



RELICI

**“FLORES DE CARNE E SANGUE”: PORNOGRAFIA E MORTE NO SELO
GUINEA PIG (1985-1989)¹**

*“FLOWERS OF FLESH AND BLOOD”: PORNOGRAPHY AND DEATH IN THE
GUINEA PIG SEAL (1985-1989)*

Paulo Roberto Rego Barros Biscaia Filho²

Clovis Gruner³

RESUMO

Este estudo analisa como se estabelecem e se relacionam as escolhas técnicas e estéticas dos vídeos do selo *Guinea Pig* (1985-1989) como ferramentas de propagação do mito de filmes *snuff* e sua relação anti-narrativa com o cinema pornográfico, estabelecendo conexões com o tema da morte. Nesses termos, a pesquisa aborda conceitos históricos, éticos e estéticos da produção pornográfica em torno dos vídeos dos anos 1980 e do cinema extremo japonês como formadores de um subgênero que serve de base para as experiências em vídeo de Satoru Ogura e Hideshi Hino, a partir das análises de seus filmes e de publicações críticas sobre as obras.

Palavras-chave: *snuff*, tortura, VHS, cinema extremo.

ABSTRACT

This study analyzes how the technical and aesthetic choices of videos from the Guinea Pig label (1985-1989) are established and related as tools for propagating the myth of snuff films and their anti-narrative relationship with pornographic cinema, establishing connections with the theme of death. In these terms, the research addresses historical, ethical and aesthetic concepts of pornographic production around videos from the 1980s and Japanese extreme cinema as formators of a subgenre that serves as the

¹ Recebido em 12/02/2024. Aprovado em 14/02/2024. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.10909712

² Universidade Federal do Paraná/Universidade Estadual do Paraná. paulo.biscaia@unespar.edu.br

³ Universidade Federal do Paraná. clovisgruner@gmail.com



RELICI

basis for the video experiences of Satoru Ogura and Hideshi Hino, based on analysis of his films and critical publications about his works.

Keywords: snuff, torture, VHS, extreme cinema.

INTRODUÇÃO

Uma considerável quantidade da pletera de locadoras de filmes em VHS espalhadas por todo mundo nas décadas de 1980 e 1990, possuía uma misteriosa área com acesso “restrito a menores de 18 anos”. Mesmo portadores de carteirinha de sócio com idade suficiente atravessavam por debaixo da placa com alguma relutância, com temor em ser flagrado por um familiar ou alguém conhecido. A fita selecionada para assistir no reproduutor conectado à TV de sua casa não foi escolhida pela temática com algum interesse particular ou por eventual narrativa cativante. Naquela sala proibida, estavam obras cuja finalidade comunicativa residia essencialmente em sequências de sexo explícito com objetivo prioritário de excitação física. A pornografia, em um ponto tangente como o cinema escapista, age como um simulacro, ou uma fuga virtual, quando o espectador se projeta naquele ambiente em busca de aventuras difíceis de experienciar em uma era de confortos da classe média. Diferente do erotismo, a pornografia não excita através de construção, mas por exposição fetichista extrema. Para compreender significado e sentido da pornografia, a psicóloga Diana Russell (1988, p. 46) se vale da definição de Helen Longino em uma paráfrase descritiva: “É um material sexualmente explícito que representa ou descreve comportamento degradante e abusivo afim de reafirmar e/ou recomendar o comportamento conforme descrito”⁴. Assim como em outros hábitos que o audiovisual hollywoodiano tende a inspirar em seu público, é difícil dizer o que veio antes: o anseio pelos fetiches apresentados na obra pornográfica ou o fetiche a partir da obra.

⁴ Tradução dos autores.



RELICI

Romances, comédias e filmes de ação com narrativas heroicas, seguem uma lógica judaico-cristã raramente criticadas pelos que defendem determinados valores morais. No entanto, os valores que fazem com que as fitas VHS da sala proibida sejam motivo de constrangimento não se encontram exclusivamente em dogmas morais, mas possuem raízes em esferas que escapam a debates culturais e entram no campo do perecimento civilizatório.

A associação necessária com a degradação e incentivo à violência traz um problema: trabalha em uma esfera de significado que não engloba o produto em si e por si e tampouco o espectador ao qual se destina, abarcando somente questões mais complexas como moralidade e ideologia. A pornografia de fato existe, é produzida e consumida, portanto, faz parte da sociedade e deve ser estudada abdicando-se de pré-noções para que seja possível encontrar seu significado social. (MARTINEZ, 2009, p. 03).

Embora o presente artigo não tenha como objetivo delinear um histórico da produção pornográfica no audiovisual, é fundamento para compreender o fenômeno *Guinea Pig* (Japão, 1985-1989) a notória ascensão da produção de filmes de sexo explícito com o advento do VHS, e suas redes de relações com a temática da morte. Como veremos adiante, o VHS, em muitos casos, não era apenas a plataforma final de distribuição e exibição, mas também a ferramenta de captação até mesmo de filmes *hardcore*. A própria técnica, mais barata, e com grande capilaridade comercial, tem fator preponderante na proliferação do gênero. Peter Johnson, por exemplo, defende que a própria indústria pornográfica estadunidense foi a responsável por definir caminhos para a padronização de formatos de videotape doméstico. “O que as pessoas estavam assistindo nessas primeiras fitas de vídeo? As primeiras lojas de aluguel de vídeo caseiro, os pontos de venda que expulsaram a Betamax do mercado, eram quase exclusivamente pornográficas”⁵

⁵ JOHNSON, 1996. p. 222 (Tradução dos autores)



RELICI

Observa-se ainda, que é justamente com a explosão da produção de vídeos pornográfico na era do VHS que se inicia um descolamento da prática de qualquer intenção de narrativas ou de personagens, e as obras radicalizam ao expor – conforme Linda Williams (1991, p. 4) parafraseando Foucault – uma “saturação sexual do corpo feminino”⁶.

O segundo ponto para compreendermos o contexto de *Guinea Pig* reside em uma distinta relação – agora sim – cultural e moral em narrativas da cinematografia asiática, em especial em narrativas de horror . O chamado *Cinema Extremo* é aquele que lida com imagens despudoradas de valores tradicionais (e ocidentais) para expor elementos de sexo e violência com a finalidade de causar reações intensas nos espectadores. Soler Fernández (2017), em sua dissertação, compila o consenso de diversos estudiosos afirmando que o *Cinema Extremo* “[tem como objetivo] produzir na plateia uma resposta sensorial e, soma-se a isso, a intenção de gerar mudanças em seus corpos: pular na cadeira, sentir falta de ar e respirar pesadamente e, em algumas ocasiões, produzir espasmos no corpo dos espectadores”⁷. Com respostas físicas, este estilo narrativo se aproxima da excitação intencionada pela pornografia, mas com pactos distintos pois, em um pólo oposto, o *Extremo* não tem a intenção de recomendar o comportamento representado em suas obras. Embora a definição axiomáticamente não se restringe a obras produzidas no Japão⁸, exemplos máximos se consolidaram através de obras japonesas como *O Embrião Caça em Segredo* (Taiji

⁶ Tradução dos autores.

⁷ Tradução dos autores.

⁸ A definição dá abertura a praticamente toda a filmografia de horror, mas com destaque a partir de três memoráveis obras lançadas no mesmo ano de 1960 com a notória mescla de sexo e morte no chuveiro de *Psicose* (*Psycho*, EUA 1960. Direção: Alfred Hitchcock), a violência *grandguignolesque* de *Os Olhos sem Face* (*Les Yeux Sans Visage*, França 1960. Direção: Georges Franju) e o sadismo de *Zé do Caixão* em *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (Direção: José Mojica Marins. Brasil, 1960). A solidificação do gênero *slasher* descendente destas obras por ora tange e em outras se afasta da definição aqui mencionada de *Cinema Extremo*.



RELICI

ga mitsuryo suru toki. Direção: Wakamatsu Koji. Japão, 1966), que narra um encontro que inicia com padrões românticos e evolui para um *thriller* envolvendo torturas que notadamente afastam o público de qualquer idéia de erotismo. Koji Wakamatsu não é explícito, mas seus planos fechados que visam realçar a dor no rosto da personagem são suficientes para diálogo com as reações listadas na definição de cinema extremo.

O sexo se torna mais uma vez uma mídia para este tipo de narrativa dez anos depois, com o filme *O Império dos Sentidos* (Ai no korida. Direção: Nagisa Oshima. Japão, 1976). O filme apresenta dezenas de cenas de sexo explícito, porém diferentemente da pornografia, o cineasta não busca excitação da plateia. Cada sequência objetiva um conjunto de significados dentro da narrativa e como ferramenta de caracterização do desenvolvimento dos personagens. Soma-se a isso a sequência final de mutilação fálica, que se organiza esteticamente com intenção equivalente à das cenas de sexo.

Mesmo se distanciando da degradação no conceito de Russell, é inegável, ainda assim, que tanto a obra de Wakamatsu quanto a de Oshima trazem uma misoginia aparente, seja pela fetichização da violência, seja pelo falocentrismo. Pouco mais de duas décadas depois, a lista de filmes extremos japoneses ganhou um novo título que, se ainda mantinha a misoginia no discurso final, ao menos busca apontar para uma inversão de papéis. Em *Audição* (Ôdishon. Direção: Takeshi Miike. Japão, 1999), a personagem Asami é a responsável por torturar e mutilar o amante Shigeharu. O filme, no entanto, não traz um olhar capaz de quebrar completamente a misoginia, tendo em vista que a narrativa é criada em torno de uma empatia com Shigeharu e uma contínua desconfiança de Asami. Não obstante, a obra traz novos pesos curiosos para a balança da representação feminina em *filmes extremos*. Asami justifica seus atos enquanto atravessa longas agulhas pela base dos olhos, afirmando que Shigeharu havia intencionalmente a reprovado em uma audição apenas para



RELICI

depois entrar em contato com ela e se aproveitar emocional e sexualmente de sua fragilidade. O protagonista é ao mesmo tempo retratado como alguém virtuoso e desprovido de intenções escusas, mas o que Asami afirma é fato. Mesmo sem intenção de abuso, foi exatamente aquilo que Shigeharu havia feito. O roteiro oferece a Asami uma frase chave para a compreensão não apenas do filme em si, mas para muitos aspectos do porquê do fascínio por este tipo de narrativa. “Palavras criam mentiras. A dor é confiável”⁹, diz ela enquanto atravessa agulhas na carne do homem. A dor física é, portanto, o caminho insuspeito em direção ao fim da vida. Ao estender o processo de tortura, a personagem também estica a excruciante contemplação da propínqua e inevitável morte.

Uma leitura sobre a formação da lenda dos filmes *snuff* é necessária para compor o terceiro e último conceito-base que pode ajudar a explicar o impacto dos filmes *Guinea Pig*. Entre outras definições, *snuff* encontra, para estes fins, o verbo “apagar” como tradução mais adequada. Em uma definição objetiva “filme Snuff é aquele em que, após a relação sexual, a protagonista é assassinada frente à câmera” (MARTINEZ, 2009, p. 6). A palavra começou a circular nos Estados Unidos a partir do final da década de 1960, em meio a um frenesi causado pelo assassinato da atriz Sharon Tate por integrantes da “família Manson”. Não bastassem os elementos já deveras elaborados pela mídia, cada novo detalhe revelado pela investigação abria portas para suposições no imaginário popular. Na obra *Killing For Culture*, os autores desenvolvem no capítulo oito (*Propagating a Myth*) uma breve linha do tempo sobre a criação de lendas desdobradas do caso Manson/Tate. Usando como base o livro investigativo *The Family*, do autor Ed Sanders, o segmento alinhava o seguinte evento como disparador do mito dos filmes *snuff*:

[...] membros da família roubaram um furgão da TV NBC carregado com equipamento de filmagem em algum momento durante o verão de 1969. O

⁹ Tradução dos autores a partir da legenda em inglês: “*Words create lies, pain can be trusted*”.



RELICI

caminhão foi jogado e a maior parte do material sensível perdido, mas Manson pegou uma das câmeras da NBC com ele até o Vale da Morte em setembro. A família também tinha posse de três câmeras super 8. Supostamente eles filmaram filmes pornográficos [...] Deus sabe o que mais eles fizeram com aquela câmera roubada. (KEREKES; SLATER, 1994, p. 223).¹⁰

Além deste roubo, coletado por Sanders nos registros da polícia, o autor afirma ter dado início ao uso do termo: “Quando eu estava pesquisando para este livro em 1970 e 1971, cunhei o termo filmes *snuff*” (SANDERS, 2002. p. 163). A expressão, pelo que o próprio livro narra, é usada com plena ciência de significado por um morador do Rancho Spahn entrevistado por Sanders sob anonimato. **“Eu só sei de apenas um filme *snuff*”**, disse. Na conversa, o ex-integrante da família Manson conta que ocasionalmente aconteciam projeções de filmes em super 8. “Havia três tipos de filmes que ele testemunhou, a saber: 1) família dançando e transando; 2) sacrifícios animais; 3) sacrifícios humanos” (SANDERS, 2002. p. 165). Segundo o relato, havia um filme que mostrava uma mulher morta e decapitada em uma praia. No entanto, não existem registros oficiais de tais filmes nas apreensões feitas após os notórios assassinatos de agosto de 1969. Estas mortes ocuparam mídia e conjecturas criativas da população criando um efeito cascata de mitos macabros.

A proximidade da relação entre narrativas de horror e sexo sempre estiveram presentes. O cineasta Stuart Gordon, realizador de uma série de adaptações para as telas de obras do escritor H.P. Lovecraft, faz uma leitura que transita entre o freudiano e o junguiano, ao estabelecer paralelos entre três arquétipos centrais do universo macabro cinematográfico e de representações oníricas da sexualidade:

“(...) a história do lobisomem era sobre como dentro de cada homem há uma besta. É uma criatura sexual que você encontra fora de controle. A história do vampiro (...) tem a ver com fazer sexo com um estranho. Alguém entrando no seu quarto e à noite fazendo amor com você ou chupando o sangue. A história de Frankenstein (...) tem a ver com a ideia de criar vida sem uma

¹⁰ Tradução dos autores.



RELICI

mulher.¹¹

Em outra vertente, André Loiseau associa a violência e morte nos filmes de horror como desdobramentos das máscaras de controle do *status quo* de uma sociedade por meio do imaginário religioso, ao afirmar que: “O cinema confia na artificialidade da disciplina do teatro para expor sua proposta dualista: ao mesmo tempo é um espetáculo de diversão de excesso de terror e também um intrépido e repressor conto moralista.”¹². Loiseau ainda sustenta que seu argumento, ao fazer estudos críticos de filmes *grandguignolesques*, é de que a narrativa de horror é comumente apresentada como “um espetáculo Dionisíaco de luxúria e violência bestiais, dentro dos rígidos parâmetros Apolíneos de controle através do sadismo.”¹³. O que ele afirma é, portanto, que o êxito para a fetichização de sexo e morte ocorre quando há uma ordenação dramática na construção narrativa. O adequado distanciamento e ficcionalização dentro de moldes estéticos, proporcionam uma aparente anulação do sadismo afim de autorizar a apreciação do evento espetacularizado.

Dois anos após a morte de Sharon Tate, os cineastas estadunidenses Michael e Roberta Findlay realizaram um filme de baixo orçamento, na Argentina, que contava uma história com diversas semelhanças com as mortes comandadas por Charles Manson. A obra se chamava originalmente *Slaughter*¹⁴. O filme já se enquadrava por si só na categoria de *exploitation*¹⁵, mas a obra foi muito além dos significados do estilo. Os direitos de distribuição foram vendidos para a Monarch Pictures, de Allan

¹¹ Transcrição a partir de trecho retirado do depoimento de Stuart Gordon para a faixa de comentário da edição em DVD. Tradução dos autores.

¹² LOISELLE, 2012. p. 65. Tradução dos autores.

¹³ Idem.p. 57.

¹⁴ “Massacre”, tradução do autor.

¹⁵ O *exploitation* é um estilo de filmes de baixo orçamento que parodia sucessos de Hollywood ou explora notícias de crimes notórios amplamente explorados pela mídia. Há ainda as variações do termo como “*Blaxploitation*” e o “*Sexploitation*”.



RELICI

Shackleton, que, capitalizando sobre os mitos dos filmes da família Manson e os rumores de filmes em 8mm mostrando cenas reais de sexo e morte, contrabandeados da América Latina, decidiu modificar o filme dos Findlay em quatro pontos. Foram eles:

1) Retirar todos os créditos de equipe e elenco dando a impressão de ser um filme amador;

2) Rebatizar o filme como “*snuff*”;

3) Usar no cartaz o slogan “*The film that could only be made in South America... Where live is cheap!*”¹⁶

4) Acrescentar uma cena adicional ao final, quando a câmera se torna diegética e a partir dali exhibe uma sequência de estupro, tortura e morte de uma integrante da equipe do filme.

O resultado do lance publicitário de Shackleton não apenas teve bom resultado financeiro, mas também ratificou a mitologia e o termo *snuff* na cultura urbana. O macabro fascínio pela ideia de alguém deliberadamente filmar um estupro e um assassinato premeditado, resiste e reaparece em diversas obras cinematográficas diversas como *8mm* (EUA 1999. Direção: Joel Schumacher), com o ator Nicolas Cage, *Morte ao Vivo* (Tesis. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha 1996), e até mesmo um *exploitation do exploitation* em versão brasileira e quase contemporânea ao filme dos Findlay: *Snuff – Vítimas do Prazer* (Direção: Claudio Cunha. Brasil, 1977), com Carlos Vereza como protagonista. Estes títulos são um segmento pequeno da infinidade de obras que exploram o mito de registros reais de sexo e morte.

O embevecimento por testemunhar um registro desses parece um anseio recorrente amplamente registrado em eventos diversos ao longo da história da

¹⁶ “O filme que só poderia ter sido feito na América do Sul... Onde a vida é barata”. Tradução dos autores.



RELICI

humanidade. André de Lorde (1871-1942), dramaturgo de centenas de peças de horror e violência para o célebre Théâtre du Grand Guignol, escreveu em seu artigo “Medo na Literatura”:

Cada um de nós tem intimamente um desejo secreto por emoções violentas. (...) Se eu respiro fundo de ansiedade enquanto sigo os movimentos da equilibrista na corda bamba, se minha respiração pára junto com a música quando a jovem de collant cor-de-rosa tenta fazer o que ela mesma chama de um salto mortal, é porque eu realmente imagino uma morte atroz para ela. Seu corpo quebrado e sangrando sobre a areia do picadeiro. Sem dúvidas se eu tivesse certeza que o acidente fosse acontecer, eu seria o primeiro para correr e prevenir; mas se, por outro lado, eu tivesse certeza que não aconteceria, perderia meu interesse na apresentação. (DE LORDE apud GORDON, 1988, p. 143).

É justamente neste lugar limítrofe do desejo de algo ser real, assim como a consciência de que é melhor que não seja, onde reside o fascínio pela ideia de filmes *snuff*. Sendo assim, observa-se que com o crescimento das ferramentas de mídia de massa, houve uma intensa exploração a partir da espetacularização do sexo e da morte. A série de vídeos *Guinea Pig* evidencia a união destas duas formas narrativas, apelando tanto para os excessos da pornografia, como as características encontradas no chamado *Cinema Extremo Asiático*.

TEXTURAS DA REALIDADE

Guinea Pig ganhou popularidade inicialmente entre entusiastas de produções *underground*. No entanto, não tardou em receber notoriedade por meio dos debates éticos e estéticos que resultaram em um conseqüente êxito comercial. “[...] Os filmes foram incrivelmente bem sucedidos em seu lançamento, ultrapassando a maior parte de lançamentos de Hollywood por dois meses consecutivos” (MCROY, 2008. p. 16). A experiência extrema de horror através da exposição da morte proporcionada pelos filmes *Guinea Pig* atravessou o pacífico e chegou ao olhar até mesmo de celebridades como o ator Charlie Sheen que, em 1991, depois de ver os dois primeiros filmes do



RELICI

selo, resolveu contatar o FBI afirmando que tinha recebido um *snuff* real. A investigação não tardou em receber imagens dos bastidores que mostravam os truques usados na filmagem e o elenco gargalhando após a direção gritar “Corta!”. Por este motivo, o registro do *set* (i.e. *making of*) de *Guinea Pig* se tornou parte indissociável da compilação dos vídeos.

A escolha de incluir o registro nas compilações funciona aos realizadores tanto como um atrativo para fãs do gênero, mas principalmente como uma garantia jurídica de ficcionalidade. Pode ser tentador afirmar que a exposição de uma verdade construída diluiria o choque pretendido, porém o efeito visual ainda permanece e os pactos orgânicos de suspensão de descrença na relação com espectador sustentam a experiência. Ou seja, parece prevalecer, como parte desse pacto entre filme e espectador, aquilo que Jacques Aumont chama de “efeito do real”, e que se distingue do “efeito de realidade”. Segundo Aumont, o “efeito de realidade designa, pois, o efeito produzido no espectador pelo conjunto de índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente)”. E prossegue: “O efeito de realidade será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeita convenções de natureza plenamente histórica”. Já o “efeito do real (...) designa assim o fato de que, na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um “juízo de existência” sobre as figuras de representação e atribui-lhes um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente, mas, que o que vê *existiu, ou pode existir, no real*” (AUMONT, 1993, p. 112-113).

Se a incursão investigativa de Sheen, auxiliou a catapultar a fama dos vídeos *Guinea Pig* em forma de uma notícia divertida sobre a impressão que teve depois de ver os trabalhos, outro evento, em tom absolutamente distinto, levou o status de *Guinea Pig* para novas esferas do que se considera “obra maldita”. Foi quando os



RELICI

noticiários japoneses traziam extensa cobertura sobre um *serial killer* batizado pela mídia como O Assassino Otaku.

Em agosto de 1989, Tsutomu Miyazaki foi preso no Japão por ter mutilado e assassinado quatro garotas. O insuspeito e aparentemente respeitável rapaz - impotente e pedófilo - Se revelou como "vampiro" que caminhava pelos subúrbios de Tóquio. [...] muito se falou do fato que o assassino era um ávido colecionador de vídeos, tendo aproximadamente 6000 fitas VHS. Entre elas estava uma cópia de Flores de Carne e Sangue [...] antes do caso, o vídeo era acessível a pessoas de todas as idades no Japão não importa qual fosse o conteúdo. Depois disso, restrições foram feitas relegando material extremo apenas as pessoas acima de 18 anos. (KEREKES; SLATER, 2007, p. 238).¹⁷

Respeitando as devidas diferenças, a demonização da obra remete ao que a mídia tentou fazer com *O Apanhador do Campo de Centeio*, de J. D. Salinger, quando uma cópia do livro foi encontrada no bolso de Mark David Chapman após ele atirar em John Lennon, ou quando o promotor Vincent Bugliosi defendia que a família Manson havia sido inspirada a cometer crimes como resultado de uma interpretação subjetiva da música "Helter Skelter", do "Álbum Branco" dos Beatles. Este contumaz desejo por culpabilizar criações artísticas e/ou culturais como responsáveis por atos hediondos. Afirmações como estas são típicas de discursos que anulam possibilidade de discernimento ou livre arbítrio. De qualquer forma, toda polêmica sobre a ética da estética do selo *Guinea Pig*, ou sobre questões morais de qualquer outra obra de horror nipônica, encontra debate complexo sobre impactos históricos na cultura japonesa desde a Segunda Guerra Mundial, até as céleres transformações sociais através do desenvolvimento tecnológico no país.

[...] Ainda hoje, metáforas tanto de integridade corpórea Como corpos sociais em perigo permeiam o imaginário cultural japonês, um fenômeno discursivo melhor evidenciado quando alguém considera como as demandas de uma economia global crescente ameaça qual app ceiar a eternamente ilusória a noção de uma identidade nacional discreta e homogênea. (MCROY, 2008. p. 25).¹⁸

¹⁷ Tradução dos autores.

¹⁸ Tradução dos autores.



RELICI

Como observado acima, houve uma construção cultural baseada não apenas em fascinação mórbida, mas também em plataformas de distribuição que gerenciam estatutos da imagem e padrões de relação com o receptor. O mercado de cinema impôs uma relação cognitiva no público através do desenvolvimento tecnológico ao longo do século XX. “*Since its introduction in the 1930s, sound film has been shot and projected at the typical rate of 24 frames per second*”¹⁹ (FOSSATTI, 2018, p. 383). O vídeo, além de realizar a captação de forma eletrônica, em oposição a captação em material fotossensível do cinema tradicional, captura imagens em 29.97 quadros por segundo no padrão de imagem NTSC. Esta diferença ultrapassa o campo técnico e encontra paralelo com métodos distintos de percepção do público na criação de uma obra artística. O padrão fotossensível de captação em 24 quadros por segundo em proporção mínima de 16:9, indica que estamos diante de uma narrativa ficcional e o padrão eletrônico em 29.97 quadros por segundo em proporção 4:3, ou máxima de 19:9, indica um registro real. Podemos somar a este segundo o padrão de 18 quadros por segundo, com a janela reduzida das filmadoras 8mm que, nas décadas de 1950, 1960 e 1970 ocupavam o espaço doméstico de registro de imagens em movimento até o início dos anos 1980, quando o VHS passou a ocupar seu lugar de captação amadora.

É neste cenário que Satoru Ogura idealiza uma obra que não tinha intenção inicial de ser uma série – embora a própria definição de série parece usada equivocadamente aqui. Embora seja tradicional chamar esta compilação desta forma, optamos aqui por classificar *Guinea Pig* como um “selo” que serve para chancelar estes seis filmes que não tem relação narrativa entre si, sendo cada um com seu universo próprio, com tons narrativos distintos, sem regularidade ou estética pré-

¹⁹ “Desde sua introdução dos anos 30 o filme sonoro tem sido captado e projetado na taxa típica de 24 quadros por segundo”. Tradução dos autores.



RELICI

estabelecida. Ogura reconhece o crescimento do interesse por narrativas das mais diversas formas de *cinema extremo* no mercado de *home vídeo*. Filmes de zumbis como *A Hora dos Mortos Vivos* (*Re-animator*. Direção: Stuart Gordon. EUA, 1985), ou o *slasher* *Acampamento Sinistro* (*Sleepaway Camp*. Direção: Robert Hiltzik. EUA, 1983), encontraram maior êxito comercial na venda para locadoras do que nas bilheterias de cinema.

O sucesso das locadoras, VHS e do mercado de *home vídeo*, tampouco são gratuitos. Estamos a falar de um modo de circulação e recepção de um tipo específico de filme que, ao menos em parte, pode ser lido sob a chave daquilo que Richard Sennett chama de “tirania da intimidade”. No espaço público, diz ele, é preciso aprender a arte da contenção das emoções, do silêncio e da discrição, que imperam como regras de conduta e civilidade (SENNETT, 1998, p. 243-271). Assim, à crescente segmentação e fragmentação da esfera pública, corresponde um investimento cada vez maior no espaço íntimo e privado, vistos como refúgios necessários ao ambiente caótico e desordenado, mas igualmente coercitivo e castrador, da cidade.

O retorno simbólico ao conforto e à segurança do útero implica, segundo ainda Sennet, um “retraimento emocional com relação à sociedade” (SENNETT, 1998, p. 366). Retraimento que autoriza um *voyeurismo* impensável no espaço público, onde o gozo, mesmo o mais contido, deve ser sublimado em nome do decoro e da moralidade comuns, mas que pode ser exercido, sem os freios da vida pública, no espaço confinado da intimidade. Essa ambiguidade moral do pornô foi explorada, entre outros, por Nuno César Abreu (ABREU, 2012), ao argumentar que a ideia de consumir o impróprio e o proibido, de transgredir e confrontar determinados valores sociais, perpassa o imaginário do consumidor, protegido, esse ato de transgressão, pelos limites do espaço privado, onde nenhum pecado será castigado. Em outros



RELICI

termos, determinados gozos só podem fluir no refúgio seguro e tirânico da intimidade, justamente porque intoleráveis na esfera pública, como é o caso do prazer narcísico, secreto e perverso, fornecido pelas cenas pornograficamente explícitas de sexo e morte dos filmes *snuff* e de *Guinea Pig*. Não é casual, nesse sentido, que esses filmes circulem em VHS, porque a expectativa, desde a sua produção, é que eles sejam vistos em casa, na esfera privada, e não exibidos em uma sala de cinema, ou seja, na esfera pública. Essa “minimização do eu”, espécie de “triunfo do indivíduo” sobre o social, está na base de uma cultura narcísica que sabota um componente ético fundamental à vida em sociedade, o reconhecimento do outro em sua alteridade e singularidade. Como já o demonstrou Christopher Lasch, a violência – e não apenas a física – é, de certa forma, resultado de um bloqueio emocional que a um só tempo fragiliza o indivíduo e esgarça o tecido social. Para Lasch, o “eu mínimo ou narcisista” é, notadamente, um indivíduo frágil e inseguro acerca de suas próprias possibilidades e limites, “que ora almeja reconstruir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união” (LASCH, 1990, p. 12).

O fenômeno da pornografia, “exposição fetichista extrema”, é, portanto, também a faceta de uma sociedade cindida e narcísica que, privada da diferença e da alteridade, mergulha no tédio e no cansaço. Se Eros, que está na raiz etimológica das noções de *erótico* e de *erotismo*, pressupõe sempre a existência do outro em sua irreduzível singularidade, a experiência da pornografia aniquila o outro ao reduzi-lo a mero objeto de exposição e consumo, quando não a pura mercadoria. Ela “aniquila a sexualidade” oferecendo, como seu paliativo, a obscenidade de corpos e rostos desnudados e reduzidos unicamente a sua expositividade (CHAN, 2017, p. 33). Os filmes extremos substituem, nessa *mise-en-scène* pornográfica, o sexo pela violência, nos quais o primeiro serve como pretexto para a exibição e o gozo com a violência.



RELICI

ROTEIROS DE TORTURA E MORTE

Sabendo que havia um nicho para um *gore* extremo e com técnicas usadas na igual sequência de êxitos comerciais do mercado pornográfico, Ogura idealiza seu primeiro trabalho em audiovisual²⁰. *Guinea Pig: Devil's experiment (Ginî piggu – Akuma no jikken*. Direção: Satoru Ogura. Japão 1985) inicia com um letreiro que explica brevemente o que será exibido em sequência:

Diversos anos atrás, tive acesso a um vídeo particular sobre o título Guinea Pig. Havia um comentário dizendo que se tratava de "o registro de um experimento sobre o ponto limite para suportar a dor em sentidos de uma pessoa" mas na verdade era a exibição diabolicamente cruel de três criminosos abusando severamente de uma mulher. Nota: 'Guinea Pig' É definido como um material experimental.²¹

A forma como o texto se constitui naturalmente não tem nada de acidental, mas é parte central do design para criar a impressão de um *found footage*²². "Um gesto retórico cuidadosamente articulado e deliberadamente construído que visa borrar as distinções da plateia entre fato e ficção, assim aumentando o impacto visceral gerado pela verossimilhança do experimento" (MCROY, 2008, p. 27).

²⁰ Conforme registrado em sua página do Internet Movie Database. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0644840>. Acesso em: 15 set. 2021.

²¹ Conforme mostrado no letreiro de abertura do filme. Tradução a partir das legendas em inglês. Tradução dos autores.

²² A linguagem de falsa "filmagem encontrada" é um tema diretamente ligado a qualquer tipo de análise para obras como estas do selo *Guinea Pig*. Filmes como "Canibal Holocausto", de Ruggero Deodato, "A Bruxa de Blair", de Eduardo Sánchez e Daniel Myrick e "Atividade Paranormal", de Oren Peli, abriram espaço para novas explorações dentro deste tipo de formato que busca empurrar a suspensão de descrença do público ao limite, construindo ambientes que simulam um falso documentário. No entanto, todas estas obras são rigorosamente narrativas enquanto que o foco do selo *Guinea Pig* reside totalmente na experiência do extremo sem vínculos narrativos, quando existem. Por este motivo, foi feita a escolha para não explorar o *found footage* neste artigo. No entanto, há que se mencionar a tangência entre estes filmes e fazer referência na bibliografia a alguns dos muitos textos que exploram o assunto com adequada profundidade.



RELICI

Ao longo de seus 43min²³, *Guinea Pig: Devil's experiment* pouco ou nada apresenta de narrativa ou desenvolvimento de personagens. Sua estrutura encontra paralelo imediato no formato de filmes pornográficos do mesmo período. No entanto, em vez de sexo, observamos uma sequência de agressões a uma jovem. Pela definição de Diana Russell, portanto, a degradação na obra de Ogura e aquela mostrada em filmes de sexo explícito são absolutamente equivalentes, porém com intenções sensoriais completamente distintas. O filme é dividido em partes marcadas por entre-títulos um tanto *brechtianos* que anunciam a estratégia de tortura a ser experimentada.

A jovem é torturada inicialmente com tapas no rosto, depois recebe chutes no corpo, beliscos com alicate na pele, fica inconsciente depois de girar repetidas vezes, tem água jogada em sua boca (apenas aqui ela grita pela primeira vez), é submetida a uma gravação em *loop* de um som áspero e incômodo por mais de 20 horas seguidas (quando ela grita de desespero ainda mais intensamente), tem a unha da mão arrancada, é queimada, tripas ensanguentadas são jogadas sobre seu corpo já quase inerte, é cortada por um bisturi, tem ossos esmigalhados por uma marreta e, por fim, tem o olho perfurado por uma longa agulha que começa rompendo a pele da têmpora até a ponta atravessar seu olho²⁴. Seu corpo inerte e morto após a sequência de provações físicas, então, é pendurado em uma rede suspensa.

O parágrafo acima não é apenas uma sinopse, mas um registro de tudo o que ocorre no vídeo. Nem tudo é perfeito. Em alguns momentos, a coreografia que simula

²³ Duração que por si só já mostra uma estranheza. Por definição se enquadra em um média metragem, formato que não se encaixa nos padrões com mínimo de 80 minutos para longa metragem comercial. Esta duração quebrada e fora de parâmetro auxiliou na manufatura da impressão de que *Devil's Experiment* se tratava de um filme *snuff*.

²⁴ Uma composição imagética que, como bem lembra McRoy em seu estudo "Nightmare Japan", remete diretamente a cena clássica de Buñuel em *Um Cão Andaluz* (*Un chien andalou*. França/Espanha, 1927).



RELICI

o tapa mostra evidência na falha em passar longe do rosto da garota, que mesmo assim reage mantendo a performance proposta pela *mise-en-scène*. Estas falhas não se sobrepõem à intenção geral do trabalho, que leva o olhar do público a uma estranheza na estrutura e na estética crua que usa limitações técnicas como ferramenta de linguagem. Como não há, portanto, de fato a intenção de “narrar uma história” nos moldes tradicionais do cinema, o objetivo sensorial/intelectual de Ogura se beneficia desta qualidade pós-dramática de seu trabalho, compreendendo o gesto pela reflexão de Jost (2010, p. 46):

Enquanto cinema volta-se prioritariamente para ficção, essa capacidade da televisão de pôr qualquer outro espectador em contato com os mais variados pontos do globo é uma fonte contínua de admiração e, até mesmo de narcisismo. Se, como disse Godard, o documentário é um texto que fala dos outros; a ficção é aquela que fala de mim, isso faz crer que a televisão, desde sua origem, parece falar de mim quando fala dos outros, ou ao menos quando fala dos meus semelhantes.

A experiência de Ogura fala menos sobre o autor ou seus criadores, e passa a elaborar mais sobre o espectador que escolheu assistir àquelas atrocidades. A tortura em *Devil's Experiment* se torna ainda mais extrema e apavorante, pois é desprovida de motivação ou paixão. Nem mesmo o corpo dos torturadores mostra qualquer intenção de satisfação nos tapas, chutes e sangras. Não se vê desejo ou fantasia orgástica em nenhum dos corpos. O fetiche é portanto apenas delegado exclusivamente ao espectador. Esta escolha gera uma tensão entre objetivos da obra. A realização parece querer se eximir de qualquer tipo de aprovação em contraponto ao fato de que é realizada para ser contemplada pelas atrocidades que apresenta. Loisel²⁵ elabora em seu texto um paradoxo no fetiche erótico/mórbido, ao sustentar que os limites do sadismo cênico residem no fato de que o processo sádico jamais pode se completar, uma vez que a *vítima* deixa de ser humana para se tornar objeto

²⁵ LOISELLE, 2012. p. 64.



RELICI

apenas pela morte. Se o psicopata objetifica suas vítimas, o espectador sádico ordinário sente prazer em ver a dor do outro desde que haja vida. Quando a morte chega, o prazer é esvaziado. Esta tensão se confirma em uma alternância na escolha de uso da câmera, que às vezes se apresenta como um elemento diegético da ação, enquanto em outros se afasta a ponto de se tornar um olhar narrativo não-diegético, embora essas escolhas possam ser sublimadas pelo espectador que está derradeiramente ali observando. Mas se a experiência do olhar pressupõem “fazer aparecer o que se dissimula” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 230), em *Devil’s Experiment*, como nos demais filmes da franquia, na experiência do olhar do espectador não há espaço para o oculto, o mistério e a dissimulação. Trata-se não apenas daquele que vê (*voyeur*), mas de um olhar que tudo vê, estranha e obscenamente *panóptico*.

Esta alternância não ocorre na parte sonora do trabalho, na qual há uma escolha por sons exclusivamente diegéticos, ou seja, sem nenhuma inserção musical externa capaz de sublimar a ação ou tirar a crueza do registro. Ogura decide, portanto, optar por elementos que colaboram com a experiência de verossimilhança com a realidade crua e sem possibilidade de fuga.

A camada final para a experiência de “filme proibido” está não apenas no uso de VHS como suporte de captação, mas fazendo como versão *master* uma cópia de uma cópia. Ou seja, as imagens são esbranquiçadas, lavadas e sem qualidade. Como se o vídeo tivesse sido copiado por outra pessoa e denotando uma distribuição secreta e fora dos padrões de qualidade profissional. Tudo isso cria uma atmosfera de que estamos em um lugar perigoso. Wes Craven, cineasta responsável pela criação de Freddy Krueger e do assassino da franquia *Pânico* (1996), resume seu trabalho como o de um realizador de experiências audiovisuais de horror: “O primeiro monstro que a plateia tem que ter medo é o cineasta. Eles tem que sentir que estão na presença de



RELICI

alguém que não está confinado em regras normais de propriedade e decência”²⁶. Ogura, assim, assume a identidade do “Diabo” do título, fazendo com que este trabalho se torne o **seu** experimento. Não de tortura, mas de linguagem e manipulação sensorial do espectador, empurrando as percepções entre real e ficção para os limites entre o sadismo e a objetificação pela morte.

Na equipe técnica de *Devil’s Experiment*, estavam alguns entusiastas do trabalho do desenhista Hideshi Hino, que sugeriram a ele que colaborasse com Ogura em uma nova edição de *Guinea Pig*. Hino já era um *mangaka* cultuado, cujo trabalho se centrava em narrativas de horror, particularmente conhecido pela obra *Panorama do Inferno* (lançada originalmente em 1982). O artista se auto define como alguém que assume um personagem de artista que é “o pintor no inferno do mundo contemporâneo, o imperador do mundo dos mangás do terror, o artista que criou uma tendência, solitário patológico”²⁷. Teve este como seu primeiro trabalho em audiovisual e, talvez, seja o mais venerado de todos os vídeos desta coleção. Ogura, que a partir de agora assume unicamente o papel de produtor e eventual roteirista para o selo, se encontra com Hino, que gostaria de fazer uma obra narrativa. No entanto, o produtor retrucou dizendo que não havia verba para fazer aquilo e que, em vez disso, ele deveria se concentrar em uma história de um único ambiente e com a menor quantidade possível de planos²⁸. Ainda em 1985, foi lançado o segundo volume *Ginî piggu 2: Chiniku no hana*, também conhecido por seu título em inglês *Guinea Pig 2: Flowers of flesh and blood*²⁹. Um assassino segue e captura uma mulher. Amarra

²⁶ “The first monster that an audience has to be scared of is the filmmaker. They have to feel in the presence of someone not confined by the normal rules of propriety and decency.”, conforme citado em ZINOMAN, 2011. p. 1). Tradução dos autores.

²⁷ Conforme o próprio artista em seu posto fácil para obra "panorama do inferno", em sua edição de 2006

²⁸ Conforme descrito por Hino em entrevista para a revista eletrônica Vice em 2009.

²⁹ Em uma tradução livre: “Flores de carne e sangue”.



RELICI

seu corpo em uma mesa, injeta um forte anestésico e, usando um capacete de samurai, começa a cortar o corpo da jovem em pedaços, justificando cada procedimento com versos poéticos que comparam o resultado da mutilação à constituição visual de flores. Mais uma vez, as limitações orçamentárias direcionam escolhas estéticas em esferas distantes da maneira como compreendemos estruturas tradicionais no audiovisual. “Eu quis omitir qualquer tipo de tema moral ou qualquer coisa que revelasse o sentimento do protagonista”³⁰, decreta Hino. E, assim, totalmente distanciado de “jornadas do herói” ou de um horror como catarse religiosa, o filme cria outra base para o que depois conheceríamos como *torture porn*³¹.

Não há novamente uma narrativa *per se*. Em vez disso, cria-se a estrutura para uma sequência de elaborados atos grotescos de violência e morte. Hino faz de seu protagonista uma figura que transita entre pólos que vão do ridículo ao apavorante. Seus versos, declarados pelo samurai em frente à lente da câmera, são apaixonados por seu ofício e, por esta escolha, tem sua fascinação desconfortavelmente compartilhada com o público. Com mais sequências explícitas e sangrentas que o vídeo dirigido por Ogura, estas “Flores” também trazem um instigante letreiro no início que estabelece um pacto de verossimilhança com distinta pontualidade em sua contradição.

Era abril de 1985, na época de cerejeiras em flor em Tóquio, quando este bizarro cartunista recebeu um pacote horrível de uma pessoa não identificada

³⁰ “I wanted to completely omit any kind of moral theme or anything else that would reveal the main character’s feelings”, Hino na entrevista para a Vice, em 2009. Tradução dos autores.

³¹ Ao associar pornografia como elemento de papel causador de estupros, Diana Russell enumera dados de grupos de estudos comportamentais, e usa estes resultados para afirmar a propensão masculina para o exercício de poder através da violência sexual. Quando isso não acontece através de agressão direta, tende a se manifestar através da projeção da necessidade de potência masculina sobre o corpo feminino através de obras pornográficas. O estudo de Russell aponta para reflexões acerca do padrão narrativo cinematográfico chamado *torture porn* que traz em sua essência uma grande carga de debates sobre questões de gênero. Uma abordagem sobre este tema necessitaria de aprofundamento em estudo próprio com desenvolvimento adequado que extrapolaria o espaço e o recorte deste artigo.



RELICI

que se descreve como um fã entusiasmado de Hideshi Hino. O pacote continha um filme 8mm, 54 fotos e uma carta de 19 páginas. A carta contava ao cartunista que um crime horrível e bizarro parecia ter sido cometido pelo autor com uma estética paranóica em um local secreto. O filme em 8mm foi considerado autêntico enquanto mostrava um homem não identificado cortando o corpo de uma mulher em pedaços que eram então dispostos em sua coleção. Portanto, este filme não pode ser mostrado para outras pessoas. Hideshi Hino criou este novo vídeo como um falso-documentário baseado no filme 8mm, nas fotos e na carta.³²

Sendo assim, Hino propõe aqui um jogo totalmente diferente daquele de Ogura. Dentro da própria obra ele assume sua condição de ficção: com este letreiro, ele afirma para o público que ele está diante de uma dramatização ficcional. Porém, o interesse é sustentado pela promessa de que aquilo foi criado a partir de um suposto *snuff* real. As imagens são trabalhadas com profusão de sangue e detalhes na realização dos cortes ao longo de todo o corpo da vítima. É explícito, mas transborda para um grotesco que cria um simulacro exagerado da realidade. Os efeitos *gore* são assim inverossímeis, mas a inverossimilhança é aqui, como em outros casos, mais impactante que o real. O que vemos é a performance de uma performance, teatralizada pela interpretação e apoiada por luzes coloridas, com um timbre eloquente e ritualístico que dialoga com o que Artaud vislumbrava em sua proposta de “crueldade”.

Quando se vê os bastidores do *set* deste trabalho, constata-se o grande investimento nos efeitos especiais, que contrasta com aquele da parte técnica de captação. Este aparente desequilíbrio resulta em um impacto ainda maior. Ou seja, faz o público ter a seguinte percepção conclusiva: “Como um vídeo com aparência amadora pode ter efeitos tão realistas? Só há uma resposta possível. Esta mulher está sendo mutilada de verdade!”. A câmera não evita nada. Deseja ser explícita com determinação. Retornando à anedota sobre a reação do ator Charlie Sheen a este

³² Tradução dos autores a partir das legendas em inglês do vídeo.



RELICI

filme, podemos supor que a cópia que ele recebeu era pirata (como muito se fazia na época) e sem legendas. Sem a informação pactual em ideogramas japoneses do letreiro inicial, consideramos sua reação como algo um pouco menos risível. Em pactos amplos de exposição de imagem, o espectador não tem a função de questionar ficcionalidades. “De acordo com uma lógica implícita da estética, não temos que procurar por pistas indicando se o que estamos testemunhando é um verdadeiro assassinato ou apenas um espetáculo divertido” (VAN OOIJEN, 2011. p. 4).

As escolhas performáticas que Hino faz em suas *Flores de Carne e Sangue* funcionam como uma junção de diversas potências técnicas em um *gesamtkunstwerk* grotesco. O olhar de *mangaka* do diretor se mescla a uma experimentação poética, imagética e cênica. Segundo reflexões de Piedade e Cánepa (2014. p. 105), uma pesquisa no gênero de horror

(...) indica duas tendências principais na representação artística do assassinato: de um lado, filmes de horror em que as mortes são produtos artísticos; de outro, filmes em que elas são performances artísticas. A primeira tendência estaria centralizada, sob um ponto de vista estético, na cena do crime e nos restos mortais, a despeito do *modus operandi* ou presença do assassino; a segunda teria como foco a maneira como o assassino comete os crimes, ou seja, à sua encenação.

O experimento de Hino, assim como o de Ogura, não apenas se encaixam, mas representam com rigor exemplar e derradeiro a segunda definição.

As primeiras experiências bem sucedidas de *Guinea Pig* instigaram a produção de novos volumes. No entanto, talvez por medo de maiores represálias pelo excesso de *gore* e proximidade com realismo, Ogura inicia um etapa em que os trabalhos passam a buscar uma narrativa e se distanciam do conceito estético do *snuff*.



RELICI

Em *Ginî piggu 3: Senritsu! Shinanai otoko* (Dir Masayuki Kusumi. Japão, 1986), também conhecido como *He Never Dies*³³, o selo experimenta uma aberta metáfora social apresentando um personagem mediano e burocrático afogado em depressão que tenta se matar, mas descobre que é imortal e incapaz de sentir dor. Ele então passa a cometer gestos elaborados de auto-mutilação. O vídeo tem como diferencial particular o fato de que é o único onde não há uma mulher sendo torturada e decepada. O homem é o algoz e a vítima, mas o tom humorístico nos poupa de qualquer sensação ou intenção de crueldade. Nem mesmo se pode dizer que a figura feminina é poupada de ser alvo de fetiches masculinos, pois há um plano gratuito e sem nenhuma função na narrativa que mostra uma garota vestindo uma calcinha. A “ausência de dor” como padrão social, é explorada com mais profundidade no filme *Crimes of the Future* (Canadá, 2022), onde o cineasta David Cronenberg imagina um mundo onde o avanço dos fármacos criou uma sociedade livre para experimentar mutilações voluntárias e transformações estéticas no corpo sem preocupações com consequências mortais. É um estado constante de *não-morte*, onde os desdobramentos inevitavelmente criam novos paradigmas na relação com a finitude.

Há uma atitude mais robusta no volume seguinte do selo. *Guinea Pig 4: Devil woman doctor/Ginî piggu 4: Pîtâ no akuma no joi-san* (Direção: Hajime Tabe. Japão, 1986), com roteiro do diretor e produtor Ogura, traz como protagonista uma *drag queen* que se apresenta como uma médica experimental que soluciona problemas de seus pacientes usando violência e tortura como método de tratamento. A médica olha para a câmera e apresenta os problemas dos pacientes como se estivesse em um documentário. Mas aqui, muito diferente dos trabalhos anteriores, os efeitos têm uma qualidade inferior e, indo para além do humor e transformando o *gore* em manifesto

³³ Ele Nunca Morre. Tradução dos autores.



RELICI

pastelão, a obra se perde em referências ao horror americano e fracassa na chance que teve para trazer novas leituras para a identidade dos *Guinea Pig*.

O selo encerrou seus volumes oficiais com *Ginî piggu 6: Nôtoru Damu no andoroido/Guinea Pig: The Android of Notre Dame* (Direção: Kazuhito Kuramoto. Japão, 1989). O selo se aventura em uma narrativa sci-fi que se apresenta novamente como um derivado de filmes da época como *Re-animator* (1985) e *Hellraiser* (1986), almejando, sem sucesso, maiores pretensões artísticas e narrativas.

Antes do último volume, Hideshi Hino retornou um volume em *Ginî piggu 5: Manhôru no naka no ningyo/Guinea Pig: Mermaid in a Manhole* (1988). Se a regra que Ogura estava impondo agora era trazer a narrativa e se distanciar de simulacros de realidade, Hino se apropria destes conceitos, mas mantém o espírito de experiência extrema marcada pelos primeiros filmes. Conforme indicado pelo título, o protagonista é um pintor que encontra uma sereia em um bueiro. Ele a leva para casa para tratar de pústulas que se multiplicam em sua pele e escamas. Apaixonado pela criatura mórbida, o artista começa a pintá-la enquanto o corpo degenera. Uma referência bastante evidente ao conto *O Retrato Oval* (*The Oval Portrait*, 1842), de Edgar Allan Poe, no qual um homem obcecado em criar um retrato perfeito de sua amada não percebe que ela está enferma. Quando a pintura fica pronta e parece tomar vida, a mulher morre no mesmo momento. “[...] E acossado chorando com a voz alterada, ‘Aqui está a vida em si!’, virou-se para olhar sua amada: - Ela estava morta!”³⁴.

O pintor no vídeo de Hino tem obsessão semelhante, mas ele tenta conter a doença rompendo as bolhas no corpo com facas e estiletes. O resultado é um jorro de sangue e extrema dor da sereia. Mas, assim como Poe fetichiza a doença e morte de suas personagens femininas, o sofrimento no trabalho de Hino é orgástico. O fim

³⁴ “And aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed Life itself!’ turned suddenly to regard his beloved: —She was dead!”. Texto que encerra o conto *The Oval Portrait*/O Retrato Oval, de Edgar Allan Poe. Edição eletrônica. p. 695. Tradução dos autores.



RELICI

da narrativa revela que as imagens testemunhadas podem ou não ser parte de um delírio do protagonista, mais uma vez tensionando pactos de realidade e ficção ainda que numa narrativa mais tradicional. O delírio do mutilador aqui serve tanto como com abertura para a fantasia, como para uma ultra-realidade, uma realidade subjetiva que se sobrepõe ao real em si.. Deve-se fazer menção ainda ao uso de três cores para o sangue que esguicha das bolhas doentias no corpo da criatura mítica. Há sangue vermelho, mas ele também vem acompanhado de sangues azul e verde, justamente as cores básicas para a formação de pixels em vídeo. Uma das sequências finais confunde o sangue com as tintas na tela, enquanto Hino usa o horror como plataforma poética para mostrar o RGB (*Red, Green and Blue*) do vídeo escorrendo, e fazendo com que a textura de realidade escorra junto e se transforme em um lugar crepuscular onde criador, espectador, personagem e criatura se encontram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No começo do filme *Ringu* (Direção: Hideo Nakata. Japão, 1998), duas garotas se assustam e riem com a lenda urbana sobre uma fita VHS que amaldiçoa quem a assiste. As adolescentes ora gargalham sobre o ridículo da história, ora se apavoram com a possibilidade da lenda ser real. O fascínio desses objetos, que contém imagens decifradas por reprodutores eletrônicos ou mecânicos, tem sido chave para compreender o audiovisual por inteiro. As peças de construção, desconstrução e reconstrução compõem a formação de um simulacro do real. O selo *Guinea Pig* usa estes pilares em ambientes não explorados pelas vias comuns de pactos narrativos. Não apenas isso, mas os filmes foram fulcro essencial para a solidificação de um novo sub-gênero de horror que permeou diversas discussões estéticas e éticas no início do século XXI: o *torture porn*. O gênero, derradeiramente popularizado pelas franquias *O Albergue* e *Jogos Mortais*, certamente se desvirtuou



RELICI

da essência de não se utilizar de narrativas, mas ser uma sequência performática de atrações. Um desvio que aconteceu mesmo na própria evolução dos vídeos *Guinea Pig*. A volta em direção a uma tradicionalidade ocidental em contar histórias fica sobrepujada no entanto pelo foco na elaboração física e visual do gesto de violência.

Williams separa o cinema em três grandes gêneros³⁵: Pornografia, Horror e Melodrama. A distinção é feita por objetivos em categorias diversas como, por exemplo, a perversão ligada a cada um deles. Neste caso, respectivamente o sadismo, o sadomasoquismo e o masoquismo. O horror se apresenta sob esta ótica em um lugar intermediário entre os objetivos dos dois outros meta-gêneros. Os trabalhos de Ogura e Hino para *Guinea Pig* exploram os limites deste lugar, ao mesmo tempo rompendo tanto com o conto moralista do melodrama, como com a observação onanística e sádica sobre a submissão de corpos em um ambiente proposto como real. A morte nos títulos desta série se alterna entre dois tópicos: 1) As formas narrativas da pornografia, no sentido de evidenciar a necessidade masculina por poder sobre outros corpos, em especial o corpo feminino; 2) A espetacularização da morte em uma área cinzenta entre a ficção e o documentário como elemento *distanciador* e *autorizador* da fetichização sobre a violência.

Meses depois da prisão do assassino Miyazaki, em 1989, Hideshi Hino foi até a polícia para verificar se ele estaria com algum problema com a lei. O policial desdenhou não só da preocupação cívica de Hino, como também de seu próprio trabalho. Depois de afirmar que tinha visto *Flowers of Flesh and Blood*, ele fala ao cineasta: “Pessoalmente, acho a pornografia mais valiosa do que seu filme”. Em outro pólo, a jornalista Zoe Smith, em entrevista para o site Ghoulish Media, tenta oferecer uma leitura distinta: “O cinema extremo é uma forma de catarse para mim, que até

³⁵ No ensaio *Film Bodies, Gender Genre and Excess* (1991), por Linda Williams.



RELICI

parece sádica por natureza, mas é realmente uma forma boa de confrontar emoções negativas e a extremidade do mundo que nos cerca”.³⁶

Será árida qualquer busca por uma forma definitiva de legitimar ou aniquilar estes *Guinea Pig*. O foco aqui, assim como no trabalho de seus realizadores, está justamente na exploração destes lugares limítrofes que, através de ferramentas alternativas, conseguem gerar discussões muito mais complexas do que a maioria dos filmes que atualmente se projetam em telas de cinema.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno César. O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. São Paulo: Alameda, 2012.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 1993, pág. 112-113.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 23, 1998.

FOSSATTI, Giovanna. From Grain to Pixel. Amsterdam: Eye Filmmuseum / Amsterdam University Press, 2018.

GORDON, Mel. The Grand Guignol: Theatre of Fear and Horror. San Francisco: Da Capo Press, 1988.

HAN, Byung-Chul. Agonia de Eros. Petrópolis: Vozes, 2017.

HINO, Hideshi. Panorama do inferno. São Paulo: Editora Conrad, 2006.

JOHNSON, Peter. Pornography Drives Technology: Why Not to Censor the Internet, Federal Communications Law Journal: Vol. 49 : Iss. 1 , Article 8. Indiana University. 1996. Disponível em: <https://www.repository.law.indiana.edu/fclj/vol49/iss1/8>

JOST, François. Compreender a televisão. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

³⁶ Smith, em *Ghoulis Media*. Tradução dos autores.



RELICI

KEREKES, David; SLATER, David. Killing For Culture: Death Film From Shockumentaries to Snuff. Nova York: Critical Editions, 2007.

KOSUGA, Tomo. Flowers of Flesh and Blood. Vice. Set 2009. Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/jmgkkg/flowers-of-flesh-and-blood>. Acesso em: 28/08/2021.

LASCH, Christopher. O mínimo eu - Sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LOISELLE, André. Cinéma du Grand Guignol: theatricality in horror film. In: stages of reality. Theatricality in cinema. Toronto: University of Toronto Press, 2012

MARTINEZ, Matias López. A transformação da pornografia. Revista Habitus: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p.56-68, dez. 2009. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 27 ago. 2021.

MCROY, Jay. Nightmare Japan : Contemporary Japanese Horror Cinema. Ed. Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2008.

PIEADADE, L.F.R.; CANEPA, L.L. O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216634>.

RUSSELL, Diana. Pornography and Rape: A Causal Model. Political Psychology, Vol. 9, No. 1 (Mar., 1988), pp. 41-73 Published by: International Society of Political Psychology. disponível em : <http://www.jstor.org/stable/3791317> . Acessado em 24/08/2021 23:34.

SANDERS, Ed. The Family. Disponível em <https://archive.org/details/family00sand>. Acesso em: 15/08/2021.

SENNET, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



RELICI

SOLER FERNÁNDEZ, Jesús Manuel. The Historical Origins of the New Japanese Extremity. A Tese de mestrado para a San Francisco State University. San Francisco, California, Maio 2017.

SMITH, Zoe. Guinea Pig: The legacy of an extreme horror film series. **Goulish Media**. Disponível em: <https://ghoulishmedia.com/guinea-pig-the-legacy-of-an-extreme-horror-film-series>. Acesso em: 28/08/2021.

VAN OOIJEN, Erik Cinematic shots and cuts: on the ethics and semiotics of real violence in film fiction, **Journal of Aesthetics & Culture**, 3:1, 6280, DOI: 10.3402/jac.v3i0.6280: <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.6280>. Acesso em: 28/08/2021.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. Source: Film Quarterly, Vol. 44, No. 4 (Summer, 1991), pp. 2-13 Published by: University of California Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1212758>.

ZINOMAN, Jason. Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror (p. 1). Penguin Publishing Group. Edição do Kindle, 2011.

FILMOGRAFIA

AUDIÇÃO. Direção: Takeshi Miike, Edição digital. 1999. (99min)

REANIMATOR. Direção Stuart Gordon. Edição em DVD. 1985. (86min)

DEVIL WOMAN DOCTOR - GINÍ PIGGU 4: PÎTÂ NO AKUMA NO JOI-SAN. Direção: Hajime Tabe. 1986 (52min)

GINÍ PIGGU 3: SENRITSU! SHINANAI OTOKO. Direção: Masayuki Kusumi Video 1986 (39min)

GUINEA PIG : DEVIL´S EXPERIMENT. Direção: Satoru Ogura, 1985. (43min)

GUINEA PIG 2: FLOWERS OF FLESH AND BLOOD. Direção: Hideshi Hino, 1985. (45min)

GUINEA PIG: MERMAID IN A MANHOLE. Direção: Hideshi Hino. 1989 (62 min)



RELICI

70

THE GUINEA PIG 5: NÔTORU DAMU NO ANDOROIDO. Direção: Kazuhito Kuramoto. 1989 (51 min)