

*Ed Wood – nosso contemporâneo?*¹

Laura Loguercio CÁNEPA²

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

O presente artigo analisa a concepção da figura do cineasta Edward D Wood Jr. (1924-1978) como uma espécie de herói contemporâneo no filme *Ed Wood* (1994), de Tim Burton. Quer-se, com isso, examinar o culto recente ao *bad film* e a um tipo de estética do mau gosto que têm sido cada vez mais absorvidos pela cultura massiva nos últimos 20 anos, a ponto de virem perdendo, na segunda década do XXI, o possível caráter transgressor que tiveram originalmente. Como se pretende demonstrar, o reconhecimento de Wood, mesmo na qualidade de “o pior cineasta de todos os tempos”, teve um papel relevante nesse processo de legitimação e posterior massificação do culto ao *trash*. Para isso, recorre-se à fortuna crítica do filme do Burton e à discussão de Sconce (1995; 2007) sobre o conceito de *paracinema*.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Cultura trash. 2. Cult Movies. 3. Paracinema. 4. Ed Wood. 5. Tim Burton.

1. Um filme em busca de uma experiência única

“E se alguém tivesse o empenho e o ego de Orson Welles, mas nada do talento dele?”

Larry Karazewsky e Scott Alexander

Em 1994, o cineasta estadunidense Tim Burton, até então conhecido por realizar filmes sobre mundos imaginários multicoloridos como *Os fantasmas se divertem* (1988), *Batman* (1989) e *Edward Mãos de Tesoura* (1990) surpreendeu seus fãs ao anunciar *Ed Wood*, a cinebiografia de um personagem histórico, filmada em preto e branco³ e num espaço bem distante do seu universo fantástico mais conhecido: a parte pobre da cidade de Los Angeles dos anos 1950.

O personagem era Edward Davis Wood Junior, que viveu a maior parte da sua vida em Los Angeles, onde atuou no circuito *off-Hollywood* sem nunca obter sucesso. Pouco depois de sua morte, ele foi eleito pelos críticos Michael e Harry Medved, no livro *The Golden Turkey Award* (1980), o pior diretor de cinema de todos os tempos, o que o

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Docente do Mestrando em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: laurapoa@hotmail.com.

³ A decisão de filmar em P&B obrigou a equipe a mudar de produtora durante a produção, já que a Columbia Pictures não acreditava na viabilidade comercial do projeto. Isso os levou à Disney, que, segundo CLARK (2011, p. 188) aceitou o projeto por estar mais interessada em viabilizar futuras parcerias com Burton, entre elas um parque temático, que até hoje não saiu do papel.

catapultou à (até então) improvável fama no circuito mundial de *filmes de culto*, fenômeno importante para a cultura cinematográfica dos anos 1970⁴ e que se tornaria central a partir dos anos 1980 com a popularização do consumo doméstico de cópias de filmes no formato VHS. Mas a fama de Ed Wood só se tornaria realmente massiva a partir do longa de Burton, que levou distribuidoras a lançarem seus principais filmes em formatos de VHS, DVD e, hoje, até em Blu-Ray, além de gerar campanhas para que Wood recebesse uma estrela póstuma na calçada da fama de Hollywood.

Num primeiro olhar, *Ed Wood* poderia ser visto como um filme sem paralelo na carreira de Burton, já que personagens que habitavam o mundo histórico não estavam, até então, no horizonte do diretor, e também não mais retornariam em seus filmes seguintes. Mas ele argumentava considerar Wood e sua trupe formada por mais de uma dezena de artistas do submundo de Hollywood absolutamente apropriados em sua filmografia. Segundo ele, em entrevista a Mark Salisbury:

[Trata-se de] gente real, mas sempre trato meus personagens como pessoas reais, é parte do processo para mim. E o sensacional é que Ed Wood e sua trupe foram pessoas reais no meu senso de gente real. (...) Essas pessoas nunca foram percebidas como reais, nunca foram levadas a sério. (...) Ed Wood sequer teve um obituário. Morreu do coração em um pequeno prédio em Yucca, assistindo a um jogo de futebol, e ninguém sabia quem ele era. (Burton In: SALISBURY, 1994, p. 136, Trad. livre da autora).

Não foi por acaso que o roteiro de Scott Alexander e Larry Karaszewski para *Ed Wood* (baseado no livro *Nightmare of Ecstasy: The life and art of Edward D. Wood Jr*, de Rudolph Gray, lançado em 1992) interessou ao diretor imediatamente, quando lhe foi entregue, em 1993⁵. Esses dois roteiristas, que vinham de experiências relativamente malsucedidas⁶ quando decidiram propor o roteiro de *Ed Wood*, escreveriam mais tarde *O Povo Contra Larry Flint* (1996) e *O Mundo de Andy* (1999), ambos para Milos Forman, e

⁴ Embora o termo *cult* seja atribuído hoje a qualquer filme que conquiste fãs devotados e dispostos a revê-los diversas vezes, a origem do termo “filme de culto” refere-se a algo mais específico. Por definição, o cinema de culto exigia sessões públicas e periódicas dos mesmos filmes, às quais a audiência comparecia regularmente e criava, para o evento, uma série de rituais. Em geral, esses filmes apresentavam ideias desviantes em relação ao cinema de Hollywood e ao cinema de arte, e a maioria tinha pendor evidente pelo grotesco, o violento e o bizarro, sendo exibidos no circuito alternativo de cinemas de bairro e *drive-ins*, de preferência em sessões que varavam a madrugada. Sobre isso, v. PEARY, 1995.

⁵ Sobre isso, V. SALISBURY, 1994, p. 128-137 e CLARK, 2011, p. 186-190.

⁶ Eles eram então conhecidos por terem feito os roteiros dos dois primeiros filmes da série infantil para o cinema *O pestinha* (*Problem Child 1* e *Problem Child 2*, dirigidos por Denis Dugan e Brian Levant, respectivamente, em 1990 e 1991), relativos sucessos de público, mas verdadeiras tragédias na crítica especializada. (Cf. CLARK, 2011, p. 186).

especializaram-se em contar histórias de personagens reais de maneira bastante fantasiosa, mais interessados nas lendas que as cercavam do que na realidade factual.

Não é diferente em *Ed Wood*, filme que contém várias anedotas imaginadas, como a do encontro casual de Wood (Johnny Depp) com seu ídolo Orson Welles (Vincent D'Onofrio) em um restaurante; do pedido de casamento feito por Wood para sua segunda esposa, Cathy (Patricia Arquette), dentro de um trem fantasma; da estreia de gala para um cinema lotado de *Plano 9 do Espaço Sideral* (1956) – todos momentos fictícios, mas altamente simbólicos para o tipo de representação dada pelo filme à vida das personagens.

Evidentemente, esse tipo de narração fantasiosa da vida de Wood, com destaque para seus aspectos de aventura e de eterna esperança de sucesso, pode ser comparada facilmente à forma como Burton apresenta a maioria de seus personagens mais conhecidos, figuras incompreendidas e com intenso desejo de auto-expressão, como se percebe tanto em obras dos anos 1990 como *Edward Mãos de Tesoura* (1990) e *O Estranho Mundo de Jack* (1993), quanto em obras mais recentes como *Peixe Grande* (2005) e *Sweeney Todd* (2007). Também o fato de Ed Wood ter sido um soldado condecorado da Segunda Guerra Mundial, heterossexual e adepto do travestismo (dizia a lenda que ele combatera na guerra vestindo calcinhas femininas por baixo da farda o tempo todo⁷) é um tema que remete facilmente ao das máscaras e disfarces tão presentes nos filmes de Burton, em particular nos dois episódios da série *Batman* que dirigira pouco antes de *Ed Wood*, em 1989 e 1992.

Mas a questão que parece ter atraído mais obviamente o interesse do diretor foi a concentração do roteiro no período da vida de Wood entre 1953 e 1956, marcado pela amizade com o ator então decadente Bela Lugosi, mais conhecido por ter sido o primeiro Drácula do cinema, no filme dirigido por Tod Browning para os estúdios da Universal, em 1931. Tal amizade era em parte semelhante à que Burton desenvolveu com outro astro horror em sua velhice, Vincent Price, estrela maior dos filmes de horror americanos nos anos 1960/70, que trabalhou com ele em *Vincent*, de 1982, e em *Edward Mãos de Tesoura*, de 1990. Sobre isso, Tim Burton comentaria com Salisbury:

Mesmo que eu não saiba ao certo como foi essa amizade, isso me lembrou a minha relação com Vincent Price, pois sinto por ele algo bem parecido. Conhecê-lo causou um impacto muito grande em minha vida, semelhante ao que Ed deve ter passado quando conheceu Bela Lugosi. (Burton In: SALISBURY, 1994, p. 131, Trad. livre da autora)

⁷ Sobre isso, cf. CLARK, 2001, p. 184-185.

Assim, em se tratando de um diretor notoriamente autorreferente como Burton, fica mais fácil compreender os motivos que o levaram a filmar *Ed Wood*, ainda mais porque a descrição da relação de Wood e Lugosi é também bastante fantasiosa e contém algumas liberdades em relação aos fatos (como por exemplo a solidão absoluta atribuída a Lugosi, que, na verdade, naquela época, era casado e tinha filhos) que permitiram a Burton explorar aspectos de ternura semelhante a uma relação de pai e filho, que não se sabe se existiram entre Ed e Bela, mas foram bastante notórios entre Burton e Price, cuja amizade foi mais fartamente documentada⁸.

Mas Burton também ressalta a diferença entre as mortes de Price e a de Lugosi, esta última muito mais amarga. O ator húngaro, por falar pessimamente o inglês, ficou preso ao personagem Drácula durante toda a sua vida, tendo morrido não apenas no ostracismo, como também na miséria pelo vício em morfina. A sensibilidade com que os últimos anos da vida de Lugosi foram reconstituídos no filme parece ter sido acertada, já que deu ao filme seus dois Oscars: o de Melhor Ator Coadjuvante a Martin Landau e o de Melhor Maquiagem à equipe que o caracterizou, chefiada pelo multipremiado Rick Baker, responsável pelos efeitos de maquiagem de filmes de horror como *Lobisomem americano em Londres* (*An american werewolf in London*, John Landis, 1982) e *Videodrome* (David Cronenberg, 1982), entre dezenas de outros.

Como aponta o diretor, escolha de Landau para o papel também foi decisiva, pois, segundo ele, o ator seria o mais indicado para compreender os altos e baixos de Lugosi, o que demonstra mais uma vez o processo de identificação pessoal que parece ter pautado boa parte das escolhas nesse filme. Segundo Burton: “Acho que Martin teve o tipo de carreira que o faz entender tudo isso perfeitamente. (...) É só olhar para tudo o que ele fez, trabalhou com Hitchcock, mas também fez uma participação especial em *A Ilha dos Birutas*⁹” (Burton In CLARK, 2011, p. 192).

Exemplo dessa atenção aos altos e baixos de Lugosi pode ser encontrado numa cena-chave de *Ed Wood* que reconstitui a filmagem que sua equipe levou a cabo num pântano improvisado, para o filme *A noiva do monstro* (1955), na qual Lugosi teve de se atirar numa poça d'água e lá ficar durante várias horas ao longo de uma noite, para lutar com um enorme boneco de borracha. No filme de Burton, cria-se uma situação em que o ator, para espantar o frio, bebe uma pequena garrafa de whisky e relata à equipe o episódio (verídico)

⁸ Sobre isso, cf. FULLER, 2011, p. 26-28 e SALISBURY, 1994, p. 9-25 e 84-90.

⁹ Sitcom exibida nos EUA pela rede CBS, entre 1964 a 1967, narrando o dia-a-dia de um grupo de sobreviventes numa pequena ilha, em algum lugar desconhecido do Pacífico.

em que se negara a interpretar *Frankenstein* por achar o personagem degradante. Depois de uma pausa, joga-se na poça d'água e, como um profissional, executa aquela que provavelmente tenha sido a cena mais ridícula de toda a sua carreira.

Liderando essa trupe de atores e técnicos fracassados obrigados a trabalhar nas piores condições possíveis, a figura de Ed Wood surge como representante de uma situação em que um indivíduo tem a vocação evidente para uma atividade, mas não o talento necessário para executá-la a contento, o que gera um sem-número de momentos patéticos como o da cena do pântano.

Mas, mesmo reconhecendo o teor dramático dessa condição, Burton não parece clamar por lágrimas ou por reconhecimento de qualidades artísticas para Wood e seus companheiros, já que um dos maiores interesses de seu filme é justamente o de assistir-se aos bastidores das filmagens de obras consideradas muito ruins. Como observa Peter Travers (1994), o que o filme parece pedir, apenas, é que vejamos Wood e sua parafernália desajustada como parte da comunidade do excludente negócio de fazer filmes - à qual eles finalmente pertencem.

Num outro momento decisivo, Wood encontra com seu ídolo Orson Welles. Surpreso, vê que os dois são idênticos. Os problemas de Wood são os problemas de Welles: falta de dinheiro, intervenção constante dos produtores, incompreensão de todos os lados. Transformado, ele sai desse encontro rumo ao desfecho do filme, quando termina a obra pela qual, em suas próprias palavras, “será lembrado”: *Plano 9 do Espaço Sideral* (1956), que, com efeito, é tido como o pior filme da história do cinema, proeza equivalente, embora oposta, àquela realizada pelo *Cidadão Kane* de Welles, em 1940. Como percebe Otávio Frias Filho, em texto sobre *Ed Wood*, o personagem erra “por ansiedade, autoconfiança e preguiça de uma só vez. No ar puro da sua subjetividade, no entanto, se nos fosse possível alcançá-lo, as imagens se desdobrariam ideais, perfeitas, acabadas” (1995). Para o autor, “*Kane* é, portanto, o positivo e *Wood* o negativo de um mesmo filme, que permanece oculto entre ambos” (Ibid).

Não se trata, então, da revisão da obra de um diretor desprezado, nos moldes que a crítica francesa legou a artistas como Samuel Fuller nos anos 1950, ou do que parte da crítica contemporânea busca oferecer sobre criadores do cinema *exploitation* como Russ

Meyer. Trata-se de uma outra operação: a de buscar na extrema ruindade a revelação de experiências legítimas, incríveis e únicas¹⁰. Como Burton afirmaria sobre Wood:

Eu cresci adorando *Plano 9*, que é um filme ao qual você assiste uma vez e ele fica com você. E então depois Ed ficou conhecido como o pior diretor do mundo, as pessoas começaram a assistir a seus filmes em festivais e a caírem na gargalhada. Mas o fato é que, quando você assiste aos seus filmes, nota que há algo de especial ali. Por alguma razão eles são lembrados, para além do fato de serem puramente ruins. (...) Eles não se parecem com nenhum outro. (SALISBURY, 1994, p. 130, Trad. livre da autora).

2. O gosto *trash* e a popularização de uma contracultura acidental

Ser o pior cineasta do mundo é personificar um conceito importante.

J. Hoberman

O filme *Ed Wood*, a exemplo de seu personagem, foi um fiasco nas bilheteria, e o primeiro grande fracasso comercial de Tim Burton: a um custo de dezoito milhões de dólares, rendeu pouco mais de cinco milhões no mercado doméstico dos EUA. Talvez por esse motivo, e apesar do reconhecimento da crítica e dos cinéfilos, o diretor nunca mais tenha se aventurado a narrar histórias baseadas no mundo real, preferindo voltar à sua “zona de conforto” pessoal de mundos fantásticos que pode ter se transformado numa armadilha em termos de inventividade, com tal grau de repetição que hoje já se podem confundir suas marcas autorais com “marcas e patentes”.

Mas este texto não é sobre Tim Burton especificamente e nem sobre o Ed Wood histórico, e sim sobre a inserção do filme *Ed Wood* (e da versão que ele dá ao seu personagem principal) no contexto contemporâneo. E, neste caso, refiro-me ao contemporâneo em termos de século XXI, já que tanta coisa mudou nos últimos quinze anos, que os primeiros anos da década de 1990, época em que *Ed Wood* foi realizado, parecem hoje estranhamente distantes.

Pois, num contexto tecnológico de fácil acesso às mídias digitais, Wood e sua dificuldade para viabilizar filmes pertencem a um mundo que ficou no passado. Ao mesmo tempo, Burton, tão preso a paródias e homenagens de filmes que ele consagrou através de insistentes citações, também vem perdendo seu lugar de destaque no Olimpo dos grandes inventores do cinema, preferindo megaprojetos mais alinhados com a configuração atual

¹⁰ Em outra linha de pensamento, Rob Craig, no livro *Ed Wood, Mad Genius* (2009), propôs uma revisão crítica da obra de Wood que lhe tirasse a pecha de pior do mundo, observando em seus filmes qualidades de invenção ignoradas pelos irmãos Medved. Mas, no presente trabalho, interessa-nos a construção da figura de Ed especificamente no filme de Tim Burton, que foi a que lhe deu a fama mundial.

dos *blockbusters* hollywoodianos, como se percebe em *Alice no País das Maravilhas*, de 2010. O que desejo argumentar, então, é que o culto a Ed Wood, tão bem articulado no filme de 1994, este sim pertence ao momento que vivemos agora.

Isso se deve em parte a um processo que teve início nos 1980 e se adensou a partir da segunda metade dos anos 1990, descrito pelo pesquisador Jeffrey Sconce (1995) como uma crescente subcultura cinematográfica organizada em torno de obras consideradas como as mais infames e desonrosas da história, muitas vezes identificadas com o adjetivo *trash* (usado com variadas acepções)¹¹. A essa subcultura emergente ele deu o nome de *paracinema*. Em 1995, o pesquisador descrevia esse culto aos maus filmes a partir do conteúdo que circulava em revistas especializadas e em inúmeros fanzines (publicações mais ou menos artesanais herdadas da subcultura punk e feitas geralmente com ímpetos rebeldes e iconoclastas). Mas, pouco tempo depois, os textos migrariam para o ciberespaço, onde proliferaram e pautaram uma corrente de pensamento e de produção cultural que é hoje uma das mais influentes e ativas.

O paracinema que Sconce descreve tem como alvo de interesse subgêneros de filmes tão variados como os filmes educativos de higiene sexual, as séries japonesas de monstros, quase todos os filmes de exploração, os *peplums*¹², os documentários *mondo*¹³, entre outros, num conjunto que configuraria, segundo ele, “menos um grupo distinto de filmes do que um protocolo específico de leitura, uma espécie de contra-estética dedicada aos detritos culturais expressamente rejeitados, ou simplesmente ignorados pela cultura cinematográfica legítima” (1995, p. 373).

Na prática, e aqui quero destacar as palavras do autor, o culto paracinéfilo estaria voltado “à valorização do desvio estilístico e temático nascido a partir do fracasso sistemático de um filme aspirante a obedecer aos códigos dominantes de representação cinematográfica” (Id Ibid, p.384), ainda que esse culto também possa se voltar para filmes que deliberadamente ofendem a esses mesmos códigos, com pretensões de escárnio ou exploração. Para o público paracinéfilo, então, aquilo que normalmente se entende como

¹¹ A palavra se traduz literalmente como “lixo” ou “detrito”. Para David La Guardia, a palavra *trash* faz referência: “a uma categoria bastante ampla e diversificada de fenômenos sociais. Além da definição literal, geralmente de natureza doméstica, existem vários outros significados metafóricos que são frequentemente utilizados e facilmente compreendidos em inglês americano. (...) O termo significa lixo de classe baixa ou gentinha, como na expressão *white trash* [lixo branco], que evoca as míticas famílias endogâmicas que vivem em barracos ou trailers em locais afastados nos EUA.” (2008, p. 13)

¹² Filmes históricos italianos passados na Antiguidade Clássica, populares nos anos 1950/60..

¹³ Documentários de exploração que ganharam este apelido após o lançamento de seu representante mais famoso, o sucesso mundial *Mundo Cão* (*Mondo Cane*, de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, Itália, 1962).

ruim do ponto de vista da qualidade cinematográfica é tão desfamiliarizado e politicamente revigorante quanto o brilhante (Id Ibid, p. 385). A partir dessa visão, a inépcia para produzir filmes de acordo com as convenções da indústria cultural passa a ser esteticamente potente, um tipo de contra-cultura mais ou menos acidental.

A audiência paracinéfila revelaria, com sua renegada preferência, “conhecimento das estruturas do discurso cinemático e de seus artifícios, fazendo com que a identidade material do filme deixasse de ser uma estrutura feita para ser invisível a serviço da diegese, tornando-se o foco principal de atenção textual” (Id Ibid, p. 385). Nesse sentido, as soluções formais inusitadas e os flagrantes de elementos pró-fílmicos (aqueles disponíveis diante da câmera para a construção da diegese cinematográfica¹⁴) estariam na base dessa espetatorialidade. Para Sconce, “poderíamos até dizer que, enquanto a atenção crítica e acadêmica muitas vezes traz para o primeiro plano as estratégias estéticas do texto como um sistema formal fechado, a atenção paracinemática chama atenção para o texto como um documento cultural e sociológico e, portanto, dissolve os limites da diegese em universos profílmicos e extratextuais” (Id Ibid, p. 387).

Nesse contexto, como observa o autor, Ed Wood tornou-se muito importante para a comunidade paracinéfila, pois seus filmes, além de serem notavelmente incompetentes de uma perspectiva convencional, teriam sido uma forma encontrada por ele tanto para manifestar seu amor ao gênero horror (encarnado na figura de seu ídolo, Bela Lugosi) quanto sua adesão apaixonada ao travestismo, o que já se percebe em seu longa de estreia, *Glen or Glenda* (1953) e, mais tarde, poderá ser visto nos seus vários contos e filmes pornográficos que tratavam desses temas.

O caso de *Glen or Glenda* é realmente curioso. Bancado pelo bem-sucedido produtor *exploitation* George Weiss¹⁵, o filme foi feito supostamente para capitalizar a histeria pública em torno da operação de mudança de sexo da dinamarquesa Christine Jorgenson, noticiada com estardalhaço em 1952. Mas, nas mãos do diretor estreante, o projeto se transformou numa narrativa pseudo-documental com elementos de filme de horror e melodrama, em que Wood interpretava o perturbado Glen, que precisava contar à sua companheira (interpretada pela própria namorada de Wood, a compositora Dollores Fuller) que gostava de se vestir de mulher – tudo pontuado por comentários

¹⁴ AUMONT; MARIE, 2003. P. 242

¹⁵ Além de filmes de nudismo nos anos 1950, ele realizou uma longa série de filmes de *sexploitation* na década de 1960 em torno da personagem Madame Olga (interpretada pela atriz Awdrey Campbell), uma traficante de mulheres.

incompreensíveis de um decadente Bela Lugosi no papel de cientista louco, além de imagens de arquivo que iam de cenas de guerra a estouros de manadas de búfalos. A aceitação final da condição de Glen (e de Wood) pela companheira, numa cena antológica em que ela lhe entrega sua blusa angorá, fazia do filme uma estranha ode à tolerância ao travestismo, e também um depoimento autobiográfico que pouco tinha a ver com o caso de Christine Jorgenson – o que não satisfiz nem um pouco o produtor, que nunca mais voltaria a trabalhar com Wood e lançaria o filme em pouquíssimos cinemas do interior dos EUA, com prejuízo significativo mesmo em se tratando de uma produção de cerca de cinquenta mil dólares.

Como observa Sconce sobre *Glen or Glenda*, esse primeiro trabalho de Wood constitui um exemplo de desvio estilístico como resultado das condições únicas de produção e exploração no cinema, que é o foco de interesse por excelência dos paracinéfilos. Para ele, as informações extratextuais sobre Wood são a chave para o posicionamento paracinemático de seus filmes, pois permitem que ao espectador apreciar mais plenamente a complexidade dos códigos culturais e das circunstâncias ali presentes (Id Ibid, p. 388).

De fato, Tim Burton afirmaria com admiração que Wood “não permitiu que detalhes econômicos, técnicos e fios visíveis o desviassem de contar suas histórias, o que lhe dá um bizarro senso de integridade” (SALISBURY, 1994, p. 131). Em resumo: aprecia-se “paracinematicamente” um filme como *Glen or Glenda* não simplesmente por ele ser uma obra de arte incomum, mas também por revelar-se, por sua incompetência ao lidar tanto com a linguagem cinematográfica quanto com as circunstâncias de sua produção, um intrigante um documento cultural e histórico de um momento particular da história do cinema e da cultura norte-americanos, às vésperas da derrocada dos grandes estúdios e do surgimento dos novos movimentos culturais, cinematográficos e comportamentais dos anos 1960.

Sconce observa que esse interesse no que chama de “colapso textual e extratextual” como o que se verifica nas obras de Wood é especialmente pronunciado no interesse dos paracinéfilos por outro ídolo, o diretor Larry Buchanan, que fez uma série de filmes muito baratos para a televisão nos anos 1960. Um colaborador do fanzine Zontar citado por Sconce descreve da seguinte maneira o clímax de um de seus filmes mais famosos (ou infames), *Curse of the Creature Swamp*, de 1966:

Raramente, ou nunca, foi filmada uma cena de revelação final monstro mais decepcionante do que esta. O monstro é incrivelmente, espetacularmente barato. Ele aparece vestido com uma bata hospitalar branca, com luvas de borracha e uma máscara composta por dois olhos de bolas de ping-pong pintadas fixadas em um arco de borracha. Uma peruca e um par de presas completam o visual do monstro, que é mais constrangedor do que assustador. A criatura deve ser a criação menos convincente na história do filme de monstro. O diretor na verdade agrava o fracasso de sua criatura, escondendo-a por tanto tempo. Ao construir o seu épico anti-clímax, Buchanan faz da sua criatura a essência de decepção e do fracasso traduzidos em borracha barata e olhos de bola de ping-pong. A sua criatura é composta da própria essência do desespero. (SCONCE, 1995, p. 389)

A criatura do pântano de Buchanan, destinada a ser uma revelação surpreendente e ameaçadora, é, em última análise, simplesmente um ator com bolas de ping-pong anexadas aos olhos em um dia quente, em Dallas, em 1966. Segundo Sconce, “para a comunidade paracinéfila, tais momentos de pobreza são um meio para colapso da quarta parede do cinema, permitindo que o extratextual se sobressaia ao drama representado” (1995, p. 390). Assim, os filmes se fazem parábolas de tragédias artísticas e, com isso, ganham uma potência expressiva insuspeita.

Em texto escrito mais de dez anos depois de seu artigo seminal, Sconce convocaria a companhia ilustre da crítica Pauline Kael, no texto *Trash Art & The Movies*, de 1978, quando ela dizia que a cinefilia era em boa parte baseada na má-reputação do cinema em suas origens como espetáculo popular, e que “os verdadeiros cinéfilos reconheciam uns aos outros não falando sobre bons filmes, mas sobre o que eles amam em filmes ruins”. (KAEL Apud SCONCE, 2007, p. 01-02). Ele continua citando Kael e o desejo dela por filmes de ruindade reveladora. Na época, a autora dizia estar “desesperada por fatos, informações e rostos de não-atores, por revelações de como as pessoas vivem – e não pelas fofocas do show-business”. Segundo ele, “este desejo pelo choque do reconhecimento, um momento aleatório de perversidade poética, a epifania do inesperado, permanecem uma corrente importante na cinefilia, no seu aparentemente insaciável desejo de falar menos sobre bons filmes e mais sobre o que se ama em filmes ruins” (Sconce, 2007, p. 9).

3. Ed Wood, nosso contemporâneo

“Estamos todos interessados no futuro, pois é lá que eu e você vamos passar o resto de nossas vidas”. Criswell, em *Plano 9 do Espaço Sideral*.

Nesse contexto de celebração de Ed Wood como uma espécie de herói dos maus cineastas, creio ser importante frisar que a estética *trash* da qual ele se tornou o

representante maior já se tornou tão marcante do nosso tempo, tão disseminada nas redes sociais¹⁶ e tão presente na produção caseira, que talvez também já comece a se apagar em suas potências de contracultura – e por isso me pareceu importante congelar este instante aqui, atualizando a discussão de Sconce sobre o filme em um novo contexto.

Pois, quase vinte anos após a estreia do filme de Tim Burton, milhões de pessoas passaram a usar câmeras digitais e programas de edição em computador que trouxeram ao mundo um contingente nunca antes visto de novos filmes, com possibilidades de circulação de forma gratuita na Internet, o que tornou a aventura de Wood algo muito mais acessível e compreensível para o grande público – mas também fez de seus “desvios das normas”, algo muito mais corriqueiro. Em tempos em que os sites de compartilhamento exibem incontáveis obras audiovisuais cujo principal interesse é o fato de serem mal feitas, o que ainda significa cultivar um filme como *Plano 9 do Espaço Sideral*?

Não por acaso, nos últimos anos, cineastas como Jorge Furtado, em *Saneamento Básico – O Filme* (Brasil, 2007); Garth Jennings, em *O filho de Rambow* (*Son of Rambow*, França/Alemanha/Inglaterra, 2007); Michel Gondry, em *Rebobine por favor* (*Be kind, rewind*, EUA, 2008); Kevin Smith em *Pagando bem, que mal tem?* (*Zack and Miri make a porno*, EUA, 2008); Wolney de Oliveira, em *A Ilha a Morte* (*El Cayo de la Muerte*, Brasil/Cuba/Espanha, 2009), entre outros, voltaram seus olhares para realizações audiovisuais caseiras feitas em condições totalmente amadorísticas e num clima de aventura coletiva, talvez observando que mesmo as experiências comunitárias amadoras hoje cada vez mais vão perdendo, também, seu caráter singular, o que as torna dignas de uma espécie de registro elegíaco.

Nesse sentido, Wood desponta como exemplo crucial para toda uma nova geração de realizadores amadores, a maioria deles com poucos recursos artísticos a oferecer, mas cada vez com menos dificuldades para viabilizar seus incríveis projetos. Ainda não nos é possível vislumbrar o futuro que nos aguarda, mas se o diretor se parece com o avatar de uma era em que fazer um mau filme passou a ser um direito de todos, ele sem dúvida ganha uma contemporaneidade que talvez fosse ainda insuspeita no momento em que foi eleito o pior cineasta do mundo, em 1980. Assim, se entendermos a contemporaneidade como descrita por Giorgio Agamben, sem dúvida Ed Wood – ou pelo menos a versão dele que nos foi apresentada no filme de Burton e, desde então, tornou-se canônica – é nosso

¹⁶ Sobre isso, v. o trabalho de CASTELLANO, 2007.

contemporâneo, por ter vivido, antes de nós, algo que nos é largamente possível agora. Encerrando com as palavras de Agamben:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la. (2009, p. 59).

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michele. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- CANEPA, Laura. *O expressionismo no cinema de Tim Burton*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2002.
- CASTELLANO, Maika. “Reciclando o lixo cultural: uma análise sobre o consumo trash entre os jovens”. Trabalho apresentado ao NP Comunicação e Culturas Urbanas, do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1371-2.pdf>
- CLARK, John. “Wood, o Mau e o Feio”. In: WOODS, Paul. *O Estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya, 2011. p. 183-194.
- CRAIG, Rob. *Ed Wood, Mad Genius: a critical study of the films*. Carolina do Norte: McFarland & Company, 2009.
- FRIAS FILHO, Otávio. “Do Outro Lado do Planeta Kane.” São Paulo: *Folha de São Paulo – Caderno Mais!*, São Paulo, 02/07/1995.
- FULLER, Graham. “Tim Burton e Vincent Price”. In: WOODS, Paul. *O Estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya, 2011. p. 26-28.
- HOBBERMAN, J. “Ed Wood... Not”. WOODS, Paul. *O Estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya, 2011. p. 194-200.
- LA GUARDIA, David. *Trash culture: essays in popular criticism*. Bloomington: Xlibris, 2008.
- NEWMAN, Kim. “Ed Wood”. In: WOODS, Paul. *O Estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya, 2011. p. 200-203.
- PEARY, Danny. *Cult Movies: The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful*. New York: Gramercy Books, 1995.
- SALISBURY, Mark. *Burton on Burton*. Nova Iorque: Faber & Faber, 1994.
- SCONCE, Jeffrey. “Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style”. In: *Screen*. V. 36. 1995. p. 371-393.
- _____. *Sleaze artists: Cinema at the margins of taste, style, and politics*. Duke University Press: Durham and London, 2007.
- TRAVERS, Peter. “Ed Wood”. In: *Rolling Stone*, Set./ 1994. Disponível em: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/ed-wood-19940928>. Último acesso: 12/05/2012.
- WOODS, Paul. *O Estranho mundo de Tim Burton*. São Paulo: Leya, 2011.

Referências audiovisuais:

Curse of the creature swamp (Larry Buchanan, 1966, EUA, 35mm, 80 min)

Ed Wood (Tim Burton, 1994, EUA, 35mm, 127 min)

Glen or Glenda (Edward D. Wood Jr, 1953, EUA, 35mm, 65 min)

Plano 9 do Espaço Sideral (*Plan 9 from de outer space*, Edward D. Wood Jr, 1955, EUA, 35mm, 79 min)

A Noiva do Monstro (*The bride of the monster*, Edward D. Wood Jr, 1954, EUA, 35mm, 69 min)