

## A PERIFERIA DE HOLLYWOOD E SUA INSERÇÃO NA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA: NOTAS SOBRE O FILME *ED WOOD* (1994), DE TIM BURTON

### THE OUTSKIRTS OF HOLLYWOOD AND ITS INCLUSION IN THE FILM INDUSTRY: NOTES ON TIM BURTON'S *ED WOOD* (1994)

Marina Soler Jorge<sup>1</sup>

#### RESUMO

Este artigo pretende analisar o filme *Ed Wood*, de Tim Burton, no que se refere à relação entre o centro e a periferia de Hollywood e seus desdobramentos: a relação entre arte e lixo, autoria e filme comercial, margem e *mainstream*. Defenderemos que o filme bom e o filme canônico podem ser vistos como parte da mesma estrutura industrial, que dá origem ao cinema bem feito mas também à precariedade. Para empreender esta análise abordaremos os critérios de definição do filme ruim, a desvalorização do *middlebrow* decorrente da homologia entre o repertório que aproxima o filme ruim e a arte e o conceito de *distinção* de Pierre Bourdieu. Faremos também uma breve análise do filme *Glen ou Glenda* de Edward D. Wood, Jr., de modo a tentar esclarecer a lógica subjacente a seus filmes ruins.

#### PALAVRAS-CHAVE

Ed Wood, filme ruim, Hollywood

#### ABSTRACT

This article aims to analyze Tim Burton's *Ed Wood*, with regard to the relationship between the center and the outskirts of Hollywood and its aftermath: the relationship between art and trash, authorship and commercial film, margin and mainstream. We will argue that the good movie and the film canon can be seen as part of the same industrial structure, which gives rise to the movies well done but also to the poor. To undertake this analysis we will discuss the criteria for definition of a bad movie, the devaluation of the middlebrow as the result of the homology between the repertoire that brings the bad film and art, and the Pierre Bourdieu's concept of *distinction*. We will also give a

1 Professora do Departamento de História da Arte da UNIFESP, doutora em Sociologia pela USP e autora do livro *Lula no Documentário Brasileiro* (Editora da Unicamp, 2011). [marinasoler78@gmail.com](mailto:marinasoler78@gmail.com). SÃO PAULO, Brasil.

brief analysis of the film Edward D. Wood, Jr's *Glen or Glenda* in order to try to clarify the logic behind his bad movies.

## KEY-WORDS

Ed Wood, bad movies, Hollywood

## INTRODUÇÃO

A história é conhecida mas vale a pena relembra-la: em 1980, os irmãos Harry e Michael Medved, criadores do *The Golden Turkey Awards Book*, elegeram o cineasta Edward Davis Wood Jr. (Ed Wood), que havia morrido dois anos antes de ataque cardíaco relacionado ao abuso de álcool, como o pior cineasta de todos os tempos. Seu filme *Plan 9 From Outer Space* (1956) foi escolhido como o pior filme da história do cinema. Como “não existe isso de má publicidade”, frase proferida pelo ator Martin Landau em sua interpretação de Bela Lugosi, “astro” dos filmes de Ed Wood, os “prêmios” desencadearam um culto ao cineasta, culminando com a biografia de Rudolph Grey (*Nightmare Of Ecstasy: The Life and Art Of Edward D. Wood*, 1994) e o filme de Tim Burton (*Ed Wood*, 1994).

O caso de Ed Wood é paradigmático na exposição de alguns dos múltiplos fatores contextuais e formais que influenciam na (des)valorização de um artista e sua inserção em alguma forma de cânone - ainda que, no caso, trata-se mais especificamente de um anti-cânone. Ao papel fundamental desempenhado pelo livro dos irmãos Medved como elemento de inscrição e consagração de Ed Wood no ponto mais alto de um curioso panteão de precariedade, falta de talento e excentricidades, juntou-se o contexto dos anos 70-80, momento no qual filmes como *The Rock Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), *Eraserhead* (David Lynch, 1977), *Pink Flamingos* (John Waters, 1972) e *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hopper, 1974) chamavam a atenção de parte dos espectadores e da crítica para o fenômeno dos *cult movies* e criavam uma nova forma de cinefilia que valorizava o cinema violento, mal feito ou *camp*.

No entanto, não é possível entender a consagração de Ed Wood sem se levar em conta os aspectos formais de sua obra. Em que pese o fato de que entre os anos 40 e 60 em Hollywood proliferava uma legião de diretores que circulavam nas franjas da indústria cinematográfica e tinham de se virar com orçamentos baixíssimos, exíguo tempo de trabalho e equipe pouco talentosa, os filmes mais paradigmáticos de Ed Wood nos causam enorme perplexidade pela soluções artísticas absurdas encontradas pelo diretor na criação de uma obra cinematográfica.

A cine-biografia de Tim Burton sobre o “pior diretor de todos os tempos” nos oferece uma oportunidade para analisar a imagem da periferia de Hollywood como parte integrante do sistema da indústria de cinema. Em realidade, a partir de algumas notas sobre este filme, sugeriremos que o conceito de periferia não apenas é relacional em referência a um centro, mas também que a existência de um cinema marginal é parte constituinte de um “campo” cinematográfico que produz o “lixo” no interior da mesma estrutura e com lógica semelhante com a qual produz a “arte”. A partir de *Ed Wood*, esboçaremos algumas considerações acerca da inserção do elemento periférico no centro do sistema de produção cinematográfica, na medida em que esta obra ensejará uma perspectiva generalizante com respeito aos anseios, às dificuldades, às limitações e os percalços que interpõe-se no caminho a qualquer artista desejoso de contar sua história.

## THE STORY MUST BE TOLD!

Robert S. Birchard, no artigo *Edward D. Wood, Jr. - Some notes on a subject for further research*, escrito em 1995 após o lançamento do filme de Tim Burton, critica a romantização da figura de Ed Wood e a construção de sua imagem como a de um artista incompreendido, original, vítima da opressão capitalista e cujo acesso aos meios de produção teriam sido negados (BIRCHARD, 1995, p. 450-455). Segundo Birchard, a consagração de Wood como o pior cineasta de todos os tempos, seguida da proliferação de imagens idealizadas sobre sua pessoa, levaram aqueles que não estão familiarizados com a produção de baixo orçamento de Hollywood a supor que se tratava de um caso isolado de precariedade e excentricidade no interior da indústria cinematográfica. Birchard, no entanto, cita outros cineastas como ainda menos talentosos do que Wood, procurando mostrar que filmes mal-feitos eram recorrentes em Hollywood. Victor Adamson, Dwain Esper, Kroger Babb, Joe Robertson, Ted V. Mikels, Gene Bicknel, Ross Hagen e Lee Madden são exemplos de diretores que fizeram filmes amadores, precários, de temática bizarra e exploração de assuntos de gosto duvidoso. Birchard argumenta ter conhecido quase todos os cineastas citados, e poder “honestamente dizer que eles eram inteligentes, articulados, carismáticos e com grande amor pelo cinema. Como Ed Wood, eles poderiam descrever seus filmes com tanto entusiasmo que você mal poderia esperar para vê-los; mas também como Ed Wood, seus trabalhos simplesmente não estavam à altura de sua imaginação” (BIRCHARD, 1995, p. 451). Segundo o autor, qualquer estudo crítico sobre Ed Wood deveria colocá-lo em perspectiva frente ao contexto dos filmes de baixo orçamento produzidos nos EUA no mesmo período, de modo a evitar a ingenuidade de

tomar um cineasta específico como uma espécie de herói popular do cinema contra as tiranias do mercado.

A defesa de uma perspectiva histórica e sociológica ante à construção da imagem de uma personalidade mítica enfatiza aquilo que há de social na atribuição de valor a um artista e a uma obra. É possível dizer, assim, que o processo de construção do artista Ed Wood como “o pior cineasta de todos os tempos” é similar ao processo de valorização de um artista como gênio ou grandioso. Instâncias sociais similares são mobilizadas na produção de valor daquilo que ocupa o centro ou a periferia do gosto. No caso de Ed Wood, atuaram sobretudo lugares institucionalizados específicos de consagração (o “prêmio” Golden Turkey) e o contexto favorável de recepção aos *cult movies* dos anos 70-80. J. Hobberman acertadamente comenta que “a atitude (dos irmãos) Medved - se descontarmos o que nela há de masoquismo típico da revista *Mad* e se tolerarmos seu tom jocoso - sugere que os melhores filmes ruins são similares à obras de arte” (HOBBERMAN, J., 2006, p. 520). A (des)valorização de Ed Wood pode ser entendida inclusive como um caso de, mantendo-se as proporções, aplicação do modelo de artista criado pelo culto à figura de Vincent Van Gogh conforme teorizado por Natalie Heinich em *The Glory of Van Gogh* (HEINICH, 1996): valoriza-se a “incompreensão” de sua arte em vida, sua passagem pela boêmia, o fracasso financeiro de seus filmes, sua imersão em quase todos os gêneros de baixo orçamento<sup>1</sup>, e, finalmente, seu comportamento desviante representado pelo alcoolismo e pelo *cross-dressing*.

Desde o final dos anos 60, no entanto, podemos identificar textos críticos engajados na defesa de um cinema *trash* em oposição à respeitabilidade da estética *middlebrow* e que valorizam o prazer descompromissado de se assistir a um filme barato, inconsequente e divertido. Pauline Kael é o nome icônico quando se trata da provocação ao gosto respeitável do público médio e do verniz de arte dos filmes dirigidos a esta audiência. Em *Fantasia do Público de Arte*, texto famoso pela inclemência contra *Hiroshima Mon Amour*, Kael diagnostica o uso banal que o público culto faz do cinema de arte, “encontrando satisfação sob a forma barata e fácil de exibição e liberalismo” (KAEL, 2000, p. 17). Na crítica elogiosa ao filme *O Indomável*, Kael aponta sua pena mordaz para os filmes que procuram passar um ensinamento ou mensagem social, e que “dão habitualmente uma visão ainda mais distorcida dos Estados Unidos que os feitos com sentido comercial, e são muito menos divertidos” (KAEL, 2000, p. 30). Finalmente, no texto *Lixo, arte e cinema*, procurando entender as razões pelas quais os jovens e

adolescentes frequentavam em peso as salas de cinema para assistir a um filme B como *Violência nas Ruas* (Barry Shear, 1968), defende que gostamos do cinema justamente por que ele nos oferece o prazer, a diversão e a vulgaridade que a arte “oficial”, “euro-péia”, inculcada pelas instituições oficiais de ensino, não pode oferecer:

Em geral, nos interessamos pelos filmes porque *gostamos* deles, e o motivo pelo qual gostamos pouco tem a ver com o que julgamos arte. Os filmes a que reagimos favoravelmente, mesmo na infância, não tem os mesmos valores que a cultura oficial endossava na escola e no lar de classe média (KAEL, 2000, p. 140).

Talvez o prazer individual mais intenso da ida ao cinema seja esse, não estético, de fugir da responsabilidade de ter as respostas exigidas de nós em nossa cultura oficial (da escola). E no entanto essa é provavelmente a base melhor e mais comum para desenvolver um senso estético, porque a responsabilidade de prestar atenção é anti-arte, nos deixa ansiosos demais pelo prazer, entediados demais para corresponder (KAEL, 2000, p. 142).

No entanto, é importante reter que Pauline Kael horroriza-se com a ideia de que o lixo seja englobado pela tradição acadêmica e pela mesma cultura oficial e respeitável a qual ele se contrapõe:

(...) se uma geração mais velha foi convencida a *descartar* o lixo, hoje uma nova geração, com a imprensa e as escolas logo atrás, começou a falar do lixo como se fosse na verdade arte muito séria (...). O lixo não pertence à tradição acadêmica, e isso faz parte de sua *graça* - o fato de sabermos (ou devermos saber) que não precisamos levá-lo a sério, que jamais pretendeu ser mais que frívolo, trivial e divertido (KAEL, 2000, p. 149).

Hoje sabemos que os temores de Pauline Kael se confirmaram, e o *trash*, o filme B, o *cult movie*, e até o filme de ação<sup>2</sup>, são temas de pesquisas acadêmicas, inclusive desta que este artigo apresenta, de modo que talvez o último refúgio fílmico ainda não abarcado pela universidade seja a comédia romântica, cujo *status* de “porcaria” parece se manter intacto. Este é o tema do artigo de Jeffrey Sconce ‘*Trashing*’ *the Academy* (1995), que utiliza-se do conceito de *distinção* de Pierre Bourdieu para analisar o discurso crítico dos fãs de filmes ruins nos anos 80 identificando neste estratégias de valorização do gosto *outsider*. Apesar da utilização do conceito de *distinção*, Sconce explicita uma divergência da qual compartilhamos em relação ao autor francês. Segundo o autor, a teoria de Bourdieu, baseada na distribuição desigual de recursos estéticos em consonância com a distribuição desigual de recursos econômicos, não pode dar conta das “questões de prazer, afeto, e mesmo obsessão que participam da paixão sincera

pelo cinema desviante” e que seriam melhor compreendidas a partir de uma perspectiva que invoque o Roland Barthes de *O Prazer do Texto* (SCONCE, 2007, p. 8).

Ainda no que se refere à identificação entre arte e lixo, ou na similaridade que identificamos entre o processo de construção do pior diretor de todos os tempos e o processo de construção da imagem do grande artista, Jeffrey Sconce vem agregar a este assunto a análise da mudança de mentalidade em relação ao filme ruim que passa a ocorrer durante as décadas de 1980 e 1990. Segundo o autor, a apreciação dos filmes ruins no começo dos anos 80 começou com “um simples ‘é tão ruim que é bom’ tipo de escárnio”, mas depois passou a imitar a forma de apreciação estética esotérica característica da arte de vanguarda (SCONCE, 2007, p. 287). O filme *Ed Wood* de Tim Burton, de acordo com Sconce, ao transformar um diretor risivelmente não-talentoso em um artista visionário, é “o maior exemplo desse impulso” (SCONCE, 2007, p. 288). O cinéfilo que cultua o lixo passa a entender o diretor de filme ruim como um herói que enfrenta os obstáculos erigidos pelo próprio cinema e que neste processo transforma-se em uma vítima incompreendida pressionada por forças sociais que não pode controlar. Novamente, o paradigma estabelecido pelo culto a Van Gogh, segundo análise de Natalie Heinich, parece funcionar aqui.

Identificar a homologia entre os mecanismos de valorização do centro e da periferia da indústria cinematográfica nos leva à sugestão de que há uma zona média da produção e do gosto com tendência à desvalorização, pois menos suscetível a ser inserida nos espaços legítimos de consagração. O senso de raridade e exclusividade permeia igualmente a valorização daquilo que é compartilhado por poucos por pertencer à arte erudita e aquilo que, da mesma forma, é compartilhado por poucos por pertencer ao que é considerado o verdadeiro lixo. Desta forma, institui-se a diferença fundamental em relação ao gosto médio, ao *middlebrow*, através de um olhar puro capaz de perceber a originalidade e a diferença em obras que o espectador médio não é capaz de reconhecer. A valorização do que é ruim e do mau gosto se dá essencialmente entre estratos específicos de camadas intelectualizadas do público que, dotadas de competências culturais formalistas, estão em melhores condições para despejar o olhar erudito sobre instâncias não-eruditas.

Segundo Pierre Bourdieu, a apreciação popular e ingênua das obras baseia-se na continuidade entre arte e vida, de modo a ensejar a valorização do objeto ou produto cultural a partir de suas funções (embelezar, divertir, ensinar...). A apreciação erudita,

ao contrário, horroriza-se com a apreciação funcional, valorizando o distanciamento, o estranhamento e o esoterismo. O que caracteriza o olhar puro do especialista dirigido à obra de arte é a atenção a seus aspectos formais. Bourdieu considera que qualquer busca por uma essência estética interna às obras de arte é infrutífera, quando não sociologicamente ingênua: a definição do valor de um objeto artístico residiria assim fora do próprio objeto, sendo função antes de um ponto de vista estético do que da natureza da coisa. Os objetos estéticos são aqueles que são percebidos a partir de um ponto de vista estético, de modo que estes podem ser encontrados inclusive em âmbitos surpreendentes e inusitados da vida cultural. Para Bourdieu, a apropriação estética dos objetos é elemento de distinção entre as classes sociais: “a arte e o consumo artístico estão predispostos a desempenhar, independentemente de nossa vontade e de nosso saber, uma função social de legitimação das diferenças sociais” (BOURDIEU, 2008, p. 14). Entre as estratégias de distinção, aquelas que são as mais arriscadas, ou seja, que consistem em valorizar os produtos marginais e periféricos da indústria cultural, como o *kitsch* e o lixo, são as que podem trazer maior retorno em termos de elevar o *status* de seu apreciador em relação aos consumidores “normais”. Bourdieu dirá:

(...) nada há o que distinga tão rigorosamente as diferentes classes quanto à disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo das obras legítimas, a aptidão para adotar um ponto de vista propriamente estético a respeito de objetos já constituídos esteticamente (...), e, o que é ainda mais raro, a capacidade para constituir esteticamente objetos quaisquer ou, até mesmo, ‘vulgares’ (...), ou aplicar os princípios de uma estética ‘pura’ nas escolhas mais comuns da existência comum, por exemplo, em matéria de cardápio, vestuário ou decoração da casa (BOURDIEU, 2008, p. 42).

## **PORQUE BELA LUGOSI IRIA QUERER FAZER UM FILME SOBRE MUDANÇA DE SEXO?**

Ed Wood pode não ter sido o único cineasta a fazer filmes sofríveis no período em que viveu, mas J. Hobberman considera que seu título de pior diretor de todos os tempos é absolutamente merecido. Não se pode explicar o fascínio que as aberrações cinematográficas criadas por Ed Wood exerceram sob os espectadores de filmes ruins sem dar atenção à forma de seus filmes pois, mais do que qualquer outra coisa, é ela que define sua “originalidade”. Em que pese o fato de que Ed Wood ter a companhia de inúmeros outros homens e mulheres que tiveram de lidar com as soluções impostas pelo baixo orçamento, as suas são merecedoras de nossa atenção.

Os filmes ruins de Ed Wood não devem ser confundidos com a apreciação vanguardista do alto modernismo. A falta de continuidade no sentido clássico, o aspecto delirante e a proximidade com o fluxo dos sonhos produziu obras surrealistas que flertaram com o lixo e que visavam provocar os sentidos e liberar o indivíduo das convenções narrativas, inadequadas para dar conta da subjetividade. Também nos parece indevido comparar o que há de ruim nos filmes de Ed Wood com a precariedade do precursor do cinema negro norte-americano Oscar Micheaux, cuja obra é entendida como marcada pelas ambiguidades da questão racial em um país permeado por formas institucionais de segregação. Em ambos os casos, o lixo funciona como provocação, seja na aproximação ao sublime seja como expressão da revolta.

O que faz de Edward Wood um caso merecedor de nossa atenção é o fato de produzir filmes no interior da estrutura industrial e procurando seguir a lógica da narrativa clássica hollywoodiana, de modo a engajar o espectador nas expectativas mais banais dos gêneros ao mesmo tempo em que os deforma com rara convicção. Em razão da precariedade de recursos, e provavelmente de traços de personalidade que não nos cabe conjecturar, as soluções encontradas por Wood dentro do cinema clássico nos chamam a atenção pela violência que empreendem contra as convenções de seu gênero. Poucos cineastas agrediram tanto as convenções do cinema clássico sem pretender em nenhum momento, no entanto, revolucionar essas convenções. Não se trata de um cineasta que, em sua crítica à narrativa convencional, rebelou-se contra os cânones estabelecidos pela indústria e procurou inovar em direção ao que David Bordwell define como o cinema de arte (BORDWELL, 1986; 2009). No entanto, J. Hobberman, em crítica sobre o filme *Ed Wood* para a revista *Sight and Sound*, dirá que, ainda que lhe falte a provocação de Oscar Micheaux ou Andy Warhol, “ a lógica misteriosa de Wood deforma os mais simples clichês narrativos de modo que o espectador é obrigado a considerá-los como algo novo” (HOBBERMAN, 1995, p. 11). Efetivamente, soa como inexplicável o fato de uma pessoa imersa e formada, ainda que como espectador, dentro da tradição do cinema hollywoodiano, padecer de tamanha ausência de crítica na elaboração de seus próprios filmes.

Deste modo, o que podemos sugerir é que, na acepção de filme ruim que Edward Wood representa, há que considerar seu pertencimento à indústria do cinema como critério de definição. O filme ruim por excelência, e da forma como é entendido pelas instâncias de consagração que se assemelham, quando não são simplesmente as mesmas,



àquelas que legitimam os filmes canônicos, é parte da mesma estrutura que cria a grande obra de narrativa clássica. O filme ruim reside como periferia no mesmo *locus* que dá vida aos produtos centrais da indústria cinematográfica, de modo que, neste cinema, é preciso considerar a margem e o *mainstream*, o periférico e o central, como pares vizinhos e antitéticos a partir do qual o filme ruim será definido. A precariedade tende a não ser considerada lixo quando reside no exterior da cultura cinematográfica *mainstream*, mas vista como provocação, rebeldia e arte. Luchino Visconti, Glauber Rocha e Jean-Luc Godard, como exemplos de maior ou menor precariedade, atuações ruins e violências narrativas, não podem ser definidos como lixo: ao contrário, são parte do cânone do cinema de arte que se propõe a pressionar os limites das convenções cinematográficas. Hobberman dirá:

Um dos primeiros filmes japoneses falados como *Wife! Be like a Rose* (1935) talvez não possa ser completamente descrito em termos dos códigos institucionalizados, mas não pode ser considerado um filme mal feito (...). O filme objetivamente ruim tenta reproduzir o modo de representação institucional, mas ao fazê-lo suas falhas deformam tão completamente as fórmulas e os clichês mais simples que você mal os reconhece. Eles precisam ser ativamente decodificados. (...) *Bride of the Monster* (1956) de Edward D. Wood, Jr. emprega tantas cenas inapropriadas que sugere uma combinação de Kuleshov com teste de Rorschach (HOBBERMAN, 2006, p. 519).

J. Hobberman chama atenção também para o fato de que os filmes ruins tendem a ser trabalhos obsessivamente pessoais de seus diretores, cujo desejo de deixar uma marca autoral os leva a fantasias estilísticas absurdas e ingênuas. A dinâmica entre as pressões econômicas dos produtores e o estilo individual dos diretores é, evidentemente, uma das características mais aparentes da indústria hollywoodiana. Desde a “política dos autores” dos críticos do *Cahiers du Cinéma*, pensar as possibilidades de inovação e genialidade em uma estrutura rigidamente controlada pelo dinheiro e pelas convenções dos gêneros é tema relevante para os estudos de cinema. Concordamos inteiramente com Hobberman quando este diz que, embora *Plan 9 From Outer Space* (1959) tenha sido escolhido o pior filme de todos os tempos, é *Glen or Glenda* (1953) que nos oferece a chave para entender o trabalho de Wood, além de ser seu trabalho mais “pessoal”.

Segundo Rob Craig, autor do livro *Ed Wood, Mad Genius: A Critical Study of the Films* (2009), os anos 50 nos Estados Unidos foram profícuos para os filmes de baixo orçamento, devido em grande parte à decisão do governo em 1948 de retirar dos estúdios o controle das redes de distribuição e exibição. Essa decisão incentivou a proliferação

de pequenos produtores que encontraram um espaço antes inexistente para difundir seus produtos. Os filmes realizados nesse esquema barato e modesto de produção eram sobretudo de gêneros B. Um dos gêneros que mais prosperou foi o documentário *exploitation*, que tratava dos temas tabu e controversos que estavam na ordem do dia, como doenças venéreas e inseminação artificial. O produtor de *Glen or Glenda*, George Weiss, havia tido sucesso em muitos desses filmes sensacionalistas, e esperava fazer um filme sobre a recente mudança de sexo de George William Jorgensen, um fotógrafo milionário que havia se submetido à operação na Dinamarca. A tentativa de acordo para os direitos autorais da história falhou, e George Weiss foi convencido em explorar transversalmente a temática em um filme que se chamaria *I Led Two Lives* ou *I've Changed my Sex* (CRAIG, 2009, *kindle edition*). Edward Wood tomou para si o projeto mas, como se sabe, fez um filme que só no último terço é sobre mudança de sexo, aproveitando-se de mais da metade do filme para contar sua história pessoal de *cross-dressing*.

É consenso entre os críticos que Wood fez um filme de teor não apenas pessoal mas libertário, defendendo a aceitação da diferença, a “normalidade” daqueles que não se encaixam nos padrões sociais mais gerais e argumentando em favor da integração social dos diferentes. Nesse sentido, trata-se de um precursor do *camp* que, segundo Jonathan Rosenbaum e J. Hobberman no livro *Midnight Movies*, foi reexibido em 1978 em Nova York como atração da meia-noite na esteira do sucesso de *The Rock Horror Picture Show* (também de temática *camp* e absoluto sucesso nas sessões malditas). Nessa ocasião, no entanto, *Glen ou Glenda* não desencadeou o culto esperado (ROSENBAUM; HOBBERMAN, 1983, p. 266).

Chama a atenção, no entanto, a análise de Rob Craig sobre o filme, ao utilizar-se dos critérios de valorização tipicamente aplicáveis às obras de arte “de verdade” para analisar *Glen ou Glenda*. Craig esforça-se furiosamente para demonstrar a profundidade dos argumentos de Wood cotejando-os com a psicanálise de Jung e, poderíamos dizer, praticamente *obligando* o filme a encaixar-se nesses padrões elevados de codificação. É preciso admitir que, enquanto um outro diretor *cult* como David Lynch presta-se perfeitamente bem a análises lacanianas em filmes como *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Dr.* (2001), análises estas que iluminam a obra, é quase uma violência com Edward Wood encaixá-lo e reduzi-lo a uma ilustração profunda de teorias que não ajuda em nada a entender os motivos pelos quais o filme merece ser analisado. Os critérios e o vocabulário de Craig, retirados do repertório da arte elevada, tornam o filme irrecor-

nhecível e precariamente desvendado. Ao final, convencido de que *Glen ou Glenda* é uma ilustração intuitiva e expansiva da teoria junguiana, Craig decreta:

*Glen ou Glenda* é um filme perspicaz, corajoso, magnífico, em alguns momentos brilhante, muito além do que seu criador e seu público original jamais poderia ter esperado (...). A performance de Wood em *Glen ou Glenda* como autor e ator, e finalmente como símbolo, vai além para iluminar algumas das maiores verdades, e maiores contradições, desse insolúvel debate (*a sexualidade humana*) (CRAIG, 2009, *kindle edition*).

O traço mais característico de *Glen ou Glenda*, não mencionado por Craig, e que ajuda a entender a lógica do pensamento de Edward Wood, reside no que Hobberman definiu como uma “fé ingênua no poder da montagem” (HOBBERMAN, 2006, p. 523). Na falta de sequências adequadas que ilustrem as falas de seu narrador, Wood apela para aquelas que encontra a sua disposição e que eram descartadas de outros filmes, obrigando o espectador a interpretá-las dentro da lógica da narrativa clássica, o que se revela praticamente impossível. Como não se trata de um filme de Godard, cuja falta de continuidade entre as sequências e o uso “inadequado” da trilha sonora chama a atenção para a separação dos elementos que compõe o filme, o resultado ou é confuso ou risível, dado que a combinação dos elementos é ingenuamente absurda. A cine-biografia de Tim Burton procura expressar essa característica de Edward Wood, absolutamente visível em seus filmes, quando, diante de cenas de filmes descartados, o personagem título lamenta: “Que desperdício. Eu poderia fazer um filme inteiro com isso”. As cenas de estouro da manada e de soldados na Segunda Guerra Mundial usadas em *Glen ou Glenda* supostamente deveriam ser interpretadas como o medo da revelação do *cross-dressing* e da vida em sociedade, mas são tão obviamente aleatórias para nos transmitir essas ideias que o espectador pergunta-se que tipo de personalidade inusual poderia ter pensado nisso. Sequências de uma fábrica de aço são justapostas ao diálogo de dois homens que falam sobre a importância de a sociedade aceitar os homens que se vestem de mulher e entendê-los como seres humanos. De modo a tentar relacionar as imagens do material sendo fundido em grandes caldeirões com o diálogo entre os dois homens, é mencionado por ambos que a segunda-feira chegou e que se trata portanto de mais um dia de trabalho. Essa explicação pouco resolve o problema da coesão do som e da imagem, e faz o espectador conjecturar que a falta de película ou de material original adequado para Wood fazer um filme era realmente severa.

No entanto, não é muito diferente quando o diretor resolve filmar suas próprias cenas. As sequências da dança dos homens “primitivos” que se vestem para atrair as mulheres

também “primitivas”, do homem barbudo com postura absolutamente masculina que quando tira o jornal do rosto está maquiado e de brincos, do “caipira” que exemplifica o conservadorismo da sociedade e a primeira aparição de Edward Wood com suéter de angorá e saia-lápis parecem resultado de uma mente realmente estranha, que nos causa curiosidade pela falta de crítica em relação ao resultado do que produziu. Esses personagens vivem num mundo em que, segundo inferimos pela fala do narrador-psiquiatra, uma boa metade dos homens usariam calcinha e soutien por baixo da roupa, tal seria a “normalidade” e a frequência do *cross-dressing* em nossa sociedade.

Tudo isso é permeado pela aparição do personagem de Bela Lugosi, absolutamente deslocado em relação ao tema do travestismo ou da mudança de sexo com suas roupas lúgubres, seu laboratório sinistro e sob fotografia expressionista. Seu personagem, que evidente não cabia “dentro” do filme e que por isso se transforma em uma espécie de deus onipotente e onisciente, aparece eventualmente para tecer comentários misteriosos e pseudo-paranormais sobre a humanidade, sentenciando frases de efeito como “*pull the strings*” e “*the story must be told*”. Temos a impressão de que Edward Wood poupou Bela Lugosi de saber que se tratava de um filme sobre mudança de sexo, dado o deslocamento de seu personagem, da *mise-en-scène* e de suas falas em relação ao tema abordado. *Ed Wood*, de Tim Burton, tematiza o deslocamento quando o personagem do produtor George Weiss indaga ao cineasta: “Porque Bela Lugosi iria querer fazer um filme sobre mudança de sexo?”.

*Glen ou Glenda*, e a posterior publicidade de Edward Wood como o pior diretor de todos os tempos, não existiram fora da mesma indústria cinematográfica que produziu os melhores filmes clássicos hollywoodianos. O que torna a precariedade dos filmes de Wood algo grotesco e risível é a tentativa de se valer da mesma lógica que rege a produção dos filmes centrais da indústria de Hollywood, mas de forma a deformá-la como resultado da tentativa de adaptá-la aos baixo orçamento, às idiosincrasias de seu diretor e aos “astros” do cinema que estavam disponíveis. Não é coincidência, ou apenas piada, que Bela Lugosi tenha estrelado um dos melhores filmes de horror de todos os tempos e um dos piores filmes de horror de todos os tempos (*Plan 9 From Outer Space*)<sup>3</sup>. Os dois produtos são resultados opostos da mesma estrutura. O filme de Tim Burton abordará estes aspectos.

## ED WOOD E ORSON WELLES

A cine-biografia de Edward Wood realizada por Tim Burton representa um dos momentos altos da carreira diretor. Ainda que “mentindo” sobre alguns aspectos da vida de Wood, como o fato de que *Plan 9 From Outer Space* nunca teve uma pré-estréia em Los Angeles, ou simplesmente omitindo-se quanto a outros, como a decadência da vida do diretor até sua morte por abuso de álcool, trata-se de um filme executado com maestria. A fotografia e direção de arte perfeitas, o roteiro bem desenvolvido, interessante e divertido, as grandes atuações de Johnny Depp e Martin Landau, e o respeito que Burton devota ao personagem título e a sua amizade com Lugosi são notáveis. Ao contrário da mistura de gótico-barroco que caracteriza outros filmes de Burton, a composição dos quadros de Ed Wood é perfeitamente clássica, o que se encaixa bem no espírito modernista dos anos 50, além de limpar de excessos os personagens que, de resto, já formam, por excelência, uma trupe bastante exagerada. Assim, ainda que os personagens transitem num mundo de obscuridade, dificuldades financeiras, uso de drogas e filmes de monstro, a *mise-en-scène* e a fotografia sugerem equilíbrio, clareza e verdade. Ao optar por uma fotografia não expressionista e enfatizar a fotogenia dos atores e do mundo visível filmado, Tim Burton retira em grande medida o aspecto de marginalidade relacionado a seu tema, enfatizando a circulação dos personagens por este *locus* central do cinema que é Hollywood.

Em nossa breve análise, não nos concentraremos na fidelidade ou não de Tim Burton ao verdadeiro Edward Wood, mas tomaremos o filme como um produto acabado. De modo geral, este é o teor das críticas publicadas na ocasião do lançamento do filme<sup>4</sup>. A exceção é J. Hobberman, que lamenta que um diretor de filmes B como Wood tenha sido embalsamado como um filme “de arte” (HOBBERMAN, 1995, p. 10). Ainda que tenhamos uma apreciação positiva do filme, esta terminou no parágrafo anterior, e a partir de agora não estaremos mais interessados nas qualidades da obra. Deixamos os elogios para Edwin Page, que no livro *Gothic Fantasy: the Films of Tim Burton* (2006), ao não conseguir estabelecer uma distância mínima para com seu objeto de estudo, desiste de fazer crítica cinematográfica e passa a fazer apologia do cineasta “visionário”. Page procurará mostrar os traços biográficos que ligam Tim Burton ao personagem de Ed Wood, como a relação de amizade que aquele estabeleceu com Vincent Price, e o fato de que ambos evitam julgar as pessoas estranhas, monstruosas, *losers* ou marginalizadas. Curiosamente, Page não comenta sobre a semelhança entre a abertura de

*Ed Wood* e aquela de *Bettlejuice*, uma auto-citação que também aproxima Burton do personagem de Ed Wood. Nosso interesse agora está naquilo que *Ed Wood* sugere sobre a intrínseca relação entre a periferia e o centro de Hollywood.

Essa relação será mencionada na citada abertura. Após o passeio pelo cemitério, no qual os créditos dos atores são apresentados em lápides, a câmera mergulha em um lago, a partir do qual passa a seguir um polvo cujo tentáculos, já fora da água, serão movimentados com *stop-motion*. O polvo passa a ser atacado por discos voadores que, a seguir, sobrevoam enfaticamente o letreiro de Hollywood. A câmera se afasta e podemos visualizar a paisagem noturna de Los Angeles, seguida de um mergulho em um teatro de submundo no qual Ed Wood está apresentando uma peça de sua direção.

Nesta sequência, cemitérios, monstros, discos voadores e arte precária, de modo geral, são inseridos no coração de Hollywood, como parte inerente de sua indústria. A idéia que o filme B é parte do sistema é reforçada, momento mais tarde, pelo passeio que a câmera faz ao seguir Ed Wood na área externa dos estúdios, quando podemos observar aranhas gigantes, astronautas e camelos, que muito impressionam Wood, por serem “camelos de verdade”. Assim, a indústria que precisa de aranhas-monstro gigantes, feitas de plástico e espuma, e fantasias de astronauta falsas, é a mesma que consegue trazer camelos, um animal raro de se ver inclusive em zoológicos, para uma produção cinematográfica. Além disso o passeio pela área externa dos estúdios sugere a convivência de filmes de monstros, ficção científica e aventuras passadas em países exóticos, de modo a tematizar a coexistência de gêneros absolutamente diferentes em um pequeno espaço físico e temporal.

George Weiss, o produtor de *Glen ou Glenda*, para quem Ed Wood confessa seu hábito de usar roupas femininas de modo a convencê-lo de que é a pessoa mais indicada para dirigir o filme, professará as seguintes frases: “Ed, você parece um cara legal. Olhe a sua volta... Eu não contrato diretores com desejo ardente de contar sua história”; “Eu não faço grandes filmes, eu faço lixo”. Novamente, a inserção do lixo dentro da indústria é explícita. O lixo não é tematizado como algo que se encontra fora do mercado, ou como um tipo de cinema que não possui estúdios que o financie. Também não é produto “independente”, no sentido de que não expressa um ideal do tipo “uma câmera na mão, uma ideia na cabeça”. O lixo é uma vertente da mesma indústria que produz o cânone. O problema de Ed Wood não é exatamente conseguir o (parco) financiamento para seus filmes. Ele poderia, como muitos outros fizeram, adaptar-se aos baixos orçamentos e

produzir, sob demanda, os filmes baratos que encontravam nas platéias pouco exigentes de adolescentes e nos *drive-ins* sua público alvo. O problema de Ed Wood é que, nessa estrutura barata mas existente, ele não consegue expressar-se como autor. Os produtores de filme B “não contratam diretores com desejo ardente de contar sua história”.

É neste dilema, do cineasta pressionado entre os *business* e a arte, que se encontra Ed Wood. Trata-se de uma situação genérica do artista, que assemelha Ed Wood a muitos outros diretores, inclusive, segundo o filme de Tim Burton, a Orson Welles. A cine-biografia reforça a aproximação entre o diretor do pior filme de todos os tempos e o diretor do melhor filme de todos os tempos<sup>5</sup> no sofrimento que ambos enfrentam pelo direito de protegerem suas obras da interferência dos anseios comerciais dos produtores.

Inicialmente, a comparação entre Orson Welles e Ed Wood é representada como uma fantasia do próprio Wood, que, aparentemente de maneira ingênua e egocêntrica, compara-se com seu colega famoso. Quando Ed Wood diz a Kathy (Patricia Arquette) que ele escreve, dirige, atua e produz seus filmes, ela prontamente responde que ninguém faz tudo isso. Wood responde que sim, existem duas pessoas que o fazem: Orson Welles e ele. A auto-imagem incompatível com a qualidade de seus filmes é motivo de algumas das melhores piadas do filme de Tim Burton.

No entanto, resulta que Ed Wood estava certo: a distância entre os dois cineastas será relativizada, e eles se identificarão na luta pela manutenção da integridade autoral de seu trabalho. Próximo ao final do filme, quando o diretor encontra-se pressionado pelos pastores batistas que, tendo financiado *Plan 9 From Outer Space*, insistem em questionar a precária continuidade da obra - que transforma o cemitério em uma zona perpétua onde se faz noite não importa a hora do dia que a sequência anterior representa -, Wood deixa o estúdio à procura de uma bebida para resistir às pressões. Lá acontece o encontro, em uma sequência digna de ilustrar entre as fantasias mais emocionantes do cinema, de Ed Wood com Orson Welles, seu grande ídolo. Prontamente os dois artistas se reconhecem e, como dois iguais, trocam experiências sobre a pressão que sofrem dos interesses comerciais daqueles que não entendem nada de cinema. Orson Welles conta a Ed Wood que o único filme no qual não sofreu a pressão dos diretores foi *Cidadão Kane*, justamente a obra prima do cineasta, o que reforça em Ed Wood a certeza de que ele deve manter sua arte íntegra. O cineasta volta ao estúdio para terminar o que entende ser sua obra prima, e pela qual, em suas palavras, ele será lembrado. Ao final do filme, não caberá a nenhum espectador duvidar do desejo sincero de Ed Wood em

figurar no panteão do cânone cinematográfico. Na falta da representação do fracasso tanto comercial quando autoral de seus filmes, o filme se encerrará com a manutenção das características que aproximavam Welles e Wood, a arte e o lixo, o centro e o marginal da indústria cinematográfica.

## Referências

- BIRCHARD, Robert S. Edward D. Wood, Jr. - Some notes on a subject for further research. *Film History*, Vol. 7, No. 4, Auteurism Revisited (Winter, 1995), pp. 450-455.
- BORDWELL, David. *Film Art - an introduction*. New York, NY: McGraw-Hill, 2009.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Univ. of Wisconsin, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008
- CRAIG, Rob. *Ed Wood, Mad Genius: A Critical Study of the Films*. North Carolina: McFarland & Company, 2009.
- GREY, Rudolph Grey. *Nightmare Of Ecstasy: The Life and Art Of Edward D. Wood*. Feral House, 1994.
- HEINICH, Natalie. *The Glory of Van Gogh*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1996.
- HOBBERMAN, J. Bad Movies. in: Lopate, Phillip (ed.). *American Movie Critics*. New York: Library of America, 2006.
- HOBBERMAN, J. Ed Wood. *Sight & Sound*. May, 5 (5), London: BFI Publishing, 1995, .
- HOBBERMAN, J., Rosenbaum, Jonathan. *Midnight Movies*. New York: Da Capo Press, 1983.
- KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MEDVED, Henry; Medved, Michael. *The Golden Turkey Awards Book: The Worst Achievements in Hollywood History*. Perigee Trade, 1980.
- PAGE, Edwin. *Gothic Fantasy: the Films of Tim Burton*. London, New York: Marion Boyars, 2006.
- SCONCE, Jeffrey. 'Trashing' the Academy. *Screen* (1995) 36 (4): 371-393.
- SCONCE, Jeffrey. *Sleazy Artists*. Duke University Press Books, 2007.



## NOTAS

- 1 Em sua carreira, Edward Wood tratou de temáticas Western, delinquência juvenil, travestismo, ficção científica, filme de monstro, pornô softcore e hardcore.
- 2 Em *Action Speaks Louder* (Westport: Greenwood Publishing, 2004), Eric Lichtenfeld analisa filmes como *O Exterminador do Futuro*, *Duro de Matar*, *Independence Day*, *Matrix*, *Máquina Mortífera* aos filmes estrelados por Chuck Norris e Sylvester Stallone e outras “porcarias”.
- 3 Ainda que Bela Lugosi tenha participado apenas de uma sequência do filme de *Plan 9* pois faleceu logo no início das filmagens, tendo de ser substituído por um ator não-profissional com quem pouco se assemelhava.
- 4 Ver, por exemplo, a crítica de Roger Ebert em seu blog e os textos críticos do *New York Times* e *Sight & Sound*.
- 5 Mais recentemente, *Um Corpo de Cai* começou a figurar na lista dos melhores filmes de todos os tempos na primeira posição, mas até então Cidadão Kane vinha ocupando o topo ao longo dos anos.

Artigo recebido: 31 de outubro de 2013

Artigo aceito: 25 de novembro de 2013