

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA

A CINEMATECA COM O INDIELISBOA: DORIS WISHMAN – O INFERNO PODE ESPERAR

28 de abril e 2 de maio de 2022

Bad Girls Go to Hell / 1965

um filme de Doris Wishman

Realização: Doris Wishman / **Argumento:** Doris Wishman (creditada como Dawn Whitman) / **Direção de Fotografia:** C. Davis Smith / **Som:** Titra Sound Corp. / **Montagem:** Ali Bendi / **Música:** Music Sound Track / **Interpretação:** Gigi Darlene (Meg Kelon/Ellen Green), Harold Key (o porteiro), George la Rocque (o marido de Grace), Sandee Norman (Senhora Thornton), Bernard L. Sankett (o filho da Senhora Thornton), Marlene Starr (Senhora Grace), Darlene Bennett (Della Boyd), Sam Stewart (Al Bains), Alan Yorke (Ted Kelton).

Produção: Juri Productions, JER Pictures Inc, Sam Lake Enterprises Inc. / **Produtora:** Doris Wishman / **Cópia:** DCP, preto e branco, 65 minutos, versão original legendada eletronicamente em português / **Estreia Mundial:** 24 de dezembro de 1965 (Fresno, Califórnia) / **Primeira apresentação na Cinemateca Portuguesa.**

A sessão de dia 28 de abril é apresentada por Mafalda Melo, co-directora do IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema, e a sessão de dia 2 de maio por Peggy Ahwesh

Let me tell you something. All movies are exploitation movies.
(Doris Wishman citada no programa do New York Underground Film Festival de 1998)

Muitas vezes referida como a “rainha do sexploitation” (título que lhe assenta bem e que conquistou por direito próprio numa época e num mundo onde foi a rara mulher num mundo de homens), a obra de Doris Wishman (1912-2002) foi até há poucos anos uma curiosidade reservada aos amantes do bizarro, do excesso e dos “guilty pleasures” proporcionados por este género mal-amado pela crítica e pela cinefilia tradicionais. De fronteiras difusas e difícil de definir (onde cabem todas as “degradações” dos géneros clássicos na busca pelas “cheap thrills” com que, à margem de Hollywood, se procurou aproveitar o seu declínio de poder e de influência para dar a ver tudo que sido recalcado pelo código de censura vigente até ao final dos anos 1950 e pelo “bom gosto” associado ao prestígio de uma indústria que se dizia das “arts of motion pictures sciences”), a origem, o apogeu e o declínio do *exploitation* coincidem portanto com o período compreendido entre o fim do *studio system* e o princípio de uma nova era do cinema americano (e que abarcou também a explosão do cinema *underground* e o surgimento do cinema independente como fenómenos sociais e culturais transversais) até que os primeiros *blockbusters* da geração dos *movie brats* vieram repor a ordem natural das coisas (com a ironia de um desses primeiros *blockbusters* - **Jaws**, de Steven Spielberg - ser, no fundo, um *exploitation movie* completamente sintonizado com o novo *mainstream*). Ultrapassada a crise do fim do sistema de estúdios, Hollywood retomava o mesmo *business as usual* com que esta indústria particularmente resiliente se foi adaptando ao ar dos tempos e aos humores do seu público. Foi nesse intervalo (dos finais dos anos 1960 aos primeiros anos da década de 1970) e nesse contexto que, actualizando o espírito e a função da

série B na Hollywood clássica (produções mais baratas para preencher a programação das salas de cinema, frequentemente traduzindo esse lado mais “económico” numa depuração de estilo e de forma que pode ser muito interessante em si mesma), que o cinema *exploitation* teve o seu momento de glória. No carácter sensacionalista das suas narrativas e das suas estratégias de distribuição (dos títulos dos filmes, aos cartazes, às *taglines*, não se olhava a meios para alcançar o seu principal fim: meter os espectadores dentro da sala de cinema mesmo que à custa de muitas promessas não cumpridas), o *exploitation* compensava com o excesso de imaginação a sua inerente pobreza de meios (num certo sentido, este *back to basics* foi também um regresso, com novas e bem mais “vistosas” roupagens, ao espírito aventureiro dos pioneiros que fizeram nascer Hollywood).

Sendo indissociável de uma história cultural mais vasta que permita compreender o contexto que rodeou o seu surgimento e declínio, o cinema de *exploitation* também pode e deve ser abordado pelo valor intrínseco das suas obras e dos seus realizadores, inclusive levando essa análise para terrenos contíguos ao cinema dito “sério”, ou seja, encarado como prática cinematográfica potencialmente artística e autoral. Numa versão paralela da história do cinema mais tradicionalista, será possível reconhecer na filmografia de Doris Wishman as qualidades e as características que permitem referenciá-la como uma obra dotada de uma identidade própria e tão singular como as que encontramos nas obras de Agnès Varda ou Chantal Akerman (para ficarmos apenas por duas cineastas mulheres surgidas nos mesmos anos de ruptura do cinema e para quem as questões de género foram também decisivas na escolha e no tratamento dos temas).

Haverá tempo e espaço noutras “folhas” da retrospectiva que hoje começa para contar mais em detalhe o inusitado e improvável percurso de Doris Wishman até se tornar na primeira mulher realizadora de “filmes para adultos” nos Estados Unidos (e, com quase trinta longas metragens, numa das mais prolíficas realizadoras de todos os tempos), mas, para início de viagem por dez filmes de uma obra que primeiro se estranha para depois se entranhar, vale a pena localizar o lugar intermédio ocupado por este **Bad Girls Go to Hell** no *corpus* dessa filmografia para que não se pense que está aqui o seu *magnum opus* (embora haja quem o coloque entre os seus filmes cimeiros, tal posição seria provavelmente tida pela própria, que sempre falou dos seus filmes sem qualquer pretensão e com muito pragmatismo, como um favorecimento injustificado). Quando dirige este filme, Wishman tinha já deixado a sua assinatura (ou a de um dos seus vários pseudónimos) em quase uma dezena de *nudie cuties* (subgénero que fez da novidade e possibilidade de exibição da nudez no ecrã a sua principal razão de existir). **Bad Girls Go to Hell** é o seu segundo *roughie* (pouco meses antes tinha rodado e estreado **The Sex Perils of Paulette**), ou seja, o momento em que, já esgotado o interesse da mera exposição da nudez feminina como motivo de atração para o voyeurismo de um público maioritariamente masculino, o sexo tomava conta dos enredos e dos ecrãs de forma bastante mais assumida (ainda que não explícita) e perturbadora. Na sua fase *roughie*, que ocupa os 11 filmes feitos entre **The Sex Perils of Paulette** e **Love Toy** (1971), não só Wishman deixava para trás a candura assexuada de **Nude on the Moon** ou **Diary of a Nudist** para abraçar uma visão bem mais atormentada da sexualidade numa sociedade então a viver uma revolução nos costumes, como aproveitava para fazer a sua própria “revolução” como cineasta,

afastando-se da relativa convencionalidade formal desses filmes (que, à parte a nudez exibida mais ou menos gratuitamente e os meios de produção relativamente espartanos, seguem ainda as regras da gramática clássica e imitam o melhor que podem o cinema de Hollywood) para inventar o seu próprio e idiossincrático estilo, o qual irá manter até ao final da sua longa e prolífica carreira, num compromisso único entre o puro oportunismo comercial típico do *exploitation* e escolhas formais bastante mais imprevisíveis e singulares.

Filmados invariavelmente a preto e branco e quase sempre com câmara à mão (o que lhes confere um "grão" de realismo ausente dos filmes anteriores e posteriores a esta fase), os seus *roughies* centram-se em inocentes protagonistas femininas e são essencialmente melodramas recheados de muito sexo e de alguma violência exercida sobre as mulheres, numa série de variações sobre o tema "Sexo e Castigo". Pode dizer-se que o subtexto profundo destes filmes explicita as muitas neuroses e frustrações sexuais que estavam subentendidas nos *women's films* de décadas anteriores e podem ser lidos como filmes-sintoma reveladores das contradições na psique colectiva da profunda transformação então em curso trazida pela revolução sexual e pela emancipação feminina na sociedade americana. Não será a menor das ironias que uma obra feita para alimentar as fantasias sexuais de plateias masculinas e em que a objectificação do corpo feminino é um dado de partida, tenha servido para uma crítica tão subversiva das expectativas sobre o lugar de homens e mulheres nessa sociedade (mesmo que a própria Wishman tenha sempre recusado afirmar-se como feminista) e seja hoje propícia a uma estimulante releitura à luz dos estudos de género e que baralha habituais categorias de análise como *male* e *female gaze*.

Inspirando-nos nesta releitura, vale a pena começar a abordagem de **Bad Girls Go to Hell** recuperando algumas palavras de Peggy Ahwesh, cineasta experimental assumidamente feminista que tem sido uma das interessantes comentadoras do trabalho de Doris Wishman e talvez a principal responsável pelo seu *revival* a partir da segunda metade dos anos 1990 (reza a lenda que Ahwesh foi encontrá-la, já retirada do cinema, ao balcão de uma *sex shop* em Miami e que a terá convencido com o seu entusiasmo ilimitado pelos seus filmes a fazer um *comeback*): "*a alquimia do desejo feminino espontâneo mistura-se com uma lógica patriarcal punitiva em que as mulheres, ávidas de felicidade e prazer, vagam por um mundo cujas leis inexplicáveis mudam constantemente sob os seus pés elegantemente quietos*" (Peggy Ahwesh, *The Films of Doris Wishman*). Sendo um comentário geral sobre os filmes de Wishman desta fase, a citação aplica-se perfeitamente tanto a este **Bad Girls Go to Hell** como aos dois outros *roughies* que veremos no Ciclo, **Another Day Another Man** e **Indecent Desires**.

Bad Girls Go to Hell será uma possível variação para adultos sobre a história do Capuchinho Vermelho ou de Alice no outro lado do espelho transposta para a figura de Meg/Ellen, uma jovem esposa que, depois de matar o porteiro do prédio onde vive e que a tentou violar, foge de Boston para Nova Iorque para se perder na cidade sob uma nova identidade e ao sabor de encontros com outras figuras aparentemente protectoras, mas que rapidamente se revelam também abusadoras da sua inocência (ao longo de todo o filme comporta-se ou é tratada como uma criança cuja vontade própria - nomeadamente a sua autodeterminação sexual - não fosse tida em conta pelos "crescidos" à sua volta, como se fosse castigada por sido a "menina má" que o título refere). Wishman faz coincidir o ponto de vista do filme com o olhar

da sua protagonista, perdida num mundo que não domina nem compreende e que às tantas interrompe a sua linearidade temporal para, ao despertar do que parece ter sido apenas um pesadelo (ou um sonho erótico em que ela exprimiria uma série de fantasias sexuais reprimidas), a encerrar num *loop* castigador fazendo-a reviver a violação, desta vez de forma real. Por trás do cliché da loura perfeita (nestes como noutros *roughies*, confirma-se que também no *exploitation* "gentlement prefer blondes"), Meg/Ellen é a mulher que vive duas vezes para em ambas acabar sacrificada pelo monstro masculino cujos desejos despertou.

Wishman, no seu estilo visual único e que decorre em larga medida de constrangimentos económicos da produção de baixo orçamento, segue à risca a cartilha *sexploitation* com muita nudez feminina mostrada a propósito e a despropósito, mesmo que a sugestão permanente de um clima sexualmente carregado seja controlada por oportunas elipses que evitam tornar explícito o acto sexual (numa estratégia de diferimento que está ainda nos antípodas da pornografia). Aqui, como em quase todos os seus filmes, a realizadora foge ao "problema" dos diálogos síncronos através de um criativo trabalho de câmara e de montagem que evita sempre que possível fazer coincidir o plano com a pessoa que fala (ou então recorrendo ao *off* do monólogo interior), conferindo ao conjunto uma estranheza que exprime uma desestabilização onírica que assenta muito bem ao ambiente deste filme de tonalidades *noir*, mas sem *femme fatale* a não ser a própria fatalidade feminina. No final, o grito de Meg sobre o seu grande plano em parálise na segunda violação (e que não tínhamos ouvido assim na primeira vez) é-nos dado num "regard caméra" que reforça o *direct adress* do espectador por esta mulher que sabia de menos.

Nuno Sena