em uma festa para Tennessee Williams em janeiro de 1965, pouco após se mudar de Cambridge, onde estudava escultura, para Nova Iorque. Herdeira de família rica e tradicional, passou a frequentar a *Factory* e tornou-se companhia inseparável de Warhol em eventos sociais (WARHOL; HACKETT, 2013). Após sua participação em *Vinyl*²⁸, Warhol decidiu transformá-la em uma *superstar* da *Factory* e encomendou, primeiramente a Ronald Tavel e, depois, a Chuck Wein, roteiros escritos especialmente para tanto. Contudo, de acordo com sua concepção de *superstar*, Warhol não tinha interesse em ver Edie interpretando um papel pré-concebido, mas desejava que fossem criadas situações para que a atriz se distraísse do filme e agisse espontaneamente. Para o cineasta, as verdadeiras *superstars* deveriam “ser” seus próprios roteiros, tarefa muito mais difícil que a de encenar diálogos criados por alguém (MURPHY, 2012). Ao discorrer sobre Edie em *Poor Little Rich Girl*, Warhol comenta que “se ela precisasse de roteiro, não seria adequada para o papel” (WARHOL; HACKETT,

²⁷ Tradução do autor, do original: “Warhol intuitively understood the fundamental aspect of film acting, namely that it involves not line delivery, but reacting. Edie’s reactions turn out to be what most holds our interest, even more than the sadomasochistic spectacle.”

²⁸ Antes de *Vinyl*, Edie havia aparecido rapidamente em *Horse* (1965), sua primeira contribuição em um filme de Warhol.

2013, p. 137).

Poor Little Rich Girl mostra o que se pode interpretar como um dia na vida de Edie Sedgwick: assistimos a ela enquanto acorda, senta-se em sua cama, fala ao telefone, maquia-se e experimenta seus casacos, ao mesmo tempo em que discorre sobre como toda sua fortuna acabou, conversa com a voz em *off* de Chuck Wein (que era amigo íntimo de Edie) e ouve músicas. O filme, cujo título remete a obra homônima estrelada por Shirley Temple, em 1936²⁹, conta com maior quantidade de movimentos de câmera e *zooms*, se comparado aos seus antecessores, e tem a primeira metade de suas imagens totalmente fora de foco – devido a problemas com as lentes, o filme fora registrado desfocado. Warhol, então, refez o filme e manteve um rolo de cada versão na montagem final (MURPHY, 2012).

A dinâmica entre Chuck e Edie, nesse filme, encontra paralelo nos *Screen Test #1* e *Screen Test #2*: provocações pessoais pelos roteiristas fora de quadro, que buscam na atriz e nos atores diferentes reações para compor suas personagens, problematizam a questão dos limites éticos na condução e exposição daquelas pessoas diante da câmera.

Poor Little Rich Girl representa a transição entre a colaboração de Ronald Tavel e Chuck Wein, caminhando no sentido de um cinema menos roteirizado e mais improvisado. No entanto, como já em Tavel o roteiro era usado apenas como guia inicial, abandonado tão logo os atores esqueciam suas falas ou distraíam-se delas (TAYLOR, 1975), a diferença entre os dois períodos permanece sutil. Em razão da extrema liberdade de atuação concedida e incentivada por Warhol a seus atores, esses filmes acabavam ocupando um lugar próximo ao documentário – “eu só queria encontrar grandes pessoas e deixar que elas fossem elas mesmas, conversassem sobre o que conversavam sempre, eu as filmaria por algum tempo e isso seria o filme” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 137).

²⁹ *Poor Little Rich Girl* (no Brasil: *Pobre Menina Rica*, Irving Cummings, 1936) é um filme musical em que a personagem de Shirley Temple, negligenciada por seu pai, foge de sua família rica para juntar-se a um grupo de artistas de *vaudeville*.



Edie Sedgwick e Andy Warhol.

Além da longa duração dos planos, dentre as estratégias para extrair o frescor das interpretações dos atores estavam surpreendê-los com mudanças de última hora no roteiro e na direção e o trabalho com atores embriagados ou dopados. Alguns exemplos incluem Marie Menken ficando bêbada em *The Life of Juanita Castro*, membros do elenco usando nitrito de amila em *Vinyl*, Edie fumando maconha em *Poor Little Rich Girl*, Paul America usando LCD em *My Hustler*, Eric Emerson usando LCD e Ondie e Brigid injetando anfetamina em *Chelsea Girls*, e os cowboys bebendo cerveja e fumando maconha em *Lonesome Cowboys* (1968) (MURPHY, 2012; WARHOL; HACKETT, 2013).

Não obstante, dada a presença imponente da câmera de Warhol, cujo olhar vinha cercado pela promessa de impulso à fama, as estrelas da *Factory* pareciam estar conscientes do lugar de suas performances³⁰ mesmo em momentos extremamente confessionais, transitando ao redor de uma fronteira não delimitada entre seu exibicionismo e o *voyeurismo* da objetiva.

A suposição de que Warhol democraticamente documenta as pessoas "sendo elas mesmas" forneceu a base para a suposição endêmica de que seu cinema era *voyeurístico* [...] a noção mais geral que isso implica – de

³⁰ Não obstante suas possíveis acepções nos diferentes campos das artes, o termo "performance" neste trabalho remete à ideia de "desempenho" e "atuação", em especial para discorrer sobre o papel de atores e atrizes nos filmes citados.

que o cinema de Warhol era uma forma de cinema direto³¹, sem determinação significativa da realidade pelo dispositivo cinematográfico - é totalmente enganosa. Ela gira em torno não só, como outros realismos absolutos, da supressão da mediação do aparelho e dos respectivos códigos genéricos e formais, mas também, e mais importante, da natureza do que está além do filme. Pois ao invés de desdobrar-se na ignorância da presença da câmera ou não ser afetado por ela, o espetáculo nos filmes de Warhol é produzido por e para a câmera. Somente se você estiver inconsciente (*Sleep* - 1963) ou for um prédio (*Empire* - 1964) você poderá ignorar a atenção da mídia no mundo de Warhol.³² (JAMES, 1989, p.67).

Em mais uma colaboração de Chuck Wein, foi rodado em Fire Island um filme estrelado por vários amigos de Edie Sedgwick de Cambridge, como Ed Hood, Genevieve Charbin, Paul America e Dorothy Dean (MURPHY, 2012). *My Hustler*, que foi todo improvisado (MURPHY, 2012), é dividido em duas partes de cerca de 30 minutos.

A primeira apresenta Ed Hood, um homem rico que observa o garoto de programa Paul (Paul America) da varanda de sua casa de praia, enquanto comenta sobre sua beleza. Genevieve (Genevieve Charbin), vizinha de Ed, chega à varanda do vizinho e os dois iniciam um diálogo disputando Paul, enquanto o admiram na areia da praia. Mais tarde aparece Joe (Joe Campbell), um michê mais velho que se une a Ed e Genevieve, e os três apostam sobre quem conseguirá ficar com Paul.

O diálogo dessa parte, que compõe sozinho a trilha sonora, é todo desenvolvido pela conversa travada na varanda, mesmo quando a câmera aponta para Paul America na areia. O filme conta com poucos cortes, e a transição entre o plano das personagens na varanda e o contraplano subjetivo³³ mostrando Paul America na areia, em sua maior parte, é efetuada através de grandes e rápidas *pans*. Esses movimentos de câmera, somados ao uso extensivo do *zoom* que

³¹ O cinema direto é uma corrente do cinema documental que surgiu a partir do final dos anos 1950 com o aparecimento do som direto nas câmeras 16mm. Os cineastas desse cinema pretendiam “ser a mosca na parede”, com o intuito de mostrar a realidade pura sem interferência (RAMOS, 2004) (n.a).

³² Tradução do autor, do original: “The supposition that Warhol democratically documents people ‘being themselves’ provided the basis for the endemic supposition that his cinema was voyeuristic [...] the more general notion it implies – that Warhol’s was a form of direct cinema, without significant determination of the profilmic by the cinematic apparatus – is entirely misleading. It runs around not only, like other absolute realisms, on its elision of the mediation of the apparatus and of generic and formal codes, but also, and more crucially, on the nature of the profilmic. For rather than unfolding in ignorance of the camera’s presence or unaffected by it, the spectacle in Warhol’s films is produced for and by the camera. Only if you are unconscious (*Sleep*) or a building (*Empire*) can you be unaware of media attention in Warhol’s world.”

³³ “A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição e, digamos, com os seus olhos” (XAVIER, 2012, p.34).

aproxima e afasta o objeto da visão das personagens da varanda, remetem a imagens vistas através de um binóculo.

Na segunda parte do filme, uma câmera estática mostra Paul America sair do banho, enxugando-se nu de costas para a câmera. Joe aparece e entra no chuveiro, enquanto inicia uma conversa com America cujo tema varia de banalidades a ensinamentos sobre o ofício de michê permeados por homoerotismo³⁴, claramente tentando seduzir o jovem. Genevieve, Ed Hood e Dorothy Dean – que não havia ainda aparecido – surgem nos últimos minutos do filme para compor a cena do banheiro, interrompendo a massagem que Joe executa nas costas de Paul naquele momento. Os três, cada um a seu turno, fazem propostas oferecendo vantagens a Paul, que não parece se interessar por nenhuma.



Paul America na primeira parte de *My Hustler*.

³⁴ A ideia de homoerotismo como negação da ordem heteronormativa é circunscrita a cada momento histórico/cultural. “Dito de outra forma, uma discursividade homoerótica possibilita inscrever a posição do enunciado produzida mediante as manifestações do objeto, tendo em vista a implementação de suas singularidades inerentes ao contexto sociocultural. Para subverter a ordem do sistema hegemônico, torna-se necessária a rearticulação de paradigmas, sob a ocorrência de uma reflexão acerca de um conceito fixo e fechado da discursividade majoritária.” (GARCIA, 2004, p. 76).



Joe Campbell e Paul America na segunda parte de *My Hustler*.

Como um embrião dos filmes que o sucederiam, *My Hustler* foi o primeiro filme planejado após o início da colaboração de Paul Morrissey com Andy Warhol (TAYLOR, 1975). O clima homoerótico e os curtos trechos de nudez em *My Hustler* inauguraram a série de filmes de *sexploitation*³⁵ lançados comercialmente sob a influência de Morrissey, tais como *I, a Man* (1967), *Bike Boy* (1967) e *The Loves of Ondine* (1967), o que confirmou a ascensão do então assistente de Warhol no círculo da *Factory* (KOCH, 1991). O tema relacionado a prostituição masculina, novidade à época até mesmo na obra de Warhol (MURPHY, 2012), seria abordado mais tarde sob os filtros de Hollywood em *Midnight Cowboy* (no Brasil: *Perdidos na Noite*, John Schlesinger, 1969)³⁶ e, de volta ao *underground*, por Morrissey em *Flesh* (1968).

³⁵ “Os filmes de Warhol são contemporâneos à ascensão do gênero *sexploitation*, objeto de um estudo esclarecedor de Elena Gorfinkel. No relato de Gorfinkel, este gênero dos anos 1960 registrava por reflexo anseios de uma esfera pública cada vez mais sexualizada” (YOUNG, 2015, p. 40, tradução do autor). Para tanto, esses filmes mostravam, em sua maioria, atos sexuais não explícitos e nudez gratuita.

³⁶ *Midnight Cowboy* conta a história de um inocente cauboi texano (Jon Voight) que tenta ganhar a vida em Nova Iorque prostituindo-se para mulheres ricas e acaba fazendo amizade com Ratso (Dustin Hoffman), um rapaz que sobrevive nas ruas através de pequenos golpes e furtos. Apesar de o filme ter sido lançado em 1969, *Midnight Cowboy* foi rodado antes de *Flesh* (lançado em 1968) (WARHOL; HACKETT, 2013).

A partir do final de 1965, especialmente após seu contato com a banda *The Velvet Underground*, Warhol começou a experimentar novas formas de espetáculos para a exibição seus filmes, que incluíam a adição de outras artes (como danças e o acompanhamento musical ao vivo dos *Velvets*) e a projeção de mais de um filme simultaneamente, a fim de trabalhar a imersão do público no que ficou conhecido como cinema expandido³⁷. Esse período durou cerca de um ano e meio, até 1967, quando foram feitos filmes como *The Velvet Underground and Nico* e *Chelsea Girls* (MURPHY, 2012).

The Velvet Underground and Nico é um registro em preto e branco da banda *The Velvet Underground* tocando seus instrumentos ao lado da modelo, atriz e cantora Nico (que se tornara membro do grupo da *Factory* e, neste filme, toca um pandeiro) e seu pequeno filho Ari. A câmera na mão de Warhol passeia livre pela cena, aproxima e distancia o *zoom* e altera o foco constantemente. O filme, que em sua maior parte segue apenas com o som da música sem diálogo algum, era usado como parte dos eventos de cinema expandido promovidos por Warhol (MURPHY, 2012).

A sessão musical que perpassa o filme é interrompida repentinamente por conta da chegada da polícia, ao que tudo indica, acionada em razão do barulho. Após Warhol concordar em não fotografar a ação do policial, a câmera continua rodando por um tempo quando ouvimos alguém dizer ao final: “a *Factory* tem que ir dormir”.

Chelsea Girls, o primeiro sucesso financeiro de Warhol como cineasta³⁸, marcou a emergência do cinema *underground* para uma superfície comercial (MURPHY, 2012). O filme é composto por doze rolos de 33 minutos cada, que mostram cenas improvisadas (com exceção de duas, cujos roteiros foram enviados por Ronald Tavel) rodadas em quartos do hotel Chelsea, na *Factory* e em outros lugares em Nova Iorque (COMENAS, s/d).

Como em uma colagem do histórico de técnicas cinematográficas de Warhol, *Chelsea Girls* lança mão de diferentes artifícios formais e narrativos. Quase

³⁷ Termo teorizado pelo crítico norte-americano Gene Youngblood e que deu título a seu livro de 1970, “*expanded cinema*” (ou “cinema expandido”) designa, como um rompimento com o dispositivo clássico, “formas de espetáculo cinematográfico nas quais acontece algo a mais que somente a projeção de um filme: dança, ações diversas, ‘*happenings*’ etc.” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 111). Sheldon Renan (1967) enxerga esse tipo de cinema como uma “quarta vanguarda” em sua arqueologia dos “filmes de arte pessoais”.

³⁸ O filme supostamente arrecadou US\$300,000 à época (MURPHY, 2012).

todas as estrelas da *Factory* estão presentes³⁹: Nico, Ondine, Brigid Berlin, Mario Montez, Eric Emerson, Gerard Malanga, Mary Woronov, Ingrid Superstar, Marie Menken, Ed Hood e Susan Bottomly inventam em frente à câmera em diferentes situações e dividem a projeção final – os rolos são projetados simultaneamente, de dois em dois (com um pequeno atraso entre um e outro), repartindo a tela ao meio. A trilha sonora é alternada sem ordem específica – apesar de nunca haver dois rolos sonoros ao mesmo tempo, não se consegue antecipar de qual imagem virá o som em cada momento. Da mesma forma, é difícil prever qual cena atrairá a atenção do espectador – o som, as cores (quatro dos doze rolos são coloridos), a nudez e as ações das personagens disputam o olhar de quem assiste aos rolos simultâneos.

Situações banais, como quando Nico corta sua franja na cozinha; íntimas, como quando Ed Hood, em um roupão, divide a cama com Patrick Fleming seminu; e provocadoras, como o *striptease* de Eric Emerson em meio a luzes psicodélicas, questionam o limiar entre a imagem ficcional e documental, especialmente após primeira metade do filme, quando as cenas ganham forte carga de psicodrama.

Há relatos de que os atores ficaram realmente nervosos e chateados durante e após as cenas de *Chelsea Girls* (WARHOL; HACKETT, 2013). Nos últimos rolos projetados, por exemplo, Nico chora sozinha ao lado esquerdo da tela ao passo que, ao lado direito, Ondine interpreta o papa. Nessa sequência, após injetar anfetamina, Ondine fica enfurecido e ataca Ronna Page por tê-lo chamado de falso, depois vira para a câmera e dispara: “desligue essa m*!”. Mas a câmera continua a rodar.



Nico (esq.), Ronna Page e Ondine (dir.) na sequência final de *Chelsea Girls*.

³⁹ A ausência mais marcante neste filme é a de Edie Sedgwick, que à época já tinha se afastado do círculo de Warhol. De acordo com Paul Morrissey, Edie, que tinha filmado anteriormente uma cena do filme, pediu para que sua participação fosse retirada alegando ter assinado um contrato com o agente de Bob Dylan, Albert Grossman (COMENAS, s/d).

Segundo Paul Morrissey, as sequências de *Chelsea Girls* foram originalmente pensadas para serem projetadas sozinhas, mas as 6 horas e meia de material selecionado continham cenas enfadonhas demais para serem vistas isoladamente. (TAYLOR, 1975). “Em *Chelsea Girls*, o tédio frequente advém do tempo indevido que é dado a pessoas que veem suas aparições como oportunidades de mostrar o que elas pensam ser atitudes sofisticadas”⁴⁰ (TAYLOR, 1975, p. 138).

Em questão controversa⁴¹, Morrissey afirma ter sido o responsável pela ideia de unir em um único filme os doze rolos de cenas de pessoas conversando como se estivessem em um quarto de hotel para exibir na *Cinemathèque* de Jonas Mekas. “Foram ideias simples. Não foram concebidas como algum grande projeto artístico”⁴² (YACOWAR, 1993, p. 19). Para Mekas, no entanto, o filme é um épico que “em suas estruturas complexas e sobrepostas, em sua simultaneidade de vida diante de nossos olhos, mais se aproxima de [James] Joyce”⁴³ (YACOWAR, 1993, p. 20).

Chelsea Girls obteve várias críticas, positivas e negativas, na grande mídia norte-americana, como o jornal *The New York Times*, a revista *Time* e a *Variety*. A notoriedade do filme veio, porém, com a *Newsweek*, que afirmou, entre outras coisas, que o filme “coloca os olhos em estado de alerta, os dentes rangendo e o coração à prova”⁴⁴ (MURPHY, 2012, p. 173).

Em algum momento no percurso de sua carreira como cineasta, Andy Warhol deixou de fazer filmes “só pela diversão”, exibindo-os a princípio em circuitos reduzidos e exclusivos, e resolveu fazê-los de forma mais elaborada, visando as grandes salas de cinema. Warhol demarca esse ponto de virada após a projeção de **** (quatro estrelas) na *Cinemathèque*, no final de 1967 (WARHOL; HACKETT, 2013). Essa havia sido a única exibição das 25 horas consecutivas do material,

⁴⁰ Tradução do autor, do original: “In *The Chelsea Girls* the frequent tedium comes from an undue allowance of time to people who see their appearances mainly as an opportunity to strike what they take to be sophisticated attitudes.”

⁴¹ Em sua autobiografia, Andy Warhol relata que foi ele quem teve a ideia de alinhar os filmes rodados em diferentes lugares, para que parecessem tratar de registros de pessoas em diferentes quartos de um mesmo hotel (WARHOL; HACKETT, 2013).

⁴² Tradução do autor, do original: “They were all simple ideas. They were not conceived as some grand artistic design.”

⁴³ Tradução do autor, do original: “in its complex and overlapping structures, in its simultaneity of lives before our eyes, comes closest to Joyce.”

⁴⁴ Tradução do autor, do original: “sets the eyes on alert, the teeth on edge and the heart on trial.”

composto por trechos de outros filmes de Warhol (como versões de *I, a Man, Bike Boy* e *The Loves of Ondine*) e registros dos frequentadores da *Factory* durante aquele ano em diferentes contextos, ambientes e cidades (WARHOL; HACKETT, 2013).

No dia seguinte, a *Cinemathèque* começou a exibir uma versão de duas horas do nosso filme e pronto – a maior parte dos rolos foi armazenada e daí em diante começamos a pensar sobretudo em ideias de filmes de longa-metragem que cinemas normais exibissem. (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 302).

Nessa terceira fase que se iniciava no cinema de Warhol encontram-se longas-metragens coloridos com estruturas formal e narrativa mais tradicionais e maior quantidade de diálogos (ainda em grande parte improvisados). Paul Morrissey, que havia sido alçado à categoria de gerente das produções da *Factory* (WARHOL; HACKETT, 2013), era extremamente crítico aos filmes “não profissionais” de Warhol e ajudou a empurrar a produção do cineasta para um campo mais comercial (YACOWAR, 1993). Seguindo no caminho da *sexploitation*⁴⁵, Andy Warhol realizou então *Lonesome Cowboys* (1968) e *Fuck* (também denominado *Blue Movie*, 1968).

Lonesome Cowboys foi rodado no Arizona, em um tipo de cidade fantasma que teria sido palco de alguns dos filmes de John Wayne (WARHOL; HACKETT, 2013). Ao explorar o gênero *western*, Warhol e Morrissey tentaram mostrar o que Hollywood havia escondido: a atração sexual entre caubóis (MURPHY, 2012).

O filme inicia-se com uma cena de 8 minutos em que Ramona (Viva) e Julian (Tom Hompertz), cujos nomes remetem ao clássico de Shakespeare⁴⁶, fazem sexo sobre um pasto pouco iluminado. O enredo gira em torno do conflito entre Ramona – que é dona de um bordel e tenta seduzir Julian – e um grupo de irmãos caubóis gays, dentre os quais figuram Little Joe (Joe Dallesandro), Eric (Eric Emerson) e Mickey (Louis Waldon).

Uma cena noturna entre Little Joe e Eric justifica título do filme ao discorrer sobre a essência dos caubóis: em um longo monólogo com nuances de

⁴⁵ Realizados em 1967, filmes de *sexploitation* como *Bike Boy* e *The Loves of Ondine* podem ser considerados, por suas características técnicas, formais e narrativas, como uma ponte entre a segunda e a terceira fase na divisão da cinematografia de Andy Warhol adotada aqui.

⁴⁶ Sobre esse filme, Warhol diz: “originalmente, ia ser uma história tipo Romeu e Julieta, chamada *Ramona e Julian*, mas logo improvisamos que seria um filme sobre uma cidade com uma mulher e caubóis todos veados” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 310).

erotismo⁴⁷, Eric explica que o fato de viverem sozinhos desperta neles um amor por si mesmos tão grande que acaba por abafar a solidão e sobrepor-se a qualquer sentimento por outra pessoa – “é o melhor sentimento do mundo estar solitário... o mais profundo”.

Em certo ponto, Eric, Joe e Mickey brigam descamisados sem motivo aparente. A carga homoerótica do filme alcança seu ápice nessa cena, que exhibe o contato físico sensual entre os atores sob a roupagem usual dos filmes de herói. Como descreve o cineasta Peter Gidal,

O ritual masculino é realizado com uma naturalidade que não tem precedentes; ele expõe os confrontos doentios no *Western* tradicional, onde os desejos homossexuais perversamente latentes são desempenhados ao máximo, disfarçados pelas noções aceitáveis de lutas com armas, perseguições, brigas.⁴⁸ (GIDAL, 1971, p. 126 apud MURPHY, 2012, p. 216-217).



Joe Dallesandro, Eric Emerson e Louis Waldon em *Lonesome Cowboys*.

Em outra sequência, os irmãos caubóis cavalgam até o rancho de Ramona e a estupram. Logo se distraem da ação, vez que aparentam não ter interesse sexual pela moça, o que parece enfurecê-la ainda mais. O filme termina com Eric, que desiste de ser caubói, partindo com seu cavalo rumo à Califórnia ao lado de Julian.

Lonesome Cowboys despertou a atenção do FBI por ter sido denunciado que Warhol filmava material pornográfico em frente a crianças (MURPHY, 2012). O

⁴⁷ “Erotismo”, aqui, diz respeito a insinuação sexual. Para debate acerca do tema, ver capítulo II, subcapítulo 4 desta dissertação – “Considerações sobre os filmes”.

⁴⁸ Tradução do autor, do original: “The masculine ritual is performed with a naturalness that is unprecedented; it exposes the sick confrontations in the usual Western, where perversely latent homosexual wishes are played out to the full, disguised by the acceptable notions of gun-fights, round-ups, brawls.”

relato do FBI sobre a estreia do filme no Festival Internacional de Cinema de São Francisco, em novembro de 1968, descreve a experiência do agente que acompanhou a exibição com a precisão de uma crítica cinematográfica:

[...] Parece que não havia roteiro para o filme, mas que eram dadas aos atores ideias básicas de uma trama e então eles eram instruídos a atuar e falar como quisessem. [...] Havia danças sugestivas encenadas por atores masculinos uns com os outros. Essas danças aconteciam enquanto eles estavam vestidos e sugeriam relação sexual entre dois homens. Não havia trama ou desenvolvimento de personagens por todo o filme. Era na verdade uma série remotamente ligada de cenas que mostravam situações de relações sexuais de natureza homossexual e heterossexual. Palavras, gestos e frases obscenas foram usadas por todo o filme.⁴⁹ (COMENAS, s/d, s/n).

Em sua última direção *solo* no cinema, Warhol filmou *Fuck*, posteriormente rebatizado como *Blue Movie*. A ideia de fazer um filme em que Viva faz sexo com Louis Waldon supostamente veio da atriz (MURPHY, 2012), mas Warhol conta que sempre quis fazer um filme que fosse “pura trepada, mais nada, do jeito que *Eat* tinha sido só comer e *Sleep* tinha sido só dormir” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 350). Assim, apesar de constar desta última etapa em sua carreira cinematográfica, *Blue Movie* remete muito aos primeiros filmes do cineasta no que concerne os momentos em que a câmera está fixa e um longo plano registra a ação acontecer sem cortes.

A relação sexual entre Viva e Waldon, que de fato se concretiza, ocupa apenas um pequeno trecho do filme, enquanto durante a maior parte do tempo o casal conversa sobre sexo, questões políticas, faz comida e toma banho. O tom azulado da imagem – que acabou por influenciar o nome da obra⁵⁰ – foi na verdade um erro de Warhol, fruto do uso de película para luz interna (tungstênio), quando havia iluminação do sol vindo da janela do quarto (COMENAS, s/d).

O filme, que dura cerca de duas horas, começa com um *close-up* de Viva deitada na cama ao lado de Waldon, ainda vestidos. Os dois conversam por um

⁴⁹ Tradução do autor, do original: “[...] It appeared that there was no script for the film but rather the actors were given a basic idea for a plot and then instructed to act and speak as they felt. [...] There were suggestive dances done by the male actors with each other. These dances were conducted while they were clothed and suggested love-making between two males. There was no plot to the film and no development of characters throughout. It was rather a remotely-connected series of scenes which depicted situations of sexual relationships of homosexual and heterosexual nature. Obscene words, phrases and gestures were used throughout the film”.

⁵⁰ Além da referência à imagem azulada do filme, Gerace (2015) pontua que o nome “*blue movie*” remete a filmes pornográficos, pois, de forma geral, o termo “refere-se à luz azulada do projetor associado ao léxico *blue*, que, na gramática inglesa da época vitoriana, trazia o sentido de obsceno/obscenidade” (GERACE, 2015, p. 64).

tempo e começam a despir-se lentamente, mas não dão início à relação sexual de fato até o começo do segundo rolo do filme, cerca de trinta minutos depois. Viva parece se incomodar com a presença da equipe de filmagem no local, a quem ela se refere como “fantasmas”, e o ato sexual não parece muito coordenado, já que o casal o interrompe e reinicia a conversa diversas vezes, aparentando não saber como continuá-lo.

Durante os últimos trinta minutos de filme, o casal cozinha e toma banho juntos. *Blue Movie* termina com os atores nus na banheira, Viva sentada sobre Waldon, enquanto fazem barulhos e gemidos ininteligíveis.



Viva e Louis Waldon em *Blue Movie*.

Assim como *Lonesome Cowboys*, *Blue Movie* teve problemas com a polícia e foi apreendido dez dias após ser lançado publicamente, em 1969, por obscenidade (COMENAS, s/d). Enquanto os outros filmes de *sexploitation* de Warhol não exibem sexo de fato – que permanece apenas no campo da expectativa, insinuado pelos títulos, situações e conversas entre as personagens, e por algumas cenas de nudez explícita –, *Blue Movie* entrega pela primeira vez o prometido. O filme, no entanto, não segue as convenções do cinema pornográfico, onde o ato sexual “é interpretado e orquestrado para a câmera, não para os participantes, resultando posturas e posições que de outra forma não ocorreriam” (GERACE, 2015, p. 37). *Blue Movie* mostra o sexo

[...] como um evento natural entre duas pessoas, em vez de como um espetáculo. A câmera não se aproxima para uma visão melhor da ação,

mas permanece registrando passivamente o que acontece em sua frente.⁵¹ (MURPHY, 2012, p. 225).

Na última fase de seu cinema, a aproximação dos filmes de Andy Warhol a formatos e gêneros estabelecidos comercialmente apresentava-se acompanhada pela negação desses modelos através de sua subversão. *Lonesome Cowboys* desconstrói o arquétipo “macho” heterossexual dos caubóis nos *westerns*, e *Blue Movie* retira da pornografia os artifícios que a distancia das situações ordinárias. A popularização do cinema de Warhol, contudo, fez com que seus filmes penetrassem no cinema convencional, abrindo caminho para uma tolerância cada vez maior, por este cinema, a temas e técnicas que caracterizavam os filmes *underground* (STAIGER, 2000).

Especialmente após o sucesso comercial de *Chelsea Girls*, a conotação erótica dos filmes de Warhol foi seguida de uma crescente mudança no comportamento do público geral em relação à ideia de experimentação sexual, o que fez de sua audiência, que era limitada a alguns curiosos e frequentadores da *Factory*, uma realidade (JAMES, 1989).

Pode ser um pouco demais afirmar que seus filmes permitiram a aceitação pela geração da contracultura da pornografia *soft-core* e *hard-core*. Ainda assim, o jogo com o desejo sexual explícito em *Blowjob*, *My Hustler*, *Chelsea Girls*, *Lonesome Cowboys* e vários outros filmes seus eliminaram parte do perigo que a sexualidade não tradicional oferecia à classe média. Quando até mesmo a *Newsweek* e a *Life* informavam sobre esse cinema de uma forma quase entusiástica, uma liberação sexual pareceu tolerável, talvez até *fashion*.⁵² (STAIGER, 2000, p. 144).

De operador de câmera a operador de negócios, Warhol foi deixando o posto de diretor/autor e caminhou rumo à posição de produtor cinematográfico, delegando cada vez mais as funções em seus filmes. Após *Blue Movie*, limitou-se praticamente a financiá-los e a lançá-los com sua marca (JAMES, 1989). Na contramão das demais obras do cinema *underground*, a natureza colaborativa dos filmes de Warhol – que dependiam intensamente do trabalho dos atores (que improvisavam sem roteiro), dos roteiristas (como Tavel e Wein) e, mais tarde, da

⁵¹ Tradução do autor, do original: “[...] as a natural occurrence between two people rather than as a spectacle. The camera doesn’t move in closer for a better view of the action, but remains a passive recorder of what transpires in front of it.”

⁵² Tradução do autor, do original: “It may be a bit too much to claim that his films permitted the acceptance by a counterculture generation of soft-core and hard-core pornography. Yet the play with sexual desire explicit in *Blow Job*, *My Hustler*, *The Chelsea Girls*, *Lonesome Cowboys*, and so many others of his films took away some of the threat that nontraditional sexuality presented to the middle class. When even *Newsweek* and *Life* could report on this cinema in a somewhat enthusiastic way, a sexual liberation seemed tolerable, maybe even fashionable.”

coordenação de Paul Morrissey – vai ao encontro do conceito da arte *pop* que desromantiza a figura do autor. Pode-se dizer, com risco de exagero, que um dos maiores méritos de Warhol foi o de criar a atmosfera propícia para que os filmes acontecessem, restando a ele, muitas vezes, apenas apertar o botão da câmera⁵³. Da mesma forma funcionava com outras criações envolvendo seu nome – “o que quer que fosse criado em sua presença, tornava-se ‘um Andy Warhol’”⁵⁴ (JAMES, 1989, p. 51).

Na tarde do dia 3 de junho de 1968, Andy Warhol estava na *Factory*⁵⁵ e acabara de falar ao telefone com Viva quando levou dois tiros da escritora e feminista radical Valerie Solanas⁵⁶ (WARHOL; HACKETT, 2013).



Andy Warhol no primeiro espaço da *Factory*.

⁵³ Com efeito, Warhol, por vezes, simplesmente ligava a câmera e se ausentava do local de suas filmagens (SITNEY, 2002).

⁵⁴ Tradução do autor, do original: “whatever was created in Warhol’s presence became ‘an Andy Warhol’.”

⁵⁵ A essa altura, a *Factory* havia mudado para um *loft* na Union Square Oeste, 33. O prata que cobria o local original havia dado lugar a um branco tradicional: “por um lado, o Período Prata estava definitivamente superado, queríamos branco agora. Além disso, a nova *Factory*, definitivamente, não era um lugar em que a antiga loucura pudesse continuar” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 316).

⁵⁶ Valerie Solanas havia fundado uma organização que batizara de “SCUM”, (abreviação de “Society for Cutting Up Men” - “Sociedade para cortar os homens”, em tradução livre), acrônimo que em inglês significa algo como “escória”. Ela havia entregado o roteiro de uma peça para que Warhol produzisse, e passou a ameaçar o cineasta quando ele admitiu ter perdido o texto. Como compensação, Warhol ainda daria um papel a Solanas no filme *I, a Man*, na qual a escritora discute com a personagem principal (interpretada por Tom Baker) na escada de um edifício (WARHOL; HACKETT, 2013).

3 O cinema de Paul Morrissey

Após ser alvejado por Valerie Solanas, o envolvimento de Andy Warhol nos filmes produzidos pela *Factory* diminuiu expressivamente⁵⁷. Paul Morrissey assumiu então, oficialmente, a direção das produções e lançou, no mesmo ano, *Flesh* (1968), seguido por *Trash* (1970) e *Heat* (1972)⁵⁸.

O atentado de Valerie Solanas contra a vida de Warhol configura um marco histórico, pois apesar de *Flesh* ter sido planejado anteriormente, foi durante a incapacitação de Warhol que Paul Morrissey o escreveu e dirigiu. Após a recuperação de Warhol e a mudança para a nova *Factory*, a produção e distribuição estavam mais profissionalmente organizadas, e Warhol abandonou grande parte do meio social que o havia sustentado anteriormente.⁵⁹ (JAMES, 1989, p. 63).



A atriz de *Trash*, Jane Forth, Paul Morrissey e Andy Warhol, em frente a pôster do ator Joe Dallesandro.

⁵⁷ Naquele ano, durante sua recuperação do atentado de Solanas, Warhol ainda dirigiria *Blue Movie* (WARHOL; HACKETT, 2013), filme com o qual Paul Morrissey afirma não ter tido nenhuma relação (YACOWAR, 1993).

⁵⁸ Em 1971 foi lançado *Women in Revolt*, dirigido por Paul Morrissey e produzido por Andy Warhol. É *Heat*, no entanto, que completa a trilogia de Morrissey.

⁵⁹ Tradução do autor, do original: "Valerie Solanas' attempt on Warhol's life falls into place as a historical marker, for although *Flesh* has been planned previously, it was during Warhol's incapacitation that Paul Morrissey wrote and directed it. After Warhol's recovery and the move to the new *Factory*, production and distribution were more professionally organized, and Warhol largely abandoned the social milieu that had previously sustained him."

Morrissey nasceu em 1938, em Manhattan, Nova Iorque, e obteve educação católica até se graduar em Inglês pela Fordham University (YACOWAR, 1993). O cineasta narra com saudosismo que a influência da religião em sua educação foi a melhor coisa que já lhe ocorreu (YACOWAR, 1993) e, em um aparente contrassenso com sua obra cinematográfica, denuncia que, posteriormente, “todos os valores sensíveis de uma educação sólida e uma base moral dissiparam-se pelo vaso sanitário liberal, a fim de vender sexo, drogas e *rock and roll*”⁶⁰ (YACOWAR, 1993, p. 13).

Sua relação com o cinema independente iniciou-se quando alugou uma loja desocupada em East Village e começou a exhibir filmes em 16mm para pequenos públicos, período em que também fazia seus próprios curtas-metragens *underground* silenciosos com uma câmera Bolex para compor a programação⁶¹ (YACOWAR, 1993): em *Mary Martin Does It* (1962), uma mulher leva às últimas consequências a missão de tornar as ruas Nova Iorque mais limpas, passando a expulsar os moradores sem-teto dando-lhes bebidas supostamente envenenadas; *Civilization and Its Discontents* (1962) apresenta, através de um humor satírico, diversas anedotas envolvendo o drama de pessoas infelizes e miseráveis em um mundo degradado; Em *Taylor Mead Dances* (1963), o poeta e ator Taylor Mead (que também participa dos filmes de Warhol) dança com latas de tinta durante um *strip-tease* imaginário; *The Origin of Captain America* (1964) é um filme em cores que traz imagens de páginas de quadrinhos do Capitão América sendo lidas por um rapaz; *All Aboard the Dreamland Choo-Choo* (1964) mostra um jovem preparando o que parece ser um cigarro de maconha, e fumando-o em seguida. Após terminar o cigarro, o jovem aparenta estar anestesiado e não é possível afirmar se trata-se de sua imaginação ou realidade quando o vemos enfiar várias vezes um estilete em sua coxa despida, liberando sangue; Em *Like Sleep* (1965), um rapaz e uma garota injetam drogas e ficam em um estado de sono torporizado.

Muitos dos temas abordados reiteradamente nesses primeiros trabalhos seriam revisitados pelos filmes de Morrissey após o início de sua colaboração com Andy Warhol, como o uso de drogas e a miséria humana.

⁶⁰ Tradução do autor, do original: “All the sensible values of a solid education and a moral foundation have been flushed down the liberal toilet in order to sell sex, drugs and rock and roll.”

⁶¹ Sobre alguns dos primeiros filmes de Morrissey, que já não se encontram disponíveis, é possível conseguir uma breve descrição no terceiro *Film-Makers' Cooperative Catalogue* (YACOWAR, 1993).



Imagens de *Like Sleep*.

Sua sala de cinema improvisada teve que ser fechada meses depois da inauguração, após interdição policial por falta de licença (YACOWAR, 1993). Morrissey trabalhou, em seguida, para uma companhia de seguros, até se envolver com a produção cinematográfica de Warhol: em 1965, Paul Morrissey visitava o apartamento onde aconteciam as filmagens de *Space*, com Edie Sedgwick (filme nunca lançado), quando Andy Warhol pediu sua opinião sobre a movimentação da câmera em certo ponto do filme. Morrissey, em resposta, aconselhou Warhol a fazer o que ficaria registrado como a primeira *pan* em um de seus filmes (TAYLOR, 1975). A partir de então, a presença e a influência de Paul Morrissey nas produções de Andy Warhol aumentaram cada vez mais. Sobre as tarefas exercidas na *Factory*, Warhol relembra em sua autobiografia que Morrissey

No começo, apenas varria o chão ou olhava slides e fotografias. Ele andava querendo começar a fazer filmes sonoros, mas não tinha dinheiro para alugar todo o equipamento de som [...] Paul era cheio de recursos, a ponto de parecer mágico para nós. (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 147).

Morrissey atuaria como assistente, produtor associado e cinegrafista em diversos filmes de Warhol e coordenaria várias outras atividades da *Factory*, como a descoberta e o gerenciamento da banda *The Velvet Underground* (WARHOL; HACKETT, 2013). Sua importância, a certo ponto, foi tanta que chegou a firmar contrato que lhe garantia 25 por cento daquilo que Warhol recebesse (YACOWAR, 1993). Ainda nas palavras de Warhol, “Paul se revelou um bom gerente empresarial. Era ele que conversava com o pessoal de negócios, que lia a *Variety*, que procurava jovens bonitos (ou engraçados; de preferência, ambas as coisas) para os nossos filmes” (WARHOL; HACKETT, 2013, p.266).

“Morrissey ressalta que os primeiros curtas-metragens que fez para Warhol não eram filmes, mas ‘experimentos’. Os títulos eram bordões inventados depois para que as latas de filme pudessem ser rotuladas na prateleira”⁶² (YACOWAR, 1993, p.19). O diretor afirma ter tido total liberdade e controle sobre as filmagens em sua contribuição na *Factory* e, desde a morte de Warhol, tem dado uma série de entrevistas e feito publicações onde reclama para si a verdadeira autoria de filmes como *Chelsea Girls* e *Lonesome Cowboys* (MURPHY, 2012; YACOWAR, 1993) – “a formação do elenco, preparação dos atores, motivação da trama, arranjo da locação, edição e ‘qualquer direção que esses filmes tiveram, veio de mim’, aponta Morrissey”⁶³ (YACOWAR, 1993, p. 3). É certo que, com a exceção de *Blue Movie*, as obras realizadas desde o atentado a Warhol, em 1968, até 1974 têm o nome de Morrissey oficialmente como responsável pelas direções⁶⁴. “Quando estudantes da Universidade da Califórnia, em Los Angeles, perguntaram a Warhol qual era sua exata contribuição em *Heat*, ele respondeu: ‘Bem, hum, eu vou às festas’”⁶⁵ (KOCH, 1991, p. 105).

Paul Morrissey rejeitava a liberdade da *Pop art* e do cinema experimental dos anos sessenta, que em sua visão “pareciam abandonar o rigor moral e a acessibilidade formal da arte tradicional”⁶⁶ (YACOWAR, 1993, p. 11). Ao buscar elementos próprios do cinema comercial para seus filmes em um contexto de vanguarda artística, o cineasta foi de encontro aos preceitos do cinema *underground*, o que dividiu opiniões sobre sua obra. Para os defensores do cinema experimental, os filmes de Warhol, a partir da influência de Morrissey, rapidamente se ofuscaram em sua significância e se degradaram. Os entusiastas de um cinema comercial tradicional, por outro lado, defendem que Andy Warhol, com a colaboração de Paul Morrissey, amadureceu como cineasta (JAMES, 1989). Valendo-se de estruturas formal e narrativa mais tradicionais e maior controle

⁶² Tradução do autor, do original: “Morrissey emphasizes that the early short films he made for Warhol were not films, but ‘experiments’. The titles were catchphrases made up afterward so that the film cans could be labeled on the shelf.”

⁶³ Tradução do autor, do original: “The casting, cuing of actors, prompting of plot, arrangement of location, editing, and ‘whatever direction these films had, came from me’, Morrissey arrows.”

⁶⁴ Segundo o site www.imdb.com, Paul Morrissey ainda codirigiu *L’Amour* (1973) junto com Andy Warhol.

⁶⁵ Tradução do autor, do original: “When students at the University of California, Los Angeles, asked Warhol exactly what he contributed to *Heat*, he replied, ‘Well, uh, I go to the parties’.”

⁶⁶ Tradução do autor, do original: “[...] seemed to abandon the moral rigor and formal accessibility of traditional art.”

técnico de som, imagem e edição, os filmes de Paul Morrissey mantêm, contudo, grande parte das características das obras de Warhol.

Mesmo em seu nível mais comercial e a despeito do seu desprezo pelo caráter “artístico” dos primeiros filmes de Warhol, Morrissey conservou os tropos chave do seu vocabulário formal: *takes* longos e o olhar isento da câmera, movimentos restritos a *pans* e *zooms*, que juntos construíam a coerência espacial e temporal do quadro, em que os atores mobilizavam suas atuações entre os vários níveis de seus papéis.⁶⁷ (JAMES, 1989, p.80-81).

Como herança dos primeiros filmes da *Factory*, a obra de Morrissey é baseada em pouca intervenção da direção e muito improvisado dos atores:

Eu não tenho nenhuma ideia pré-concebida de quem são aquelas personagens. Eu simplesmente dou aos atores papéis gerais e clichês e descubro-os adicionando uma série de nuances que um escritor nunca inventaria.⁶⁸ (YACOWAR, 1993, p.20).

O cineasta dava algumas falas iniciais a seus atores, que seguiam inventando, estimulados a falar o tempo todo: “Eu gosto de diálogo intermináveis. Raramente mostro alguém apenas fazendo algo, eu quero as pessoas sempre falando”⁶⁹ (YACOWAR, 1993, p. 9). Na tentativa de mitigar atuações demasiadamente artificiais, Morrissey continua: “Eu não dizia a eles o que fazer ou pensar, eu deixava isso com eles. Mas eu sempre falo: ‘Não, mais uma vez, mas não sorria.’”⁷⁰ (YACOWAR, 1993, p. 8).

Assim como, em 1965, Andy Warhol viu em Edie Sedgwick a grande estrela de sua obra (MURPHY, 2012), Joe Dallesandro tornou-se a principal figura nos primeiros filmes de Paul Morrissey após 1968. Dallesandro nasceu em 1948, na Flórida, e ainda criança foi para um lar adotivo em Nova Iorque, após o divórcio dos pais. Na adolescência, envolveu-se com uma quadrilha que roubava carros e acabou preso em um centro de reabilitação para jovens aos quinze anos de idade (RIMOLDI, 1991). Little Joe, como ficaria conhecido, aparecera por engano no apartamento onde Warhol e Morrissey filmavam *The Loves of Ondine* e, entre uma

⁶⁷ Tradução do autor, do original: “Even at his most commercial and despite his scorn for the “artiness” of Warhol’s early films, Morrissey retained the key tropes of their formal vocabulary: the long take and the uninflected gaze of the camera, its movement restricted to pans and zooms, which together construct the coherent spatial and temporal frame inside which the actors mobilize the interplay between the various levels of their roles.”

⁶⁸ Tradução do autor, do original: “I don’t have any preconceived ideas of who the characters are. I just give the actors general, cliché parts to play and find they put in lots of nuances that a writer wouldn’t come up with.”

⁶⁹ Tradução do autor, do original: “I like nonstop dialogue. I seldom show anybody just doing something, I want people always talking.”

⁷⁰ Tradução do autor, do original: “I wouldn’t tell them what to do or think, I’d leave that to them. But I always say, ‘No, one more time, but don’t smile.’”

tomada e outra, Morrissey convidou o jovem de dezoito anos para aparecer no filme. A atuação de Joe em *The Loves of Ondine* chamou tanto a atenção de Morrissey que o rapaz seria convidado, em seguida, para participar de *Lonesome Cowboys* e tornar-se-ia frequentador regular da *Factory* (WARHOL; HACKETT, 2013). “Paul parecia ver Joe como um outro Brando ou James Dean – uma pessoa com uma espécie de mágica que atraía tanto homens como mulheres” (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 287).

A partir de 1968, Paul Morrissey também elencaria atrizes travestis para atuar em seus filmes, geralmente em papéis de mulheres. Apesar de Mario Montez já figurar em *drag* nas produções da *Factory* desde 1964, a caracterização do ator acontecia somente durante as filmagens, diferentemente do fenômeno homossexual que foram as travestis Jackie Curtis, Candy Darling e Holly Woodlawn (WARHOL; HACKETT, 2013). Sobre o assunto, Andy Warhol narra:

Até o final de 67, as drag queens ainda não eram aceitas nos círculos alternativos do sistema. Ainda circulavam pelos lugares por onde sempre circularam – à margem, em torno das cidades grandes, geralmente em pequenos hotéis miseráveis, fechadas em seu próprio círculo [...] Mas então, assim como as drogas haviam passado a fazer parte da vida das pessoas medianas, a dubiedade sexual também passou e as pessoas começaram a se identificar um pouco mais com as drag queens, a vê-las mais como “radicais sexuais” do que derrotados deprimentes. (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 269).



Paul Morrissey, Jane Forth,
Holly Woodlawn e Joe
Dallesandro.

Sexo, drogas e prostituição são assuntos-chave nos primeiros filmes após 1968. Sua estética, temática e uso de elementos estranhos à heteronormatividade estabelecida no cinema e na sociedade à época, como a superexposição do nu masculino (em especial, de Dallesandro) e personagens sem definição clara de gênero⁷¹, unem-se num conjunto que sedimentou o terreno para o Novo Cinema *Queer*, [re]emergente no início dos anos 1990⁷². Longe de glorificar tais temas, no entanto, os filmes de Morrissey criticam o falso *glamour* das drogas e mostram a tragédia do auto-abuso destrutivo e vazio existencial. Defensor de um discurso conservador, Morrissey considera “liberal” a palavra mais abominável da língua inglesa (YACOWAR, 1993). Em suas palavras:

As três religiões dominantes, em voga e adoradas atualmente – sexo, drogas e rock and roll – são, em minha opinião, inerentemente más e destrutivas à vida. [...] É um problema muito sério que demanda um tratamento cômico, uma vez que é uma insanidade autoimposta, uma lavagem cerebral na população em geral feita pelos esforços incansáveis da mídia para satisfazer crianças sem educação e adultos semiletrados.⁷³ (YACOWAR, 1993, p. 27).

A suposta reprovação por parte de Morrissey, que mostra em seus filmes uma realidade degradada sem esperança, cede lugar, muitas vezes, à empatia do espectador com o aspecto mais primitivo e humano das pessoas em cena. O diretor, assim, parece “abraçar os pecadores ao passo que condena seus pecados”⁷⁴ (YACOWAR, 1993, p.12). O grande tema de seus filmes, segundo o cineasta, são “pessoas tentando sobreviver a todas as liberdades com as quais foram amaldiçoadas”⁷⁵ (YACOWAR, 1993, p. 11).

Paul Morrissey se recusa a ver seus filmes como políticos ou mesmo

⁷¹ “Gênero”, nesse contexto, remete à identidade cultural assumida pelo corpo sexuado, nos termos de Butler (2003).

⁷² A onda de filmes procedentes de circuitos e festivais de cinema independentes no início dos anos 1990, cujas temáticas focavam a comunidade LGBT — lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros — foi denominada pela crítica de cinema norte-americana B. Ruby Rich, em um artigo publicado em 1992 na revista britânica *Sight & Sound*, *New Queer Cinema*. Tais filmes traziam em comum uma abordagem desafiadora tanto em relação à heteronormatividade, quanto à própria homonormatividade, em um momento em que a comunidade LGBT era submetida a forte repressão e preconceito por conta da emergência da Aids (RICH, 2013).

⁷³ Tradução do autor, do original: “The three dominant religions that are fashionable worshipped today – sex, drugs and rock and roll – are, I think, inherently evil and destructive to life. [...] It’s a very serious problem that demands to be treated comically, as it is a self-imposed insanity, brainwashed into the general population by the media’s nonstop efforts to pander to uneducated children and semiliterate adults”.

⁷⁴ Tradução do autor, do original: “[...] embraces the sinner even as he condemns the sin.”

⁷⁵ Tradução do autor, do original: “[...] people trying to survive all the freedoms they have been cursed with.”

audaciosos, definindo-os como meras comédias realistas (WEISBERG, 2012). É difícil classificá-los afirmando ou negando um caráter ousado ou conservador. Ao rejeitar qualquer movimento cinematográfico para encaixar suas obras, o diretor se dizia independente, até mesmo, dos independentes (YACOWAR, 1993, p.34).

Após o sucesso comercial de sua trilogia *Flesh, Trash e Heat*, e da comédia sarcástica *Women In Revolt* (1971) (YACOWAR, 1993), Morrissey faria *L'Amour* (1973), *Flesh for Frankenstein* (1973) e *Blood for Dracula* (1974). A trilogia, analisada no próximo capítulo, traz Joe Dallesandro em meio a questões como prostituição, drogas e [falta de] fama; *Women In Revolt* é uma sátira do movimento feminista estrelada pelas travestis Candy Darling, Jackie Curtis, e Holly Woodlawn, com alusões a Valerie Solanas; filmado em Paris, *L'Amour* apresenta o gigolô francês Max (Max Delys), seu amante mais velho milionário Michael (Michael Sklar) e o plano dos dois para que Michael se case com uma visitante americana e “adote” legalmente Max como filho; *Flesh for Frankenstein* e *Blood for Dracula* são duas paródias de horror eschachadas com toques de ironia, protagonizadas por Joe Dallesandro, rodadas em Roma com a mesma equipe e que encerram permanentemente a associação de Paul Morrissey com a *Factory* (WEISBERG, 2013).



Imagem de *Flesh for Frankenstein*



Imagem de *Blood for Dracula*.

Depois de romper com Warhol, Paul Morrissey se envolveu em uma produção mais colaborativa e tradicional em *The Hound of the Baskervilles* (1978), uma paródia de Sherlock Holmes que apresenta uma família perseguida pela maldição de um cachorro e que se revelou um fracasso comercial (YACOWAR, 1993).

Nos anos 1980, o cineasta voltou a suas origens ao lidar novamente com temas do submundo, financiando seus próprios filmes e zombando dos aspectos da contracultura da época (WEISBERG, 2012), apesar do crescente polimento técnico em suas obras. Em 1981, Morrissey filmou *Madame Wang's*, em que um estudante de medicina alemão que vai para a Califórnia é convidado por uma prostituta a adentrar um templo maçônico abandonado. Lá, encontra personagens do submundo punk e gay que se dedicam servilmente ao clube de punk rock *Madame Wang; Forty Deuce* (1982), que conta com trechos de tela dividida assim como *Chelsea Girls*, é uma adaptação da peça de Alan Bowne sobre gigolôs da Times Square estrelada por Kevin Bacon, em que os garotos de programa tentam encobrir a morte um jovem que negociavam a um homem mais velho; em *Mixed Blood* (1984), um grupo de jovens traficantes brasileiros em Nova Iorque, sob a liderança de Rita la Punta (Marília Pêra), entra em confronto com uma gangue latina rival pelo controle do tráfico; *Beethoven's Nephew* (1985) é uma adaptação do romance homônimo de Luigi Magnani que mostra uma faceta tirana, sexualmente abusiva e obscura do compositor (interpretado por Wolfgang Reichmann) e sua relação com seu sobrinho

Karl (Dietmar Prinz), cuja custódia Beethoven luta para conseguir; *Spike of Bensonhurst* (1988) é uma comédia sobre a máfia estrelada pelo então modelo da Versace Sasha Mitchell no papel de um perspicaz adolescente chamado Spike que, sem muito sucesso na vida, apaixona-se pela filha de Baldo Cacetti (Ernest Borgnine), chefe da máfia local.



Imagem de *Mixed Blood*.

Apesar de seu apreço pelos antigos filmes de Hollywood da era dos grandes estúdios, Morrissey demonstra não ter se satisfeito com o sistema tradicional.

“Eu fui mimado com Andy, porque eu podia fazer o que eu queria”, ele disse ao *LA Times* em 1999. “Acho que os produtores europeus o deixam fazer o filme que quiser. [...] Mas esse tipo de cinema não existe nos Estados Unidos. Os estúdios ditam o que eles querem”.⁷⁶ (WEISBERG, 2013).

Com doses de drama e humor, suas obras geralmente encerram histórias de infortúnio sem perspectiva de mudanças. A despeito do aparente moralismo do

⁷⁶ Tradução do autor, do original: “I was spoiled with Andy because I was able to do what I wanted,” he told the *LA Times* in 1999. “I find European producers let you make the film you want. Andy’s films were made entirely by me. But that type of filmmaking doesn’t exist in America. The studios dictate what they want.”

diretor, em meio a realidade e atuação, improvisos e performances, ninguém nesses filmes parece carregar nenhum tipo de culpa. “Você nunca vê uma lágrima – e isso é extremamente renovador!”⁷⁷ (LAMBERT, 1972, p. 154 apud YACOWAR, 1993, p. 28).

⁷⁷Tradução do autor, do original: “you never see a tear – that’s extremely refreshing!”

II – A Trilogia *Flesh*, *Trash* e *Heat*

“Holly veio de Miami, Flórida
 Atravessou os EUA pegando carona
 Depilou as sobrancelhas no caminho
 Raspou as pernas e então ele virou ela
 Ela diz, ‘Ei, querido
 Dê um passeio pelo lado selvagem’
 Ela diz, ‘Ei, amor
 Dê um passeio pelo lado selvagem’
 [...]”⁷⁸
 Lou Reed

Flesh (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972) apresentam um retrato pessimista do submundo através do corpo nu do ícone gay *underground* Joe Dallesandro. Em *Flesh*, Joe é um michê que trabalha para sustentar sua namorada e seu filho; *Trash* traz Dallesandro como um dependente químico envolvido com a travesti Holly; *Heat* mostra Joe em busca de sucesso em Hollywood.

Em alusão ao domínio cinematográfico do qual a trilogia emerge, os termos “*underground*”, “submundo” e “subterrâneo” são empregados nas análises que seguem para reportar aos ambientes que cercam o protagonista, envolvido com prostituição, drogas e fracasso profissional. A “superfície”, como contraponto àqueles termos, é definida negativamente, pela demarcação dos limites daqueles universos. Por vezes, os filmes entoam embates entre *underground* e superfície através do confronto entre personagens das diferentes camadas sociais. Outras vezes, a obra de Morrissey borra essas fronteiras ao tratar de questões gerais como a lacuna nas relações interpessoais e a reificação das personagens.

Em meio ao fracasso dos diversos níveis da sociedade, Joe se destaca como a personagem mais sensata dos filmes e, apesar de agir ora seguindo simplesmente seus interesses, ora apenas comandado por suas necessidades, carrega uma lucidez contrastante com a loucura presente em todos à sua volta. Em várias ocasiões, as personagens de Dallesandro apenas assistem ao que acontece ao seu redor com ar de exaustão, como se não pertencessem a nenhum daqueles

⁷⁸ Trecho da música *Walk on The Wild Side*, lançada em 1972 por Lou Reed. Tradução livre, da letra original: “Holly came from Miami, FLA/ Hitch-hiked her way across the USA/ Plucked her eyebrows on the way/ Shaved her legs and then he was a she/ She says, ‘Hey, babe/ Take a walk on the wild side’/ She said, ‘Hey, honey/ Take a walk on the wild side’/ [...]”

lugares, ao mesmo tempo em que lhes faltassem forças para saírem de lá. Na decadência de todo o tipo de ideologia, não há para onde correr – o jeito é ser sugado passivamente por sua realidade.

A trilogia de Morrissey foi rodada com baixo orçamento, em pouco tempo e com direção aos atores mínima (MURPHY, 2012). “Tecnicamente, Morrissey adotou enredo, desenvolvimento de personagens, impulso para um trabalho de câmera e edição expressivos e emprego de profissionais”⁷⁹ (MURPHY, 2012, p. 237), em uma tentativa de transportar o estilo dos filmes da *Factory* para um modelo mais convencional. Mesmo sob uma estrutura mais ortodoxa, os filmes se afastam do cinema clássico e suas narrativas comumente presas a fórmulas e convenções: ao retratar o vazio da liberdade contemporânea, Morrissey lança mão de planos longos e estáticos e diálogos improvisados intermináveis, muitas vezes sem intenção explícita, o que deixa o tempo diegético⁸⁰ de cada cena dilatado. Ao encontro de seu conceito de “imagem-tempo”⁸¹, Gilles Deleuze (2007) pontua que esses filmes trabalham os temas do *underground* através da elaboração da atitude cotidiana dos corpos em cena.

Fazendo dos marginais as personagens de seu cinema, o *Underground* concedia-se os meios para uma cotidianidade que não cessava de transcorrer, nos preparativos de uma cerimônia estereotipada, drogas, prostituição, travestis. (DELEUZE, 2007, p. 230).

Sem se afastar dos assuntos polêmicos ao público geral do cinema comercial de sua época, *Flesh*, *Trash* e *Heat* desvendam a realidade subterrânea aos olhos do *mainstream*. As personagens desses filmes tendem a ter os mesmos nomes de seus intérpretes e atuam em papéis próximos a suas realidades. A relação improvisada entre os atores e atrizes é confortavelmente desenhada e acaba por constituir, como na vida, certa coerência narrativa. O “humano” que brota das situações tende a criar empatia entre o público e aquelas pessoas. Kathy Acker acredita que os filmes de Morrissey

Fizeram o mundo da arte e, então, os Estados Unidos em geral, aceitarem e

⁷⁹ Tradução do autor, do original: “Technically, Morrissey adopted plot, characterization, more controlled sound and color, the impulse to expressive camera and editing work, and working professionals.”

⁸⁰ Diegese diz respeito à realidade representada pelo filme. “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 77).

⁸¹ Imagem característica do cinema moderno (como aquele do Neo-Realismo e da *Nouvelle Vague*), busca explorar o “tempo” nas cenas. Aparece em oposição à imagem guiada exclusivamente pelo “movimento”, que havia definido o cinema clássico (DELEUZE, 2007).

até mesmo admirarem aqueles que eles costumavam condenar: *drag queens*, *stripers*, crianças de rua, usuários de drogas pesadas e pessoas carentes.⁸² (ACKER, 1989, p.65 apud YACOWAR, 1993, p. 6).

Assim, ao desafiá-lo a reconhecer e compreender o universo *underground* que retratam, os filmes forçam o espectador da superfície a repensar seu próprio mundo.

1 *Flesh*

Primeiro filme dirigido oficialmente por Paul Morrissey desde que começou a colaborar com Andy Warhol, *Flesh* inicia-se com um *close up* estático de Joe (Joe Dallesandro) dormindo em um longo plano de dois minutos e meio, enquanto a música dos anos 1920 *Makin' Wicky Wacky Down In Waikiki* convida a uma visita hedonista ao Havaí. A alusão a *Sleep*, de Warhol, logo se desmancha ao vermos, no plano seguinte, a figura completa de Joe nu, de costas em sua cama, denunciando também a abordagem *voyeurística* assumida pelo resto do filme em relação àquela personagem – que dorme, inconsciente dos espectadores impelidos a observá-la.

Dallesandro interpreta um michê, e durante o filme o espectador acompanha a personagem em sua rotina por aquele dia. Joe é despertado para o trabalho por sua mulher, Geraldine (Geraldine Smith) – após bater em Dallesandro com um travesseiro e puxar seus cabelos a fim de obrigá-lo a levantar da cama, Geraldine anuncia que uma amiga virá visitá-los. O casal conversa sobre trivialidades e se beija por algum tempo (aqui, referência a *Kiss*), mas o interesse da moça em Joe logo se revela exclusivamente egoísta quando ela exige que ele consiga dinheiro para o aborto que a amiga fará. Geraldine embrulha o pênis de Joe ratificando seu sexo como mercadoria – de fato, é essa a moeda de troca de que a personagem dispõe durante o filme, reduzida a não mais que sua carne.

A sequência seguinte mostra Joe alimentando seu filho bebê com um *cupcake*. A presença do bebê, a falta de som e a interação harmônica entre aquelas personagens neutralizam a carga erótica das imagens que exploram o corpo nu de

⁸² Tradução do autor, do original: “made the art world, then the United States generally, accept, even admire those whom they had formerly condemned: drag queens, stripers, young homeless kids, not hippy pot smokers but actual heroin addicts and welfare victims.”

Dallesandro, apresentando-o desta vez sob o mesmo nível de inocência da criança. Como um respiro dramático preparando espectador e personagem para o que virá a seguir, essa é a única sequência em que não existe uma relação de interesse entre as personagens em cena, uma trégua de doçura silenciosa que não acontecerá novamente.



Joe Dallesandro na primeira sequência de *Flesh* (cima) e em cena com seu filho (baixo).

O filme segue como um convite ao espectador para adentrar o submundo da personagem principal, de quem se aproxima pouco a pouco enquanto o michê busca conseguir o dinheiro para sua mulher. Como forma de rechaçar a liberdade sexual encorajada à época pelos movimentos de contracultura, *Flesh* mostra a prostituição transformar pessoas em mercadorias. “O resultado da liberdade sexual radical de Joe, então, é que ele é comprado e escravizado por ela. Liberdade para ser comprado é uma liberdade duvidosa”⁸³ (YACOWAR, 1993, p. 35).

Na primeira sequência em que Joe está nas ruas, o espectador permanece distante, entre carros e pedestres, espiando como cliente curioso – não se ouve a conversa de Joe nem se consegue vê-lo por completo. Na sequência que segue, ainda como intruso, o espectador espera do lado de fora uma porta se abrir, para então ver Joe e seu cliente se recomparam em um banheiro ao final do primeiro programa do dia. Esse tratamento pressupõe um público aventurando-se fora de seu lugar comum, alheio ao submundo retratado. O filme transcorre sem registrar nenhum plano subjetivo de Joe, pois o espectador nunca toma seu lugar naquele universo. Planos laterais e *pans* de uma personagem a outra quando o michê conversa com alguém reafirmam a posição de observador externo relegada a quem assiste ao filme.

Por vezes mais próxima, outras distante, a visão engendrada por *Flesh* sobre Joe remete aos planos em que o michê Paul America é observado na praia por Ed Hood, na primeira metade de *My Hustler*. O *underground* de *Flesh* é estranho aos espectadores, concebidos como curiosos, na superfície, da mesma forma que, no filme de Warhol, Hood permanece distante, na varanda de sua casa de praia.

Essa visão é ainda confirmada pouco mais tarde, quando uma dupla de novatos questiona Joe sobre detalhes de sua profissão. Assim como, na segunda metade de *My Hustler*, Paul America recebe conselhos de Joe Campbell a respeito de sua experiência como michê, Dallesandro, em *Flesh*, conta àqueles garotos sua história e introduz também os espectadores estrangeiros a um mundo que ele conhece bem – o ator Joe Dallesandro chegara realmente a roubar carros e ser mandado a um reformatório, como descreve em sua fala (RIMOLDI, 1991).

Nessa sequência, observa-se um raro interesse e empenho de Joe no

⁸³ Tradução do autor, do original: “The result of Joe’s radical sexual freedom, then, is that he is bought and enslaved for it. Freedom to be bought is a dubious freedom.”

diálogo travado, que funciona como justificativa aos garotos novatos, aos espectadores e a si mesmo do seu modo de vida: “você quer ganhar seu pão, certo? [...] Todo mundo é um pouco louco”. Nas demais sequências, porém, a imagem de Dallesandro em cena esgota o papel de sua personagem no filme, restando à sua atuação poucas ações e diálogos. Carente de alma, Joe já não é uma pessoa, senão somente um corpo a ser explorado.

No caso de Joe Dallesandro, a distância entre ele e seu corpo, isolado como um objeto de consumo visual e de – sempre adiado – consumo físico para o público e seus clientes, produz a passividade extrema de seu papel como um garanhão e seu estilo como um ator.⁸⁴ (JAMES, 1989, p. 78).



Joe Dallesandro nas ruas, em *Flesh*.

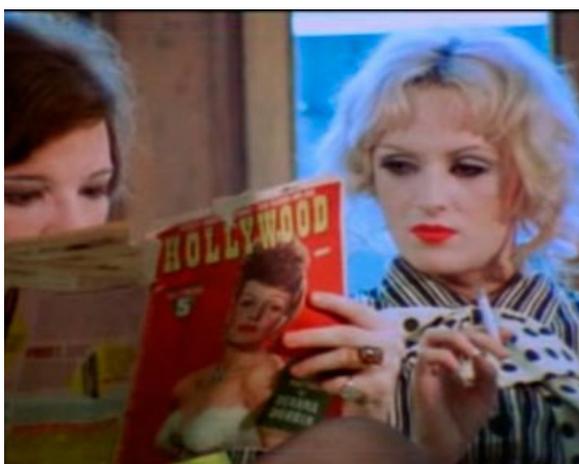
Nenhuma personagem no filme enxerga Joe para além de sua condição de coisa. A reificação do michê atinge seu ápice quando Joe é pago por um cliente mais velho (Maurice Broddell) para posar como estátua grega, transformado em uma marionete despida de roupas e de alma. Em meio a um longo discurso sobre arte e o ideal de beleza, o cliente ressalta o culto ao corpo como algo inerente ao caráter humano, por trás da arte, música, sexo e amor – o que traduz, de certo modo, a concepção do próprio filme no retrato daquela realidade.

Entre um cliente e outro, o michê faz uma visita a uma antiga namorada, Terry (Geri Miller). O casal é observado pelas travestis Jackie Curtis e Candy Darling, que fumam e leem revistas de celebridades de Hollywood enquanto Joe recebe sexo oral de Terry (completando a referência ao primeiro cinema de Andy Warhol). Como se também a feminilidade fosse subjacente exclusivamente a aspectos físicos, Jackie e Candy conversam sobre dietas, cortes de cabelo e outros

⁸⁴Tradução do autor, do original: “In the case of Joe Dallesandro, the distance between himself and his body, isolated as an object of visual consumption and of promised though always deferred physical consumption for the audience and the john, produces the extreme passiveness of both his role as a stud and his style as an actor.”

cuidados de beleza. Cuidadosamente vestidas e maquiadas, em uma abordagem que flerta com a comicidade, elas buscam nas revistas um ideal de aparência feminina que lhes foi negado pela natureza. Isoladas nessa cena como espectadoras por excelência, as duas assistem às personagens no outro extremo do quadro (Joe e Terry) como se pudessem, dessa forma, tomar parte naquele ato – Jackie toca os peitos de Terry, numa busca física e metafórica pelo corpo alheio. A *pan* que faz a transição entre os dois núcleos em cena também evidencia a distância simbólica entre aquelas personagens.

Embora na produção os dois grupos [as travestis de um lado, Joe e Terry do outro] estejam em quadro ao mesmo tempo, no filme em si eles não estão; a câmera faz movimentos de *pan* ou corta de um lado da cena ao outro, e como nas projeções duplas [dos filmes da *Factory*], um lado é posto em competição com o outro; a troca de olhares passando de tela em tela, da imagem do sujeito de consumo visual à imagem do objeto de consumo visual, um conjunto duplicado que dramatiza o real e a fantasia dentro do espectador.⁸⁵ (JAMES, 1989, p. 80).



Jackie Curtis e Candy Darling (esq.) e Geri Miller e Joe Dallesandro (dir.), separados pelos planos de *Flesh*.



Da esq. para dir., referências de *Flesh* aos filmes de Warhol *Sleep*, *Kiss* e *Blow Job*.

⁸⁵Tradução do autor, do original: "Although in the production still both groups of characters are in frame at the same time, in the film itself they are not; the camera pans or cuts from one side of the scene to the other so that, as in the twin screen projections, one side is placed in competition with the other, the exchange of glances passing from screen to screen, from the image of the subject of visual consumption to the image of the object of visual consumption, a doubled relay dramatizing the real and the fantasy roles within spectatorship."

Esse isolamento de personagens fisicamente próximas permeia toda a obra e evidencia, também, a falta de comunicação entre as pessoas na história. Diálogos intermináveis que não dizem nada parecem carecer de força para atingir seu interlocutor; cortes estroboscópicos que interrompem as frases proferidas pelas personagens demonstram a falta de importância daquelas falas, como se não houvesse diferença entre a existência e a ausência dos discursos de cada personagem, que se mantém presa dentro de si. A imagem, que em grande parte do tempo permanece em Joe Dallesandro, menospreza as falas em *off*.

Quando Terry termina de fazer sexo oral em Joe, Jackie a repreende dissimuladamente: “Como você pôde? Bem em nossa frente!” (e em frente ao espectador-espião). Joe acaba de ser novamente consumido visual e fisicamente.

A amante de Joe relata, em um ímpeto confessional, a ocasião em que foi estuprada para salvar a pele de Joe, e como teve que dançar nua em frente a seus estupradores mais tarde. A dissociação entre pessoa e sua matéria é abordada por diferentes ângulos para demonstrar o vazio da carne inabitada de alma. A coisificação do corpo (que as travestis buscam, Joe vende e que foi tomado de Terry) dá a tônica do filme.

Terry carrega certa ingenuidade que já se esgotou nas outras personagens. Questionada por Candy sobre o porquê de não desenvolver “seu cérebro em vez de seus seios”, Terry rebate: “meu cérebro não consegue se desenvolver mais que isso. E eu acho que estou bem. Eu não quero mudar. Se eu aprender muito, não serei feliz. Quanto mais você aprende, mais depressivo fica” – em sua simplicidade, consegue forjar uma filosofia crítica que se ajusta perfeitamente a sua realidade.

Na perspectiva da definição do *underground* pela cisão entre diferentes universos – que corrobora o distanciamento imposto ao olhar do espectador –, o posicionamento das personagens do filme diante do conceito tradicional burguês de educação e cultura revela aquelas pessoas que pertencem ao submundo e quem apenas o visita. Dessa forma, o cliente mais velho de Joe, personagem culto, rico e externo ao submundo, defende o ensino de arte nas escolas; Jackie, que busca se identificar com o padrão que aprende nas revistas, indaga, sem muita convicção: “você sabe algum poema? Tenho fome de cultura”; Joe, por outro lado, questiona os garotos de programa mais novos sobre onde estudaram, e diz que deixou a escola

para ser enviado a um reformatório; Geraldine, que abandonou os estudos quando se casou com Joe, confessa que aprendeu mais fora da escola que dentro dela; e Terry se diz satisfeita com sua parca cultura. A dicotomia erudito x vulgar no filme reserva ao *underground* um lugar afastado da cultura tradicional, que é menosprezada pelas personagens que o habitam diante do verdadeiro aprendizado das ruas, invertendo os valores comumente adotados na superfície.

Em *Flesh*, relações sexuais não são nunca explícitas, apenas sugeridas. Apesar da nudez constante de Dallesandro, Joe está de costas quando recebe sexo oral de Terry; Geraldine está vestida quando o casal se beija no início do filme; a porta está fechada enquanto Joe faz seu primeiro programa do dia. A latência da imagem expressamente sexual é ainda maior quando se trata de relações homossexuais. Assim como em *Lonesome Cowboys*, Joe claramente se relaciona sexualmente com homens, mas o filme nega seu registro. Nas palavras de Joe, “ninguém é heterossexual, não é questão de ser hétero ou não, você faz o que tem que fazer”. Mas, em contraste com os longos beijos entre o michê e Geraldine e, depois, entre Joe e Terry, o filme não exhibe explicitamente contatos íntimos entre dois homens. Também às travestis, que não participam, só observam, é negada sexualidade, fazendo parecer que a única relação carnal passível de documentação é a heterossexual. Como consequência, as sexualidades reprimidas pelo filme implicam uma conotação de perversão.

Assim, os clientes de Joe não admitem seu verdadeiro interesse pelo michê: enquanto um deles esconde sua homossexualidade na busca estética pela arte grega, David (Louis Waldon), seu último cliente do dia, oculta sua intenção em relação à personagem de Dallesandro sob a máscara de uma pretensa amizade: “nós não somos veados”. Em um paralelo à atmosfera erótica disfarçada na cena de luta em *Lonesome Cowboys*, David começa a se despir para mostrar uma cicatriz em seu braço. A fachada se desmancha quando o assunto passa de insinuações lascivas a citações claras envolvendo atos com órgãos sexuais masculinos. Joe pede dinheiro ao cliente “como amigo”, e David ordena que o michê se dispa. O cliente impõe a Joe que reproduza poses figuradas em uma revista e mostra à câmera (aos espectadores-espiões) a foto de um homem nu de costas: “eu gostaria de ver, você não?” – o público consome os serviços de Joe assim como seus clientes na história, e o filme de Morrissey assume o papel de cafetão.

O ápice do desvelamento gay acontece quando David avança sobre Joe, que está deitado de cueca ao seu lado. Joe recua afirmando ser casado, apesar de ter concluído o primeiro programa (o filme o mostra afivelando o cinto na saída), e o retrato expresso da homossexualidade que brota é logo e novamente afastado. Por fim, o cliente revela o que pretendia desde o começo: “eu vou chupar você!” – e a cena é cortada.



As personagens David e Joe em *Flesh*.

Joe volta para casa e encontra Geraldine e sua amiga Patti (Patti d'Arbanville), unidas em uma relação de cumplicidade não experimentada pelo garoto de programa. Declarando-se namoradas, fazem ainda assim uso do corpo de Joe, despindo-o em caráter de mera curiosidade e descartando-o em seguida. Patti decide dormir, mas Joe permanece deitado entre as amantes – “eu não quero dormir aqui, tem uma *coisa* separando a gente”, queixa-se. A nova namorada de Geraldine passa, então, por cima do garoto de programa, literal e metaforicamente. A imagem de Joe nu, isolado em um lado da cama, em oposição à figura das duas mulheres vestidas e juntas ao outro lado denuncia a incompatibilidade de qualquer tipo de afeto com o estado estritamente carnal do michê. Joe apenas testemunha enquanto Patti e Geraldine dormem com o rosto colado, em um paralelo às travestis que o observavam quando fora visitar Terry. Acostumado a ser ímã de todos os desejos e

atenções à sua volta, ele ocupa somente o lugar de espectador em um contexto que sugere algum carinho.



Imagem da sequência final de *Flesh*.

Por fim, Joe é mostrado dormindo em um plano semelhante ao primeiro plano do filme, o que indica um ciclo sem muita diferença entre os estados inicial e final – o michê permanece anestesiado, preso no vácuo do seu próprio corpo.

Flesh mostra corpos idealizados e esvaziados, pela prostituição e por interesses dissimulados, sobre um pano de fundo *underground* tecido no distanciamento do espectador da superfície. O filme foi concebido como resposta à apropriação por Hollywood do tema *underground* envolvendo garotos de programa (MURPHY, 2012). Após saber sobre a filmagem de *Midnight Cowboy* enquanto estava hospitalizado, Warhol, que abordara o tema anos antes em *My Hustler*, sugeriu a Paul Morrissey repetir o assunto em um novo filme, desta vez em cores (WARHOL; HACKETT, 2013). *Flesh*, contudo, difere-se dos antigos filmes da *Factory* em vários aspectos, especialmente por convencionalizar “certos traços

estilísticos dos filmes de Warhol, a fim de apelar para o mercado comercial”⁸⁶ (MURPHY, 2012, p. 234).

O filme foi rodado em seis semanas, com um baixo orçamento (\$3000 dólares à época) (YACOWAR, 1993), e distribuído pelo próprio diretor. Foi exibido durante cerca de um ano em Nova Iorque, com grande sucesso de público (WARHOL; HACKETT, 2013); na Alemanha Ocidental, onde recebeu distribuição comercial, foi visto por aproximadamente três milhões de pessoas (MURPHY, 2012).

2 *Trash*

Se, em *Flesh*, a exploração sexual do corpo o descaracterizava como humano e o transformava em mercadoria, *Trash* mostra a decadência desses corpos, degradados pelo uso abusivo das drogas. O universo de *Trash* é colocado de forma a ressaltar a proximidade entre usuários de drogas e os detritos com os quais convivem, mas a condenação declarada pelo filme a esse grupo de pessoas vem permeada de elementos que os absolvem como seres humanos, desesperados na busca por dignidade. Longe de ser uma mera propaganda antidrogas, o filme traz uma crítica dirigida a diferentes camadas da sociedade retratada e suas inter-relações.

Trash inicia-se com o traseiro nu de Joe (Joe Dallesandro), que recebe sexo oral de Geri (Geri Miller) da mesma forma que foi mostrado em *Flesh*. A repetição das personagens (Terry agora se chama Geri) e das ações da cena de *Flesh* logo no primeiro plano de *Trash* indica, de pronto, que este pode ser interpretado como sequência e, talvez, consequência daquele. Joe, dessa vez, aparece nu, de costas para a câmera. O que poderia ser retratado com doses de luxúria logo se desmancha ao se perceber, pelos diálogos que seguem, que o michê de *Flesh* está agora impotente sexualmente devido ao consumo de drogas: “isso não está funcionando [...] tenho saudades de como era antes [...] você era uma dinamite, Joe!”. Geri aparenta ter feito o implante de silicone a que se referia no filme anterior ao exibir os seios enquanto dança música que diz “mamãe, olhe para mim agora!”. À dança de Geri é reservado todo o erotismo vindo de uma figura feminina, já que,

⁸⁶ Tradução do autor, do original: “[...] certain stylistic traits of Warhol’s films in order to appeal to the commercial market.”

uma vez mais, a imagem de Joe Dallesandro nu ocupará lugar central na atenção de espectadores e personagens durante todo o filme.



Joe Dallesandro e Geri Miller na sequência inicial de *Trash*.

Contudo, as circunstâncias que envolvem sexo, em *Trash*, são desprovidas de qualquer volúpia, como se fosse esse também um vício a ser *desglamourizado*. A liberdade sexual de Joe, colocada em xeque no filme anterior por produzir a mercantilização e escravização da personagem, é neste filme solapada por seu vício em entorpecentes. Sexo e drogas são estabelecidos lado a lado com o lixo e a degradação, a fim de mostrar como o [não] prazer de ambos transforma pessoas em animais. Joe e Geri, os dois nus em cena, ensaiam iniciar um ato sexual, mas as expectativas das personagens e dos espectadores são prontamente minadas ao se notar que “nada está acontecendo”, dada a impossibilidade de ereção de Joe; imperfeições nos corpos das personagens, como espinhas, sujeiras e machucados, não são disfarçadas, senão evidenciadas; Joe tem chatos em seus genitais; diálogos dispersivos, irritantes e intermináveis ocupam a trilha sonora ao se observar investidas sexuais de alguma personagem; o estupro é estimulado e até exigido pelas personagens femininas, mesmo diante da ineficiência de Joe; ao ser confrontada com um relato de sexo incestuoso, a personagem de Dallesandro conclui que as pessoas são como animais.

O fracasso dos protagonistas ao tentar satisfazer sexualmente outras personagens é assunto recorrente na obra de Warhol e aparece, por exemplo, em *Bike Boy*, *I, a Man* e *Lonesome Cowboys* (MURPHY, 2012). A impossibilidade de ereção de Joe, em *Trash*, em cotejo com a virilidade de sua personagem em *Flesh*,

sugere um destino malfadado àqueles que se entregam aos prazeres carnavais e, de certa forma, esteriliza o apelo sexual que o protagonista enseja – Joe não está preocupado com seu desempenho sexual, somente busca se entorpecer com drogas.

O filme é composto por vários episódios que retratam a busca insaciável de Joe por drogas e sua relação com Holly (Holly Woodlawn), com quem divide um apartamento no subúrbio de Nova Iorque. Em contraste com a atuação sóbria e, aqui especialmente, letárgica de Joe Dallesandro, Holly Woodlawn se destaca por sua expressividade hiperbólica. Holly vive daquilo que encontra no lixo e mobilhou seu apartamento com o que conseguiu ali. Se, em *Flesh*, as travestis Jackie Curtis e Candy Darling eram meras espectadoras que cobiçavam aquilo que havia ao redor, Holly, em *Trash*, é personagem ativa, tratada pelo filme como mulher⁸⁷, não obstante sua aparência denuncie situação diversa. A possível confusão criada para o espectador que tenta formatar o gênero da personagem perde importância diante da desimportância dessa certeza para o filme. A cena em que Holly se masturba com uma garrafa autentica sua concepção feminina, conquanto seu peito masculino seja mostrado ao público. “Até onde o filme se importa, ela é uma mulher. Portanto, até onde nós nos importamos, ela se torna uma mulher também. Nessa atuação, o poder da convicção interior supera qualquer dúvida prosaica”⁸⁸ (TAYLOR, 1975, p. 137).

⁸⁷ “Mulher”, aqui, refere-se à identidade feminina tradicional construída socialmente – daí a conjunção “como” no trecho em questão, dando a entender que, apesar da forma como o filme a trata, Holly não se encaixa em tal padrão. Contudo, na perspectiva da definição de identidade de gênero, “supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ aplique-se exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos. [...] Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino com um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2003, p. 24-25). Judith Butler vai além ao problematizar a separação entre gênero (como uma construção social) e sexo (como um fato anatômico pré-discursivo). Para a autora, essa distinção carrega erroneamente a ideia de que o sexo biológico, ao contrário da identidade de gênero, não é, ele mesmo, elaborado socialmente. Essa separação produziria o meio discursivo/cultural pelo qual “um sexo natural” é produzido como uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura (já que anterior a ela), assegurando sua estabilidade interna e sua estrutura binária (BUTLER, 2003).

⁸⁸ Tradução do autor, do original: “As far as the film is concerned she is a woman, and so as far as we are concerned she becomes a woman too. In this performance the power of inner conviction overcomes any prosaic misgivings.”



Joe Dallesandro e Holly Woodlawn em *Trash*.

Trash trabalha um pessimismo que contempla todos os extratos da sociedade com os quais as personagens *underground* são ocasionalmente confrontadas. Logo na primeira sequência, Geri compara notícias de jornais a um filme de terror, anunciando a falta de perspectiva que aquela realidade compreende. O olhar condenatório sobre o submundo, assim, dissipa-se quando este é colocado diante das outras camadas sociais.

Uma garota rica (Andrea Feldman) interpela Joe à procura de LSD. Mesmo diante da negativa de Joe, a moça o convida para sua casa, onde assiste Dallesandro injetar heroína. A garota, retratada de forma tola e infantil, fala importunamente sobre outros relacionamentos amorosos que sua namorada mantém, expondo uma charge depreciativa da liberdade sexual que, assim como o LSD, marcou os movimentos contraculturais. Em seguida, em uma abordagem nem erótica, nem trágica – mas cômica –, a menina insinua querer ser estuprada por Joe, que intenta sem sucesso.

Mais tarde, em uma sequência análoga, Joe invade uma casa de alto padrão para roubá-la e se depara com Jane (Jane Forth), a dona da casa, com quem tece um diálogo que beira o cômico e o *nonsense* sobre o que roubar no local – “você deveria ficar mais um pouco”, dispara Jane que, como todas as personagens, interessa-se sexualmente por Joe. Após exigir, sem êxito, que Joe a estupe, Jane leva o rapaz para tomar banho, como escusa para vê-lo nu e exibí-lo a quem assiste ao filme. Bruce (Bruce Pecheur), marido de Jane, chega à casa, e o casal assiste enquanto Joe faz uso de heroína no meio da sala. Bruce questiona se Joe se alimenta – como qualquer pessoa faz –, expressando a curiosidade impertinente de quem não pertence àquele [sub]mundo e abraçando a oportunidade de ver ao vivo algo que sua visão só experimentaria através da televisão ou do cinema. O público do filme, assim como Jane, é convidado insistentemente por Bruce a apreciar o espetáculo: “Preste atenção, meu bem, esse show é para você!”.

O lugar reservado ao espectador, em *Trash*, também é aquele do observador externo. Ainda aqui não há planos subjetivos das personagens do universo *underground*. Muitas vezes, a narrativa torna-se mera desculpa para mostrar Dallesandro despido ou consumindo drogas, como uma janela através da qual o observador da superfície vê se materializarem assuntos sobre os quais somente fantasiava – “ela fornece um vislumbre do que a maioria das pessoas pensou que vinha acontecendo no submundo por anos”⁸⁹ (MURPHY, 2012, p. 236).

A visita do espectador ao subterrâneo, por vezes, é mediada pelo torpor das personagens manifestado pelo foco que insistentemente escapa à imagem, enquadramentos próximos, *zooms* e a movimentação da câmera sobre planos abstratos. O retrato do uso de heroína, entretanto, é apresentado sem qualquer tipo de artifício que disfarce a ação. Assim como *Like Sleep*, um dos primeiros curtas-metragens de Morrissey, *Trash* mostra o procedimento em planos próximos que não poupa os espectadores das imagens a um só tempo fascinantes e repulsivas. “O realismo do filme dissipa o mito de que ‘drogas devem libertar as pessoas de suas inibições’”⁹⁰ (YACOWAR, 1993, p. 39).

⁸⁹ Tradução do autor, do original: “It provides a glimpse of what most people thought had been going on in the underground for years.”

⁹⁰ Tradução do autor, do original: “The films realism dispelled the myth ‘that drugs are supposed to free people from inhibitions’.”



Dallesandro injeta heroína em *Trash*.

Em meio à discussão que surge entre os donos da casa invadida por Joe ao mesmo tempo em que o rapaz se droga, Jane vocifera que não se diverte com o marido e que já dormiu com outros homens desde que se casou, desvelando a farsa dos recém-casados e, conseqüentemente, do modelo burguês tradicional monogâmico de família. Diálogos dispersivos em que Bruce insulta a mãe de Jane e a moça diz ter descoberto novos procedimentos de beleza para a pele, enquanto Joe ainda está em êxtase, demonstram que pouco foi absorvido da experiência que os donos da casa acabaram de vivenciar, de volta à futilidade de suas vidas. Joe, nu perante o casal vestido que ainda o observa predatoriamente, é mostrado agora em um plano geral visto de cima, configurando para o espectador uma “visão de Deus” distanciada da de qualquer daquelas personagens. Em meio a uma *overdose*, o michê é descartado pela porta dos fundos, tal qual um saco de lixo.



Joe tem uma *overdose* aos olhos do casal Jane e Bruce.

A distinção entre *underground* e superfície aparece em *Trash* novamente pelo confronto entre diferentes realidades, e as drogas ajudam a definir a origem das personagens: Joe injeta heroína e funciona como espetáculo tanto para a menina rica quanto para o casal burguês. Por outro lado, substâncias supostamente mais leves, como LSD e maconha, são o objeto das buscas das pessoas de fora do submundo.

Além disso, mais uma vez a educação tradicional é alçada como parâmetro dessa diferenciação. Aqui, no entanto, fica mais clara a inversão que a visão *underground* promove na hierarquia tradicional de valores, rebaixando as escolas a um papel alienador: Jane alega ter se graduado “com mérito”, mas é xingada constantemente de burra pelo marido; um garoto de dezesseis anos que busca maconha reafirma sua perspicácia ressaltando seus estudos – “não tenho ido à escola por doze anos à toa!”, assegura, logo antes de ser enganado e abusado por Holly. O fato de Joe chamar pejorativamente o mesmo garoto de *hippie-groupie*-

drogado demonstra a insubmissão do *underground* diante das outras camadas sociais. O garoto rebate: “nós não nos chamamos assim” – ao que Joe responde: “nós os chamamos assim”. A oposição entre os dois “nós” define a cisão entre os mundos, ao passo que o diálogo demonstra que as personagens do *underground* são mais espertas, apesar de fracassadas.

Através dos textos muitas vezes improvisados (YACOWAR, 1993), as personagens do *underground* de *Trash* reclamam a dignidade que lhes foi tomada, debochando dos demais extratos da sociedade. É a visão delas que prevalece em detrimento da das outras personagens, e o espectador que observa tende a crer na relativa sagacidade do submundo diante da estupidez da superfície.

Mesmo diante da degradação do submundo das drogas, Joe e Holly conservam sua espécie de lugar respeitável. De maneira peculiar, os protagonistas compõem um laço cuja cumplicidade inexistia na relação entre Joe e sua mulher, em *Flesh: o close up* nas mãos unidas do casal enquanto Holly tem orgasmo após se masturbar ressalta o afeto entre aquelas personagens. A personagem de Woodlawn busca integridade em meio aos entulhos, afirmando que o fato de pessoas não quererem alguma coisa não a transforma necessariamente em lixo – uma metáfora para os habitantes daquele universo.



Holly masturba-se enquanto Joe deita, apático.



Joe segura a mão de Holly.

Holly encontra Joe e sua irmã beijando-se em sua cama e se revolta, reafirmando seu vínculo com o rapaz. Depois de se reconciliar com Joe, na sequência final, ela finge estar grávida para conseguir ajuda financeira do serviço social. Um assistente social, que carrega na lapela um broche com o símbolo do movimento *hippie*, impõe, como condição à concessão do benefício, que Holly lhe entregue suas sandálias prateadas para que ele possa com elas fabricar um abajur (uma clara caricatura das artes conceituais). Como se, ao agarrar-se ao pouco que lhe resta, pudesse garantir intacta sua dignidade, Holly se nega a abrir mão das sandálias conseguidas em meio ao lixo – “eu tenho direito!”, sustenta intransigente em uma cena que transita novamente entre o humor e o *nonsense*. Essa cena sela o filme e marca, também, a união, mesmo que torta, entre o casal Holly e Joe: Holly não consegue sua inclusão no auxílio social sob a alegação de que Joe é viciado em drogas. No entanto, em momento algum ela o culpa, mantendo, à sua maneira, a unidade do casal.

Após ver negado o seu direito ao benefício social, Holly deixa cair a almofada que usava para simular a gravidez. No confronto final entre o casal (Holly e Joe) e o assistente social, que novamente deflagra a dinâmica *nós x eles*, o filme toma partido ao lado dos primeiros, e o espectador é levado a permanecer junto a eles. O casal expulsa o assistente social, que os humilha, condenando-os a continuar em meio ao lixo. Por fim, em sua última fala, Holly se dirige a Joe: “deixe-me chupar seu pau”. Mas os dois permanecem inertes, cada um em um lado da cama, afastando qualquer tipo possível de final feliz.



O assistente social segura a sandália de Holly (esq.); Holly e Joe no plano final de *Trash* (dir.).

O filme termina sem esperança de melhora em qualquer nível da realidade retratada, condenada ao infortúnio. A temática do uso de drogas havia sido abordada, pouco tempo antes, pelo *mainstream* do cinema em *Easy Rider*⁹¹ (no Brasil: *Sem Destino*, Dennis Hopper, 1969). *Trash* teve longa e bem-sucedida temporada de exibição nos cinemas, em Nova Iorque e no exterior, arrecadando, à época, três milhões de dólares mundialmente (MURPHY, 2012).

3 Heat

Heat traz como pano de fundo o retrato de uma Hollywood em ruínas, com o fim da época áurea dos grandes estúdios cinematográficos. Enquanto *Flesh* e *Trash* abordaram a cena *underground* através da prostituição e das drogas, o submundo que *Heat* retrata é o lado B do estrelato, em que pessoas vivem à sombra dos holofotes que perderam ou que jamais alcançaram.

Logo no primeiro plano, a personagem de Joe Dallesandro observa os escombros dos galpões da Fox Studios em Sunset Boulevard, demolidos em 1971. Rodado na Califórnia (ao passo que os dois filmes anteriores foram feitos em Nova Iorque), o filme pode ser lido como uma versão de Morrissey para o clássico *Sunset*

⁹¹ *Easy Rider* conta a história de dois motociclistas que contrabandeiam drogas do México para os Estados Unidos, onde viajam de Los Angeles a Nova Orleans em busca de liberdade pessoal.

Boulevard (no Brasil: *Crepúsculo dos Deuses*, Billy Wilder, 1950)⁹², trama *noir* em que Gloria Swanson interpreta uma atriz cujo sucesso se esvaiu há muito tempo, levando a decadente estrela à loucura.

Morrissey retrata Hollywood como um mundo dos que “já eram”, agora reduzidos a aparições em game shows de ex-celebridades – celebridade é um papel que eles agora encenam – ou estrelas infantis fracassadas.⁹³ (MURPHY, 2012, p. 244).

Joe Dallesandro é Joey Davis, ex-astro infantil de um seriado chamado *The Ranch* que volta a Hollywood para tentar novamente um lugar ao sol – não obstante o sentido metafórico da expressão, o sol aparece, com efeito, pujante na fotografia quase estourada do filme, o que marca o clima californiano e faz jus ao título da obra. O calor, materializado no insistente leque com que a dona da pensão onde Joey se hospedará abana-se sem parar, também contempla um “torpor amoral que tudo permite, e os desejos febris por sensualidade, fortuna e fama”⁹⁴ (YACOWAR, 1993, p.47).

O filme segue com uma sequência que introduz a pensão de Lydia (Pat Ast) através de seus hóspedes em torno da piscina: Eric (Eric Emerson), jovem mudo com transtornos mentais que caminha pelo local em um vestido branco e se masturba constantemente; Jessie (Andrea Feldman), garota lésbica que vive ali, financiada por sua mãe Sally Todd (Sylvia Miles), com seu filho recém-nascido e sua namorada; e Gary (Gary Koznocha), irmão de Eric, com quem apresenta um show em um clube em que os dois fazem sexo no palco. Joey, novamente, atrairá a atenção de todos no lugar – hóspedes, proprietária e visitantes.

Nesse filme, a exploração cinematográfica – *exploitation* – do corpo de Joe Dallesandro vem acompanhada de certa justificativa dramática: em uma cidade como Los Angeles, é comum e, de certa forma, esperado que as pessoas transitem em trajes de banho (como fazem, com efeito, também outras personagens no filme), e o culto à “boa forma” física, efetivado pela imposição de certo padrão ideal de corpo – no caso de Dallesandro, um tipo eurocêntrico de cunho renascentista –,

⁹² Para Yacowar (1993), o plano inicial do filme evidencia que se trata de uma revisão e não uma reedição do filme de Billy Wilder. Na mesma linha, Taylor (1975) classifica *Heat* como uma versão atualizada de *Sunset Boulevard*.

⁹³ Tradução do autor, do original: “Morrissey portrays Hollywood as a world of has-beens now reduced to appearing on game shows as former celebrity players—celebrity is a role they now play—or washed-up child stars.”

⁹⁴ Tradução do autor, do original: “[...] the amoral torpor that lets anything go, and the feverish lusts for sensuality, fortune and fame.”

torna-se mais perseguido e evidente. Os corpos, em Hollywood, não são apenas aceitos fora do domínio privado, mas são cultivados para atingir o modelo exigido na esfera pública, cuja importância toma destaque⁹⁵. Esse contexto vai ao encontro da atmosfera que envolvia a arte de Warhol, em especial o seu cinema, cuja câmera “carregava a promessa do consumo em massa e, portanto, o meio de negociação de um evento privado em um espetáculo público. Ela prometia a transformação de um indivíduo em uma estrela”⁹⁶ (JAMES, 1989, p.68).



Joe Dallesandro, em *Heat*.

⁹⁵ Segundo Silva (1996), essa veneração à aparência física manifestada na esfera pública e incitada por ela pode ter tido origem exatamente na Califórnia. Para a autora, “Esse corpo a ser produzido, desnudado, na praia, deve estar de acordo com os cânones do momento.” (VINCENT, IN PROST & VINCENT, apud SILVA, 1996, p. 249)

⁹⁶ Tradução do autor, do original: “[...] holding out the promise of mass consumption and thus the means of negotiating a private event into a public spectacle. It promises the transformation of an individual into a star.”



Pat Ast (esq.), Eric Emerson e Gary Koznocha (dir.), em *Heat*.

Assim, de pronto, é possível constatar o *leitmotiv* que materializa a principal ironia levantada pelo filme e guia a ação de cada personagem: as aparências. Além de se consubstanciar no tratamento imagético dado, em especial, à personagem de Dallesandro (cuja aparência em cena novamente monopoliza a atenção do filme), a tônica das aparências se revela naquilo que as personagens propositalmente aparentam ser umas às outras, ocultando suas reais intenções. Essas personagens parecem sempre trabalhar a atuação dentro da atuação, é dizer, a atuação diegética, como regra de seus vínculos. Dessa forma são retratadas as relações familiares, amorosas e profissionais: o “ser” sucumbe ao “parecer”, e todas parecem desempenhar um papel que lhes é conveniente perante as demais personagens, a fim de alcançar interesses dissimulados. Lydia tenta fazer com que seu estabelecimento pareça respeitável – no sentido conservador da palavra –, em oposição à “realidade dos tempos”: “Certas pessoas por essas bandas são repulsivas. Los Angeles está falindo, mas isso não vai acontecer aqui neste lugar” – o local, no entanto, é o oposto do que defende a proprietária; a ex-estrela de cinema Sally Todd desaprova o estilo de vida e o namoro homossexual de sua filha, Jessica. As investidas da mãe contra o relacionamento da filha não são, entretanto, por condenação direta à sua orientação sexual, mas têm a preocupação única de manter determinadas aparências diante dos tabloides; em certo ponto, ao se queixar sobre a aproximação entre Jessica e Joey, Sally deixa escapar: “ela não serve nem para ser uma boa lésbica”, deixando clara a necessidade, para a atriz, da atuação conforme papéis definidos; no mesmo sentido, antes de conceder dinheiro a Sally, Sidney (Lester Persky), seu ex-marido, exige que a atriz lhe prometa algo “como

mãe e, mais importante, como atriz”, revelando a hierarquia dos papéis; já os irmãos Eric e Gary, que parecem ter uma relação incestuosa, afirmam que só a exercem “no palco”.

Jessie apresenta Joey à sua mãe, que o reconhece de seu antigo ofício na televisão. Sally se apaixona prontamente por Joey, em tentativa de preencher a todo custo a grande carência afetiva que domina sua vida pessoal. O rapaz, por sua vez, aparenta estar somente interessado em promover sua carreira à custa da atriz.

A atuação dramática teatralmente carregada de Norma Desmond (personagem de Gloria Swanson em *Sunset Boulevard*) é revisitada por Sally Todd sob teor eminentemente cômico, rerepresentando os dramas da decadência artística e do envelhecimento físico em face de lembranças do estrelato e do vigor que já inexistem. Sally, como Norma, mantém seu palacete intacto, ostentando as aparências da vida de outrora, enquanto vê desmoronar sua base familiar e afetiva.

Já a personagem de Joe Dallesandro aparenta estar vacinada e ter aprendido com o que passou nos outros dois filmes (*Flesh* e *Trash*), traçando uma espécie de crescimento em sua astúcia que acompanha os seus agora longos cabelos. Ciente de seus próprios atributos e de sua capacidade de obter vantagens, Joey parece confortável ao utilizar seu corpo a fim de alcançar seus objetivos, em oposição ao incipiente Joe de *Flesh* e ao transtornado Joe de *Trash*⁹⁷. “Morrissey vai da potência física de seu herói em *Flesh*, passando pela impotência em *Trash*, ao vigor renovado, mas à maior corrupção ativa em *Heat*”⁹⁸ (YACOWAR, 1993, p.53). Ainda sem sucesso no âmbito profissional, financeiro ou afetivo, armado com as mesmas armas – seu próprio corpo –, Joey aprendeu a manejá-las e não hesita em negociar sua pele por suas ambições.

Em retaliação por essa desapropriação [de seu corpo], o garoto de programa consegue o que quer e secretamente (ou não tão secretamente) despreza aqueles que o adoram. E o que seus clientes fazem? Eles executam em seu corpo – tão milagrosamente passivo haja vista toda sua masculinidade – um ato idólatra de vingança, retaliação sobre aquele corpo que, por parecer despossuído, é feito para *eles*, assaltado no triunfo de seu “desejo masculino”. O próprio ato de idolatria constitui essa retaliação.⁹⁹ (KOCH, 1991, p.125).

⁹⁷ Para evitar eventuais confusões, faz-se necessário remarcar que as personagens de Joe Dallesandro nos filmes *Flesh* e *Trash* chamavam-se Joe, ao passo que em *Heat* chama-se Joey.

⁹⁸ Tradução do autor, do original: “Morrissey moves from his hero’s physical potency in *Flesh*, through impotence in *Trash*, to the renewed vigor but most active corruption in *Heat*.”

⁹⁹ Tradução do autor, do original: “In revenge for this dispossession, the hustler arranges to be paid and secretly (or not so secretly) despises those who adore him. And what do his customers do? They perform on his body—so miraculously passive for all its “butchness”—an adoring act of revenge,



Sylvia Miles e Joe Dallesandro na mansão de Sally, em *Heat*.

Joey se hospeda na pensão de Lydia a troco de favores sexuais, e se mantém estático enquanto é abusado por Jessica – o rapaz é passivo ao rejeitar as

revenge on that body that, by virtue of seeming to be for itself, is made for *them*, robbed in triumph of its “masculine will.” The very act of adoration constitutes this revenge”.

investidas da filha de sua amante e se limita a dizer, apaticamente inerte, para que ela pare. “Joey é a versão masculina da atriz novata, passiva e explorada, que faz teste do sofá por delírios da promessa de Hollywood”¹⁰⁰ (YACOWAR, 1993, p. 48).

As relações interpessoais são novamente retratadas como simples mercadoria – Jessica carrega seu filho em uma sacola de feira; Sally diz à filha que ela (a mãe) não é um talão de cheques ambulante (mas essa é a imagem que ela parece ter dos seus ex-maridos). Assim, a entidade familiar tradicional se mostra como um grande fracasso da sociedade burguesa – Jessica, que em certo ponto diz ter dopado seu próprio filho recém-nascido para poder sair de casa, termina o relacionamento com a namorada e tenta seduzir Joey com a clara e única intenção de atrapalhar o namoro da mãe.

Nessa esteira, sexo é mais uma vez aludido por Morrissey sob um aspecto condenatório, degradado, seja pela insanidade incestuosa dos irmãos Eric e Gary, ou pela relação lesiva entre Jessica e a namorada, que queimam e mordem uma à outra. Quando Jessica simula sexo com a bota de Joey – que permanece imóvel no sofá –, a cena nos remete à garrafa que, em *Trash*, é usada na tentativa de sanar o desejo de Holly em face de um Joe impotente. Nesse sentido, a liberdade sexual não gera prazer – Gary diz não desfrutar quando pratica sexo com seu irmão no palco: “tanto faz”. Ao contrário, essa ousadia condenada rebaixa as pessoas à condição de animais – a cena em que Jessica masturba Eric não denota senão a desumanização daquelas personagens, materializada por seu déficit de sanidade. Sempre na ausência de afeto, as situações que remetem a luxúria nesse filme se misturam a dor e loucura.

A trilha sonora, em *Heat*, é, como nos dois filmes anteriores, permeada por diálogos que não fazem sentido e não avançam a narrativa, mas que são travados para demonstrar o delírio das personagens em cena. Através de falas sobrepostas e reiteradas, gritarias e choros, a maioria das personagens (Jessica, Sally, Lydia) é retratada em contraste à passividade estoica que guia as ações da personagem de Dallesandro.

Em relação a *Flesh* e *Trash*, *Heat* aparece como o mais afeito a um modelo comercial de cinema, no que diz respeito a sua estrutura narrativa,

¹⁰⁰ Tradução do autor, do original: “Joey is a male version of the passive, exploited starlet who casting-couched herself to delusions of Hollywood promise”.

decupagem e técnica, além de se valer da presença da atriz Sylvia Miles (indicada ao Oscar por sua atuação em *Midnight Cowboy*).

Em *Heat*, o terceiro filme na trilogia Joe Dallesandro, Morrissey chega ainda mais próximo ao cinema tradicional, otimizando valores de produção e lançando mão de planos muito mais convencionais, incluindo o uso da correspondência da linha dos olhares e *reaction-shots*.^{101 102} (MURPHY, 2012, p. 242).

No mesmo sentido, *Heat* é mais recatado em relação à nudez das personagens (com exceção de alguns deslizes pontuais, o filme não conta com a expressiva nudez frontal de Dallesandro) e carece da presença de atrizes travestis, cujas participações são emblemáticas nos dois filmes anteriores. Com linguagem mais acessível a um público médio do cinema tradicional, o tom cômico em *Heat* é bastante acentuado, mas ainda se encontra emaranhado à tragédia, especialmente no retrato das relações familiares degeneradas (Sally e Jessie; Jessie, a namorada e o filho; Sally e o ex-marido), em que qualquer sinal de afeto é solapado pela ganância e dissimulação de interesses.

Após tentar sugar aquilo que Sally teria a oferecer, Joey, como era de se esperar, abandona a atriz. A atitude de Joey é sintomática em sua aproximação com a trajetória traçada por Sally: o ex-marido da atriz, ao final do filme, elogia a aparência que o corpo da ex-mulher um dia ostentou, dando a entender que Sally, como Joey, lançou mão dos atributos físicos de sua juventude para atingir seus planos. A ingenuidade cômica de Sally, ao afirmar que ela e Joey estão apaixonados, é logo quebrada quando a atriz flagra o namorado de seu ex-marido praticando sexo oral em Joey (assim como a atriz, Sidney também se envolveu com um rapaz mais jovem, quem sustenta financeiramente). Passado o rompimento derradeiro, Sally, como Norma Desmond, intenta matar o amante. Diferentemente do clássico de Billy Wilder, entretanto, Sally fracassa com um revólver sem balas.

Ela nunca foi uma estrela como Swanson, mas uma artista de segunda classe condenada a um destino pior que o esquecimento, game shows de televisão e filmes feitos para TV”.¹⁰³ (YACOWAR, 1993, p. 51).

¹⁰¹ O *reaction-shot* “corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação.” (XAVIER, 2008, p.34)

¹⁰² Tradução do autor, do original: “In *Heat* (1972), the third film in what constitutes the Joe Dallesandro trilogy, Morrissey moves even closer to mainstream cinema by employing slicker production values and far more conventional staging of shots, including the use of eye-line matches and reaction shots.”

¹⁰³ Tradução do autor, do original: “She was never a Swanson star but a B-grade never-was condemned to a fate worse than oblivion, television game shows and made-for-TV ‘features’”.



Sally tenta matar Joey com um revólver sem balas na sequência final de *Heat*.

Rodado em duas semanas, com baixo orçamento (menos de \$15 mil dólares à época, contabilizada a viagem a Hollywood), *Heat* foi o primeiro filme produzido por Warhol a ser exibido no festival de Veneza (YACOWAR, 1993, p. 24).

4 Considerações sobre os filmes

A trilogia de Paul Morrissey é composta por filmes de estrutura circular, em que os vários episódios são retratados sem que seja criado um sentido de evolução entre os estados inicial e final das personagens. Perdidas no instante exato das cenas, as pessoas do submundo, especialmente, não têm histórico – ninguém sabe de onde vêm ou aonde vão. Em geral, as personagens começam e terminam o filme da mesma forma, o que evidencia sua falta de perspectiva e contribui para o pessimismo infligido às histórias. Com efeito, as sequências apresentadas no

decorrer das obras poderiam ter sua ordem modificada aleatoriamente, sem que sua coesão fosse prejudicada. É *Heat*, não obstante, que esboça a maior linearidade narrativa em sua trama.

O desenvolvimento que cada história isoladamente não encerra, contudo, é passível de ser vislumbrado entre um filme e outro: o Joe de *Trash* parece ter sido corrompido pela mercantilização de sua carne em *Flesh*, e sucumbido ao vício das drogas. Em *Heat*, por sua vez, Joey, revigorado, aparenta ter a sapiência conseguida pelas experiências dos filmes anteriores e lança mão de seus atributos físicos para tentar um retorno ao estrelato.

Joe Dallesandro introduz e conclui praticamente todas as sequências dos filmes, amarrando os episódios independentes e guiando o espectador pela narrativa. Joe em cena, por vezes, faz com que o filme trace o caminho contrário da complexificação interpretativa das imagens cinematográficas rumo a um cinema “primitivo”¹⁰⁴. Os fotogramas que constituem trechos em que Dallesandro ocupa a imagem se destacam do restante da obra, retirando-se da trama de conexões de que fazem parte.

Um filme, se pensado como fruto de um conjunto fotografias (fotogramas), é projetado, a rigor, de forma descontínua, em um processo que não cria, a princípio, vínculo entre duas imagens sucessivas (XAVIER, 2012). No entanto, a dimensão temporal fundada pela ilusão de movimento das imagens estáticas quando exibidas em sequência, o desenvolvimento da linguagem e do aparato cinematográficos e o advento do som adicionaram nuances a essa composição imagética, cujo significado ultrapassa o da simples soma de cada imagem como se tomada isoladamente. O plano, e não o fotograma, é a unidade fílmica por excelência¹⁰⁵, e a relação de cada plano com o espaço em *off*, assim como o uso da profundidade de campo e do plano sequência conferem à interpretação dessas

¹⁰⁴ Dubois (2004) esquematiza a história do cinema em relação a suas grandes formas em quatro eras, definidas pelos estados “primitivo”, “clássico”, “moderno” e “maneirista”. O cinema primitivo seria aquele que, partindo de sua invenção, é anterior a Griffith e ao seu *The Birth of a Nation* (no Brasil: *O Nascimento de uma Nação*, 1915). É o cinema das “descobertas e das experiências, da inocência [...] É um cinema ‘em bloco’: o filme é a filmagem, completa, sem perda. É como uma fotografia no tempo”. (DUBOIS, 2004, p. 145)

¹⁰⁵ A despeito de compreensões divergentes como a de Peter Kubelka, para quem o cinema “puro” se efetiva pela assimilação isolada dos fotogramas estáticos (XAVIER, 2012), Dubois acentua, em uma perspectiva mais ortodoxa, que “desde Bazin, Pascal Bonitzer, Jacques Aumont ou Gilles Deleuze, sabemos que um plano é não só a unidade de base da linguagem cinematográfica, sua célula íntima, como também, metonimicamente, a encarnação mesma daquilo que funda o filme como um todo” (DUBOIS, 2004, p. 75).

imagens complexidade cinematográfica.

[...] se o critério de continuidade espaço-temporal é determinante (o plano é um Todo), podemos afirmar que um plano se constitui a partir de um fechamento (o quadro) e de uma exterioridade (o espaço off), que ele possui uma profundidade (o campo) homogênea e estruturada (pela muito antropomórfica escala dos planos), e que ele institui um ponto de vista (ligado à perspectiva) a partir do qual o Todo se define, tanto em termos de óptica quanto em termos de consciência (o Sujeito da enunciação visual). (DUBOIS, 2004, p. 75-76).

Segue-se que a montagem, por sua vez, como agenciamento do plano cinematográfico, é a operação pela qual “o filme inteiro toma corpo” (DUBOIS, 2004, p. 76) e assim, essa relação entre um plano e outro intensifica, ainda mais, o grau de elaboração na interpretação da obra – o *reaction-shot* e a montagem paralela, no sentido de uma decupagem teleológica clássica, e a montagem dialética¹⁰⁶ são exemplos do efeito que esse trabalho de correlação pode gerar.

A direção cinematográfica¹⁰⁷ é, assim, discricionária no uso de suas ferramentas e aplicação de seus elementos, e tais escolhas são emissárias da mensagem que se deseja transmitir – ou que se transmite a despeito de qualquer intenção. Portanto, ao se escolher um enquadramento, uma ordem de montagem ou uma certa sequência, opta-se pela ênfase em diferentes características daquilo a ser mostrado e define-se sua relação com o todo da obra, traçando o nível de profundidade¹⁰⁸ do seu significado.

¹⁰⁶ Para “*reaction-shot*”, ver nota de rodapé n. 101; a montagem paralela estabelece uma “sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes” (XAVIER, 2012, p. 29), promovendo, ao final, a convergência entre as ações; a decupagem clássica - que aqui, como em Xavier (2012), toma o mesmo sentido de montagem clássica, estando a decupagem apenas circunscrita em uma etapa anterior durante a elaboração do filme, e a montagem acontecendo propriamente com a manipulação dos fotogramas – busca esconder o efeito da montagem aos olhos do espectador, que assiste ao filme todo como uma longa sequência em que o arranjo dos planos segue uma ordem linear para efetivar a evolução narrativa; inspirada na concepção de dialética hegeliana, a montagem dialética foi trabalhada especialmente por Serguei M. Eisenstein, cineasta soviético para quem o filme deve propor uma interpretação do real em vez de simplesmente reproduzi-lo. Essa montagem, ao contrário da forma clássica, faz-se evidente de modo a gerar, no espectador, um efeito de reflexão. O que está em jogo “é o conflito entre os fragmentos. É o princípio único e central que rege toda produção de significação” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 77).

¹⁰⁷ Em uma de suas possíveis acepções, como sinônimo do termo francês *mise-en-scène* (AUMONT; MARIE, 2006), “direção cinematográfica” aqui traduz uma noção central da arte do filme.

¹⁰⁸ Sobre o filme *Numéro Deux* (Jean-Luc Godard, 1975), Dubois pondera que sua “verdadeira profundidade é determinada não pela pertinência dos elementos visuais, sonoros, discursivos ou ficcionais que o constituem, mas pelo jogo de conexões, paralelismos e interferências que Godard instaura entre cada um deles, e que o espectador é convidado a reconhecer e praticar” (DUBOIS, 2004, p. 227). Dubois contrapõe a superfície da imagem videográfica, composta por uma mixagem visual a que denomina espessura, à profundidade (de campo) da imagem cinematográfica, ambas trabalhadas no filme de Godard. Nesse sentido, essa superfície inerente às imagens do vídeo é ultrapassada pelas inter-relações entre os elementos do filme tecidas pelo cineasta. Ainda na perspectiva da oposição entre superfície e profundidade das imagens, Serge Daney desenvolve uma

Na trilogia de Morrissey, planos que ressaltam os atributos físicos do ator – e personagem – Joe Dallesandro, estático, em prejuízo dos outros componentes dentro e fora de quadro ou de sua função na montagem da sequência, levam o espectador a ignorar a complexidade historicamente elaborada pelos elementos cinematográficos. Sem mesmo trabalhar a profundidade de campo ou ações da personagem, o olhar espectador bate na imagem e volta em ricochete, permanecendo na superfície de sua aparência imediata. Assim, em *Flesh*, a câmera permanece em Joe inerte enquanto um de seus clientes discursa sobre a importância da arte grega, ignorando as possíveis ações e diálogos em cena; o mesmo se passa em *Trash*, quando o rapaz se barbeia nu observado por Jane; Joey, em *Heat*, fala à Sally após ser convidado a conhecer sua mansão, e a câmera que evidencia a fisionomia do rapaz continua ali, mesmo durante a réplica da atriz.



Joe Dallesandro posa para um cliente, em *Flesh*.

taxonomia que reserva ao o cinema clássico os efeitos de profundidade, elaborados sobretudo pela montagem que, a serviço de uma teleologia, “supõe uma verdade escondida e o caminho tortuoso de sua adiada descoberta” (XAVIER, 2012, p. 190-191). Para o autor, o cinema moderno e sua negação da montagem no intuito de afirmar o realismo fílmico torna a imagem “‘chata’, pura superfície que ela efetivamente é em sua imanência, sem profundidade” (XAVIER, 2012, p. 191). Com base nessa acepção que define a profundidade da imagem em relação a sua interpretação diante umas das outras e dos demais elementos fílmicos, sendo mais profundas quanto maior a quantidade de camadas adicionadas por esses componentes, a noção de profundidade e superfície é colocada aqui aos filmes de Morrissey especialmente para constatar o caráter superficial das imagens que retratam Joe Dallesandro.



Dallesandro se barbeia, observado por Jane, em *Trash* (esq.); Joey conversa com Sally, em *Heat* (dir.).

A imagem de Dallesandro, nesses trechos, prescinde dos outros aspectos fílmicos que fundam a profundidade de sua interpretação. Aqueles fotogramas não mais estabelecem um plano na constituição do arcabouço do filme, mas cindem a célula elementar dessa estrutura para fabricar uma fotografia independente, estendida no tempo, compreendida de forma desvinculada. Essa aproximação entre as imagens cinematográficas e fotográficas remete ao primeiro cinema de Warhol, em que a câmera ligada registrava seu objeto com mínima intervenção da direção e os filmes eram compostos por um longo e estático plano, cuja compreensão, como defende Patrick De Haas, não ultrapassava a superfície:

O mundo não significa nada: não há, portanto, necessidade de interpretá-lo, mas, possivelmente, de examiná-lo com o olhar, como uma espécie de “Braille mental”, para processá-lo do mesmo modo que um espelho devolve um reflexo. Não há também necessidade de interpretar as imagens de Warhol. Elas não tem profundidade (seja espacial, semântica ou psicológica).¹⁰⁹ (HAAS, 2005, p. 50, apud MURPHY, 2012, p. 17).

Gilles Deleuze (2007) aponta para a mesma direção e vai além ao definir esse cinema de Warhol partindo de sua ideia de corpo cotidiano. Inerente ao cinema experimental, esse corpo se encontra permanente e desinteressadamente em cena, absorto pelo antes e o depois do instante exibido. “São os célebres ensaios de Warhol, seis horas e meia com o homem que dorme em plano fixo, quarenta e cinco minutos com o homem comendo um cogumelo (*Sleep, Eat*)” (DELEUZE, 2007, p. 230). Em um polo oposto, ainda no cinema *underground*, Deleuze concebe o corpo

¹⁰⁹ Tradução do autor, do original: “The world means nothing: there is thus no need to interpret it but possibly to scan it with the gaze, like ‘a kind of mental Braille,’ to render it in the manner in which a mirror sends back a reflection. There is also no need to interpret Warhol’s images. They have no depth (whether spatial, semantic, or psychological).”

cerimonial como aquele que “assume um aspecto iniciático e litúrgico, e tenta convocar todas as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado, até o horror ou a revulsão” (DELEUZE, 2007, p. 230). Os filmes de Morrissey, nessa ótica, habitam uma zona intermediária como um cotidiano prestes a atingir a cerimônia, mas sem jamais alcançá-la por completo. Joe Dallesandro, em *Flesh*, “prepara-se para uma cerimônia que talvez consistia só em esperar” (DELEUZE, 2003, p. 230).

A imagem achatada, que deixa em segundo plano o encadeamento fílmico do qual é parte e se fixa no corpo da personagem retratada, reporta-se, ainda, segundo Annette Kuhn (1985), às imagens do cinema pornográfico. Planos próximos que fragmentam o corpo de Joe Dallesandro e ressaltam sua forma classicamente masculina ajudam no processo de dissolução de qualquer traço de humanidade presente naquelas personagens.

A face representa o total da pessoa: a humanidade essencial do sujeito é vista habitando seu rosto, a ‘janela para a alma’. Nessa perspectiva, uma parte abstrata do corpo que não seja o rosto pode ser entendida como uma expropriação da individualidade do sujeito. Em consequência, a tendência de algumas fotografias pornográficas em isolar pedaços de corpos pode ser lida como um gesto de desumanização.¹¹⁰ (KUHN, 1985, p. 36-37).

A narrativa dos filmes da trilogia de Morrissey, ratificando sua aproximação com a pornografia, não raro funciona como mera desculpa para criar situações que mostrem o corpo nu de Dallesandro.

Mas a atenção da pornografia para pedaços de corpos nunca é aleatória. A pornografia está preocupada com o que considera ser os significantes da diferença sexual e sexualidade: genitais, seios, nádegas. Na medida em que a pornografia circula tais imagens, ela também também constrói seres humanos como corpos sexuais.¹¹¹ (KUHN, 1985, p. 37).

¹¹⁰ Tradução do autor, do original: “The face stands in for the person’s whole being: the subject’s essential humanity is seen as inhabiting his or her face, the ‘window of the soul’. Within this perspective, an abstracted bodily part other than the face may be regarded as an expropriation of the subject’s individuality. In consequence, the tendency of some pornographic photographs to isolate bits of bodies may be read as a gesture of dehumanization.”

¹¹¹ Tradução do autor, do original: “But porn’s attention to bits of bodies is never random. Pornography is preoccupied with what it regards as the signifiers of sexual difference and sexuality: genitals, breasts, buttocks. To the extent that pornography circulates such images, it also constructs human beings as sexual bodies.”



Imagens desmembram o corpo de Dallesandro em *Flesh* (cima - esq.), *Heat* (cima - dir.) e *Trash* (baixo).

No entanto, a ausência de sexo explícito nesses filmes, não obstante o tratamento imagético e narrativo deferido às personagens de Dallesandro, tende a afastar as obras do campo da pornografia e aproximá-las ao terreno das insinuações eróticas.

Para Nuno Cesar Abreu, o conceito das imagens pornográfica e erótica “parecem estar sempre juntos, ou contidos um no outro. Ambos se referem à sexualidade e às interdições sociais, e se expressam pela transgressão” (ABREU, 1996, p. 16 apud GERACE, 2015, p. 30). Conseqüentemente, essa transgressão, que jaz na ultrapassagem das interdições de cada lugar e momento histórico, não pode ser definida intradiegeticamente: “é o olhar que torna a obra obscena, e não a obra em si mesma. Tudo gira em torno daquilo que se vê, e não daquilo que se mostra” (GERACE, 2015, p. 31).

O obsceno, que em sua imanência transgrede, é a matriz de ambos na dicotomia pornografia e erotismo e também depende do contexto moral de seu tempo para atingir este ou aquele *status*. Como se, definida em diferentes graus, a obscenidade total se identificasse com a pornografia em um sentido de maior condenação social, ao passo que a obscenidade parcial – ou sugerida – guardasse ligação com o erotismo, tradicionalmente mais aceito nos meios sociais. Portanto, a revelação explícita do ato sexual que, segundo Michel Foucault, é valorizado como segredo nas sociedades modernas (GERACE, 2015), qualifica uma transgressão totalmente obscena¹¹², logo, pornográfica¹¹³. A nudez, tomada como passo anterior ou preparação para o sexo, quando não avança nesse sentido, permanece no domínio do erotismo. Assim, Gerace estabelece que “a imagem erótica potencializa o obsceno sem mostrá-lo diretamente – investe mais no discurso alusivo e na estilização da *mise-en-scène*” (GERACE, 2015, p. 42) –, enquanto “a pornografia pretende atingir o mito do realismo total, de querer organizar em linguagem o mundo sensorial do sexo, o aspecto cru das coisas” (GERACE, 2015, p. 35).

No que diz respeito aos limites do cinema narrativo, André Bazin (1991) qualifica como pornográfico aquilo mostrado em sua exaustão. Em sua teoria realista, o crítico refuta a imagem obscena que registra sem artifícios cenas intensas

¹¹² Susan Sontag pontua que “a simples explicitação dos órgãos e atos sexuais não é necessariamente obscena; apenas passa a sê-lo quando é realizada em um tom particular, quando adquiriu uma certa ressonância moral” (SONTAG, 1987, p. 64 apud GERACE, 2015, p. 32). No mesmo sentido vai Georges Bataille, ao pontuar que “se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela só o é quando deixa de ser rudimentar, simplesmente animal” (BATAILLE, 2013, p. 54).

¹¹³ A pornografia, nessa ótica, ao expor a obscenidade do ato sexual, reforça o caráter conservador da visão social em relação à sexualidade. “Assim, ao colocar o sexo de modo explícito em cena, ela empodera o discurso obsceno para violá-lo na forma de transgressão” (GERACE, 2015, p. 33).

como o sexo e a morte, por denegar o plano artístico fundado pelo imaginário do espectador.

O que significa que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar. Não há situações sexuais, morais ou não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição porém de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental. (BAZIN, 1991, p. 230).

Georges Bataille (2013), por seu turno, defende que o erotismo contido na nudez promove o vislumbre do “avesso de uma fachada cuja aparência correta jamais é desmentida: no *avesso*, revelam-se os sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que comumente temos *vergonha*” (BATAILLE, 2013, p. 133). Bataille, para quem a transgressão do erotismo tem base na tentativa de solapar a descontinuidade intrínseca à existência humana¹¹⁴, pontua que a operação erótica tem por princípio a destruição do fechamento individual moldado socialmente.

A ação decisiva é o desnudamento. A nudez se opõe ao estado fechado, ou seja, ao estado de existência descontínua. É um estado de comunicação, que revela a busca de uma continuidade possível do ser para além do fechamento em si mesmo”. (BATAILLE, 2013, p. 41).

Joe Dallesandro, que na maioria das vezes aparece confortavelmente nu não obstante a indumentária que cobre os corpos das outras personagens em cena, tem sua anatomia exaustivamente explorada não apenas pela construção fílmica e, por consequência, pelo olhar dos espectadores, mas também pela contemplação visual de todas as pessoas na diegese do filme.

Reduzido a um objeto de consumo visual, ele encena esta função tanto no filme quanto para o filme, produzindo momentos de reflexividade metafórica quando sua relação com o espectador do cinema é figurado intradiegeticamente.¹¹⁵ (JAMES, 1989, p. 79).

Objeto passivo de atenção predatória, o olhar cinematográfico voltado à personagem de Dallesandro é semelhante àquele tradicionalmente concebido em relação às personagens femininas do cinema. Laura Mulvey observa, sob o prisma

¹¹⁴ Bataille divide o erotismo em três categorias: o erotismo dos corpos, o erotismo do coração e o erotismo sagrado. Para o autor, o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser – constatada, em último grau, pela certeza da morte – por um sentimento de continuidade profunda. O que está em jogo, assim, é uma dissolução das formas constituídas socialmente, “que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (BATAILLE, 2013, p. 42).

¹¹⁵ Tradução do autor, do original: “Reduced to an object of visual consumption, he enacts this function both in the film and for the film, producing moments of metaphoric reflexivity when his relation to the film viewer is figured intradiegetically.”

da crítica cinematográfica feminista dos anos 1970¹¹⁶, que a mulher vinha sendo o objeto do olhar eminentemente masculino no cinema tradicional¹¹⁷. “A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: [...] ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino” (MULVEY, 1983, p. 444). Mulvey ressalta que a presença feminina em cena “tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (MULVEY, 1983, p. 444). Dessa forma ocorre a primeira aparição de Marilyn Monroe em *River of No Return* (no Brasil: *Rio das Almas Perdidas*, Otto Preminger, 1954) e são mostradas em *close up* as pernas de Marlene Dietrich em *Der Blaue Engel* (no Brasil: *O Anjo Azul*, Josef von Sternberg, 1930) (MULVEY, 1983). Com base nesses estudos, David E. James resume:

Nos três olhares básicos identificados (o do participante intradieético, o da câmera, e o do espectador recapitulando olhar da câmera), as mulheres eram historicamente identificadas como objetos e nunca como o sujeito da troca de olhares. Elas poderiam ser observadas no filme e pelo filme, mas não podiam elas mesmas olhar para os homens ou olhar de volta para a câmera, pois tal retorno do olhar quebraria a identificação imaginária do espectador.¹¹⁸ (JAMES, 1989, p. 310).

Tomado, nessa ótica, o lugar do espectador como masculino heterossexual, a imagem de Dallesandro nos filmes de Morrissey revoluciona ao inverter o paradigma do olhar cinematográfico e ressaltar a sexualidade que a própria narrativa de seus filmes simula condenar. O objeto da apreciação nesses filmes desafia a sexualidade subjetiva do espectador ao por em xeque seu lugar tradicional no cinema e expor um *voyeurismo* homossexual muitas vezes antes implícito. No cinema tradicional,

Paul Willemen sugere que esse “olhar homossexual fundamentalmente reprimido” pode evocar a angústia do espectador identificado heterossexualmente e, portanto, a diegese dos filmes pune os heróis com provações de extremo sadismo em que o corpo do herói é cortado, machucado e espancado antes de ascender vitorioso no final. Os filmes de

¹¹⁶ Após a virada da década de 1960 para 1970, o aumento da participação feminina, tanto em Hollywood quanto no cinema independente, e a atenção mais sofisticada para a representação da mulher nos meios de comunicação em massa permitiram a emergência de uma cultura cinematográfica feminista. “O sincronismo garantiu, assim, uma autoridade central para as mulheres no que emergiu nos anos 1970 como um regime distinto de cinema: teoria” (JAMES, 1989, p. 308).

¹¹⁷ Este pensamento de Mulvey é criticado, entre outros motivos, em razão do heterocentrismo de sua concepção, por críticas que sugerem a possibilidade de múltiplas identificações e uma posição de espectador menos rígida (EVANS; GAMMAN, 1995).

¹¹⁸ Tradução do autor, do original: “In the three basic looks identified (that of the intradiegetic participant, that of the camera, and that of the spectator in recapitulating the camera’s look), women were historically over-determined as the objects but never the subjects of a relay of gazes. They could be looked at in the filmic and by the filmic, but they could not themselves either look at men or look back at the camera, for such a return of the gaze would break the imaginary identification of the spectator.”

ação de Hollywood são o exemplo extremo disso. (RICHARDSON, 2009, p.70).

Morrissey promove a atualização da figura masculina objeto do olhar¹¹⁹ *mainstream*, ao encontro da diferenciação proposta por D.A Miller entre o corpo masculino heterossexual e aquele que chama de “corpo de academia” da cultura gay:

O primeiro emprega sua força como uma ferramenta (para o trabalho, para a potencial e real intimidação dos outros, homens mais fracos ou mulheres) [...] O segundo mostra seus músculos principalmente em termos de uma imagem que invoca abertamente o desejo de outra pessoa e que está deliberadamente em busca da possibilidade de ser estremecida por esse desejo.¹²⁰ (MILLER, 1999 apud EVANS; GAMMAN, 1995, p. 31).

A ausência do retrato de contatos íntimos entre personagens, notadamente aqueles que fogem do padrão heterossexual, e a decorrente condenação a sexualidades que escapam à heteronormatividade decretada no filme por sua negação e mascaramento são, assim, superadas pelo homoerotismo¹²¹ latente nas imagens, que irrompe pelo que Margarete Nepomuceno (2008) denomina fissuras na tela.

É possível apontar, ao longo da história cinematográfica de Hollywood, representações de identidades de gênero e sexualidades estranhas ao padrão heterossexual. Nesse cinema narrativo clássico, entretanto, tais representações foram predominantemente forjadas a partir de um viés conservador heteronormativo, servindo como suporte a fim de reafirmar culturalmente a superioridade masculina e a rigidez das dicotomias homem/mulher — hétero/homo.

Nesse sentido, personagens heróis, imponentes, eram lugares eminentemente masculinos, e os padrões frágeis e dóceis eram cativos das mocinhas-fêmeas — os que escapavam explicitamente a essas regras demandavam uma escusa dramática para restabelecer a ordem pré-concebida. O documentário *The Celluloid Closet* (no Brasil: *O outro lado de Hollywood*¹²², Rob Epstein; Jeffrey Friedman, 1995), baseado no livro homônimo de Vito Russo, demonstra como o

¹¹⁹ “Olhar”, nesse sentido, significa um olhar que consome seu objeto. É o olhar associado ao falo, dotado do poder dentro da sociedade patriarcal (RICHARDSON, 2009). Diferencia-se, assim, do olhar comum, da mera troca do objeto da visão.

¹²⁰ Tradução do autor, do original: “The first deploys its heft as a tool (for work, for its potential and actual intimidation of their, weaker men or of women) [...] The second displays its muscle primarily in terms of an image openly appealing to, and deliberately courting the possibility of being shivered by, someone else’s desire.”

¹²¹ Ver nota 34.

¹²² Também conhecido no Brasil como *O Celulóide Secreto*.

cinema norte-americano, durante sua história, ajudou a compor a imagem do homossexual calcada em estereótipos que transitavam entre o risível e o obscuro. Se, por um lado, o clichê do “maricas”, representado pela figura do melhor amigo, cabeleireiro, estilista inofensivo sexualmente, tinha finalidade exclusivamente cômica, por outro, às personagens femininas que desempenhavam papéis masculinizados, como aquelas que Marlene Dietrich interpretou durante os anos 1930, era resguardado o “território do mistério, do medo e da desconfiança” (NEPOMUCENO, 2008, p. 5).

A transgressão das identidades no cinema foi construída imagetivamente por fissuras na tela, por onde escorriam meta-linguagens e outros sentidos não ditos, parafraseados em circunstâncias que ora levava ao deboche e a comédia ou ora visto como um drama a ser revelado, uma questão a ser descoberta. As sexualidades variáveis, quando permitidas, detinham uma narrativa ideológica que marcava a diferença e a exclusão da norma, da ordem, do instituído. (NEPOMUCENO, 2008, p. 3).

A travestilidade foi outro clichê moldado repetidamente por Hollywood. Longe de habitar o terreno do aceitável, a personagem travestida geralmente se encontrava na condição de exceção e incoerência que demandava uma explicação dentro da narrativa, restando claro o lugar da normalidade (KUHN, 1985). Em *Some Like It Hot* (no Brasil: *Quanto mais quente melhor*, Billy Wilder, 1959), por exemplo, para efeitos de riso, as personagens travestidas apenas engendram performances e o espectador nunca tem dúvidas sobre o gênero “verdadeiro” dessas pessoas — daí grande parte da comicidade da circunstância, baseada na observação da inadequação da personagem travestida e do engodo àqueles ao seu redor. Estabelecida a normalidade pela certeza da classificação binária das personagens em masculino e feminino, existia, portanto, o imperativo dramático de resolução daquela situação, quando a identidade verdadeira das personagens era revelada ou resolvida, também, em termos diegéticos.

Em *Psycho* (no Brasil: *Psicose*, Alfred Hitchcock, 1960), a travestilidade de Norman Bates (Anthony Perkins) — ocultada também do público — auxilia na elaboração do suspense, revelada no final como vitrine da insanidade da personagem, justificando, em certo grau, os crimes por ela cometidos.

Enquanto filmes nos quais o disfarce sexual é explicado como uma performance podem neutralizar conotações de perversão sexual, outros filmes com *crossdressing* trazem tais associações para o centro da história. Quando a perversão substitui a performance, o disfarce sexual torna-se travestismo – uma prática que constitui, no discurso clínico que o nomeia, uma patologia. A personagem com o disfarce sexual é construído como

doente, criminoso ou ambos: e travestismo, longe de ser cômico, passa a ser ameaçador. [...] *Crossdressing*, em outras palavras, explica por que os vilões fazem o que fazem: naquele mundo, uma patologia pessoal é uma explicação plausível e suficiente para atos criminosos.¹²³ (KUHN, 1985, p. 58-59).

Não obstante a obra pontual de alguns cineastas experimentais como James Sibley Watson e Melville Webber (*Lot in Sodom*, 1933), o cinema norte-americano só foi conhecer algo como onda aglutinadora de um cinema transgressor da heteronormatividade a partir do final dos anos 1950, com o aparecimento do cinema *underground*, que trouxe para o cerne figuras antes marginalizadas.

Antes de Morrissey, cineastas como Kenneth Anger, Jack Smith e Andy Warhol escancararam preceitos normativos do cinema dominante com sua filmografia que explorava sem pudor o corpo masculino e personagens transgênero. *Fireworks* (Kenneth Anger, 1947) retrata um jovem — interpretado pelo próprio Anger — em um ambiente sombrio e homoerótico cercado por marinheiros que acabam por atacá-lo, despi-lo e matá-lo. O curta-metragem combina elementos de ocultismo e surrealismo para expressar o despertar homossexual; *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) traz um conjunto de personagens travestis, intergênero, *drag queens*, homens e mulheres relacionando-se em uma mistura de dança, romance, orgia e estupro. *My Hustler* (Andy Warhol, 1965) expõe a homossexualidade da personagem de Ed Hood em meio à tensão da contemplação *voyeurística* do garoto de programa interpretado por Paul America.



Imagens de
Flaming Creatures.

¹²³Tradução do autor, do original: “While films in which sexual disguise is explained as performance may downplay outward connotations of sexual perversion, other crossdressing films bring such associations to the centre of the story. When the perversity substitutes for performance, sexual disguise becomes transvestism – a practice constituted, in the clinical discourse which names it, as pathological. The sexually disguised character is constructed as sick, or criminal, or both: and crossdressing, far from being comic, becomes threatening. [...] Crossdressing, in other words, explains why the villain does what he does: for in the world of this sort of story, personal pathology is a plausible and a sufficient explanation of criminal acts.”

Paul Morrissey foi pioneiro em elencar atrizes travestis sem a necessidade de justificá-las dramaticamente, para papéis que não explorassem questões necessariamente relacionadas a seu gênero. Em *Flesh* e, especialmente, *Trash*, a explicação do gênero das personagens é dispensada. As tramas que as envolvem não problematizam suas identidades, aceitando-as como um fato da realidade.

Ao apresentar a travesti Holly Woodlawn como uma mulher completa, Morrissey aceita sua transformação biológica como um imperativo psicológico honesto, em um grau que nenhum filme americano tinha feito ainda.¹²⁴ (YACOWAR, 1993, p. 44).

As estrelas de Morrissey são aceitas nos seus próprios termos, sendo o que quer que desejem ser. “Elas não representam nada além de si mesmas. Afinal, por que deveriam?”¹²⁵ (TAYLOR, 1975, p. 138).



Holly Woodlawn, em *Trash*, finge estar grávida para conseguir auxílio social.

¹²⁴ Tradução do autor, do original: “In presenting the tranvestite Holly Woodlawn as the complete woman, Holly, Morrissey accepts the biological transformation of a gender as an honest, psychological imperative, to a degree no other American film has done yet.”

¹²⁵ Tradução do autor, do original: “They are not representative of anything but themselves. And after all, why should they be?”

O grotesco, o burlesco, a paródia, e o exagero enunciados especialmente pela figura da Holly Hoodlawn reafirmam sua identidade através da diferença, negando a necessidade de adequação segundo imposições sociais. A estética *Camp*, que em sua essência tem predileção pelo inatural (SONTAG, 1987), acompanhou o caráter transgressor das abordagens de *Flesh, Trash e Heat*.

O *Camp* vê tudo entre aspas. Não é uma lâmpada, mas uma "lâmpada", não uma mulher, mas uma "mulher". Perceber o *Camp* em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (SONTAG, 1987, p. 314).

Explorados por Susan Sontag em “Notas sobre o *Camp*” (1964), o comportamento e a sensibilidade *Camp* se traduzem, assim, na inclinação pelo artifício, pela teatralidade, amparados pela aparência em detrimento do conteúdo (SONTAG, 1987). Seu surgimento “está intimamente ligado à emergência de uma cultura gay masculina moderna” (LACERDA JÚNIOR, 2011, p. 3), como resposta à cisão criada pela demarcação social da imagem do indivíduo homossexual vinculada a anomalia e imoralidade, em oposição à normalidade heterossexual.

A partir desse processo de polarização, os membros de cada um dos grupos desenvolveram diferentes conjuntos de conceitos sobre o mundo e práticas para lidar com ele. Para os gays, um destes conjuntos é o *camp*. (BABUSCIO, 2004 apud LACERDA JÚNIOR, 2011, p. 4).

Apesar das rupturas entre o *Camp* e o ativismo gay¹²⁶ e sua relativa assimilação e pasteurização pelo capitalismo (LACERDA JÚNIOR, 2011), o dispositivo fundado por esse comportamento mostra um grande potencial desafiador. O deboche à construção social dos papéis de gênero, concretizado pelo comportamento teatral, por exemplo, sublinha a resistência aos perfis exigidos pela sociedade. Como escudo contra a marginalização infligida ao *underground*, a “negação do conteúdo” pregada pelo *Camp* é manifestada pela apatia de Joe Dallesandro e a verborragia desvairada das outras personagens, que exprimem igual afastamento em relação às situações vivenciadas e neutralizam seus dilemas.

¹²⁶ Em uma dessas rupturas, Lacerda Júnior descreve como o *Camp* foi rechaçado pelo movimento ativista gay pós revolta de Stonewall, em 1969. A autor comenta que, nesse momento, “a nova postura de enfrentamento das instâncias e discursos opressores posiciona-se como oposta às práticas cotidianas do *camp*, que apesar de terem tornado, ao longo do século XX, mais leve a vivência homossexual em uma sociedade francamente hostil, não propunham-se a mudanças no estado geral das coisas e, por isso, são vistas pelos ativistas como conformistas” (LACERDA JÚNIOR, 2011, p. 7). Além disso, o estereótipo afeminado e exagerado ligado a essa estética era visto negativamente por homossexuais adeptos de um modelo mais assimilacionista dos movimentos étnicos e de minorias (LACERDA JÚNIOR, 2011).

Ainda, o humor sarcástico que Morrissey e suas personagens aplicam às histórias, mesmo nos contextos, a princípio, mais dramáticos, representa “a vitória da ironia sobre a tragédia” (SONTAG, 1987). A proximidade do lixo, em *Trash*, e a aversão das personagens do *underground* à cultura burguesa tradicional corroboram a sátira *Camp* sobre a estética erudita.

O *Camp* caracteriza-se sobretudo pelo desprezo por instâncias oficiais de legitimação do gosto na arte e na cultura, optando por uma acolhida a características geralmente rejeitadas (LACERDA JÚNIOR, 2011, p. 1-2). As experiências do *Camp* baseiam-se na grande descoberta de que a sensibilidade da cultura erudita não possui o monopólio do refinamento. O *Camp* afirma que o bom gosto não é simplesmente bom gosto; que existe, em realidade, um bom gosto do mau gosto. (SONTAG, 1987, p. 321).

Dessa forma, o *Camp* “apresenta como arte (e vida) um conjunto de padrões diferente, suplementar” (SONTAG, 1987, p. 318). Ao devolver à sociedade “uma transfiguração do grotesco” (PAIVA, s/d), o discurso produzido por personagens marginalizadas cria entre elas um sentido de identificação e pertencimento. Nas palavras de Richar Dyer, “É sendo *camp* que conseguimos seguir adiante” (DYER, 2002, p. 110 apud LACERDA JÚNIOR, 2011, p. 5).

III – Conclusão

O cinema *underground* praticado durante os anos 1960 serviu de berço para o nascimento da cinematografia de Andy Warhol que, por sua vez, foi ambiente para o desenvolvimento dos filmes de Paul Morrissey. Pode-se observar inflexões entre uma etapa e outra nesse panorama, mas as fronteiras que as delimitam restam esmaecidas, de modo a trilogia de Paul Morrissey, foco deste trabalho, compõe eficazmente o grande cânone *underground*.

Como apontado alhures, o espectro do cinema *underground* desse momento, de tão diverso, é mais facilmente delimitado por exclusão, na medida de sua oposição ao *mainstream*. Sob esse prisma, a constatação de movimentos de aproximação e afastamento entre os cinemas de Andy Warhol e Paul Morrissey – que se baralham no contexto da *Factory* – e o cinema comercial hegemônico pode funcionar como fiapo para descosturar os diversos níveis de inconstância que cercam as obras de Morrissey. Para tanto, convém tecer algumas últimas considerações sobre as distinções entre os dois cineastas.

Apesar de fundados em artifícios semelhantes para contar suas histórias, Jonas Mekas argumenta que o cinema de Morrissey ilustra aquilo que o cinema de Warhol não é: o planejamento das ações na tentativa de prender o interesse do espectador em *Flesh* (e, por sequência, em *Trash* e *Heat*), na visão de Mekas, é basicamente o que os filmes de Warhol rechaçam – “um filme de Warhol nunca dá a impressão de que quer ser interessante”¹²⁷ (MEKAS, 1969, p. 51 apud MURPHY, 2012, p. 232). Para Mekas, o frescor das atuações em Warhol, cujas personagens parecem “viver” seus papéis, tem contraste com a artificialidade dos atores em Morrissey, que sempre transparecem atuação (MURPHY, 2012).

Nessa perspectiva, enquanto Warhol estabelece um distanciamento em relação ao assunto captado, a câmera de Morrissey interage com seu objeto e revela-se mais afetiva. A empatia produzida entre espectador e personagens em certos pontos da trilogia de Morrissey se opõe ao niilismo característico da abordagem warholiana. “[...] Warhol estava interessado na capacidade da câmera de

¹²⁷ Tradução do autor, do original: “a Warhol film never gives you an impression that it wants to make itself interesting.”

receber, em vez de moldar, o mundo cujos detalhes ela registra mecanicamente”¹²⁸ (YOUNG, 2015, p. 38). Morrissey, não satisfeito com o olhar passivo de Warhol, “é compelido a sentir – e a fazer com que o espectador sintam – pela ruína humana em foco”¹²⁹ (YACOWAR, 1993, p. 28).

Tal distinção revela parte do conjunto de elementos que a influência de Morrissey trouxe ao cinema da *Factory*. Porém, como já exposto, é impreciso classificar grande parte daqueles filmes com base nessa bifurcação de autoria, já que o próprio Morrissey reclama para si a direção de alguns títulos atribuídos a Warhol – para quem, aliás, o conceito de autor já era colocado em xeque. Pode-se concluir que a transição de um cinema da não-interferência dos primeiros filmes de Andy Warhol para um modelo de direção mais incisiva dos últimos filmes de Paul Morrissey transcorreu enquanto foi produzida grande parte das principais obras da *Factory*, concebidas nesse momento como amálgama do trabalho dos dois cineastas.

Morrissey parecia negociar com vários setores quando, à época em que Warhol se afastou das produções (após o atentado executado por Valerie Solanas), procurou transformar a *Factory* em uma produtora nos moldes tradicionais, ao mesmo tempo em que continuava a lidar com atores e personalidades do submundo que cercavam aquela produção (WARHOL; HACKETT, 2013). Se seus filmes caminharam cada vez mais no sentido do cinema de indústria – com base no refinamento técnico em relação à fotografia, som e montagem e certa dose de roteirização, a fim de atender o padrão estabelecido comercialmente –, as obras se mantiveram no *underground* por não descartarem o alto grau de liberdade ao improviso de seus atores e atrizes, os longos planos estáticos e os temas polêmicos a seu tempo, relativizando o engessamento da estrutura tradicional. Dessa forma, Paul Morrissey se situa no bojo da assimilação, nesse momento, do *underground* por setores comerciais, que de uma vez neutralizavam a dimensão transgressora daquele cinema e eram afetados por ela.

A crescente tendência à *sexploitation* incorporada pelos filmes da *Factory* comungava do objetivo de atrair um maior público às exhibições. Muito da

¹²⁸ Tradução do autor, do original: “[...] Warhol was interested in the camera’s capacity to receive, rather than to shape, the world whose details it mechanically registers.”

¹²⁹ Tradução do autor, do original: “is compelled to feel – and to make his viewers feel – for the human ruin in focus.”

popularidade que o *underground* ganhou a partir de 1960 veio da expectativa pelas imagens de sexo (RENAN, 1967). Essas produções, entretanto, estavam longe de propor um espetáculo explícito e totalmente obsceno e, se os filmes continham muito mais nudez que aqueles de um cinema mais comercial, ofereciam menos sexo que o *mainstream* (RENAN, 1967). Para Warhol, a forma explícita do retrato da nudez nos filmes *underground* era alheia ao cinema hegemônico por questões eminentemente comerciais. O *streap-tease* a conta-gotas engendrado por Hollywood ao despir seus atores teria sido assolado pelo realismo despudorado daqueles filmes independentes:

Quando os filmes estrangeiros e os filmes *underground* começaram a ganhar destaque, acabaram com o cronograma de Hollywood. Por eles levaria mais uns vinte anos para se ver nudez total enquanto eles iam economizando cada centímetro de carne. Então Hollywood começou a dizer que estava “protegendo a moral pública” quando o fato era que estavam chateados por ter de correr com a nudez total quando o tempo todo contavam ganhar montes de dinheiro com um *strip-tease* bem lento. (WARHOL; HACKETT, 2013, p.60).

Diferentemente do esperado de uma linguagem nitidamente erótica, a cotidianidade incessante, nos termos de Deleuze (2007), que os filmes de Warhol e Morrissey carregavam aproximava excitação e tédio em uma oscilação contínua.

Esse vaivém permanente pode ser ampliado para explicar, além do lugar limítrofe entre *underground* e *mainstream* que os filmes da *Factory* (após a contribuição de Morrissey) muitas vezes ocupou, vários aspectos na filmografia de Paul Morrissey. A tensão em seu cinema ultrapassa os fatores de produção e conforma também o conteúdo das obras. O paradoxo entre as crenças pessoais do cineasta, declaradamente conservadoras (YACOWAR, 1993), e o contexto artístico no qual se inseria se transpõe a seus filmes no tratamento ambíguo de suas personagens e situações. Ao apresentar, por um lado, a “superfície” da sociedade burguesa sob uma visão decadente, as tramas acabam, por outro lado, por legitimar o polo oposto àquele, definido pelo submundo. Se os dois extremos sociais foram igualmente condenados à tragédia por Morrissey, o cotejo entre os retratos força o espectador a se simpatizar pelo *underground*, patrocinado pelos atores dos filmes. Esse efeito vai ao encontro da própria concepção do diretor sobre o assunto: após uma visita à Califórnia, Morrissey relata, traçando uma oposição entre o submundo de Nova Iorque e a “superfície” *hippie* de Los Angeles, que em ambos os lugares

as pessoas tomam drogas unicamente para se *sentir bem* e admitem isso. Em São Francisco transformam isso em ‘causas’ e é uma chatice... Tem

muita coisa a se dizer a respeito dos degenerados barra pesada de Nova Iorque. Depois de um dia em São Francisco você se dá conta de quanto eles são originais e desprezíveis... (WARHOL; HACKETT, 2013, p. 207).

Assim, o moralismo *sui generis* de Paul Morrissey resultou por acolher a parcela *undeground* da sociedade comumente desprezada: “Eu queria fazer filmes sobre as latrinas nas quais as pessoas vivem. Eu achei que eram histórias muito interessantes sobre pessoas naquele momento e lugar”¹³⁰ (WEISBERG, 2012).

Esse cinema de tensões condena as liberdades sexuais ao passo que transgride as barreiras impostas pelo moralismo de seu tempo. Seus filmes não mostraram a fundo o desbravamento das imposições sociais da época. Entretanto, o homoerotismo das imagens e o estilo *camp* das personagens em *Flesh*, *Trash* e *Heat* lograram romper a normatividade e prepararam espaço para um cinema *queer* que, na acepção de B. Ruby Rich, tomou contornos de um movimento no início dos anos 1990 (RICH, 2013).

Sob a ótica contemporânea, a trilogia de Morrissey ainda se afasta do *mainstream* pela exibição excessiva de nudez masculina e a participação de atrizes travestis, que seguem sendo tabu no cinema comercial tradicional; a linguagem lânguida que acompanhava as ações da personagem de Dallesandro destoa do *frenesi* dos *blockbusters* atuais.

Flesh, *Trash* e *Heat* contam histórias sobre a degradação das pessoas e da sociedade, fracassada em meio à ideologia liberal de seu tempo. O instituto da família e o amor romântico não escapam do atrito produzido pelos filmes ao ter suas formas tradicionais denegadas, por exemplo, pelo retrato sarcástico das relações entre Sally e sua filha, em *Heat*, e do casamento burguês de Jane e Bruce, em *Trash*. Paralelamente, em sentido oposto, o provimento à família é o motivo alegado pelo qual Joe se prostitui em *Flesh*, e as personagens de Dallesandro e Holly Woodlawn lutam, em *Trash*, para encaixar sua relação em um modelo respeitável. Estabelecidos na superfície e reproduzidos pelo *underground*, esses temas acabam duramente aniquilados pelos filmes em ambos os contextos.

Paul Morrissey parece lutar contra tudo e todos, sentenciando aquelas realidades sob um pessimismo sem solução. Não obstante, a liberdade ao improviso concedida aos atores e às atrizes, que acabam, assim, por roteirizar o filme ao lado

¹³⁰ Tradução do autor, do original: “I wanted to make movies about the toilets people lived in. I thought they were interesting stories about people in that time and place.”

do diretor, abre espaço para a expressão de uma verdade independente daquela pregada por Morrissey.

Em cada filme, o espectador é tocado por um depoimento repentino de alguma personagem, despertando empatia através de memórias pessoais que misturam tragédia e comédia (YACOWAR, 1993). Assim acontece quando, em *Flesh*, Terry relata o estupro que sofreu e como dançou em frente a seus estupradores. Como que ressaltando sua dignidade como um bem que não lhe pode ser tomado e, assim, reconhecendo a si mesma como um ser humano, Terry enfatiza: "...ele não pensou que eu fosse ter coragem de dançar em sua frente. E eu dancei o melhor que pude, para afirmar: 'isso é o que você não conseguiu'". Da mesma forma, em um brado por respeito, Holly se nega a entregar sua sandália ao assistente social em *Trash* e Sally, em *Heat*, discursa sobre sua solidão implorando para não ser abandonada por Joey. Essas mulheres se destacam por suas atuações eloquentes diante da apatia de Dallesandro em praticamente todos os eventos e funcionam, ao lado da imagem de Joe, como a força motriz dos filmes.

Como corolário das tensões empreendidas pelas obras, conquanto seja evidente o caráter desmistificador dos filmes em relação a sexo, drogas, dinheiro e qualquer afeto, *Flesh* pode ser visto como um filme sobre a necessidade de um relacionamento que supere a superficialidade da carne; *Trash*, antes de qualquer coisa, pode traduzir a necessidade da autoafirmação de respeito; e *Heat* pode ser um filme sobre a tentativa de superação da solidão em um mundo de futilidades.

Nas palavras de Morrissey, seus filmes são comédias realistas. "Não são esses dramas cafonas que são feitos. As comédias geralmente duram e não ficam velhas, enquanto as coisas sérias envelhecem extremamente"¹³¹ (WEISBERG, 2012). De fato, o humor, mesmo que sarcástico, resgata o espectador do testemunho de um flagelo contínuo. O passeio pelo lado selvagem, anunciado pelos filmes, pode ser divertido.

¹³¹ Tradução do autor, do original: "It's not these phony dramas that are made. The comedies usually last and don't age, while the serious stuff ages very badly".



Holly Woodlawn em *Trash*.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. Ed. Campinas: Papyrus, 2006.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETTIM, Priscyla. **O cinema de Jonas Mekas**. Campinas: Unicamp, 2014. Dissertação de mestrado – Programa Multimeios, IA, Unicamp, Campinas, 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COMENAS, Gary. **Warholstars**. Website. Disponível em <www.warholstars.org> (acesso em 20/06/2016)

COOK, Roger. Andy Warhol, Capitalism, Culture and Camp. **Space and Culture**, v. 6, n. 1, p. 66-76, fevereiro. 2003. Disponível em <<http://sac.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/1/66>> (acesso em 10/02/2016).

CURTIS, David. **Experimental cinema : a fifty year evolution**. London: Studio Vista, 1971.

de la CROIX, H.; TANSEY, R. **Gardner's Art Through the Ages**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. 1. Reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EVANS, Caroline; GAMMAN, Lorraine. The gaze revisited, or reviewing queer viewing. In: BURSTON, Paul; RICHARDSON, Colin (Org). **A queer romance: lesbians, gay men and popular culture**. New York and London: Routledge, 1995. P. 12-61.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo e imagem no Brasil**. São Paulo: Nojosa, 2004.

GERACE, Rodrigo. **Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GIDAL, Peter. **Andy Warhol Films and Paintings**. London: Studio Vista/Dutton Pictureback, 1971.

GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1999.

JAMES, David E. **Allegories of Cinema: American Film in the Sixties**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

KOCH, Stephen. **Stargazer: The Life, World and Films of Andy Warhol**, rev. and updated. New York and London: Marion Boyars, 1991.

KUHN, Annette. **The power of the image: essays on representation and sexuality**. London: Routledge, 1985.

LACERDA JÚNIOR, Luiz Francisco Buarque de. **Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros**. Trabalho apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2287-1.pdf>> (Acesso em 18/04/2015).

MEKAS, Jonas. **Movie Journal: The Rise of a New American Cinema**. New York: Collier, 1959-1971.

MOURÃO, Patrícia (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. Tradução de Luciano Figueiredo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. P. 437-453.

MURPHY, J. J. **The Black Hole of the Camera: The films of Andy Warhol**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.

NAZÁRIO, Luiz. **À Margem do Cinema**. São Paulo: Nova Stella, 1986.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. **O colorido cinema queer: onde o desejo subverte as imagens**. Trabalho apresentado no II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: culturas, leituras e representações, João Pessoa, 2008. Disponível em <<http://itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>> (acesso em 10/11/2015).

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade**. Disponível em <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v01n01art11_paiva.pdf> (acesso em 15/06/2016).

RAMOS, Fernão. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. P. 81-96.

RENAN, Sheldon. **An Introduction to the American Underground Film**. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1967.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The Director's Cut**. Durham and London: Duke University Press Books, 2013.

RICHARDSON, Niall. **The Queer Cinema of Derek Jarman**. London: I.B Tauris & Co Ltd, 2009.

RIMOLDI, Oscar. Joe Dallesandro: A Survivor of the Warhol Era. **Hollywood: Then & Now**, p. 46-49, fevereiro. 1991.

SILVA, Ana Márcia. Das práticas corporais ou porque "Narciso" se exercita. **Revista Brasileira de Ciências do Esporte**, Santa Catarina, v. 17, n. 3, p. 244-251, maio. 1996.

SITNEY, P. Adams. **Visionary Film: The American Avant-Garde 1943 - 2000**. 3. Ed. New York: Oxford University Press, Inc. 2002

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAIGER, Janet. **Perverse Spectators: the Practices of Film Reception**. New York and London: New York University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2006.

TAYLOR, John R. **Directors and directions: cinema for the seventies**. New York: Hill and Wang, 1975.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **Popismo: os anos sessenta segundo Warhol**. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WEISBERG, Sam. **"How Stupid the Whole World Is!": An Interview with Paul Morrissey**. 2012. Disponível em <<http://brightlightsfilm.com/how-stupid-the-whole-world-is-an-interview-with-paul-morrissey>> (acesso em 20/06/2016).

WEISBERG, Sam. **Preachy Porn: The Films of Paul Morrissey**. 2013. Disponível em <<http://hidden-films.com/2013/02/23/preachy-porn-the-films-of-paul-morrissey>> (acesso em 20/06/2016).

XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YACOWAR, Maurice. **The Films of Paul Morrissey**. Cambridge: Cambridge - Print on, 1993.

YOUNG, Damon R. The Vicarious Look, or, Andy Warhol's Apparatus Theory. **Film Criticism**, Berkeley, v. 39, n. 2, p. 25-52, fevereiro. 2015. Disponível em <<http://escholarship.org/uc/item/31x2z9b7>> (acesso em 20/06/2016).

Sites Consultados:

<www.imdb.com> (acesso em 20/06/2016).

<www.warholstars.org> (acesso em 20/06/2016).

<www.brightlightsfilm.com> (acesso em 20/06/2016).

<www.hidden-films.com> (acesso em 20/06/2016).

ANEXO**FILMOGRAFIA CITADA** (em ordem alfabética)

**** (Andy Warhol, 1967)

All Aboard the Dreamland Choo-Choo (Paul Morrissey, 1964)

Beethoven's Nephew (Paul Morrissey, 1985)

Bike Boy (Andy Warhol, 1967)

Blonde Cobra (Ken Jacobs, 1963)

Blood for Dracula (Paul Morrissey, 1974)

Blow Job (Andy Warhol, 1964)

Blue Movie (também: *Fuck*, Andy Warhol, 1968)

Chelsea Girls (Andy Warhol; Paul Morrissey, 1966)

Civilization and Its Discontents (Paul Morrissey, 1962)

Der Blaue Engel (Josef von Sternberg, 1930)

Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)

Eat (Andy Warhol, 1963)

Empire (Andy Warhol, 1964)

Entr'acte (René Clair, 1924)

Fireworks (Kenneth Anger, 1947)

Flaming Creatures (Jack Smith, 1963)

Flesh (Paul Morrissey, 1968)

Flesh for Frankenstein (Paul Morrissey, 1973)

Forty Deuce (Paul Morrissey, 1982)

Haircut (Andy Warhol, 1963)

Harlot (Andy Warhol, 1964)

Heat (Paul Morrissey, 1972)

Horse (Andy Warhol, 1965)

I, a Man (Andy Warhol; Paul Morrissey, 1967)

Invocation of My Demon Brother (Kenneth Anger, 1969)

Kiss (Andy Warhol, 1964)

L'Amour (Andy Warhol; Paul Morrissey, 1973)

Like Sleep (Paul Morrissey, 1965)

Little Stabs at Happiness (Ken Jacobs, 1960)
Lonesome Cowboys (Andy Warhol, 1968)
Lot in Sodom (James Sibley Watson; Melville Webber, 1933)
Madame Wang's (Paul Morrissey, 1981)
Mary Martin Does It (Paul Morrissey, 1962)
Meshes of The Afternoon (Maya Deren, 1943)
Midnight Cowboy (John Schlesinger, 1969)
Mixed Blood (Paul Morrissey, 1984)
My Hustler (Andy Warhol, 1965)
Numéro Deux (Jean-Luc Godard, 1975)
Poor Little Rich Girl (Irving Cummings, 1936)
Poor Little Rich Girl (Andy Warhol, 1965)
Prelude (Stan Brakhage, 1962)
Primary (Robert Drew, 1960)
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)
Pull My Daisy (Alfred Leslie; Robert Frank, 1959)
River of No Return (Otto Preminger, 1954)
Screen Test #1 (Andy Warhol, 1965)
Screen Test #2 (Andy Warhol, 1965)
Shadows (John Cassavetes, 1959)
Sleep (Andy Warhol, 1963)
Some Like It Hot (Billy Wilder, 1959)
Spike of Bensonhurst (Paul Morrissey, 1988)
Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)
Taylor Mead Dances (Paul Morrissey, 1963)
The Birth of a Nation (D. W. Griffith, 1915)
The Celluloid Closet (Rob Epstein; Jeffrey Friedman, 1995)
The Dead (Stan Brakhage, 1960)
The Hound of the Baskervilles (Paul Morrissey, 1978)
The Life of Juanita Castro (Andy Warhol, 1965)
The Loves of Ondine (Andy Warhol; Paul Morrissey, 1967)
The Origin of Captain America (Paul Morrissey, 1964)
The Queen of Sheba Meets the Atom Man (Ron Rice, 1963)

The Velvet Underground and Nico (Andy Warhol, 1966)

Trash (Paul Morrissey, 1970)

Twice a Man (Gregory Markopoulos, 1964)

Un Chien Andalou (Luis Buñuel, 1929)

Vinyl (Andy Warhol, 1965)

Wavelength (Michael Snow, 1967)

Women In Revolt (Paul Morrissey, 1971)