

An Interview with Charlotte Crofts, Creative Producer of the Curzon Memories and Projection Hero | António-Pedro Vasconcelos - Um Dia com o Cinema | A Cinema of Exploration: In Conversation with Oliver Hermanus | An Attempt to return to Absolute Innocence | The Ambulance 2009 | THEO, a Need to Get Money Fast | Uma Renegociação do Prazer Visual - as Propostas de Christine Gledhill e Teresa de Lauretis para uma Feminização do Cinema | Pedagogical Strategies of Resistance to Neo-colonial and Negative images of Arab Women in Film | A Censura no Cinema Português - Estudo de Caso: Manuel Guimarães | Emigração, Identidade e Regresso(s) - A Visão Cinematográfica dos Percursos e dos Territórios | Beyond The Video Boom: New Tendencies in the Nigerian Film Industry | The Flick Effect: The Contribution of the Cinematic City to Narrative Advertising | Back to the Future: S3D Cinema Renaissance is Upon Us but not Without the Byzantines | Os Super-heróis Tomam Conta de Nós: uma *Idade de Ouro* da Adaptação Cinematográfica? | The Pleasure of Translation: Subtitles and Cinephilia | Beowulf at the Movies: From Anglo-Saxon Poetry to Modern Cinema | "But underneath I think we are now in a very exciting melting pot." The Re-Invention of Mannerist Style and the Historicity of Cinema in Peter Greenaway's Artwork | O Contributo do Cinema no Trabalho de Alguns Artistas Plásticos | Contributos Modernistas à Plasticidade Sonora do Documentário (1930-1940) | Como Contribuir para a Literacia Cinematográfica? A Experiência do Programa JCE



debat**evolution**

INTERNATIONAL JOURNAL OF CINEMA - 1

INTERNATIONAL JOURNAL OF CINEMA

Julho/July 2013 | ISSN 2182-2158
nº1

Interviews / Entrevistas

Film Reviews / Recensões de Filmes

Book Reviews / Recensões de Livros

Essays / Artigos

debat**evolution**

debat**evolution**





Editorial Team/Equipa Editorial:

Editors-in-Chief / Directores

Prof. Dr. Philip David Zitowitz – Meiji University (Japan)
Prof. Dr. António Costa Valente – Universidade de Aveiro (Portugal)

Editorial Board / Conselho Editorial

Prof. Dr. Abílio Hernandez – Universidade de Coimbra (Portugal)
Prof. Dra. Adriana Hoffmann – Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brazil)
Prof. Dr. Alessandro Griffini – ENEA (Italy)
Prof. Dra. Anabela Branco Oliveira – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (Portugal)
Prof. Dr. António Pedro Pita – Universidade de Coimbra (Portugal)
Prof. Dr. Bienvenido León – University of Navarra (Spain)
Prof. Dr. Carlos Figueiredo – Universidade Técnica de Lisboa (Portugal)
Prof. Dr. David Cleverly – University of London (UK)
Prof. Dr. Farshad Fereshteh Hekmat – University of Tehran (Iran)
Prof. Dra. Índia Mara Martins – Universidade Federal Fluminense (Brazil)
Prof. Dr. Jan Goldschmeding – IAMS (The Netherlands)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz – Universidade de Lisboa (Portugal)
Prof. Dr. João Victor Boechat Gomide – Universidade FUMEC (Brazil)
Prof. Dr. José Ribeiro – Universidade Aberta (Portugal)
Prof. Dr. José Umbelino Brasil – Universidade Federal da Bahia (Brazil)
Prof. Dr. Kajingulu Somwe Mubenga – National Pedagogy University (Congo)
Prof. Dra. Manuela Penafria – Universidade da Beira Interior (Portugal)
Prof. Dr. Marc Rigaudis – United States International University (Kenya)
Prof. Dr. Marcella Giulia Lorenzi – University of Calabria (Italy)
Prof. Dr. Mari Marikanta – University of Lapland (Finland)
Prof. Dra. Rosa Oliveira – Universidade de Aveiro (Portugal)
Prof. Dr. Rosemary Mountain – Concordia University (Canada)
Prof. Dr. S.P. S. Dahiya – Maharshi Dayanand University Rohtak (India)
Prof. Dr. Shamsoddin Royanian - Semnan University (Iran)
Prof. Dr. Vania Baldi – Universidade de Aveiro (Portugal)
Prof. Dr. Vítor Reia-Baptista – Universidade do Algarve (Portugal)

Production Editors/Produção Editorial

Cláudia Ferreira – Universidade de Aveiro (Portugal)
Rita Capucho – Universidade de Coimbra (Portugal)

Assistant Editors / Editores Assistentes

Adama Ouedraogo – University of Toulouse (France)
Ana Catarina Pereira – Universidade da Beira Interior (Portugal)
Ana Maria Cremades – University of Seville (Spain)
Chris Broodryk – University of Pretoria (South Africa)
Daniel Pinna - Universidade Federal Fluminense (Brazil)
Jackie Calderwood – De Montfort University (UK)
Manuel Costa e Silva – ESAP (Portugal)
Tim Wallis - Xi'an Jiaotong-Liverpool University (China and UK)
Zunting Zhang – Utrecht University (The Netherlands)

Staff / Equipa:

Webmasters

Sérgio Reis
Rui Raposo

Promotional Marketing / Marketing Promocional

Maria S. Nina

Design

Gabriel Rego

Page Makeup / Paginação

António Osório

Publisher / Editora

Debatevolution – Associação
Rua Prof. Dr. Egas Moniz, nº 149
3860-078 – Avanca
Portugal
debatevolution@gmail.com
www.debatevolution.com

ISSN

International journal of cinema (printed / impresso) ISSN 2182-2158
International journal of cinema (online / em linha) ISSN 2182-2166

Legal Deposit / Depósito Legal

362251/13

Printer / Impressão

Artipol - Artes Tipográficas, Lda

International Journal of Cinema

www.journal-cinema.org
journal@journal-cinema.org

INTERNATIONAL
JOURNAL OF
CINEMA

Editors' Notes / Notas dos Editores

Philip Zitowitz 007
António Costa Valente 007

Interviews / Entrevistas

An Interview with Charlotte Crofts, Creative Producer of the Curzon Memories and Projection Hero 013
Jackie Calderwood
António-Pedro Vasconcelos Um Dia com o Cinema 025
Vitor Reia Baptista e Outros
A Cinema of Exploration: In Conversation with Oliver Hermanus 031
Chris Broodryk
An Attempt to Return to Absolute Innocence 035
Ana Cremades

Film Reviews / Recensões de Filmes

The Ambulance 2009 043
Anabela Branco de Oliveira
THEO, a Need to Get Money Fast 047
Paula Soares

Book Reviews / Recensões de Livros

Uma Renegociação do Prazer Visual - As Propostas de Christine Gledhill e Teresa de Lauretis para uma Feminização do Cinema 055
Ana Catarina Pereira

Essays / Artigos

Pedagogical Strategies of Resistance to Neo-colonial and Negative Images of Arab Women in Film 063
Trudy Anderson and Hebatalla Bahgat
A Censura no Cinema Português – Estudo de Caso: Manuel Guimarães 075
Leonor Areal
Emigração, Identidade e Regresso(s). A Visão Cinematográfica dos Percursos e dos Territórios 087
Fátima Velez Castro
Beyond The Video Boom: New Tendencies in the Nigerian Film Industry 099
Alessandro Jedlowski
The Flick Effect: The Contribution of the Cinematic City to Narrative Advertising 111
Rahoul Masrani
Back to the Future: S3D Cinema Renaissance is Upon Us but not Without the Byzantines 121
Misha Nedlejkovich
Os Super-heróis Tomam Conta de Nós: Uma *Idade de Ouro* da Adaptação Cinematográfica? 131
Luís Nogueira
The Pleasure of Translation: Subtitles and Cinephilia 143
Felipe Pruneda Senties
Beowulf at the Movies: From Anglo-Saxon Poetry to Modern Cinema 155
Ana Rita Martins and Andreia Brito
“But underneath I think we are now in a very exciting melting pot.” The Re-Invention of Mannerist Style and the Historicity of Cinema in Peter Greenaway’s Artwork 167
Micha Braun
O Contributo do Cinema no Trabalho de Alguns Artistas Plásticos 179
Chuva Vasco
Contributos Modernistas à Plasticidade Sonora do Documentário (1930-1940) 189
José Alberto Pinto
Como Contribuir para a Literacia Cinematográfica? A Experiência do Programa JCE 203
Graça Lobo

EDITORIAL

International Journal of Cinema (IJC) is an academic journal of cinema that focuses on the interrelationships between multimedia and technology. Within this complex constellation, we emphasize the creative vision of individual artists. We do not subscribe to any theory or perspective, and are open to a wide gamut of approaches that attempt to explore the role of cinema and media within the diverse social, economic, cultural and artistic influences that govern the ever-evolving field of cinema and media.

We consider the cinema "to be without walls", global in outlook and local in practice. Our bases stretch from the Northwestern boundaries of Europe to the Northeastern boundaries of the Far East, and we welcome participation and leadership from countries large and small, East and West, North and South.

The International Journal of Cinema is published by the association, Debatevolution, and emerged from the synergies created by the AVANCA | CINEMA – International Conference Cinema - Art, Technology, Communication.

This peer-reviewed journal publishes original scholarly articles, books and films reviews. Its online version will contain interviews with filmmakers, forum topics, and media-rich content that will take advantage of the rich multimedia options available on the Internet.

As part of our multi-cultural and multi-lingual approach, the journal will be published in English and Portuguese, along with special editions in other languages.

Our first issue will be devoted to looking backward and looking forward. We will go backward to Avanca Film Festival's inaugural conference in 2010, and move forward to 2011. This issue promises to create an exciting dialogue between the present, past and the future of cinema and media studies.

Philip David Zitowitz

IJC - UM QUADRADO ENTRE VOOS

Sem som, sem ruídos, num quase negro absoluto, o tempo prepara-se para marcar as 8 horas da manhã de um domingo qualquer. O volume de ar perceptível e provavelmente enclausurado, dá a dimensão gigante deste espaço a que passamos a chamar hangar.

Um hangar de onde pequenos estalos acordam um ruído baixinho, crescente e cúmplice, talvez se invente ou até se adivinhe a presença de aviões apertados, talvez esmagados entre si, ocupando um espaço que os sobre-passa, que os imobiliza. Provavelmente o hangar mais não é do que uma imensa lata de uma insuspeita conserva, de rija oposição à temporalidade, algo pouco mutável, fortemente lacrada, reservando-se à surpresa, possíveis, prováveis, prolíficos, imensos motores vorazes, diferentes, possantes e encaixados em hélices, asas, cabines, estruturas. Inventar-se claro, ou não será esse o designo do primeiro olhar do conhecimento zero?

São quase horas. Uma brutal força de alguém começa a mover devagar, aos sacões, continuamente, libertando aparentemente sucessivos cadeados, elevando os primeiros centímetros do agora visível amplíssimo portão.

A luz da manhã invade o chão de rajada, reflete-se, mistura-se, revela e sobretudo encandeia todos os olhos. Mais luz, mais hábito, mais ruído e o portão sobe mais e volta a subir. Em frente, uma pequena praça de aldeia convida a tudo, menos a um voo rasante de avião.

Uma praça pintada de luz reveladora de mais um espaço fechado. Circunscrito a um tamanho que até pode muito bem ser menor que todo o imenso espaço apinhado do hangar.

Portão levantado, invasão total da luz, o silêncio volta a instalar-se... brevemente.

Hangar e praça. Bombo e... uma banda de música irrompe surpreendentemente pela praça. Centenas de bombos saem do hangar, ribombantes, ensurdecedores, antecipando estridentes sopros de gaitas, clarinetes, metais musicais e grandes tubas síncronas a corpos gigantes de pessoas possantes. São centenas, com e sem fardas, acertando músicas ou simplesmente multiplicando-lhes as construções musicais e marcando áreas de atuação. A música, invasora, competitiva, multiplicadora, levanta os ponteiros da manhã de domingo e o relógio obriga a um inesperado levantar da praça. Reduto pequeno, aparentemente. Suficiente, inesperadamente. Amplificador, obrigatoriamente.



Gente surge sem que os instrumentos os acompanhem. Palavras procuram sentidos entre as aparentemente abstratas construções musicais, ruídos novos dessincronizam vontades de unidade e entre os recantos de toda a praça, cadeiras dão lugar a magotes de ideias, diálogos, interrogações, perspetivas, desejos, descobertas.

Palavras, ruídos, música e alguns silêncios. Perceção, incompreensão - a praça é cruzada por cadeiras disponíveis a ouvir, a discernir, a direcionar atenções, a equacionar desejos / vontades / escolhas. De um todo musical, agora que todas as persianas acordaram, que gente tomou o rumo do dia, que o domingo predispõe a um outro estar, pequenas músicas espalham-se e dispersam vontades, especializando recantos.

A voz, a presença, o saber antigo, as informações momentâneas, os objetos improváveis, os testemunhos que pretendem atestar verdades, a posturas das mulheres e homens ali reunidos, trazem as notícias de um saber que a todos parece convir escutar. Disponíveis para os porquês, para todas as interrogações, para percorrerem virtualmente metodologias, para avaliar rigores, para pesar trabalhos desenvolvidos, aferir “a verdade”, correlacionar saberes, parametrizar afirmações, visualizar desenvolvimentos, aplicações, conflitos, sustentabilidades.

Homens e mulheres substituem a unidade da banda por outros sons. Cada novo som é uma procura e uma solução, é um percurso que justifica debate, que faz com que a praça seja primordialmente o levantar do véu, das disponibilidades públicas subjacentes à divulgação.

A praça divulga o que o hangar escondeu, aglomerou, trabalhou?

À praça parece compelir a deixar voar todas as imaterialidades e quase todas as imagens e sopros de asas diversas. Sobre tudo parece que lhe compete mostrar que tudo o que está no hangar vale a pena ser espreitado, com o pudor da atenção e com o rigor da interrogação pertinente.

A luz invasora deixa agora visível a compartimentação, a arquitetura e começa a poder-se escrutinar por ali, quase tudo o que se ouve, se lê e se discute na praça.

O enorme hangar faz rugir os seus escondidos motores e parece que afinar, por ali, os aviões avultam.

De cor viva, uma passadeira estende-se entre o hangar e o centro da praça. Um caminho traça-se e a ligação entre dois espaços parece poder ficar agora mais clara (ou será só mais organizada?).

No topo do novo corredor, a praça parece ser um entrave ao voo que parece ter alimentado a existência do hangar. Se são aviões, como podem dali sair? Onde estarão as pistas que os compelem ao uso das asas? Será barreira esta conjuntura de cadeiras, recantos, janelas, persianas, arquitetura construída, desenho de muitos pequenos lugares em sítio amplo?

Será que o hangar ali chegou para que a praça possa rever todas as histórias dos voos que por ali encontraram o seu espaço? Será que à praça competirá prever dinâmicas, configurações e materialidades de próximos e provavelmente inusitados voos?

A estreita passadeira parece que tem de se alargar. As perguntas são muitas e a passagem impetuosa de rápidos “vai e vem”, parece obrigar a cortar distâncias. Afinal, divulgar e questionar na praça parece viver na contínua visita ao hangar. Pessoas, projectos, produtos, percorrem de forma voraz uma passadeira que de tanto se alargar e de tanto se aproximar, é agora um quadrado.

Um Quadrado

Quatro lados para autorizar visões amplas. Quatro lados de passagem para que nada fique enclausurado. Quatro lados iguais para que nenhuma direção seja obrigatória.

O Momento Primeiro

Entre os limites da divulgação, no seio das forças do debate, na corrida rasgada pelos traços do conhecimento / investigação, nasce um quadrado e um nome para ele. Um quadrado batizado “IJC - International Journal of Cinema”. Um primeiro número, páginas de um momento primeiro.

Poderia agora cair um aerograma, perdendo-se entre páginas (quadradas claro...), abrindo-se voraz de movimento veloz (mas por isso volátil...).

Um aerograma transportado nos porões de um avião obviamente anónimo, roncando a notícia do novo quadrado espesso porque a força da presença há-de ter que ultrapassar imobilidades, desatenções, o dormir.

Pouco mais papel será preciso que a fina leveza quadrada de um aerograma. Afinal bastará dizer... chegámos...

Em Voo Tóquio - Avanca

Entre passagens múltiplas, conhecimento múltiplo, ares, direções, rotas, percursos, a forma somará justificação a uma passadeira que nasceu entre voos.

Voando entre divulgação e conhecimento, entre academias e laboratórios, esta é uma rota que se estende entre Avanca e Tóquio, baralhando as noções de hangar e praça como se a rotação do quadrado tudo questione.

Entre um canto e outro, altivam-se viagens abruptas para que voar seja pairar todo o tempo numa globalidade de distância afinal imensurável. Os aviões farão um aperto de mão, a vénia incontornável, até para um abraço vão quase poder empurrar ambos os lados da agora presente contenda. As redes fazem tudo o resto... incluindo a mortalidade da distância.

Restará a viagem, impreparada, zigiguezagueante.

Avanca e Tóquio não são início e fim de viagem, mas metades de todas as escalas que as metades das ideias forem traçando a meia cota de um meio afastamento capaz da metade de um ideia multiplicadora de meias verdades, meias sugestões e convictas meias hipóteses.

Voar e alma, traçando limites e paragens que não são eternas. Nem sequer metade disso...

Susurros Impenetráveis? Marcas de Exclusão?

Entre papéis que brisas inesperadas revolteiam entre espaços, palavras impressas assim aerotransportadas parecem dar sentido a uma leitura audível. Som rasante entre a perceção de leituras ou a pura aeroglifada inócua de ruídos não sentidos, áudio blindado quase perturbante de não comunicável.

Barrar fronteiras ou pura assunção da fragilidade dos nossos instrumentos de toque entre pares, entre desconhecidos ou só entre quem se aproxima e tenta o diálogo dizer/ouvir.

Assume-se a roleta como meio final de travar entalhes entre procuras e descobertas. Assume-se que entre as muitas brisas possíveis os papéis impressos podem conter instrumentos díspares da nossa amálgama de vivências.

Por cada mesa, por cada sombra, pelas paredes interiores do hangar, espalha-se a imponderabilidade da comunicação, anarquicamente semeada entre o poder de quem a produz e a capacidade decifradora de quem apanha os textos e os procura ler.

Deixamos ao volteio das páginas a experiência da inclusão/exclusão, mas será esta linear leitura assim tão taxativa, tão univocamente sim/não?

Entre o português, o inglês, há-de-se meter por ali o japonês e do mirandês “não lavamos as mãos”.

Entre a praça e o hangar, o traçado do quadrado há-de ditar amplitude para um futuro sem torre que de Babel até poderá tomar o nome.

O Lugar do Cinema, o Lugar dos Filmes

Forte e vibrante. Latência de histórias múltiplas vivendo em recantos.

De entre muitas, poderíamos esperar a volta da banda de música. Poderia atravessar e encher a passadeira de cores vivas, com todos os instrumentos conhecidos a jorrarem poder/saber e marcar-se-ia a inauguração deste projeto com uma música síncrona, acertada, bem delimitada.

Preferimos no entanto que muitos sons encontrem muitas imagens, que a praça esteja disponível para deixar que a noite a visite.

O hangar encarregar-se-á de fazer voar luz sobre a passadeira e filmes projectar-se-ão na praça.

A luz do cinema faz voar.

IJC surgirá no ecrã e levá-lo-á nos seus voos. Na praça multiplicar-se-ão todas as histórias. A cada incerto momento um novo filme levantará um abrupto bater de asas.

Longa vida...

António Costa Valente

Editorial Note/ Nota editorial

This issue of the International Journal of Cinema focuses on the essays that have been especially selected from the first two volumes of the Conference AVANCA | CINEMA. These essays can be found in the last section of the journal, and are written in the languages in which they were originally published; thus, reinforcing our decision to make the IJC bilingual. It must also be understood that the essays follow the formatting and style guidelines defined for the Conference, and each essay opens with a text from the author(s), whose objective is to update and comment on his/her previous research.

Our goal is to analyze cinema in such a way that it is engaging to academics as well as to cinephiles. In the first section of our journal, we have included interviews, film reviews and book reviews in order to more comprehensively represent both the creative and scientific aspects of our 7th Art---the cinema.

Editorial Note/ Nota editorial

Este número do IJC foi organizado em torno dos artigos especialmente selecionados das duas primeiras edições da Conferência AVANCA | CINEMA. Estes constituem a última secção da revista e encontram-se na língua em que foram publicados originalmente, tendo em conta a opção bilingue (inglês-português) que está na base do projeto do International Journal of Cinema. Por outro lado, neste número exclusivamente, os artigos apresentados seguem as regras de formatação e de estilo definidas no âmbito da Conferência e cada artigo abre com um texto do(s) autor(es), que visa atualizar ou voltar a debruçar-se sobre o seu conteúdo, originalmente redigido em 2010 ou 2011.

A parte inicial do IJC, para além das notas dos editores, inclui várias secções cujo objeto de estudo, o Cinema, é analisado sob um olhar que junta a academia à cinefilia. As entrevistas, as recensões de filmes e de livros representam assim os primeiríssimos capítulos desta nova revista dedicada à 7ª Arte, respondendo deste modo à nossa preocupação de uma visão abrangente, criativa e científica.



INTERVIEWS

ENTREVISTAS

INTERVIEWS
ENTREVISTAS



AN

INTERVIEW WITH
CHARLOTTE CROFTS,
CREATIVE PRODUCER OF
THE CURZON MEMORIES
AND PROJECTION HERO

by
Jackie Calderwood

About

Dr Charlotte Crofts is a senior lecturer in Film Studies and Video Production, and member of the Digital Cultures Research Centre, at the University of the West of England. In April 2012 Charlotte launched her first context-aware heritage project at Clevedon's historic Curzon Cinema, featuring the Curzon Memories app and Projection Hero interactive miniature cinema.

Jackie Calderwood is an artist-filmmaker and practice-based doctoral researcher in pervasive media with the Institute of Creative Technologies, De Montfort University, UK. Jackie specialises in community engagement with pervasive media arts in relation to 'eudemonia' (wellbeing in a given context). Jackie uses a combination of traditional interview techniques, Grovian Clean Language and Jackie's own Gatherer colour grid app, to invite Charlotte to discuss her work.

The interview is presented as a series of brief contextual frames, with optimum space to learn direct from Charlotte about her research.

Introduction

I first met Charlotte in 2009 at Bristol's brilliant Pervasive Media Studio - a lively melting-pot of academics, technology developers and creative practitioners. I had just completed my third place-specific hand-held project *e-merge a filmmaking mediascape*¹ for the BEV film festival. Charlotte was visiting the Studio, preparing for a period of research leave that would generate the Curzon Memories project. The picture that stays with me is one that occurred soon after, whilst user-testing an early version of my next project, on wind-swept cliffs by the Bristol Channel: Charlotte with raincoat, small child strapped on her back, striding the hilltop in the lashing rain, one of the last to leave - a strong woman, resilient. Roll forwards to 2011, the portrait now a digital one: across time zones and continents, day and night, a friendly laughing face, helpful and accommodating, as she prepares to be the 'hands' of the presentation I will give by skype for the symposium that Charlotte is busy hosting. I will talk about my *Hunter Gatherer*² App and filmmaking with the magical creature of the imagination that will bring me soon to travel to *Avanca / Cinema*. Charlotte is the cheerfully competent facilitator of our *Post-Digital Encounters*³.

These are the personal memories that underpin my own curiosity and respect for Charlotte and her attentive, multifaceted work. This first issue of the IJC, looking backward and moving forward, embracing cinema, communication technology and the arts, feels a perfect opportunity to introduce her to you.

Context of Pervasive Media

Our journey begins... with a reference to former Studio Research Director, now Professor of Pervasive Media at University College Falmouth, Dr. Phil Stenton.

Jackie: Phil Stenton² gives a definition of pervasive media as 'digital media experiences woven into the fabric of everyday life, created as a consequence of their situational context at their moment of delivery.'

So I wanted to ask you your responses to that in terms of the Curzon app.

Charlotte: I think it's a great definition.

I like that idea of the everyday and the context of the actual place being important.

There is something about presence, about being in a location where things actually happened. When you're in the auditorium and you hear the memory about everyone dancing in the aisles to *Rock Around the Clock* and the guy hums it, you can imagine people dancing in the aisles. You're thrown back in time and its completely different from me telling you about it, you hearing about it or reading about it, or even hearing the whole memory when you're not there.



Figure 1: Curzon Memories app user outside the Cinema. WWII shrapnel damage.
Photo: Jackie Calderwood

The whole point of the app was to get people to go and physically experience the Curzon. In its own right it's a wonderful location, a big single screen cinema with double seats at the back. The cinema's very interesting because it's got the *Living History Museum* you can go and look at whenever you go and see a film. In addition to that they've got the main *Curzon Collection* in the bowels of the building; an amazing collection of projectors that is probably better than the National Media Museum's collection.

So at the launch of the app, people were invited to come to the screening of *The Pirates*⁴ first. Quite a few people came, saw a film, experienced the Curzon as a cinema, then they had a go on the app, and visited the Curzon Collection.

What I really enjoyed about the launch is that Cathy Poole, the education officer, said there are a number of people who she's been trying to get to go to the Curzon for years or months, who actually came down to experience the app.

When we had the launch, Jo Reid who's from App Furnace and Calvium, who'd listened to the content thousands of times whilst working on the app, actually said it's completely different to listening to it at the Curzon.

Mandy Rose, one of the DCRC colleagues, said the same thing - she's heard me talking about it lots of times - actually going there listening to content is a completely different experience.

Since the app's been published quite a few reactions to it are by people who haven't been to the Curzon. That's really interesting because I designed it to be experienced at the Curzon but I now realise that it has to function for those people who can't - 'cos they're in America - you know, you let them off!

For example the QR codes which are hidden round the cinema are available on a website, so that people can download them and experience them. But it's not the same if you're not here!

Context of People and Place

Visiting the Collection for the first time, Curzon Memories playing in my hand, I was delighted to realise that the voice and portrait on screen were those of the gentleman in front of me, Maurice Thornton, Curator, illuminating other visitors with the joys of projectors young and old. A novice to cinema technology, I could readily see how this fascination begins.



Figure 2: Charlotte Crofts using the Curzon Memories app to scan the Kalee 19 Projector.

Photo: Andy Darvill, Curzon Cinema Board of Trustees

Charlotte: Maurice is an amazing man, and he's probably the person who inspired me to do the project... he's very passionate and knowledgeable about projectors and he's built this collection up by himself, ranging from Powers Number 6 the bioscope hand-cranked projector which pre-dates the Cinematograph Act of 1909 - when purpose built cinemas started to be built because of fire regulations - so it was a very light travelling one. And they've got projectors all the way to 1980s cake-stand and the kind of technology that developed in Multiplexes to enable you to screen films in more than one auditorium, toy projectors, home projectors as well.

I just love the fact that you can hear him, and find out about somebody who was trained by somebody who was trained in 1916 - there's this kind of past coming into the present. He's recorded voices for when you scan a QR code that's on the projector, so he's engaging with modern technology and yet there's this continuum from the past to the present.

I did some filming there in 2006 just at the point when the cinema was receiving a digital projector from the UK Film Council's Digital Screen Network. I was very fascinated by the Curzon as an example of a fully operational cinema with a digital screen and Dolby surround sound, but also having all this history of cinema.

Some of the stuff that I filmed in 2006 went into the documentary I was making about digital cinema, but some of it is on Projection Hero the mini cinema that you can control with your smartphone; all of the films in there are to do with the art of projection. There's Maurice talking about the guy who trained him, who taught that the projectionist was one of the most important people because he was the last person to touch the film.

That's really still relevant, because people like Terrence Malick and Michael Mann publish letters that they write to projectionists about how they should project the film. There's this strange relationship between directors and projectionists.

Then there's the Curzon's Pete Stamp who went on the training for the digital projector who says 'if I wanted to I could just switch this on from my living room' and talks about how it's making him obsolete.

What I really like about Projection Hero is that it situates you as a projectionist. You're bending down looking through two miniature projection booth windows. You're outside of the auditorium.

Projection Hero invites you to be taken out of that privileged space that we enter when we enter into a cinema, and be looking in at yourself as a spectator. It physically situates you in a certain way, which I hope makes you then watch the film, think about it, in a different way.

Technically Projection Hero is just another QR code that you scan as you're going round the cinema - actually it's a lot more complex than that, and all the wizardry was done by Tarim from Media Playgrounds. But I think Projection Hero does get to the heart of what interested me about the Curzon and what I wanted to do.

Jackie: How does the Projection Hero 'taking you out of that space' contrast with what the app does when it takes you through different parts of the Curzon and out of the physical building? How do you see the relation with that?

Charlotte: When I originally had the idea I was very interested in that kind of frisson between the experience of watching a film, and the infrastructure, which guarantees that experience as a pleasurable one; duty managers and people selling the popcorn, projectionist and the technology and all the stuff like that. One of the things I found from the interviews is that people remembered the act of cinema going and they remembered one or two key films and stars, but they often didn't remember what film it was they'd been to see. It made it very clear to me that the act of going to the cinema, the event of going to the cinema, was part of the experience which was quite memorable - more so than the content of the films. There were particular films that were mentioned. But often it's the memory of going to the cinema, the ritual of your mum cycling across the moors with you in a sidecar, or being allowed to buy a certain drink or ice-cream. It's the whole experience that I wanted to celebrate.



Figure 3: Visitor at the Curzon Memories launch, controlling Projection Hero by smartphone.

Photo: Andy Darvill, Curzon Cinema Board of Trustees



Figure 4: Point of view from projection booth windows into Projection Hero miniature cinema.
Photo: SyTaffel.



Figure 5: View inside Projection Hero miniature cinema from projection booth windows.
Photo: SyTaffel.

The Bill Douglas Centre at Exeter has a collection of cinema paraphernalia and a bit of cinema technology. They've got something called EVE, *Everyone's Virtual Exhibition*⁵, where they've scanned objects and then you can curate them into your own exhibition. Which is brilliant, I think it's really great. But I wanted to think about how new technology could be used not to put things into a virtual world that you experienced on your computer, but to then take you back to the physical. That's what really excited me about pervasive media, the idea of taking people away from the virtual, computer desktop and taking them back into the physical and material.

A lot of the project stemmed from... there was a lot of debate about screen heritage in the UK, I went to various consultations with the BFI and various other bodies, and it was all to do with film preservation which is incredibly important and there isn't enough money to preserve all the films and we have to preserve all the films. But there was nothing about all the other aspects of cinema which make cinema going really important, and those need to be preserved - so, the built environment of cinema, the technology of cinema, the paraphernalia of cinema that surrounds cinema-going, from magazines and fanzines, various press kits and all these kinds of things. There wasn't enough discussion of what should happen to those things. I think digital technology has made the material world even more important to preserve - it seems more pressing. And digitizing objects isn't the way to preserve them as far as I'm concerned. And so I think the physical material objects are really important.

Context of Practice

Charlotte talks about the development of the app, four iterations of user testing and the positive response to app and miniature cinema from audiences at conferences and at test-runs in Bristol and Clevedon. 'I love talking about my research' she says more than once, and I follow her, leaving an unnecessary prompt sheet far behind. The passion for her work shines through as the conversation takes us, like the app, wandering in different directions, revisiting topics inside and outside our theme: pausing, looking, listening, adding different perspectives to our experience, zooming in for detail, out for the bigger picture, inside and outside the space of the cinema.

I ask Charlotte about her 2004 documentary of the last performance of the Trocodero Wurlitzer⁶ cinema organ and she tells me that the Curzon's acquisition and renovation of a Christie cinema organ will be premiered at the centenary celebrations. The Wurlitzer is itself now undergoing renovation in a new home at the Troxy. Themes of preservation and engagement pervade her work.

Charlotte: Another documentary I've made the beginning of, is about the impact of digital technology on feature film production. What's interesting about that is I had lots of conflicting voices, different opinions about the impact of digital technology and I ended up using the voices without the talking heads. I was quite inspired by John Smith's *Blight*⁷, which is an art documentary about the M11 link road in East London. You hear these fragments of sound and don't know what they're talking about, all the imagery is just knocked down buildings and rubble.... gradually the voices piece together.

With the Curzon Memories app audio became incredibly important. It was to do with being there, wanting to find an interface with the phone that didn't mean that people couldn't interface with the location. There are still things on the screen which give you a reference point, but once you've seen that you can just concentrate on what they're talking about, and listening to it.

A lot of it came from my study of Angela Carter's radio plays⁸. She talks about writing for radio as 3D storytelling because there's something particularly evocative about the way sound functions with our brain that we supply our own images. I would love to imagine what she would do with locative media because there's your brain as the user, your brain as the maker, and then what's happening in the world; so it's a triumvirate thing that makes it very open. You've got more resources, so it multiplies what can happen.



Figure 6: App users listening to audio triggered by scanning the QR code on the wall of the auditorium. Photo: Jess Linington

Context of Technology

Jackie: With these resources of maker, user, media and place, how do you see technology bridging past into present and then leading into the future?

Charlotte: In a few years time my app will just seem really out of date; you know, that's just the rapid escalation of the technology. I hesitate because I think that a lot of the things that the app does, traditional multi-media museum things can do anyway. But I think that because I'm celebrating cinema technology, which at the time was really modern, there's a slight frisson with 'ooh, my gps location has triggered this memory' or 'I've scanned something and I've triggered it', rather than pressing a button on a handset. And it's on your own handset, and that's what is exciting about it - it's on something that you carry around with you everyday.

When I started to research it I found the heritage apps for English Heritage and the National Trust tell you that there's a stately home nearby and you can go and visit. But a lot of them didn't really seem to be getting into the meat of one particular place.

It's not that kind of app, it's an app that's designed to let people be aware of the deep memories and the culture of cinema going and the technology of cinema going and if they're able to go to Clevedon, hopefully they can experience it there. There's a limited appeal to it as a financial model, cos it's not something that you're gonna be using everyday.

I tried, in the interface, to make it as simple as possible and I used quite an iconic silent film background as the basis. I wanted it to be cinematic, to be landscape. So it is remediating the past because obviously it's trying to reference the past of cinema.

One of the artifacts in the main Curzon Collection is a little stereopticon, a handheld device that you put up to your eyes. It's got two eyeholes and you look through and see two photographs which are next to each other but when you look at them through the eyehole they go into 3D. The technology is a pre-cinematic form of 3D which maps directly onto the technology that's being used today to create 3D. It's a hand-held device, as the smart phone is a hand-held device. It was new, it was exciting, it was technology.

I know that QR codes are becoming a bit naff at the moment in the zeitgeist, but one thing that's really emerged from the feedback is, that was the most satisfying user experience because people knew that they were in the right place, that they'd triggered the right memory, and it was satisfying for the user. It's something to really think about when you're designing a user experience - how much is spontaneous and how much is controlled by the user, that's a really interesting design question.

New Skills

Jackie: What other recommendations would you have for filmmakers working with pervasive media?

Charlotte: I think that only do it if you can't explore it through a film. Be very aware of the location and the fact that it's a whole other tool in your palette, or something that you have to interact with as well as the audience and be aware it's like 5 times as much work as making a film, because you're making the content and you're making the interface. The Curzon is a long experience, it's longer than feature length film by the time you've tried to find the QR codes as well.

Calvium helped me to design and did a lot of the coding. I did pick up some code. What happened for me was because I'd never designed one before I couldn't articulate what I wanted unless I did it myself; my way of learning is through doing.

One of the concerns I had about outside is health and safety, finding ways to incorporate that into the design of the app. I tried to do it humorously. Health and safety is something you don't really have to tell people when they're watching a film at the cinema!

Testing things on an audience, getting feedback and incorporating it, and not being afraid to test quite early even if it's not finished, testing particular aspects of things. That's really different from my own experience of filmmaking. The app that's been published is the fourth iteration. Three teenage girls tested the last iteration and they were so brilliant. I also tested it with older people who were guides of the Curzon Collection and that was really useful, it just debunked a lot of myths about elder people and technology; they got on with it really well.

I really liked the launch because it just felt like bringing it home again and inviting people to come and share it at the actual venue was really special for me. It was like getting married or something like that!

I do feel things that I wanted to say and the way I want to make you *feel*, I couldn't have done in a traditional documentary. So if you want to move people in a particular way in relation to a particular location, this is a really good way to do it.



Figure 7: Outside the Curzon. Photo: Jackie Calderwood

Balancing Practice Research

Jackie: I wanted to ask you about balancing research and practice. You're a lecturer as well as a filmmaker doing research and producing a public artifact. How have you found that balance and what advice would you have for other people who are in this situation?

Charlotte: I've been really lucky I had funding from my own university, 6 months research leave which I took as a long thin to maintain my contact with students, and money from an early career grant, central funding from the university. So that enabled me to do the project and to go into a new area. The project was just a prototype of the different technologies, but it was so successful I thought, *I have to publish this on the app store and I want to leave the Curzon with a legacy that they can use and have use of.* So the last year I've been working fulltime and just doing it in my spare time and it's been really hard. The Curzon centenary year is this year and also I wanted to finish it before I move onto my next project.

In my other research I publish on digital projection and the impact that has on a whole range of aspects of cinema production and exhibition, and also future-proofing and preservation. Projection Hero is keying into those research interests, which have found a voice through my publications. The little documentaries that you see in Projection Hero have never had an audience and now they've got a very specific audience in a very specific location that has a very specific meaning because you're watching it and you're amongst projectors and things like that.

There's something about the Projection Hero installation, I think it's come together in a really interesting way which is accessible to children!

I do feel that I've made something that has a function that no other form could have had.

I always talk about my research, I love disseminating my research. I started the research leave officially September 2010 and immediately I was disseminating it even before I'd done it. Through trying to articulate what I'm doing, it really helps me to understand what I'm doing. But a lot of time is spent in doing presentations, so it's a double-edged sword. I think it's part of my process to talk about what I'm doing.

For me I would still like to go and talk to people about the Curzon.

The afterlife of the project, maintaining an awareness of it and disseminating your practice is very important in Britain at the moment because there's a real emphasis on public engagement and impact; the dissemination of your research is almost as important as your research.

I'd like to take it to Bradford, to the Museum of Moving Image in New York. There's also the cinema museum in Turin I'd like to go to. I have got funding to go to those three, it's just physically having the time to do it! There's a museum of cinema technology in Tokyo I'd love to take it to as well.

1970s apparatus theory informed the project, so I'd like to come back with the knowledge I've now had of designing a user interface and seeing how it's gone down with an audience, to reflect on that a bit further in a more academic way so that the practice informs a piece of traditional research through publication.

Moving On

Jackie: What is the new research project you're moving onto?

Charlotte: My next project is taking what I've done at the Curzon onto a grander scale, looking at Bristol Cinemas. There will be points of interest which are a bit like the Curzon, but then there will be the journey between and trying to think about that cinematically and experientially which I've never done - I've only done a point of interest thing.

Jackie: What do you think the major challenges of that will be?

Charlotte: Battery Life!
The Curzon is a long experience.

With the City Strata Project, I call it Cinemapping, we are linking in with an existing database, Bristol City Council's 'Know Your Place' GIS map has monuments of the whole of Bristol. The challenge is to stream stuff from their database. 'Know your place' also has a facility where you can contribute something to do with a monument. For the app we also want to have people who are out in the real environment being able to post something about it. There's a real groundswell of people who are interested in the culture and heritage of cinema-going in Bristol at the moment, so I want to really capitalize on that for the Cinemapping project.

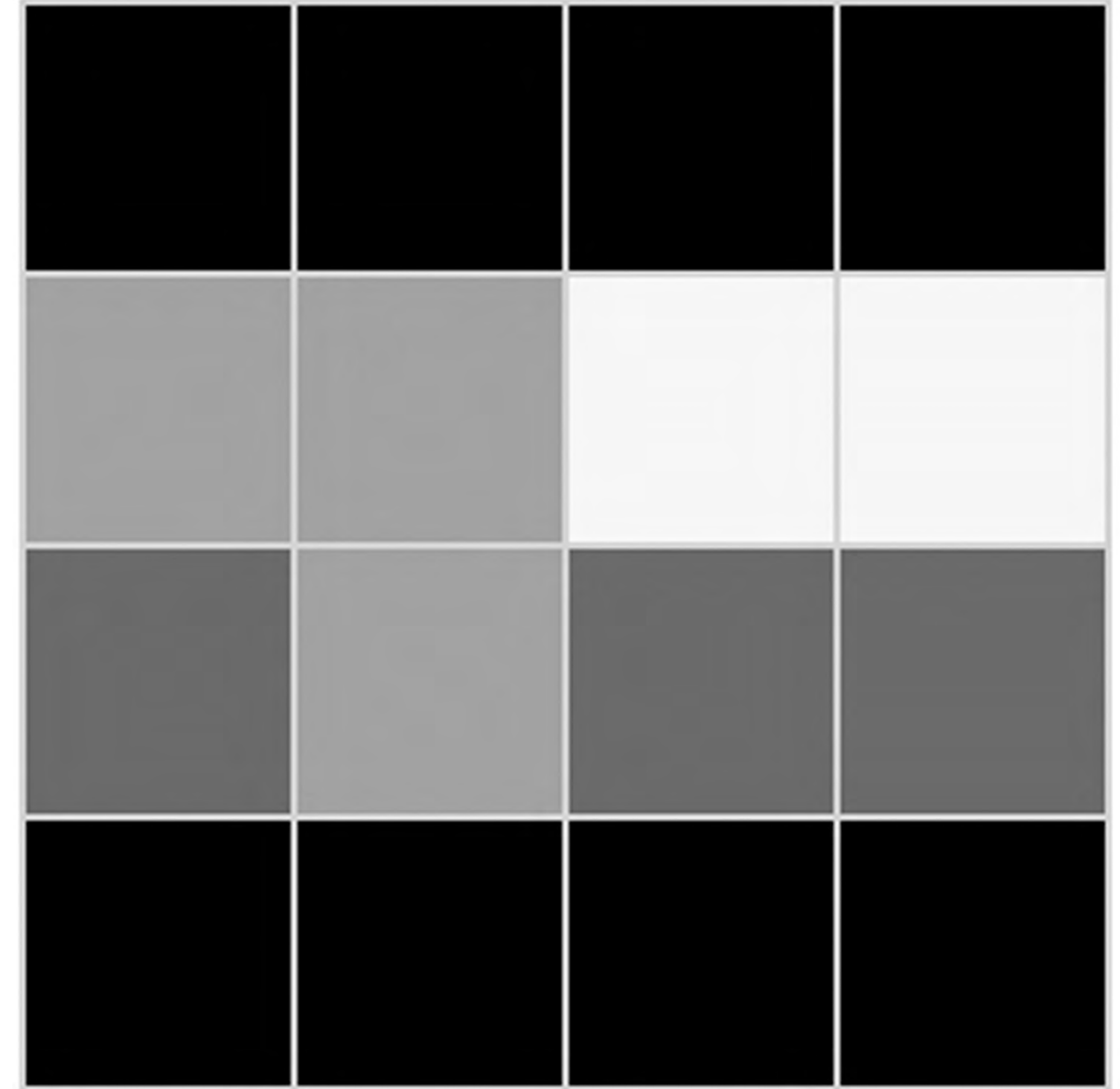


Figure 8: Colour Grid representing research interests, made by Charlotte Crofts. Created using the Hunter Gatherer iphone app (by Jackie Calderwood).

There are technical challenges, but for me as the content developer the challenges are making the point of interest things interesting. But also you won't be able to control what routes they go. Trying to make some sort of experience where maybe they're a character in the film and Bristol is the location or they're being asked to think about their journey or to be a character in a particular genre of film. To use the environment in a way that gives you the freedom that you don't have to be on a prescribed route.

Duncan Speakman with his SubtleMobs really gets that right in trying to get people to think about the environment they're in whilst also being immersed in the experience that they're creating. So I've tried to do that, and for my next project that's going to be the challenge

Layering Experience; Shifting Perspectives

I hope to be interviewing Duncan Speakman about his works that create 'cinematic experiences of the everyday' in a 'cinema without walls' for the second issue of IJC, body in cinema. Meanwhile Charlotte's second interviewer of the day has just arrived, UWE technical instructor and artist David Smith. Charlotte is delighted by his feedback on the launch.

David: It was *really* engrossing. It really added another layer...I think the thing I like about the whole process is that you're deliberately placing someone *in* that location, so they're getting that physical space as part of the experience, but you're trying to do something different with it. It's all about shifting perspectives, you just want to shift people's points of view.

Which leads us into a final exploration of Charlotte's own shifting perspectives as the Curzon is launched and the Cinemapping begins. She has already commented that she would like to make a Colour Grid marking this threshold, using the Hunter Gatherer app I have developed in my research practice. Charlotte chooses colours to express her sense of the app complete, 'moving' people who experience it, in that triumvirate relationship of maker, user, place. Clean Language and Symbolic Modelling are useful tools to elicit Charlotte's metaphors and personal responses to the making process. I question and model. And patterns emerge.

Charlotte: Warm Light Curtains. I've done the black at the top and the bottom so it would be widescreen, so it's the cinema. But I did that last time you asked me. I've got a colour grid which I did for you at the start of the project in 2010 on paper, and I think all the emotions to do with it were fear because it was the beginning of the project; so that's shifted!

So the light... one of the things that inspired the project was a publication called 'Dream On' by Bristol writers. Ewen MacLeod who's the projectionist at the Arnolfini wrote a lovely piece about how he navigates the city with the names of cinemas and not pubs like most people. He talks about the arc light that came out from underneath the door of the projectionist's booth when he was a child and he knew that he wanted... it was like the light of creation. I borrowed that line in the app and mixed it in with a bit of Angela Carter.

The yellow is the light of the projector and the light of creation.

The orange and the red are the colours of the Curzon's curtains and logo. And the sense of ... some of the memories are about having to take hot water bottles into the cinema 'cos it was so cold. I just feel like I did what I wanted to do and the Curzon have got this thing. Whether or not it has any sustainability or longevity, I've managed to finish it in time for their anniversary and hopefully it will attract a few people. It shows that they're engaging with the future of film as well as celebrating their past, so that makes me feel warm, I guess. I just hope I've done it justice as a cinema.

Curzon Memories was something like being a mole, digging underground and finding your way, knowing where you are going even though you can't see.

I feel a sense of completion with that particular project and fear about the next project. But I feel like I've gone from not knowing how to do it at all to starting to understand a bit more about it. Having made one app it's a good position to be in to start thinking about doing the next one. The warmth - I feel positive about it. Knowing what I don't know.

Knowing that I've created some moments of enjoyment and satisfaction and knowing what I don't know is how to translate those onto a new subject of study and a new location.

Some of the knowing is intellectual and some of it is embodied - having experienced the app myself as a user and knowing which bits work because I've experienced them in my body.

This feels different, something like a little footstool to reach things, or occupying a space, filling shoes, growing into. A good feeling, more confident than in the past - hopefully not in a hubris kind of way - but feels like a coming of age - inside at the core, grounded, solid.

The moment just before the curtains open, then a slither of something, light.

What's next is flight - pushing off from the ground, or the little footstool, into the unknown.

And then... Who knows!?! but it doesn't matter, it will be

OK, trust. Trust, opening, flying blind, scary and exciting.

As I email Charlotte to check a couple of details for this text, she sends me links to a new article on City Strata along with details of her involvement in two Angela Carter screen-panels (marking twentieth years since Carter's death), and ending with the casual note:

"Carter inspired my love of cinema, especially her autobiographical piece on the Granada Tooting:

"to step through the door of this dream cathedral of voluptuous Thirties wish-fulfilment architecture was to set up a tension within me that was never resolved - the tension between inside and outside, between the unappeasable appetite for the unexpected, the gorgeous, the gimcrack, the fantastic, the free play of the imagination and harmony, order. Abstraction. Classicism. This cinema with its mix of the real and false - real marble hugger-mugger with plaster, so you have to tap everything to see if it sounds hollow or solid - this apotheosis of the fake. There was always the element of surprise. It was like the unconscious itself - like cinema itself - public and private at the same time. I held my breath in the gallery of mirrors - anything might materialise in those velvety depths, monsters, beauties, my own grown self" (quoted in Kim Evans' *The Curious Room* documentary and published in Carter, *Expletives Deleted*, 1997: 400)."

Further Information about Charlotte Crofts' Curzon Memories Project and her current research can be found online:

<http://www.eyefullproductions.co.uk/curzon/>
<http://curzonproject.wordpress.com/>
<http://www.curzon.org.uk/>
<http://pervasivemediacookbook.com/387/curzon-memories/>
http://westengland.academia.edu/CharlotteCrofts/Papers/525335/Technologies_of_Seeing_the_Past_The_Curzon_Memories_App
<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-05/03/heritage-sandbox>
<http://www.watershed.co.uk/ished/heritagesandbox/projects/2012/city-strata/>

Notes

¹ Symbolic Modelling (*Metaphors in Mind*, Topkins and Lawley, 2000) is a systemic approach combining Clean Language questions (developed by counselling psychologist David Grove) with client-generated metaphor to develop rich models of an individual's process and 'metaphor landscape'. www.e-merge-walks.com

² *Fusing the physical and the digital: the art and technology of pervasive media*. Digital Economy Research in Practice lecture series, University College Falmouth. 6/12/2011 <http://air.falmouth.ac.uk/content/fusing-physical-and-digital-art-and-technology-pervasive-media> (www.gatherer3.com).

³<http://postdigi.wordpress.com/programme/locative-media-panel/>

⁴ Producers *Aardman* of Bristol have just donated the latest acquisition of the Curzon Collection, an adapted BBC news camera used for stop motion animation up until their recent switch to digital.

⁵ *The Bill Douglas Centre* for the history of cinema and popular culture, Exeter University. <http://billdouglas.ex.ac.uk/eve/>

⁶ *Wurlitzer* (2004) 16 mins. <http://vimeo.com/38061229>

⁷ *Blight* (1994-96) 14 mins, 16mm & video, colour, sound. Extract at: <http://www.johnsmithfilms.com/texts/sf8.html>

⁸ Crofts' PhD thesis on Angela Carter's writing for Radio, TV and Film, with the Department of English Language and Literature, University of Manchester, was published as *Anagrams of Desire* (MUP 2003).



Jackie Calderwood

Jackie Calderwood is an artist and practice-based doctoral researcher with the Institute of Creative Technologies De Montfort University (UK). Her creative works and thesis 'Pervasive Media Art and Eudemonia: Transdisciplinary Research by Practice' stem from her public arts practice with mobile technologies, communities and landscape. She has trained extensively in David Grove's Clean Language and Symbolic Modelling, exploring potential applications as arts and research methodology. Jackie holds a BA in Fine Art (Sound and Image) from Bath Spa University and MA Media (Interactive, Audio, Video Arts) from the University of the West of England, and was resident at Bristol's Pervasive Media Studio. www.jackiecalderswood.com

INTERVIEWS
ENTREVISTAS

ANTÓNIO-

PEDRO VASCONCELOS
UM DIA COM O CINEMA



Entrevista realizada por Vítor Reia-Baptista (Universidade do Algarve) no âmbito da 4ª Mostra de Cultura Filmica, organizada pelos alunos da disciplina de Cultura Filmica da Universidade do Algarve, com o tema «Um dia com o Cinema», no âmbito da iniciativa nacional do GMCS «Um dia com os Media».

António-Pedro de Vasconcelos, cineasta, elemento, desde a primeira hora do Novo Cinema Português, que surge nos anos 60, criador, entre outros, com o já saudoso Fernando Lopes, do Centro Português de Cinema.



VR-B: *As Universidades devem fazer investigação, devem experimentar, devem testar novas coisas. Em termos de cinema, para que serve a investigação?*

APV: Eu acho que isso é a função, pelo menos é uma das funções essenciais de uma Universidade. Não é só transmitir conhecimento mas também pôr as pessoas a pensar, reflectir, investigar. No plano do cinema, como em todos os planos, acho que isso é absolutamente essencial. Mas que tipo de investigação? Por um lado, penso que é preciso fazer perceber às pessoas que o que se faz no campo de cinema, como na literatura, pintura, ou em quaisquer actividades artísticas, não é uma actividade isolada. Uma cultura isolada é uma cultura morta. Ou seja, as grandes culturas são as que mais absorvem outras culturas e as que mais irradiam para outras culturas. Uma grande cultura é, antes de mais, uma cultura que tem capacidade de absorver as outras. E depois transformar e criar coisas novas a partir daí. Portanto, nesse sentido Portugal está, duplamente inserido, por um lado, no Universo Lusófono e, por outro, no Universo, digamos, da cultura ocidental. E portanto, é preciso que essa investigação tente perceber qual é o papel do cinema, no caso do cinema Português, neste duplo contexto. Por outro lado, qual é o nosso papel também no contexto da ficção, que hoje em dia não se esgota no cinema. O papel que a televisão e os novos *media* tiveram, digamos, no desenvolvimento de novas formas, não só de novos suportes mas também de novas formas de contar histórias. Nomeadamente através das séries de televisão, etc. E muitas outras coisas começam a aparecer, espontaneamente, na net, e portanto, tudo isso também tem que ser investigado. Por outro lado, eu acho que, em relação ao cinema Português, era preciso fazer investigação para perceber que papel tem hoje na sociedade. E também que papel tem hoje neste duplo contexto, Lusófono e Europeu. No meu entender, é muito fraco, é quase inexistente na sociedade portuguesa. Nós tocamos menos de 1% de espectadores, ao contrário da média Europeia que anda entre os 20% e 23%. Portanto, o cinema Português não diz nada às pessoas em geral e isso é um problema que tem que ser estudado, investigado; perceber porquê? E por outro lado, no Universo Lusófono também não representamos nada, não somos vistos no Brasil nem nos PALOP. No Universo Europeu, temos uns nichos de prestígio mas também não representamos nada em relação à cultura cinematográfica Europeia. Temos que ser cruéis mas lúcidos. Há uma investigação a fazer. Porquê? Porque somos pequenos? Porque somos periféricos? Porque vivemos muito tempo em ditadura? Porquê? Que rastros ainda há da ditadura? Eu acho que há muitos!



VR-B: *E se colocássemos aqui, uma pequena hipótese, em termos de hipótese apenas: a geração que deu corpo ao novo cinema Português, foi muito influenciada pela Nouvelle Vague e pelo cinema de Autor. Será que ainda perduram esses modelos no cinema português? Será que, de certo modo, ainda condicionam outras formas de fazer cinema até mesmo pelas pelas gerações mais novas?*

APV: Isto que vou dizer é paradoxal. O 25 de Abril foi o momento mais exaltante da minha vida adulta. Todos nós aspirávamos à liberdade, liberdade não apenas como cineastas mas também como cidadãos. Mas, paradoxalmente, foi trágico que tivesse ocorrido em 1974. Porque 74/75 é o momento onde começa, inexoravelmente, o declínio do cinema Europeu. Entre 1975 e 1985, o cinema Europeu perdeu dois terços dos seus espectadores. Até aí, os filmes Europeus não só circulavam na Europa como no mundo inteiro. O cinema Europeu teve um prestígio extraordinário entre 1945, a seguir à guerra, e sobretudo a partir da Nouvelle Vague (1959/1960) até 1975, portanto durante 15 anos. O cinema Alemão, Inglês, Italiano... mas não só Europeu. Outras cinematografias que apareceram como a Brasileira. Mesmo em alguns Países de Leste começaram a aparecer ténues movimentos na Checoslováquia, etc.. E portanto, foi de facto uma explosão

absolutamente extraordinária entre os anos 60 e 70 e, subitamente, nós que tínhamos 65% de mercado e passámos para 20%. Em 10 anos perdemos tudo! Não há aqui espaço nem tempo para desenvolver uma análise sobre o que aconteceu. Tenho as minhas ideias e fiz bastantes estudos sobre isso, mas por exemplo, acho que isso é uma coisa que deveria ser analisada. A liberdade em Portugal coincide com esse clima, ou seja, com aquilo que foi a perversão da ideia do que era o Cinema de Autor. A partir de 1975, houve uma perversão do que era o Cinema de Autor. O cinema Europeu, de uma maneira geral, escolheu um caminho que foi primeiro um caminho de radicalização política, de 68 até 75, ou seja, um cinema ao serviço da militância política, um cinema anti-imperialista, anti-cinema Americano, um cinema de guerrilha e quando houve o colapso dos ideais da esquerda revolucionária, digamos assim, com a normalização da vida Francesa após o Maio de 68, com a morte de Che Guevara, com a morte de Mao Tsé-Tung, com o claro desprestígio da União Soviética, os cineastas ficaram órfãos dessa militância e transformaram a radicalização política numa radicalização estética. Portanto, a maioria significativa dos autores, os intérpretes do espírito da Nouvelle Vague, dos anos 60, com Godard à cabeça, fez uma inflexão que levou o cinema para caminhos, a meu ver, suicidários, e, a partir daí, o cinema Europeu passou a depender muito mais do Estado e portanto perdeu a sua

independência, perdeu a sua vitalidade, perdeu a sua pertinência social, perdeu as suas relações com a sociedade... A Europa hoje em dia não se vê reflectida no cinema Europeu e Portugal muito menos, e portanto, para retomar o tema da investigação, eu acho que há todo um trabalho que está por fazer e tentar perceber o que nos levou a isso. Porque a minha geração, como a geração da Nouvelle Vague, o que queria era tomar o poder. Tal como o Rossellini quando começou a fazer filmes! Tomar o poder, não no sentido de mandar mas de ditar as regras, formar um novo gosto e ocupar o espaço. E era esse também o nosso sonho, quando éramos jovens, até à revolução, e mesmo naqueles últimos anos 60/70, quando começámos a fazer os primeiros filmes, muito condicionados pela censura, pelo clima político que se vivia: tomar o poder, ocupar o palco, ... Isto é, falar às pessoas, interagir com a sociedade, mas como essa inflexão do cinema europeu coincide com meados dos anos 70, nós apanhamos já essa ressaca. 74, o fim da guerra do Vietname, foi o último momento dessa convulsão libertária.

VR-B: *Será que podíamos tomar a morte de Pasolini como um momento simbólico?*

APV: Acho que sim. Eu costumo dizer que há três mortes que correspondem ao fim do cinema europeu. A do Pasolini, primeiro, do Fassbinder e depois mais tarde do Truffaut, em 1984. A morte destes três cineastas foi prematura porque todos eles, mesmo

se morreram por razões diferentes, ou seja, o Fassbinder por excesso, o Pasolini por uma vida de risco, porque procurou a sua própria morte, o Truffaut porque teve um tumor, mas qualquer deles desaparece claramente antes do tempo, tinham muito para dar. E quer Truffaut quer qualquer um destes três eram de facto a consciência crítica do cinema europeu, e por isso eu costumo dizer que estas três mortes estão profundamente ligadas ao declínio do cinema europeu.

VR-B: *Será que aprendemos alguma coisa, apesar de tudo, nestes dias em que se discute uma nova lei do cinema, na qual aparecem palavras de certo modo inovadoras, como promover a literacia filmica, enfim, coisas com as quais todos nós concordamos em teoria, mas será que aprendemos alguma coisa para fazer reverter o modo concreto, alguma mudança?*

APV: Eu acho que não, mas eu sou outsider. Costumo dizer que sou um dissidente. Penso que aquilo que nós defendemos foi depois traído pela minha geração e pelas gerações seguintes. Portanto, eu acho que se deve promover a literacia do cinema. Mas se nós começámos por fazer filmes que não conseguimos fazer passar para o público (e nós temos um meio poderosíssimo à nossa disposição!), mas se os próprios filmes não falam às pessoas, não podemos dizer eternamente que é o público que é ignaro, que é o público que não nos entende. Um escritor ainda pode escrever livros que, se calhar, só são descobertos uns anos



depois, pode acontecer. Mas nas artes do espectáculo, sobretudo, o teatro, ópera, o cinema, a televisão, não podem ficar á espera que o público os descubra cinquenta anos depois, são produtos de consumo imediato, as pessoas ou vão, ou compram o bilhete ou não compram o bilhete. Mas criou-se uma confusão que serviu uma determinada linha ideológica completamente suicidária, que é a de que o cinema que tem público é relegado depreciativamente para a categoria do cinema comercial, e o cinema artístico (aquilo a que passaram chamar abusivamente “cinema de autor”), não pode ser compreendido pelo público do seu tempo! Eu vou fazer uma citação que é brutal, mas, isto foi escrito por colegas meus, há uns três anos no “Público”. Escreveram uma carta ao Ministro da Cultura, a dizer que o Estado não podia abrir mão da escolha dos filmes que queria que se fizessem, ou seja, que os portugueses mereciam ver, para “libertar os realizadores do peso incómodo do público”! Isto está escrito!

Bom, portanto, é contraditório: como é que se pode fazer uma campanha pela literacia cinematográfica nas escolas, para ajudar os jovens a gostar de cinema e a ver cinema, quando depois se fazem em que os realizadores reclamam que “o Estado os liberte do peso incómodo do público”? Há aqui uma contradição insanável que é fatal ao cinema português. Não vejo maneira de sair disto, sinceramente, sou muito pessimista.

VR-B: *Digamos que nesse pessimismo a única nota positiva é de facto a de que há ainda muita matéria a investigar.*

APV: Há, e essa investigação tem de ser feita. Porque é que chegámos aqui, o que é que queremos do cinema, o que é que os filmes querem dizer às pessoas, porque é que os filmes são o que são? A partir do momento em que os filmes são subsidiados pelo Estado e escolhidos por um júri de pessoas cuja capacidade para representar o gosto dos portugueses e as necessidades dos portugueses, em matéria de consumo de ficção cinematográfica, é no mínimo duvidosa, essa reflexão está bloqueada. E porque é que o Estado declina essa função e a remete para cinco indivíduos, que escolhem por dez milhões? Por que razão é que é um professor da Universidade do Minho e não a minha porteira, quem decide do meu futuro como cineasta? Não aceito isso, da mesma maneira que não aceitaria que o Ministério da Cultura tivesse cinco indivíduos a dizer quem é que deve escrever livros e quem é que deve pintar ou quem é que deve fazer música! Para mim é um absurdo, e o cerne da questão está aí. O mais grave é que isso foi criado por Marcelo Caetano, em 71. Marcelo Caetano criou uma obrigação dos cinemas pagarem 15% dos preços dos bilhetes para serem investidos no cinema português (na altura a economia dos filmes fazia-se só nas salas), mas como era um regime fascista, em vez de ter criado uma obrigação de investirem directamente nos filmes, fez outra coisa: criou um Instituto (o IPC) onde havia um júri com cinco indivíduos que liam os guiões para decidir os filmes que podiam ser feitos! Para evitar que se fizessem filmes que desagradavam ao Regime e que depois tinham que ser proibidos. E isso ficou até hoje, com

uma pequena diferença: em vez da “política do espírito”, que era, no fundo, uma censura política, passou a haver uma “política do gosto”, que é uma censura estética. Isto que é próprio das ditaduras, não é aceitável em democracia.

VR-B: *E o 25 de Abril perpetuou isso...*

APV: Perpetuou isso, porque coincidiu com essa fase em que os cineastas europeus escolheram cortar com o público... O que ninguém diz é que essa desconfiança no escrutínio do público traduz, no fundo, uma desconfiança na própria democracia: o público, entregue a si próprio, não sabe o que quer, não sabe escolher, não sabe o que lhe convém. O que aconteceu na Europa é que nós destruímos o mercado, o nosso próprio mercado (e, por tabela, o mercado mundial), e depois virámo-nos para o Estado a pedir para nos proteger, porque não tínhamos mercado! Faz-me lembrar a história daquele menino, com 12 anos, que matou os pais e depois foi pedir aos juizes que tivessem pena dele porque era orfãozinho! Foi o que nós fizemos. Hoje em dia, os cineastas são quase todos esquerdistas ou anarquistas, que acham que o Estado é um monstro, mas preferem o escrutínio do Estado ao escrutínio do público, quando aquilo que é a aspiração de todos os cineastas, de todos os grandes músicos dos que escreveram ópera, dos que fizeram teatro, era transmitir alguma coisa ao público, era ter o público a reagir positivamente e polemicamente aos filmes que eles faziam e isso foi o princípio da Nouvelle Vague. A Nouvelle Vague foi uma grande revolução por causa disso, porque foi ao encontro daquilo que eram os novos públicos e as aspirações das novas gerações. O cinema Francês não se via reflectido nos filmes que se faziam, as pessoas queriam outra coisa, e isso foi a grande revolução do Novo Cinema um pouco por todo o lado...

VR-B: *Foi pouco compreendida, no início, essa posição da ocupação de novos espaços...*

APV: Não, a Nouvelle Vague foi um fenómeno incrível, não quer dizer que apanhasse logo toda a população, mas o fenómeno da Nouvelle Vague foi nos primeiros anos como o do novo cinema alemão, etc... um fenómeno importantíssimo. Marcou sobretudo aqueles setores da sociedade que fazem a opinião.

VR-B: *Mas era a esses que eu me referia...*

APV: Foi de facto uma revolução brutal. Depois, com os anos, por razões várias, algumas das quais eu apontei, o que aconteceu foi que todo esse elã se perdeu, ou foi desvirtuado, e o cinema perdeu toda a influência na sociedade. É isso precisamente o que falta investigar...



A

CINEMA OF EXPLORATION: IN CONVERSATION WITH OLIVER HERMANUS

by
Chris Broodryk

Nearly a year after winning the so-called Queer Palm for his film *Skoonheid* (Afrikaans for “beauty”), South African writer-director Oliver Hermanus still gets excited talking about his critically acclaimed feature. I am grateful for being able to meet up with one of world cinema’s foremost filmmakers in Café Lola’s in Long Street, Cape Town, before he jets off on a three city press tour starting with London, moving on to Istanbul and finishing of in New York, where *Skoonheid* opened in May this year. Like Iranian filmmaker Asghar Farhadi, Hermanus is a singular voice in world cinema based on a major cinematic accomplishment. Early in our conversation about world cinema, South African cinema and the cinematic wonders of Hitchcock, the Dardennes and Haneke, he talks about the *Skoonheid* characters as if they’re family. He understands the relationship between characters, their bodies and their location, their environment. As it emerges throughout our conversation, nothing is more important to Hermanus than character.

Skoonheid’s narrative anchor is Francois (Deon Lotz), a middle-aged Afrikaner man who runs a timber mill in Bloemfontein. Married and with a daughter, Francois seems distanced from his existence, as if he’s not really part of this own world anymore, as evidenced by numerous scenes in the film. None of this comes as a surprise, as the film opens with an exquisite long shot that slowly

zooms in on twentysomething Christian (Charlie Keegan), only to cut to the holder of this gaze, Francois. Hermanus, a self-proclaimed devotee of Hitchcock, here introduces the driving force and theme of the film that was also a favourite of the old master’s: obsession. Of all the guests at Francois’s daughter’s wedding, Francois’s gaze – and, in complicity, ours – seeks out Christian. Twenty years younger, filled with the energy of youth and with a full head of hair, Christian is the visual antithesis of the balding Francois, whose appearance and the way in which he carries himself have been eroded by advancing age and the mundane stressors of family life and parenting. Christian is beautiful and unattainable, a perfect focal point for the somewhat unhinged Francois.

The film details Francois’s participation in a lifestyle that is kept secret from his family and friends, all the while still participating in the culturally sanctioned rituals of manhood and masculinity such as drinking, watching sports and “braaiing” (barbecuing meat on an outdoor grill). By detailing Francois’s increasingly obsessive and irrational behaviour, the film culminates in a moment of extreme violence and in its aftermath denies the viewer the narrative safety of resolution and closure. *Skoonheid* is an unsettling film regardless of one’s familiarity with Afrikaner culture. Obsession and violation are universal.

Notes on Film Style

Hermanus's film plays with tension and audience anticipation in a manner reminiscent of a British master of suspense. While editing *Scoonheid*, Hermanus, who cut the film alone, watched a lot of Hitchcock, paying close attention to how the director manipulated his camera. Hermanus describes the editing process as "a strange incubation period. It's you and this film, it's very stressful." Hitchcock provided some guidance². "I like bad Hitchcock, like *Topaz*. He's good to watch for looking at the function of film, not form."

Referring to *Scoonheid's* opening scene, Hermanus comments how "the camera mustn't do too much thinking". If a "pan and zoom [can] provide point of view", then a filmmaker should stick to these tools. For Hermanus, a film must not come across as "too constructed"; by calling attention to its own artifice, it risks removing the viewer from the immersive cinematic experience altogether. "Consider [Welles's] *Touch of Evil*", he says. "Film students love deconstructing the camerawork in that film. But it's too constructed." While we're on Hitchcock, I refer to that filmmaker's infamous statement about actors being cattle. To this, Hermanus shakes his head. "Film directors are scared of actors. They don't know what to do with them." Any director has a vision that envelops the totality of the film, but it is the performances that resonate, and "the performance must be [in the actor's] eyes". Hermanus puts his money where his mouth is, often showing Francois in a series of close-ups, emphasising actor Deon Lotz's striking eyes while never coming across as indulgent. After all, *Scoonheid* is about the looking/gazing body as much as it is about the body looking/gazing. The character needs to inhabit a convincing diegetic space.

Realism and Authenticity

For Hermanus, the sense of realism constructed by a film depends heavily on the authenticity of its character and his psychology. "I find it difficult to tell a story as an omniscient storyteller"; in his aim of psychological realism, he creates dramas driven by a single character. In the case of Francois, the main character "becomes aware of himself " and of what could happen "if Christian would reciprocate his feelings". Towards the end of the film, where other filmmakers would have opted for a more audience-friendly conclusion, Hermanus mentions how "Christian has become irrelevant to Francois, so he [Christian] has become irrelevant to me as well". This explains why his film denies the viewer a sense of consequence as far as Christian is concerned. Once Francois detaches himself from his object of obsession and seeing as this is exclusively Francois's story, it would not be justifiable to return to Christian's participation in Francois's life. In addition, Hermanus does not like to patronise his audience: "Film is a language and you have to understand the words". If it happens that you don't, it is not a suggestion of the viewer not 'getting' the meaning of an image or narrative event, but rather that the image or event stills needs to be engaged with. Hermanus emphasises that there is no right or wrong

in reading his films – "you don't own how your film is interpreted" – and refuses to fault any of the slightly negative readings of the film he has come across.

"Men Having Sex With Men"

I ask him about other films labelled as queer cinema, particularly *Brokeback Mountain*, that invited a far less visceral audience reaction than his own film as far as I can tell. I comment that *Brokeback Mountain* was a safe queer film as it was a rather formulaic story told in a typical three-act structure. "But also," Hermanus adds, "the original story [by E. Annie Proulx's] twist was the appearance of the characters; her book is powerful because it is unconcerned with looks and appearances", whereas the film cast establishment hunks Heath Ledger and Jake Gyllenhaal in the film. "It was an economic decision." Hermanus's producers battled for local funding, lacking known talent, but it is to the film's benefit that one sees the characters, not the actors playing them.

Hermanus is somewhat puzzled by *Scoonheid's* label as gay film. While it holds that the film explores the male body as an entity of sex, power and violation, he warns that one must use caution in labelling it a "gay movie", much like it is not a film of gay bodies or characters. In fact, "for Francois, it's love", an experience characterised by an "electric affinity" for Christian. In broad terms, Francois's renewed awareness of not only his own body but also Christian's constitute an acute mid-life crisis where the body, its desires and lust stand central to the crisis. The body, so manifestly anchored in all facets of daily activity, now takes on an element of fantasy, as Hermanus explains it. Francois is supposed to "have the foresight that he is not going to get what he wants. The bubble will burst." Which brings us to the film's climax, a moment of explicit, explosive violence that demonstrates the impossibility of Francois's desires and fantasy. Francois "risks his own sense of self-identification. He reclaims some amount of power," says Hermanus, though "power" may be too strong a word. Does this misguided attempt at assertion change anything though? Francois returns to the routines of daily life in Bloemfontein. This is, Hermanus explains, exactly how someone would react who "has compartmentalised his life" and must return to it to maintain an impression of sanity. Considering the film's final shot, Hermanus visually conveys the idea that Francois will not be able to maintain this image forever.

On Race and Place

Scoonheid speaks to certain South African ideas of race as associated with place. While Hermanus doesn't see Bloemfontein, where much of the film is set, as the quintessential Afrikaner habitat, he opted for this location as its rural-esque setting and atmosphere is so different from cosmopolitan and constantly moving Cape Town. "In Cape Town, the center of the city is populated by white people, and as you move out into the suburbs the city becomes more black. On the other hand, Bloemfontein is black at its city centre and becomes more white the further you

go from there." Hermanus is aware of race, although it is not a central theme to *Scoonheid*. During an all-male "sex club" meeting in a Bloemfontein farmhouse, the members – none of whom are familiar to each other outside of the context of the club – are angered by one them bringing in a young Cape Coloured (brown skinned) man to participate in the group sex. Through a series of slurs it is evident that the boy is not welcome. Also, bringing in that kind of stranger (someone who doesn't look like them) may threaten the club's secrecy. What if someone were to tell on them and expose these hypermasculine men as practicing homosexual intercourse? The Bloemfontein setting emphasises the Afrikaner-



ness of the event, inviting a perspective on the city not yet seen on film.

However, "setting the film in Bloemfontein was [also] out of curiosity", says Hermanus, for whom part of the creative process and pre-production research is locating a film "in a placing it somewhere outside of yourself". Weeks of location scouting around Bloemfontein resulted in the crew finding the perfect exteriors to showcase superficial domestic stability.

Denouement

Overall, Hermanus seems unfazed by the film's success and takes its acclaim and awards in his stride. Not long into our conversation a stranger comes over to our table to congratulate him on yet another award, this one for outstanding achievement in South African film (SAFTA), and he shrugs it off – not out of arrogance or a grandiose sense of achievement, but because *Scoonheid* is part of a much larger South African cultural shift than any award could indicate. It is one of the notable world cinema releases of 2012.

As our discussion comes to an end, I cannot help but put to Hermanus the question that became the driving force in Bazin's writing on film: in light of all that has been said, what is cinema? Specifically, is it the art of the real? Hermanus shakes his head. "It is the art of telling stories with your camera", an experience that involves "a different psycho-cultural space." And if a film works for what it is, as *Scoonheid* certainly does, "you tend to 'mute' your surroundings". Indeed, after seeing *Scoonheid*, the ideas that were etched onto my mind had to do with Francois, naturally, as a powerful and paradoxically impotent demonstration of the body as cultural signifier, as enacted desire and as psycho-social prison.

Notes

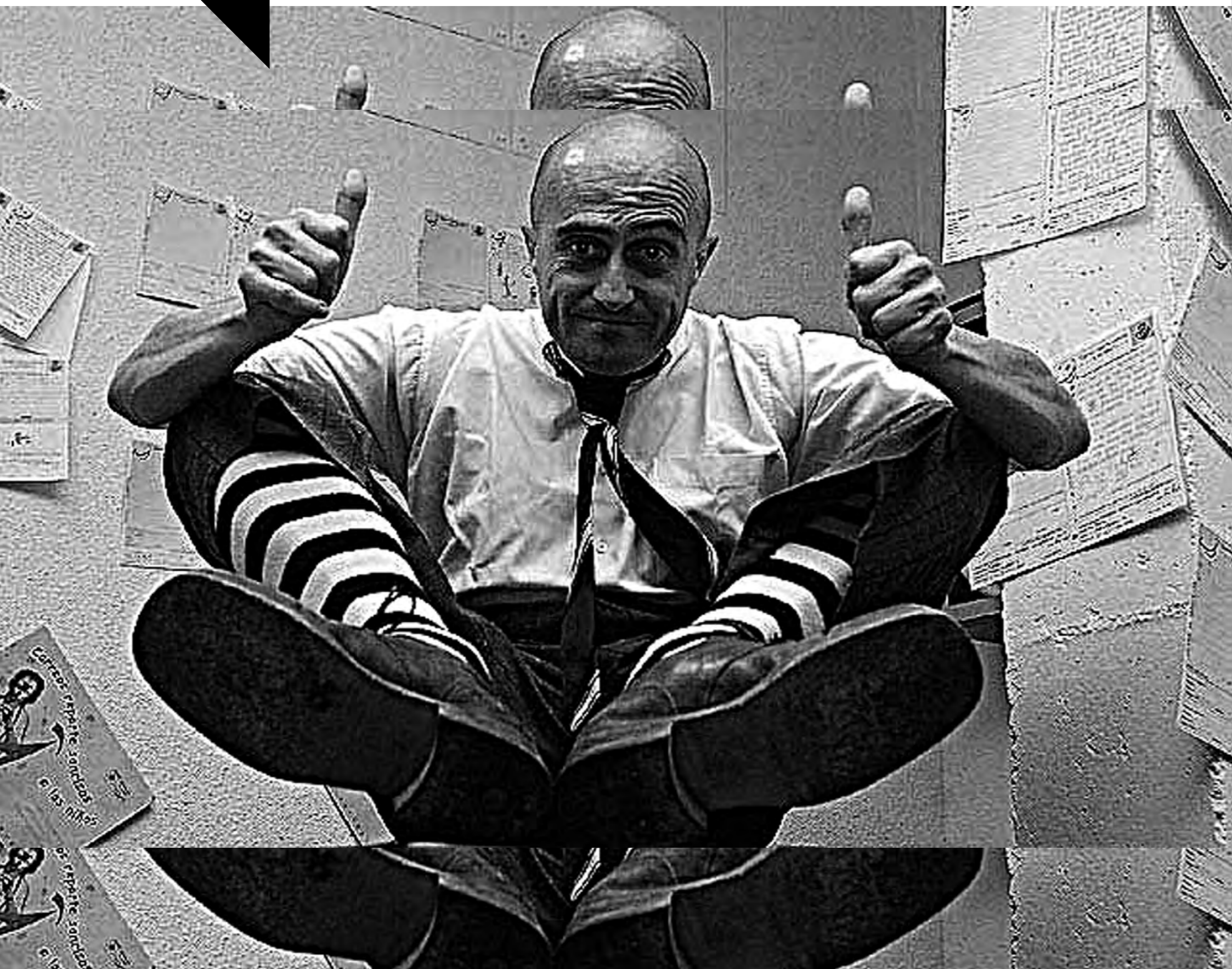
¹ The Afrikaner is a subsection of the Afrikaans speaking white population in South Africa. The term has many derogatory connotations, especially regarding the dominant role of the Afrikaner during South Africa's oppressive apartheid era, and is often understood to signify a loss of political power in the democratic South African cinescape. The term is also associated with various forms of repression, notably sexual oppression.

² Hermanus also expresses a debt to renowned South African photographer Roger Ballen whose work served as an inspiration for *Scoonheid's* images.



Chris Broodryk

Chris Broodryk lectures in Drama and Film Studies at the University of Pretoria, South Africa. He is interested in the intersections between psychology and cinema, as well as South African national cinema, Zizek's political thought and the failures of evangelical cinema. He recently contributed a chapter to 'Sacred Selves: essays on gender, religion and popular culture' and is working towards his PhD.



AN

ATTEMPT TO RETURN TO ABSOLUTE INNOCENCE

by
Ana Cremades

Actor, poet, philosopher and clown, Pepe Viyuela takes us into the universe that hides his most loved, adorable, sensitive and witty character. From stage to cinema, from cinema to stage, everything is a game, transformation and metamorphosis in symbiosis with the character creation where the actor disappears... Words, gestures, light and chaos dissolve into pure, mimetic realities. So, hand in hand with the clown's paradoxical logic, he unveils a decidedly open and genuine film experience. Quiet, please. Action...

I'd like you to start by introducing this peculiar character which has been with you since the beginning of your career, the clown. How does the actor-person become the person-character?

When I work with this character, the starting point is always the same, which is that of... [*Pepe stops and searches for the exact words*], an attempt to forget preconceived ideas, what I think I know about things. The smallest children, almost babies, see the world from a very different perspective. We observe with prejudice, with preconceived ideas. They relate to it in the most innocent, most tender and least prejudiced way, right? They constantly explore, as if they were aliens that have just arrived and don't know how the most basic and simple things work. All this character's work with objects is based on this, on looking for the possibility of a game. The starting point is the game as an activity of discovery, knowledge and exploration. An attempt to return to absolute innocence. I know it's almost impossible, but it's a game, a fantastic trip that allows you to constantly surprise yourself.



This game lets you see things differently and discover an unusual reality...more idyllic, perhaps?

Yes... because it's a constant challenge for your imagination. Or, more than a challenge, I'd say that it implies letting your fantasies and imagination run wild and allowing yourself to play, to wake up. I think the clown is a kind of poet, although he doesn't write on paper but rather on stage, in the very air he moves in. It's fleeting poetry, which just lasts for the performance, the sketch... the moment. And then it is only etched on the spectator's retina and mind. Well, I didn't invent this, I don't know who did, but I've already heard that the clown is somehow a poet in motion (1), the ephemeral poetry of his sketches, of the laughter he provokes, of an entire game of similes...

Isn't this just like any other character on stage and screen because the actor is constantly creating and composing shapes, signs, figures in motion. What makes the clown so different?

The clown is not only a theatrical performance. I think there's much more because as a clown you give a lot of yourself. Then the clown that everyone has inside them just happens, emerges from your memory, your personal experience. It's not like when there's a playwright who writes and creates a character and then you bring it to life. The clown life's is born within you, and sometimes even escapes because there are times you realize that he's doing things that you would never do. He acts this way because it is his nature to do so; he has a special independence: it's an endless dream.

You speak with a "special fondness" for your profession, I'd say that for you it's much more than just "a job". Am I right?

Well... although I've never expressed this in a very thoughtful way, I've been having flashes... that make me realize that the clown is much more, yes. The clown represents things that move me. He represents all those who are different, losers who apparently don't have a place in a society where success is what counts. We live in a moment, -I don't know, it's probably always been so- where the top spots are considered to be only for winners. And the clown is anything but a winner... I'd even say that he transforms failure into success, a celebration, doing a great stunt. But I didn't discover that in the beginning, it took me a while.



How did you start your adventure with this charming person-character, who seems to have decided to accompany you for the rest of your life? How did you find him?

It wasn't something premeditated, I didn't think, "I'll try to find a character who will stay with me all my life" [LAUGHS] It was more like "I'll try to find something to earn a living." What do I have? Almost nothing. I have some stuff at home, a folding chair, and what I have in my mind. Well, let's find a character that can go anywhere...

You weren't exactly looking for the poetry of a clown, but quite the opposite, something down-to-earth and profitable...

Yes, something practical. Because I tried working in bars and they said, "OK. You do comedy, music..." And... [LAUGHS] I can't sing, or do anything suitable in such places. So, I began to explore, as I said, almost in a *survival* mode [*He emphasizes and laughs*]. And I found this character who proved to be the most valuable personal space I've ever encountered in this work and that I intend to hold onto for my entire life. I can even imagine doing this more when I'm eighty or more than doing characters from the film or stage. It's my dream right now, professionally I'd like to become an old clown, the best clowns there are, those that just by moving an eyebrow, with the slightest gesture... evoke lots of feelings and emotions.

So you see yourself as an "old clown" rather than making movies? Why? Maybe because with cinema you can't find that sense of "having soul" or "duende" that sometimes takes place on stage?

I think that basically it's my desire to seek freedom. Through the role of the clown, I've found the performing space I enjoy the most, I feel freer. It's the imaginary universe I'm building from both my personal and professional experience. A place full of personal references where I feel, I insist, deeply free, where even making a mistake can bring satisfaction. When you have such positive feelings about a place, you just want to be there. Even more so if you know that time is running out.

How has the clown affected your film work, and vice versa?

I'm not sure how my acting would be if I hadn't become a clown. It's hard to imagine. Undoubtedly the influence must be there somehow, but I find it difficult to think of how it's been expressed. Anyway, I'd talk about developing my "listening", the power of observation, constantly reinforcing the idea that interpretation is, above all, a game, sophisticated perhaps, but ultimately a game. The importance of being able to take risks, explore different possibilities and not just stick with the first option, learn to feel uninhibited and overcome the sense of the ridiculous. The clown has enabled me to work hard on all these qualities.



Returning to the art of acting, how did an actor-clown -or vice versa- who works in television and film, decide one day to write poetry and publish it? In some way, it's like migrating from visual to written poetry, from stage or screen to paper.

Poetry, as another space for expression and communication, because basically both are the same thing for me, came much later. If I play the clown and write, it's to communicate, to extract what I experience and feel, and share it with others. I used to write for myself and for people I wanted to say things to. Well, one day the possibility of publishing a book about the circus as a bestiary cropped up and I had such fun that I decided that although writing sporadically was good, if I took writing as a discipline, rigorously and devoting time to it, it could be fun, uplifting and could also offer many other things.

Unquestionably, the clown has tried “to feed” from your poetry too...

Without a doubt, because he lives... it may sound pejorative, but he lives by “vampirizing”. Somehow he vampirizes the human being he feeds off. All my life, my experience, the suffering, the times you fall in love, the friends you lose, or you make, everything contributes towards a deeper, richer, clown with a new dimension. Indisputably, writing poetry has contributed other tones and dimensions that I did not have before.

I have talked to the person-actor, to the actor-character, and to the clown-person... but you are also a philosopher! Philosophical theories must contribute as projections, concepts and teachings in your work. More influential than exclusive? More exclusive than influential? Or maybe both?

I guess everything is... Yes, surely there’s something in the concept, especially, when I started to create it, I was studying philosophy as well. And yes, maybe it’s a kind of pedantry, but I tried to find a profound dimension for him, though maybe now I don’t care so much. In fact, this depth is often an attempt to escape from profundity. This search for profundity is often what prevents you from reaching it. Indeed, when the character became a clown, he appeared with no red nose, no colors and continued the same... feeding from grays, browns, like a landscape in black and white. He was also very much based on silent film characters. Maybe that’s why he has no red nose, and the only splash of color he has is a scarf. But everything is in black and white, everything arises from the idea of giving depth that comes from the universe of Beckett, those solitary, strange, stammering figures. Yes, there are so many concepts, but I think the best is what happens next, the moment when all this is forgotten, and people start to laugh.



Poetry and your knowledge of philosophy must also have “meddled” with your film work. How have they done so?

I think the most important thing in an actor’s work is the ability to foster the communication of feelings and ideas within the community. Human beings can be considered as such, especially, from the moment we need to communicate emotions and thoughts, the moment we begin to use language to express what we feel and think. We can consider that contemplation and poetry are born in this moment. Drama comes later, and both have always used it to communicate their contents. In my case, what has happened is just a reflection of this general fact. I chose theater because I love the possibility it offers to communicate with my community, to share ideas and emotions, to share viewpoints, to express debate and controversy, to promote the use of thought in a space which doesn’t lose sight of poetry; this is the “formula” that I use to perform this task.

You mentioned silent films, remembering the wonderful universe of slapstick. What is the best lesson learnt from that silent world? What did you see in those “absurdly logical” characters?

I saw ambiguity. I saw a defenseless human being, faced with minor, seemingly unimportant things, but which attracted attention irresistibly. Buster Keaton, Harold Lloyd or Chaplin drew my attention because of their helplessness facing the world, their loneliness and defenselessness. Yet, despite everything, the great strength of their characters, I return to the idea of not giving up, of moving forward always. The way comedy is based on pain and failure also caught my attention. The constant stumbling is immediately identified with our own personal challenges, and spurs us on to empathy. I saw all those things, which I now reflect on. I saw those poor people, helpless beings in a hostile world, that never give up, never sink, floating permanently in that constant adversity. A nutshell in the middle of the ocean, no one will cause it to sink, no matter how powerful the sea is, that nutshell will always be on top. This is what I saw in these characters, despite their smallness, they shone with a light that real people didn’t have.

Isn’t it true that we laugh at very similar situations and things... that are differently disguised? What do you think of the timelessness of laughter?

The clown often works with universal time and space concepts... he works with situations that could have been experienced two thousand years ago, and surely if the world exists in another two thousand years, we will continue experiencing the same [LAUGHS], we will still be this individual who fails or faces the unknown and himself. I think this is something universal, what really matters, and what allows the clown to have had such a long journey throughout the history of mankind.

Improvisation is part of the game with spectators. Is that what most determines the clown’s work on stage or in the cinema?

In the movies there is not much room for that because there is no audience to interact with. On stage, apart from technique, which is important, you have to try to be precise in what you do, but it’s true that then there is a large field open to suggestion and a freer game. Often from the technical standpoint your performance is precise and correct, but it needs... I don’t know how to explain it, humanly and spiritually, you know you’re missing something, it lacks soul, the spirit that sometimes inhabits what you’re doing and makes it more valuable, funnier or more appreciated, then you feel much more alive, much freer. I don’t know whether it’s improvisation or what to call it, but apart from the clown’s discipline and routine, there’s this flash you’re always seeking, but which isn’t always there. We could refer to what Garcia Lorca called “duende”, right? It’s there or it isn’t. You don’t know how to catch or lure it, sometimes you miss it and other times it unwittingly appears... Apart from the method, there’s that gift that an actor, a clown, a specific situation that is or isn’t granted. [*Pepe stops for a while*] The soul of things, you don’t know where it resides. The magic of art: you don’t really know why, but suddenly, there’s a “brushstroke” in harmony with a verse or a performance... and it’s amazing.

On stage—since everything goes through your hands—you become a kind of “musical director”, in cinema, instead, you turn into “one of the musical instruments” How do you interpret and/or incorporate this change of role in your work... or in the character’s work?

While on stage you have direct contact with the audience, in film there is a filter, the director deals with the story and this prevents such contact... or modifies it, I should say. But you just have to be aware of it, trust the director and put yourself in his/her hands. The same as the trapeze artist trusts the catcher and does a triple somersault, you must hold out your hands and trust that they won’t let you down. In that sense, I think the actor’s task should be to collaborate, to act as a link, as one more piece of the narrative puzzle you serve.

To finish, how do you understand, either on stage or in the cinema, the deep-rooted symbiosis that determines the significance of comedy’s persistent link to tragedy throughout history?

I realize that, historically, it is so. Comedy appears later, after Greek tragedy, I’m referring to the evolution of Western theater. I think it’s due to the human capacity to transcend the most immediate, that is, the pain provoked by tragedy, and then, take a step further, looking from the outside and being able to play with that. Laugh at that in order to, maybe not to disable it, but at least to relativize it. Beyond the dogmatic and inviolable concepts, suddenly, the clown or a comical situation lets us laugh at something which seen from the purely tragic viewpoint would arouse awe. The clown relativizes our humanity. I think it makes the tragedy or our lives more bearable.

(1) “A clown is a poet in action.” Henry Miller

Illustration references

Pérez, Bernardo (2008) El Pais.com [Consult. 17-07-2011] Fotografía. Disponible en <URL: http://www.elpais.com/fotografia/Revista/Verano/Pepe/Viyuela/elpfot/20080812elprdv_11/les/>
Viyuela, Pepe (2011) HoyCinemaTV [Consult. 17-07-2011] Fotografía. Disponible en <URL:

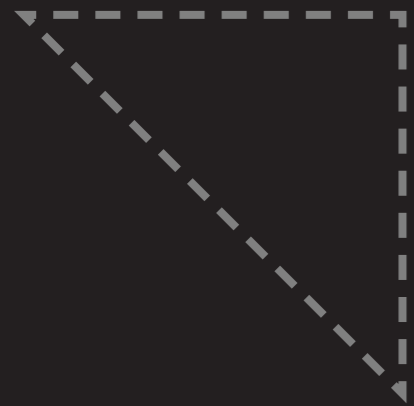
Ana Cremades

University of Seville, Spain. Professor, actress and visual artist.

Currently she resides in Montreal researching and completing her PhD in Fine Arts.

Graduating in Fine Arts. Majors: Sculpture (University of Seville, Spain) and Graphic Design (Hogeschool Sint Lukas Brussel, Belgium). She has also studied acting and has always shared her passion between dramatic and visual arts. Although she has been involved in the acting field since the late eighties, she is currently focused on research and teaching, with a special emphasis on interdisciplinary artistic discourse.

As for the performing arts, she’s mainly been devoted to dubbing. Since 1989, she has combined working as an actress and dubbing director with translation into Spanish, screenplay adaptation, and radio and television work. Also, she has been a Jury Member of the annual ‘Desencaja Theater Contest’ of the Junta de Andalucía since 2009.



FILM

REVIEWS

RECENSÕES

DE FILMES



THE AMBULANCE 2009

Recensão de
Anabela Branco de Oliveira

A AMBULÂNCIA

Título original: HITNA POMOC
Título em inglês: THE AMBULANCE
de Goran Radovanovic
Sérvia, 2009, 81 min
Argumento, realização, produção:
Goran Radovanovic
Direcção de fotografia: Radoslav
Vladic
Montagem: Andrija Zafranovic
Musica: Aleksandar Sanja Ilic
Actores: Vesna Trivalic, Natasa
Ninkovic, Nenad Jezdic, Sonja
Kolacaric, Tanasije Uzunovic
Companhia produtora: Nama Film

A sequência inicial de *The Ambulance* (Goran Radovanovic 2009) projeta o forte caráter documental desta aventura ficcional. O Serviço Nacional de Ambulâncias protagoniza uma lúcida reflexão acerca das recentes profundas mudanças na sociedade sérvia. O universo da ambulância torna-se metáfora de mudança. Uma mudança no espaço e no tempo e um percurso identitário através de desencantos, paradoxos e indiferenças fraturantes, à procura de um sonho.

A ambulância, através do olhar sofrido e intraduzível de Vera e de Goran, percorre as manifestações e as revoltas contra Milosevic, está presente durante a queda do ditador, assiste às reivindicações perante os novos valores e é testemunha das exéquias do primeiro-ministro assassinado. Está presente nos momentos inevitáveis da morte.

The Ambulance define olhares de transição, esbate fronteiras entre documentário e ficção e é o espelho do inevitável desencanto após o fim dos totalitarismos.

Projeta o profundo desencanto de Simo Loncar que, fardado com o uniforme do antigo regime, frente ao símbolo de um socialismo perdido, transmite um olhar de sofrimento, de raiva e de mistério perante o presente que o atordoa. Simo Loncar aparece de olhar alucinado e desesperado nas manifestações contra o ditador, senta-se ao lado dos retratos dos novos senhores, aparece de joelhos e a arrastar-se, numa atitude de súplica, de desencanto e de completa desorientação, no meio das imagens captadas pelas câmaras durante os tumultos populares. Os grandes planos do rosto dele ao lado do autocarro incendiado definem o seu profundo desencanto e a fratura de um país que ele não compreende: um país que arde dentro dele. O serviço nacional de ambulâncias torna-se o suporte cognitivo quando ele apresenta dúvidas psíquicas e físicas relacionadas com um suicídio que deseja mas que não consegue concretizar. A ambulância não o satisfaz nessa demanda e também chega tarde ao campo de refugiados, não conseguindo evitar o suicídio de um outro desencantado.

Tatiana Loncar, a filha de Simo, é outra personagem do desencanto. Como apresentadora do jornal televisivo, ela projeta os ideais de Milosevic, ataca violentamente a presença da NATO na Sérvia e sofre, ao lado do filho, todo o processo depurativo após a queda do ditador. O rosto de Tatiana, muitas vezes em grande plano, torna-se outro símbolo do desencanto revolucionário. Enfrenta a morte do pai, tenta integrar o filho e tenta fugir ao fatalismo de uma palavra grafitada no recreio da escola –Alcatraz- cadeia mítica americana simbolizada numa Sérvia que ela não compreende e não aceita.

Ao lado deste desencanto, ao lado dos rostos desesperados, surge um rosto de um miúdo, vestido com uma camisola do Partisan de Belgrado, refugiado do Kosovo que, inserido numa montagem extremamente acutilante, engloba as imagens documentais de êxodos e bombardeamentos. O menino tem, nas sequências iniciais, um olhar enigmático e intraduzível. Chora serena e incessantemente... é o menino das lágrimas.

Perante o desencanto, a revolta, os tumultos, a guerra, os êxodos, o



desespero, a proliferação dos campos de refugiados e as exéquias de uma promessa política, a ambulância projeta uma indiferença fraturante e quase inevitável. Quando Simo Loncar confessa a sua incapacidade para o suicídio e a sua urgência de conhecimento, os serviços de atendimento revelam uma indiferença total, projetando um intenso paradoxo, uma subversão do processo e do momento. No segundo telefonema, quando pede a quantidade conveniente de comprimidos para o suicídio, as respostas exatas e a banalização do atendimento são atroz. A mesma indiferença atroz com que Vera e os colegas enfermeiros esperam que o utente morra, rodeado da família, para de seguida o transportarem. A mesma indiferença que faz com que Vera ignore Nada, nas escadas do prédio e na entrada do metro.

Existe a mesma atrocidade e a mesma indiferença na sequência em que a ambulância arranca para uma emergência, com a porta de trás aberta, deixando cair uma maca vazia. Na ambulância que arranca de portas abertas está a confusão da mudança e a procura desenfreada e sem limites de uma nova identidade.

A procura coletiva de uma identidade que se projeta na montagem paralela entre o presente ficcional e o passado documental de lutas, manifestações e desencantos; na renovação arquitetónica da cidade, num nítido movimento de limpeza e de reconstrução e na renovação total, ao nível espacial, organizacional e informático, do novo serviço nacional de ambulâncias.

Um processo de reconstrução de identidades que também se constrói num conjunto de contrastes: o contraste entre o desenho forense do potencial suicida Simo Loncar e o plano da criança,



alegre, saltando à corda em cima dele; o contraste entre o desespero rastejante de Simo na sofreguidão das caixas de medicamentos e o olhar sereno de Nada na sua cadeira de rodas; o contraste entre a cumplicidade das crianças na dança do ovo e o esmagamento raivoso de um outro ovo cometido por Goran, de olhar misterioso e perdido.

É a procura desesperada de uma identidade, simbolizada num autógrafa, que move Tatiana Loncar: o autógrafa, repetido de uma forma psicótica, nas paredes da sua casa, assinado e oferecido, na morgue, perante o cadáver do pai, e pedido por Vera impedindo um suicídio planeado.

É a procura desesperante de uma identidade que sufoca o filho de Tatiana que não aceita os jogos de paz, sucumbe ao ciúme, desrespeita a identidade do outro e coloca, no grupo das roupas e das brincadeiras a arma ameaçadora dos equilíbrios e testemunha denunciadora de lágrimas feitas de raiva e desorientação.

The Ambulance é a presença de uma identidade que se quer reconstruir lentamente como os gestos excessivamente lentos da família que, no armazém, recebe a ajuda humanitária da Nações Unidas: um processo de sofrimento e de solidariedade, numa comunhão serena sem atropelos e sem pressas.

É a identidade serena do menino das lágrimas a rezar o Pai Nosso, a denunciar o milagre desejado, a orfandade e o exílio que a guerra lhe impôs. É uma identidade expressa no olhar intenso e enigmático do menino das lágrimas: uma identidade perdida simbolizada no barco insuflável em que dorme no campo de refugiados.

O mistério das lágrimas é o percurso de uma identidade expressa

na montagem exímia entre o plano da chuva, o das lágrimas e o da água a cair na bacia. A identidade e a procura de um sonho. Será o menino das lágrimas o olhar de Goran Radovanovic?

No texto introdutor da edição em DVD, o realizador afirma “And there is also a dream in it.” Existe no filme, um sonho de mudança, num mesmo tempo e num mesmo espaço. Um sonho que parece não existir quando Nada tem consciência das suas limitações físicas mas que renasce quando ela fala da ligação inevitável e intrínseca que a une às duas janelas libertadoras: a da internet e a da casa, virada para o bulício da rua.

É o sonho de Vera que encontra em Nada, a companheira que a ajuda na sua modernização informática e na sua mudança pessoal: muda-lhe o olhar e o sorriso. Numa sequência de aprendizagem entre Nada e Vera, a tecnologia do email é substituída pela maravilha de um passeio em conjunto, o início de um jogo de cumplicidades.

É um sonho que parece não existir num chão pavimentado de quadrados brancos e pretos (um tabuleiro de xadrez onde se joga a vida e a morte) da morgue, revoltada e desencantada, de Tatiana mas que renasce num mesmo pavimento de quadrados brancos e pretos do Observatório de Belgrado onde Vera quer ver um asteroide com o nome de Sérvia e onde Nada sonha com o poder curativo das lágrimas do menino.

No percurso onírico do Observatório, o menino das lágrimas liberta-se do olhar triste e enigmático e sorri. Reencontra a sua identidade. Foi difícil mas conseguiu: foi bem mais fácil vestir a camisola de um outro clube! E as lágrimas curativas projetam-se, no *travelling* final, através da escada em obras, na construção de uma nova rampa para Nada.

O *travelling* pela escada e a presença da rampa é o percurso da construção de um novo país com jogos de novelos e fios que se cruzam num intenso multiculturalismo onde os momentos do conflito e do exílio se transformam numa identidade tranquila, sem os solavancos da câmara subjetiva de Nada e sem as ambulâncias do socorro e do urgente...



Anabela Branco de Oliveira

Doutorada em Literatura Comparada, orienta a sua pesquisa científica no âmbito dos estudos interartes, nomeadamente das relações dialógicas entre literatura e cinema. Pertence ao conselho editorial do *International Journal of Cinema*.



THEO,

A NEED TO GET MONEY FAST

Reviewed by
Paula Soares

THEO

by Rati Oneli

USA / Georgia, 2010, 30 min

Screenplay, director: Rati Oneli

Producer: Jacob Gali, Rati Oneli

Cinematography: David Barkan

Editing: Ramiro Suarez

Music: Edward Grieg

Cast: Thomas Andre, Jacob Gali

Producing company: Liber8Films



_ Zygmunt Bauman, *Society under Siege*, 2010

The new speed renders the action momentary and thus virtually unpreventable, but also potentially unpunishable.

I recall *THEO*¹ presented at the Avanca Film Festival 2011, a film² directed and written by Rati Oneli³, a native of Georgia⁴ residing in New York for the last 12 years.

Theo interested me because of the way it embodies Zygmunt Bauman's⁵ concept of liquid times and how such concept is expressed in the film structure in a very intense way. In the film, everything makes sense, preventing the viewer from moving away from the images that flow in each shot. In parallel, the film includes cinematographical and geographical references as well as an attempt to freeze time between past and present without future, where fast-moving images make time swallow space.

The Director confesses: *I feel instinctively close to the world of vision of the Polish philosopher, even though I didn't explicitly cite or reference him in Theo*⁶.

The first version of *Theo*, as work-in-progress, started in 2008, in New York. *It was not a finished film. After that, due to personal and technical reasons, it took several more years to shoot additional scenes and produce final cut. Editing was the main impediment*

*to finishing the film*⁸, refers Oneli. *Theo* will be finished in mid-December 2010.

The film's official website refers: *Through the prism of dream and reminiscence, Theo depicts several days of an aimless young man's life with fluid imagery and nontraditional narrative illuminating the emotional and transitional human condition. It's a story of a modern human, caught in the "relentless-right-now", lost in the powerful vortex of life, unable to find a way out or define himself, and unwilling to change.*

This confirms, once again, the aesthetics of the film through the terminology used (*fluid imagery, nontraditional narrative, a story of a modern human*) and through the image of an individual unable to find or look for a way out in his life: *It's very easy to be sucked into mechanical, spiritualless life and never come out of there. Basically, one can get lost without even ever finding or defining yourself*⁸.

Theo expresses the notion of fluidity, "liquidity" of contemporary times in the sense of human and territorial precariousness. There is a void experienced by a character named Theo, who lives "nowhere", in no particular space, for whom time never stops. Someone who lives suspended in a spatial void, like the refugees referred to by Zygmunt in *Society under Siege*. *Those who are catapulted into a nowhere, into a "non-place"* (Bauman 2010: 138). This "non-place" referred to by Marc Augé⁹, is masterfully mirrored in New York's everyday landscape. A floating foucaultian place generator of no-way-out anguish. Where one floats... one loses the notion of space, place and even location, which, in *Theo*, gains the form of a gesture, the pickpocket. The gesture acquires the thickness of time - the moment. The instant replaces the place.

Reality felt in modernity lives, now, a new experience, that of globalization. *On the map of the modern world there was a profusion of blank spots bearing "ubi leones" tags, "here there be lions"* (Bauman 2010: 135). Such places are in extinction. The world filled up with people without references, finding them in instant behaviours. *The manifestation of the new existential condition took them by surprise*, writes Bauman. The world and the human experience liquidified and the notions of outside and inside are confused. *We are all "inside" with nothing left outside* (Bauman 2010: 136).

Theo is confined to a time closure, a scenario that has been manifested and developed in contemporary cinema associated with "aesthetics of flux", a concept first referred to by Stephane Bouquet¹⁰ in an article in *Cahiers du Cinéma*, in 2002. An idea reiterated by Jean Marc Lalanne in a later edition of the same journal, entitled "C'est quoi ce plan?": *the shot is a stretched, continuous flux, a flow of images where all classical instruments are submerged held by the very definition of mise-en-scène: the frame as picture composition, the cut as agent of meaning, the editing as a rhetorical system, the ellipsis as a condition of narrative*¹¹.

Most contemporary cinema, like *Theo*, transmits this idea of fluidity that arises in the construction of film shots, in the relationship



between the camera and body of characters and how they "manage" the shot. Time becomes continuous and space flows, liquidifies... "Liquidity" that, according to Bauman, characterizes the culture of the present, giving it a liquid cartography experimented by the actual individual.

*We live in fascinating but also very confusing environment. In earlier times, despite obvious hardships and lack of modern luxuries, it was easier and more straightforward to live one's life. You were born and for the most part would have a set idea of what your life would be like. Life was more homogeneous in a way. Our age has become infinitely more complex and uncertain*¹², states Rati Oneli, referring to the way Bauman recalled his childhood experience in terms of physical space, summarizing it as follows: how far is it from here to there (Bauman 2000: 110)?

In the past, there was a more palpable awareness of space as its physicality was lived simultaneously with time. When one walked from one place to another, one would know how long it would take, making time and space less abstract. Human beings had a more precise notion of the space-time element, which allowed them to have a more predictable image of their own lives.

Oneli's expression "*life was more homogeneous in a way*" also reveals the notion of time fragmentation, a mannerism already experimented in modernity, a phenomenon that is distinctively explained by Jonathan Crary, in his book¹³ about changes in the perception of modernity. In this book, the author tells us about the turn of the 19th Century, a period that witnessed profound social, urban, economic and political transformations, which affected individual perception. Industrialization forced the reorganization of feeling and seeing, establishing a change in the relationship between the individual and the perception of space and time.

Modernity promoted a breach of attention, a new logic. A logic characterised by an internal movement formed by accelerated fluxes. Bauman writes: *The history of time began with modernity* (Bauman 2000: 110). The author recalls cars that were faster than people and horses, causing a change in the concept of distance - more distance, less time. Time started to overlap space.

Bauman tells us that, since modernity, the relationship between space and time became a changeable process, which is still valid as I write this article. INTERNET and WEB languages affirm the virtual world as a new reality. The transformation of perception witnessed during modernity was continuously renewed with new experiences with space and time where, at times, the former seems to cease to exist.

Speed is now instantaneity. A notion that is integrated in our daily lives influencing our way of thinking and building images, including cinematographical images.

In film, this change manifests itself in the construction of the shot, in the relationship between the camera and the body where the character (willingly or not) is transformed into a living body in an energy flow. The sound, silence, bodies and the camera become objects of quick sensations that merge with our own body, that of the

viewer. Space is built in liquid time under the constant movement of film narrative. The border between fiction and documentary is also diluted.

There is a new attitude in the act of shooting, as in Rati Oneli's work.

Flux cinema is concerned with the fluidity of time and space present in the construction of narratives that are "self-organized", expressed in the form of sensations. The camera is able to create temporal experiences different from those that we were used to. The viewer of flux cinema, as it happened to me when I first saw *Theo*, "dives" in the film in a different way. Our brain experiences a new perception. Shots emerge in a fluid movement managed by time that uniquely aestheticized itself into a notion of space that flies over reality.

Theo tells a life story that takes place in a city that is immediately identified by its iconic features. I call your attention to the last shot when the escalator brings a can of Coke to the viewer along with a McDonald's logo, in a different shot.



Space lost physicality.

Theo is a film where past and present merge with poetry. Ilya Prigogine writes: *We don't know better than Agostinho what time "is", but it is with Aristotle's full definition that we can, nowadays, relate the laws of movement. The intrinsic measure of movement imposes the perspective of before and after. The movement "invented" by Galileo and his successors articulated the instant with eternity. In each instant, the dynamic system was defined by a status that held the truth of its past and future.*



In fact, *Theo* is a consistent and coherent example of flux cinema.



The movement as we know it today extends the instant and is articulated with the future (Prigogine 1990: 230). The past exists simultaneously with the present. Time is reduced to the eminence of the future. We live in time, as Gilles Deleuze¹⁴ would say.

In *Theo*, dialogues are circumscribed. Conversations replace amplified sounds/noises of the real in a sound-emotional hyper-reality. The camera is aggressive, getting “violently” close to the actors, chasing them in space, not allowing the construction of poses or the production of gestures. The staging of gesture only occurs in the scenes with the pickpocket(s).

Theo is structured in the concept of velocity, which is also expressed in the idea that Theo needs to get money quickly, leading him to become a professional pickpocket. Theo learns this “art” with the help of an older friend, in reference to the film *Pickpocket*, by Frenchman Robert Bresson, shot in 1959. An unforgettable film characterised by the choreography of gestures. Everything is gesture, body and objects. The shots are minimal and the camera is narrative, but essentialist. Bresson constructs his films without artefacts, *executing film images, cinematographic shots and self-materialised sequences, “pure”, natural and without artefacts*¹⁵. In turn, *Theo* integrates this reference revisiting modern cinema and as a compliment to modernity that, in this case, serves as a bridge to supermodernity, the contemporaneity that is materialised in flux cinema.

I conclude this article recalling some of Director Rati Oneli’s words:

*Theo is a work of fiction. There are some factual references, for example to the life of the older pickpocket/nurse (Lakoba) and the pickpocketing lifestyle, however I was not interested in reproducing the reality around me but rather my subjective relationship with it. I’m both Theo (title character) and Lakoba (older pickpocket), combining both “rational” and “irrational”. I put them in quotations because, I think, these concepts only make sense within a certain, narrow framework. Theo’s character is truly free in his ignorance and naiveté; I think these two qualities are necessary to attain some kind of degree of personal freedom in today’s world. Nothing “rational” makes sense anymore. I believe there is some kind of center of objectivity that we all gravitate toward, but the real direction and location of this center is hidden from us. Hence, for me, personal experience and very importantly my own process of building references to that “objective center” is more important. I think Theo’s life instinctively revolves around that. Lakoba, is only beginning to understand this through his intellect only late in his life when a sudden, chance meeting forces him to think and remember, which in turn creates confusion in his world as to what is reality and what is product of his imagination. Intellect has limits*¹⁶.

References

- AUGÉ, Marc (1994) *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Bertrand Editora.
- BAUMAN, Zygmunt (2000) *Liquid Modernity*: Polity Press.
- BAUMAN, Zygmunt (2010) *A Sociedade Sitiada*. Lisboa: Pensamento e Filosofia.
- BOUQUET, Stephane (2002) “Plan contre flux”. In: Cahiers du Cinéma, No. 566, March.
- Crary, Jonathan (1999) *Suspensions of Perception Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- DELEUZE, Gilles (2004) *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LALLANE, Jean Marc (2002) “C’est quoi ce plan?”. In: Cahiers du Cinéma, No. 569, June, pp.26-27.
- PRIGOGINE, Ilya e Stengers, Isabelle (1990) *Entre o Tempo e a Eternidade*. Lisboa: Gradiva.
- SOARES, Paula (2010) “O Cinema de João César Monteiro: tempo e o espaço no plano filmico” (tese de doutoramento). Faculdade de Ciências Sociais e Humana da Universidade Nova de Lisboa. <http://whatwouldtotowatch.com/2008/07/26/a-filmmaker-grows-in-russia/>

Notes

¹*Theo* was screened at: ACE Film Festival (New York), International Music and Film Festival (Riga), Avanca Film Festival (Portugal) and the Art House Festival (Georgia - Batumi).

² Cast:

Theo - Thomas Andren
 Lakoba - Jacob Gali
 Iris - Leah Rudick
 Miranda - Ana Parsons
 Narrator - Gennadi Vengerov
 Editor: Ramiro Suarez
 Director of Photography: David Barkan
 Producer: Jacobi Gali
 Associate Producer: Launa Lee Eddy
 Associate Producer: Manuchar Mamukishvili
 Art Director: Yejin Yoo
 Sound Design: Wade Vantrease
 Assistant Director: Justin Lange
 HD / 1:1:78 / 30 min / Colour, B & W
 Language: English
 Gali / Oneli Film, Liber8Films

³ Autobiographical Note written by the Director.

I’m a filmmaker based in New York City. I was born in Tbilisi, Georgia and attended the Tbilisi Institute of Asian and African studies at the former USSR Academy of Sciences; and also studied International Relations (Middle East) at Columbia University in

New York. I didn’t attend a professional film school and worked at different jobs before turning to film as the only solution to the looming internal crisis I experienced in that period. I didn’t have access to the film industry connections or professional network and learned filmmaking from watching works by great masters of cinema.

⁴ The Caucasus Republic located on the border between Europe and Asia.

⁵ Born in Poland in 1925.

⁶ Oneli, Rati, e-mail message, July 25th, 2010, 20:21:30 WEST.

⁷ *ibidem*

⁸ Oneli, Rati, “A filmmaker grows in Russia”, *What Would Toto Watch?* in <http://whatwouldtotowatch.com/2008/07/26>.

⁹ Augé, Marc (1994) *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Bertrand Editora.

¹⁰ “Plan contre flux”. In Cahiers du Cinéma, No. 566, March 2002.

¹¹ In Cahiers du Cinéma, No. 569, June, 2002.

¹² Oneli, Rati, “A filmmaker grows in Russia”, *What Would Toto Watch?* in <http://whatwouldtotowatch.com/2008/07/26>.

¹³ Crary, Jonathan (1999) *Suspensions of Perception Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

¹⁴ inDeleuze, Gilles (2004) *A Imagem-Movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.

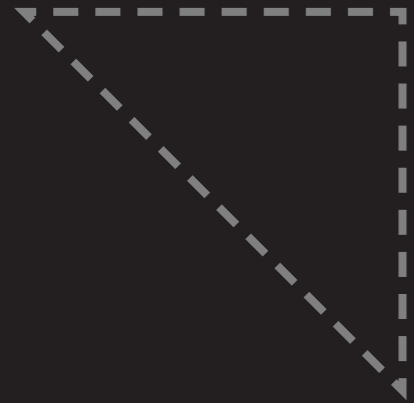
¹⁵ Soares, Paula (2010) “O Cinema de João César Monteiro: tempo e o espaço no plano filmico” (tese de doutoramento). Faculdade de Ciências Sociais e Humana da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, p.30.

¹⁶ Oneli, Rati, e-mail message, July, 25, 2010, 20:21:30 WEST.



Paula Soares

Paula Soares was born in Oporto in 1964. She obtained her PhD in Communication Sciences/Cinema at the New University of Lisbon. She is a university teacher at University of Minho



**BOOK
REVIEWS
RECENSÕES
DE LIVROS**



UMA

RENEGOCIAÇÃO DO PRAZER
VISUAL – AS PROPOSTAS DE
CHRISTINE GLEDHILL E TERESA
DE LAURETIS PARA UMA
FEMINIZAÇÃO DO CINEMA

Recensão de
Ana Catarina Pereira

“A politically and aesthetically avant-garde cinema is now possible, but it can still only exist as a counterpoint.”—
Laura Mulvey

Em 1975, a História dos estudos fílmicos ficaria marcada pelo contundente artigo de Laura Mulvey, publicado na revista *Screen*. O cinema clássico de Hollywood era acusado de uma discriminação das espectadoras na sala de cinema e da constituição de narrativas exclusivamente dirigidas ao voyeurismo masculino. A partir desse momento, o olhar do realizador, do personagem principal e do próprio espectador de um filme jamais seriam considerados inócuos. As críticas à formulação de Mulvey, em *Visual pleasure and narrative cinema*, surgiram de todos os sectores, incluindo os assumidamente feministas, nos quais Teresa de Lauretis e Christine Gledhill se inserem.

Na sua obra mais sistemática — *Alice doesn't* (1982) — e em particular no segundo ensaio — intitulado *Imaging* — Teresa de Lauretis acusa Mulvey de se encontrar demasiado restrita a binómios como cinema alternativo *versus* cinema *mainstream* ou imagens positivas *versus* imagens negativas. Situando-se o aparecimento simultâneo da sétima arte e da psicanálise no início do século XX — época em que se valorizava o verdadeiro romantismo —, a autora considera natural que exista uma relação privilegiada entre cinema e desejo. Para Lauretis, a narrativa constrói um espaço visual onde a acção se vai desenrolando como um espectáculo da memória, enquanto o filme conduz o espectador por todas as cenas. Deste modo, a escopofilia torna-se essencial ao cinema e à criação de imagens, funcionando como uma espécie de meio para o espectador exercitar a memória e se auto-analisar: “In a sense, then, narrative and visual pleasure constitute the frame of reference of cinema, one which provides the measure of desire.”²

No entender da especialista em História da Consciência, da Universidade da Califórnia, Estados Unidos da América, este processo é comum a ambos os sexos. Reconhecendo que, desde o início, terão sido os homens, legitimados pela ideologia patriarcal dominante, a definir o que é visível no ecrã (o objecto, o prazer e o seu significado), a autora não se revê, ainda assim, no projecto das teorias feministas do cinema que pretende “tornar visível o invisível”. Na sua opinião, estas deveriam antes construir um objecto visual próprio, bem como as necessárias condições de visibilidade para um sujeito social distinto. Neste sentido, defende que os estudos feministas deverão partir de uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, tendo em vista a construção de novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo. Para concretização destes objectivos, não será necessária, nem sequer desejável, uma destruição das referências passadas e uma viragem para um cinema de vanguarda, que a autora considera totalmente desprovido de narrativa e de magia cinematográfica. Neste aspecto, e salvaguardando a importância teórica do ensaio *Visual Pleasures...*, Lauretis reitera que Mulvey se terá excedido. Na sua opinião, a

narrativa e o prazer visual têm que deixar de ser encarados como uma forma de opressão, uma vez que as relações entre a imagem e a interpretação ultrapassam largamente qualquer filme.

Para Teresa de Lauretis, tanto o cinema como a psicanálise já demonstraram inúmeras vezes que o discurso sobre o desejo não destrói o prazer visual, nem sequer o sexual, mas antes os multiplica. Fundamental será então que se reconstitua o próprio desejo feminino do ponto de vista da espectadora. Sobre este mesmo tema, outra das vozes mais críticas (ou reflexivas) relativamente às teorias feministas do cinema formuladas nos anos 70 seria a de Christine Gledhill que, em finais dos anos 80, alertou para a necessidade de uma “renegociação do prazer”. No entender da especialista em género e estudos fílmicos, da Universidade de Sunderland, Inglaterra, a convergência da psicanálise e do cinema tem sido problemática para o feminismo, uma vez que se tem teorizado largamente a partir da perspectiva da masculinidade e das suas construções. Na sua opinião, o facto de conceitos como “voyeurismo cinematográfico” e “fetichismo” servirem como norma para a análise da narrativa do cinema clássico, dificultou a concretização de uma teoria cine-psicanalítica sobre o feminino para além das noções de “falta”, “ausência” e “outro”.

Esta análise, recorda Gledhill, tem origem na formulação lacaniana segundo a qual a criança (o menino) adquire, ao mesmo tempo, identidade, linguagem e inconsciente. A homologia faz com que ele entre simultaneamente na ordem simbólica e domine a linguagem, reprimindo a feminilidade, uma vez que o sujeito patriarcal é construído como unificado e consistente: um ser a quem as palavras parecem atribuir controlo do mundo. Será por esta razão que, para o sujeito patriarcal e burguês, as diferenças sociais, de género, idade ou raça são alienadas e reprimidas numa imensa estrutura do “outro”.

De acordo com as teorias cine-psicanalíticas, a narrativa clássica reproduz estas estruturas psicolinguísticas e ideológicas, oferecendo uma ilusão de unidade, plenitude e identidade, como compensação para as realidades de separação e diferença. O sujeito da narrativa *mainstream* é portanto patriarcal, burguês e individual, sendo o seu ponto de vista aquele que organiza o mundo e lhe atribui significado. A organização da narrativa hierarquiza, por sua vez, o discurso ideológico de forma a produzir um ponto de vista unificador, que o espectador deve assumir para poder participar nos prazeres e no significado do texto: sendo a narrativa patriarcal, o espectador construído pelo texto será sempre masculino. A sublimação e a repressão simultânea da feminilidade serão vincadas tanto no enredo como na forma como a câmara coloca a figura feminina em situações idealistas, fetichistas ou voyeuristas. Isto reforça o argumento de que as imagens femininas não representam, de forma alguma, a mulher, reproduzindo antes figuras com o intuito de sublimar o inconsciente patriarcal e, em particular, o olhar que está por detrás da câmara, normalmente mediado pelo do herói masculino.

Na opinião de Christine Gledhill, estes argumentos atraíram

as feministas pelo seu poder de explicar a misoginia alternada e a idealização das representações femininas no cinema, mas forneceram também caracterizações muito negativas da espectadora feminina, sugerindo posições de identificação colonizadas, alienadas ou masoquistas. A localização psicolinguística do feminino no processo semiótico reprimido de significação conduziu a uma defesa de um feminino vanguardista ou de um texto desconstrutivista como uma forma de oposição ao sistema patriarcal. Tais tarefas iriam, supostamente, contrariar o poder da narrativa clássica de reduzir o espectador à identidade do sujeito patriarcal. Segundo a autora, o texto desconstrutivista ou vanguardista possui, em si, os meios necessários para concretizar estes objectivos, recusando pontos de identificação estáveis, colocando o sujeito no seu projecto e convidando o espectador a interagir na linguagem, na forma e na identidade. Quanto mais político fosse este trabalho de desconstrução do texto, maior seria a exposição dos mecanismos da narrativa *mainstream*. No entanto, para Christine Gledhill (como para Teresa de Lauretis) estes processos não contrariam os problemas de posicionamento:

“While the political avant-garde audience deconstructs the pleasures and identities offered by the mainstream text, it participates in the comforting identity of critic or cognoscente, positioned in the sphere of the ‘ideologically correct’ and the ‘radical’ — a position which is defined by its difference from the ideological mystification attributed to the audiences of the mass media. This suggests that the political problem is not positioning as such, but which positions are put on offer, or audiences enter into.”³

Criar uma alternativa de vanguarda será, desta forma, dirigir um cinema feminista a um nicho de mercado onde apenas circulem representantes de uma elite intelectual. Para a autora, é possível (e desejável) questionar as hipóteses textuais de uma leitura resistente e desconstrutivista dentro do próprio texto *mainstream*. De acordo com esta perspectiva, os significados não são inteiramente fixados e rigidamente transmitidos pela vontade do comunicador, mas são também produtos de interações textuais formados por uma série de factores de ordem económica, estética e ideológica que, frequentemente, são inconscientes, imprevisíveis e difíceis de controlar. Para Christine Gledhill, as linguagens e as formas culturais são universos nos quais lutam diferentes subjectividades que impõem, desafiam, confirmam, negoceiam ou deslocam definições e identidades. Neste sentido, considera que a figura da mulher, o olhar da câmara, os gestos e os sinais de interacção humana não são fornecidos de uma vez por todas a uma ideologia particular — ao inconsciente ou a qualquer outra: “They are cultural signs and therefore sites of struggle; struggle between male and female voices, between class voices, ethnic voices, and so on.”⁴ O valor da negociação, como conceito analítico, será aquele que,

segundo Gledhill, fornece espaços para a definição de identidades, subjectividades e prazeres da audiência. Perante a existência de diversos grupos sociais que procuram uma identidade própria, que os distinga das representações dominantes (mulheres, negros, homossexuais ou classes trabalhadoras), surge a necessidade de criação de auto-imagens articuladas, reconhecíveis e respeitadoras:

“To adopt a political position is of necessity to assume for the moment a consistent and answerable identity. The object of attack should not be identity as such but its dominant construction as total, non-contradictory and unchanging. We need representations that take account of identities — representations that work with a degree of fluidity and contradiction — and we need to forge different identities — ones that help us to make productive use of the contradictions of our lives.”⁵

O espectador ou espectadora não são, deste modo, simples consumidores que, em contacto com os produtos mediáticos, os digerem como se de uma mensagem textual processada se tratasse. A noção de processo sugere, como relembra Gledhill, descontinuidade, fluxo e uma imensa variedade de posições de identificação dentro do mesmo texto (em vez de uma única), o que permite a interacção das audiências com o texto. Tais processos, longe de se encontrarem confinados à arte elitista ou a trabalhos políticos e vanguardistas são, para a autora, uma fonte crucial de regeneração. Para além disso, considera que o acto crítico não termina na leitura ou avaliação de um texto. Em si mesmo, ele gera novos ciclos de produção de significado e de negociação, como peças jornalísticas, cartas aos editores, respostas críticas, discussões nas salas de aula ou mudanças nas políticas de distribuição, seguida de nova actividade crítica e por aí em diante.

Neste sentido, também para Teresa de Lauretis, a análise fílmica é o ponto de partida para qualquer tentativa de compreensão da diferenciação sexual e dos seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais (apesar de, como sublinha, a representação da mulher em termos de imagem ser muito anterior ao aparecimento do cinema). No entanto, sobre o entendimento generalizado da sétima arte como mecanismo de representação que gera visões da realidade social (e que define o lugar do espectador nesta última), Lauretis adopta uma postura crítica. Na sua opinião, encontrando-se o cinema directamente envolvido na produção e reprodução de significados, valores e ideologias, este deve antes ser considerado como uma prática significativa ou um trabalho de semiose que produz efeitos de significado e percepção, auto-imagens e posições subjectivas para todos os implicados, sejam eles realizadores ou espectadores. O cinema constitui assim, na sua perspectiva, um processo semiótico no qual o sujeito se vê continuamente envolvido, representado e inscrito na ideologia, indo de encontro às teorias feministas dominantes que procuram reestruturar o lugar da mulher no simbólico.

ALICE DOES- N'T

FEMINISM SEMIOTICS CINEMA

TERESA DE LAURETIS

No contexto da significação icónica, a crítica feminista da significação coloca algumas questões que, segundo a autora, merecem uma atenção crítica, nomeadamente: o que entendem as teorias feministas do cinema por “imagens de mulheres”? Por que razão são estas habitualmente cingidas a “imagens negativas” (*clichés*) e “imagens positivas”? Quando colocada nestes termos, a discussão que perpassa o meio académico, os *media*, as conferências, os jornais especializados e até mesmo as conversas de café, configura-se, segundo Lauretis, e em concordância com Gledhill, extremamente redutora, ao ponto de ser comparável aos tradicionais estereótipos que as mesmas teorias criticam: positivo *versus* negativo, santa *versus* maquiavélica, boa *versus* má da fita. Este ponto de vista assume ainda, como também Gledhill sublinha, que as imagens são directamente absorvidas por um espectador, contrariando este excessivo poder atribuído ao icónico, e colocando de parte a histórica inocência atribuída ao sexo feminino, Teresa de Lauretis considera que as imagens devem antes ser encaradas como potenciais geradoras de contradições, o que a leva a formular um novo conjunto de questões, nomeadamente:

“By what processes do images on the screen produce imaging on and off screen, articulate meaning and desire, for the spectators? How are images perceived? How do we see? How do we attribute meaning to what we see? And do those meanings remain linked to images?”⁶

Recorrendo a uma cine-psicanálise, a autora questiona se o processo através do qual criamos imagens será o mesmo que o utilizado pela própria imaginação. Ainda que esta simultaneidade existisse, seria sempre exigível, ressalva, uma análise do contexto em que as imagens são produzidas, envolvendo factores históricos como discursos sociais, codificação de géneros, expectativas das audiências, ou mesmo a produção inconsciente da memória e da fantasia. Numa fase posterior, Teresa de Lauretis defende uma reflexão em torno das “relações produtivas da criação de imagens” que possa identificar os efeitos reais da realização e visualização de filmes.

Poderíamos, no entanto, e sem qualquer pretensão de encerrar a questão, contra-argumentar que a crítica de filmes, bem como a análise contextual e o debate em torno dos mesmos, nem sempre se insere no circuito *mainstream* em que Lauretis e Gledhill consideram ser possível criar novas formas de olhar e de renegociar o desejo. Para que esta hipótese adquirisse contornos verosímeis, seria necessário assegurar uma democratização das artes e, nomeadamente, de todas as formas textuais sucedâneas a um filme. A crítica e a análise poderão, de facto, assumir um papel preponderante na realização cinematográfica, mas será sempre necessário, consideramos nós, que estas atinjam o mesmo público que a expressão artística inicial.

Bibliografia referida

Gledhill, C., Pleasurable negotiations in Pribram, E.D. (ed.), (1988), *Female spectators: looking at film and television*. London and New York: Verso.
Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3

Notes

- ¹ Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3, p 2.
- ² Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p. 67.
- ³ Gledhill, C., Pleasurable negotiations in Pribram, E.D. (ed.), (1988), *Female spectators: looking at film and television*. London and New York: Verso, p. 66.
- ⁴ Idem, p. 70.
- ⁵ Idem, p. 70.
- ⁶ Lauretis, T. (1982), p. 39.

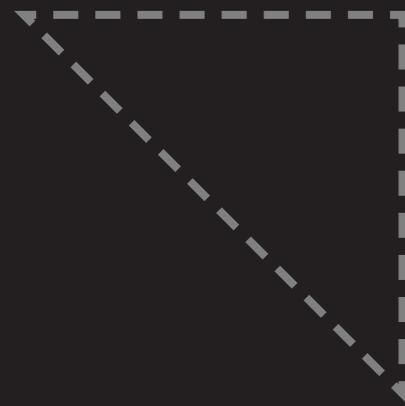


Ana Catarina Pereira

Jornalista, mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Doutoranda em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior, investigadora do LabCom e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É co-organizadora do livro “Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses”.



ESSAYS ARTTI GOS



... ingetū dazum. heod cymisga
... pumon huda cepe lingsas elle
... don. opt seylð scepuz sceape
... mone gū maegpuz meodo secl
... h esfode eopul syddan aqere puz
... auz fundon he hæf eopone seba





PEDAGOGICAL

STRATEGIES OF RESISTANCE TO NEO-COLONIAL AND NEGATIVE IMAGES OF ARAB WOMEN IN FILM

by
Trudy Anderson
and
Hebatalla Bahgat

The research topic of the article is pertinent in light of two world events in the geo-political structure of today. The first event is the invasion of Iraq and Afghanistan by the United States, and the second is the "Jasmine Revolution" (what the American Press likes to call the "Arab Spring").

The invasions have continued and increased the negative images of Arabs and Muslims in a most insidious way, and particularly that of Muslim women in the Western media. The covering or uncovering of the body of the Muslim woman has become the major political way for the media to critique Islam in the West, and a divisive issue in France, Turkey and even Tunisia. Men and non-Muslim women seem to be very caught up in deciding the "issue" of veiling for Muslim women. This co-opting of personal power and the private space and decisions of an individual is one symptom of a neo-colonial approach to the Arab woman, propagated by the Western media. The article argues for re-establishing the freedom of choice and personal integrity of the Muslim woman.

The "Jasmine Revolution" offers a new hope for a future in the Middle East without the domination of the West and the orientalism discussed by Edward Said (in "Orientalism", "Covering Islam", and "Cultural Imperialism"), since in all cases it was and is a revolution from within.

Change can be dangerous but it also offers great hope for a new growth without Western domination. This could also be a time when the Muslim woman builds on her political activity in the revolutions to move forward to define her own role in her own countries.

The article could of course add many more films, and was written prior to the revolutions. It will be most interesting to see what changes develop in the Arab cinema and particularly in the portrayal of the Arab woman, but this will take time to develop as many of the political changes are on-going.

Dr. Anderson is continuing her work finishing a history of negative images of Arab women in Western media, particularly the cinemas of America and Britain, and the working draft is entitled, "In the Telly of the Beast". It looks at the workings of neo-colonialism within the neo-colonial power. Her work has now expanded to media other than film,

particularly to those media that can be used to "break" from colonial stances in a very real way, such as the social media that were used in the Jasmine revolutions. Dr. Anderson's new project addressing this issue is entitled, "Social Media and Political Revolution."

But the West is still generating the neo-colonial mentality, with its inherent limitations on education, intellectual debate and its pejorative attitude toward "feminism", the "politically correct", and basic social justice and equality, both within and outside the "Beast". It is the contention of this article that the control of the image of Arab woman by Arab women, will lead in part to the overcoming of the negative images, attitudes, and biases generated by the "Beast".

Dr. Heba Bahgat is continuing her work focusing on the same misperceptions of women in Arab Cinema. In both the East and the West, Arab women are often portrayed through stereotypical representations and discourses in which they have no voice. The Western popular imagination, nurtured by a media which commonly lacks sensitivity to complex realities, is quick to associate Arab women with oppression and subordination. Meanwhile, the Eastern media tends to value and project a comforting image of women as housewives, wives and mothers and devotes little attention to independent and politically active women.

Arab women are schematically confined to a debate between tradition and modernity in which they are alternatively perceived as paragons of a mythical cultural authenticity, of a drift towards extremism or of radical modernization. Therefore, they find themselves at the heart of the ambiguous relations between the Eastern and Western worlds, brilliantly analyzed by Edward Said. They are, however, essential actors in the development of the Arab region and in the revolutionary movement in both Tunisia and Egypt (the Arab Spring) and elsewhere. It is indispensable that their position at the heart of all contemporary social, political, economic and cultural matters be recognized in both the East and West. Women should be presented as positive agents of social, political, and economic change, and at the same time they should have proportionate representation within these fields.

PEDAGOGICAL STRATEGIES OF RESISTANCE TO NEO-COLONIAL AND NEGATIVE IMAGES OF ARAB WOMEN IN FILM

Abstract

Hollywood portrayed the Arab initially in its cinematic history as a romantic devil--"The Sheik". The British in the 60's showed a romantic yet cultural neophyte in "Lawrence of Arabia". Arab women have fared little better, usually seen as terrorist accomplices, or are unseen. Even in the film "The Hurt Locker" (Bigelow), Arab women are peripheral watchers only. Has the portrayal of Arab women in the Arab cinema been any less reductive?

What are the differing portrayals of Arab women in the Hollywood and the Arab cinemas? The personal stories show oppressed women who only narrowly escape the violence of male dominated family clans. While researchers on Egyptian film have found that the majority of women are without any profession, films between 1990 and 2000 have an exaggerated representation of the violence perpetrated by, and against, women as in : "A Dangerous Woman", "The Devil is a Woman". More currently Arab cinema generalizes sexual discrimination ("Bab Al-Maqam) and at the same time, sends progressive messages that reflect the wishes of new generations of women seeking freedom and self-assertion ("Al-Bahithat 'an Al-Hurriyya"; "Women Searching for Freedom").

What can be done in teaching filmmaking to young, particularly Arab female students, to insure the proliferation of fair, intelligent images? What strategies can we consciously use? Students can be made aware, when creating their own scripts and films, of these and other operations of cinematic resistance in character construction and narrative structure, and chose to use them to create positive images of Arab women in film.

Keywords: Arab Women in Cinema, Resistance, Neo-Colonialism

Hollywood portrayed the Arab initially in its cinematic history as a romantic devil--"The Sheik". The British in the 60's showed a romantic yet cultural neophyte in the film "Lawrence of Arabia". More currently, Hollywood has chosen the Arab as the enemy in a myriad of films by major directors, such as in "True Lies" (James Cameron), which has Art Malik, a Malaysian, standing in for the monolithic Arab terrorist. Arab woman have fared little better. They are usually seen either unseen in Western film, or seen as terrorist accomplices.

An exception occurs with the documentary-style "Battle for Haditha" (Nick Broomfield, 2007 for Channel Four), which was based on the true events of a massacre at Haditha. Initially a young G.I. falsely states at the beginning of the film that he's seen a 60 year old woman whip out an A.K. from under a burka and start spraying bullets, illustrating the stereotype where anyone and everyone, man, woman and child, are possible combatants. Broomfield undercuts this assumption and takes the time for us

to get to know the pregnant Hiba and her husband Rashid, and to meet them in family circumstances—a circumcision party, with women talking in the kitchen, and Hiba and Rashid in a love scene. These quotidian scenes also personalize the Arab female with a human face, heart, and a name. Hiba Abdulla and Safa Yunia give testimonials at the end of the film as the only surviving members of the large families who were massacred by the Americans. This process of normalization makes these Arab women full human characters.

This would be in contrast to, for example, "Body of Lies" (Ridley Scott, 2008). The only Muslim female with a large part in the film is Aisha, (Golshifteh Farahani), who plays the half-Iranian nurse girlfriend of Leonardo Di Caprio's character, the American spy, Ferris. Referring to his dubious profession, she oddly tells him that 'the job does not make the man', and then takes him home to meet her sister, Carla (Lubna Azabal), for approval. Aisha's character is a perfunctory and stereotypical Hollywood-style "love interest" as she is kidnapped, forcing Ferris into disclosing information and getting himself kidnapped. Mark Strong, who plays the Jordanian intelligence officer Hani in the film, also appears in "Syriana" as Mussawi, is an example of non-Arab casting for Arabs. This is reminiscent of Hollywood's old stereotypical tradition of casting whites in the parts of blacks, encouraged by the racist Production Code, which aimed to separate the races and even the actors by race in film. (See: "Birth of a Nation".)

In the real-life documentary, "Iraq in Fragments" (James Longley, 2006) the focus is on the two young boys, Mohamed of Baghdad in Part One, and Suleiman the Kurd in Part Three, with the Shias of Sadr City the focus of Part Two. There are few women in the episodes, but the Kurdish area shows the women helping people to vote in the elections and a Kurdish woman teaching English in a mixed sex primary school. The women are on the periphery, but they are "real" images.

In "Kingdom of Heaven, Ridley Scott's film of the historical Middle East, (2005), the love interest, who has a large role, is Eva Green's character of the Queen of Jerusalem, who is a non-Muslim westerner. The only Arab woman of significance is Saladin's sister whose small role is that of the victim, --she is there to be raped and murdered off-screen. In "Syriana" (Stephen Gaghan), the Muslim women are peripheral as well. They are either the "champagne girls" of Tehran who change into their abayas (black robes) and out of their high heels when going out onto the street, or the wife of Prince Nasir, who is billed in the credits as "Nasir's wife."

Mark Boal wrote both "In the Valley of Elah", (Paul Haggis, 2007), and the Academy Award winning "The Hurt Locker" (Kathryn Bigelow, 2009). The only Arab women in the former are the victims of household searches and seizures, and in "The Hurt Locker" they are again seen only on the periphery, as observers, in their burkas, watching. In the film "Three Kings" (David O. Russell, 1999) the Arab women are also powerless victims. The

mother is shot in the head while the daughter with a broken arm is rescued. True, the women crying for "baby milk" and for help are catalysts that change the minds of the three American soldiers who are there simply to rob the Kuwaiti gold from the remnants of the armies of Saddam Husein. Due to guilt partially engendered by the women's pleas, the Western men then instead heroically endanger themselves to help the villagers escape. But again, the men are actors and the women are mainly recipients of action.

"Rendition", (Gavin Hood, 2008) tries to have a variety of images of Muslims, although not Arabs per se. It focuses partly on Morocco ("Northern Africa") with Moroccan locations and actors and actresses. The first configuration in the film is that of the Arab/American family with the main character of Anwar El Ibrahim married to Reese Witherspoon and living with his expectant wife and mother in Chicago. It is Anwar who is inexplicably kidnapped by the CIA and sent to Morocco to be tortured as part of the rendition program.

The second configuration is a standard Hollywood one of Jake Gyllenhaal (Douglas Freeman) and his local Moroccan girlfriend, Safiya, who is the "exotic" Other. The third configuration is that of two Moroccans, Khalid and Fatima, young Romeo and Juliet

star-crossed lovers. Fatima is the daughter of Abasi Fawal, an intelligence officer active in detainment and torture, who was responsible for Khalid's brother's death. Unknown to Fatima, Khalid is now working with fundamentalist bombers and is planning to blow up her father.

There is some focus on the family life of the Abasi's, with the father as tyrant, the mother Semia reduced to pleading, and Linna, the youngest daughter missing her now-banished sister Fatima. Only the father's sister, Layla, is the modern one who has escaped male authority, and she is spoken of as one who will never be able to marry now. While there are at least Arab Muslim women in multiple types of characters, a comparison could be made to the recent Palestinian/American film, "Amreeka", which creates characters from the inside of family life, and does it much better and in depth, as does the Canadian/Egyptian film, "Sabah", by Rubba Nadda. The female characters in both these films move from the traditional film periphery to the center. Perhaps this has something to do with both films being by Arab women directors, who refuse to stereotype at least some of the Muslim women characters. The characters are complex, multi-faceted humans who have Islam added to the mix of their cultural identity and are able





to at least attempt to enunciate their own identity and struggle to enter a power position in their own lives.

Needless to say, in “Rendition” it all ends badly except for Anwar, who manages to escape due to a guilty, conscience-stricken Douglas Freeman (Jake Gyllenhaal), albeit after some gruesome unwarranted torture.

Most current Western Hollywood cinema only has images of Arab women on the periphery, or missing entirely. In “Rendition” and “Body of Lies” girlfriends are negligibly important since the boyfriend is a Western male and therefore by proxy they become worth mentioning. Even in the film “The Hurt Locker” (Bigelow), Arab women are peripheral watchers only. Has the portrayal of Arab women in the Arab cinema been any less reductive?

The same misperceptions of women have been seen in the Arab

Cinema for decades, although there are recognizable differences between Arab and Western societies in this field. One writer remarked on these differences:

“Many women of the Arab peninsula are still living in the secluded world of their ancestors, are confronted today with the celluloid copies of screen goddesses from Cairo and Hollywood, and probably make comparisons” (Shafik, 2007).

Many US films use characters of men who fight Arab Others in order to maintain their American identity. In contrast, Arab films use women as a tool that enables cultural construction of the Arab nation and also as a tool that discriminates between the Self and the Other. In the Egyptian movies, for example, bodies of women are

used as national boundaries: veiled women reflect the “suppressive” quality of “Islamic fundamentalism,” while the modern look for females and the femme fatale reflect the “modernization” of Egypt. The Egyptian films, in particular, depict women as sexual objects. Although these films praise women for bearing the burdens of the harsh circumstances facing the nation, they do not portray women as leading agents of change.

In Tunisia, Egypt, Libya and Yemen, women and men marched together to demand change and to overthrow autocratic regimes. They believed in their ability to change their difficult living conditions. For women, things were more painful as many were beaten, threatened and abused by the army forces during the protests. In Egypt, the image of the veiled female protester that was dragged through the streets and stripped, and virginity tests that were conducted on female protestors has become a symbol of army brutality. Moreover, Aya Kamal, a junior doctor who was treating injured victims and 15 other women, were beaten, groped and threatened with sexual assault by army soldiers.

It is clear that women who braved tear gas and live rounds of ammunition to fight for freedom were misrepresented in the Arab cinema. The marginalization of their effective role in the uprisings by Arab filmmakers has reduced their Arab “Spring” to “Autumn”, in some aspects down to “Winter.”

The year 2011 saw the release of a number of documentary and feature films dealing with the Arab Spring. Major film festivals from Venice to Cannes included a rich selection of those films in their programs. Among those films, is “*Tahrir 2011: The Good, the Bad, and the Politician*”, a feature length documentary that was produced by three young Egyptian filmmakers: Tamer Azat, Aytan Amin and Amr Salama. It was divided into three distinct parts: the good (the Egyptian people), the bad (the National Security and police forces) and the politician (Hosni Mubarak).

Mourad Ben Cheikh’s Film “No More Fear” was an edited news footage of the demonstrations in Tunisia. His film showed how protesters took to the streets to demand the resignation of President Zine El Abidine Ben Ali. Ahmed’s Rashwan Egyptian documentary, “*Born on the 25th of January*”, marginalized the role of women in the Egyptian revolution as mere spectators of events. His lens picked up shots of women serving men, designing and waving banners, crying over the loss of husbands and sons, and supporting the elders, while men were leading demonstrations and fueling the enthusiasm of protesters and even subjected to torture, humiliation and injury.

In contrast, Yousry Nasrallah’s realist melodrama, “*After the Battle*”, gave more space to women, who were always in the foreground. A Non- Governmental Organisation (NGO) worker who clearly falls in love with a married horseman, begins personally acting as a social worker to help keep his family together, while continually flirting with both infidelity and an attraction to their poverty. His wife, who is aware of her husband’s betrayal but

keeping indifferent, keeps trying to be an active participant in shaping the future of her society. The film shows the real role of women in the Egyptian revolution, but is full of stereotyped images of a woman driven by emotions to an unequal relationship with a poor, uneducated and unpatriotic horseman. Seen in “*After the Battle*”, and worthy of noting here, is the smoking teacher who shied away from the eyes of her classmates for fear of becoming a satirical figure in the community, and the wife beaten for fleeing to Tahrir square without notifying her husband, and doesn’t mind as she piques; “If he practices his right .”

There is a widespread belief among many Egyptians, particularly women, that the revolution did not lead to any change. “The revolution was supposed to improve things for women, in fact the situation appears to be changing for the worse,” noted Irine Zareef, the Programme Director at the Egyptian Centre for Women’s Rights (ECWR).

An image of hopelessness is portrayed and has swept over the media and among women as the negative stereotyping of women still exists. Mona Al Haddidi studied the image of women in Egyptian films in the 70s and found most significant is that the percentage of working women did not exceed 20.5%, but were considered high at that period, while more than 22% of the female figures were portrayed as housewives (without any profession). Women were portrayed as weak human beings, but could also turn out to be fierce if subjected to pain, injustice and oppression, as violence begets violence.

More recent research by the United Nations Development Programme (UNDP) which has studied films between 1990 and 2000, reported an exaggerated representation of the violence perpetrated by, and against, women as in : “A Dangerous Woman”, “*The Devil is a Woman*”, “*The Curse of a Woman*”, “*Torture is a Woman*”, among other productions.

More importantly is the impact of violence on women in their relationship with others. El Semary and Al Khaja (2010), studied this issue and concluded that that there is a strong correlative relationship between watching violence in TV drama and the tendency of Emirati females to turn violent in relationships with their families, but there is no evidence of causal connection. Emirati females were found to be more likely to practice violence in real life if the violent TV behavior is exercised by characters of the same gender, age and social class. One of the interesting findings of the study was that female subjects were found to be more likely to be emotionally influenced by TV violence and feel sympathy for female characters, if the violent behavior against women was exercised by males rather than females.

The Arab cinema has conspicuously ignored women’s social, political and cultural roles, “indicating no concern for the evolution of the women’s position in Arab societies.” (UNDP, 2005). This has led to several voices calling for new images of women as mothers, wives, and active participants in society, one of which was

Queen Rania of Jordan. She launched the “Arab Women’s Media Campaign” to remind media leaders of satellite channels that they had a role to play in correcting misconceptions about Arab women and called for changing stereotyped images of women in a more strategic manner. (Rahbani, 2010)

In Tunisia and Algeria, an analysis of the early films shows that female characters were always present in the films, but without bearing much significance. The portrayal of woman as a mother and wife was linked to socio-political discourse and the family, which was a symbol of the whole social system (Discacciati, 2000). As a mother, the woman was in some films portrayed as dominating and self-confident, while in others, the stereotyped images of suffering mothers or wives were predominant. In these films women took on the classic functions of protectors and nurturers as portrayed in *Rih al-Awras* by Lakhdar-Hamina (“The Wind from the Aures”, Algeria, 1966) and Rachedi’s *Al-afyun wal-’asa* (“The Opium and the Baton”, Algeria, 1969), where female characters appeared without real political conscience. (Maherzi, 1980)

The agrarian reform decisions in 1972 had a profoundly positive impact on women as active participants in the economic process for development, and this new role was reflected by filmmakers in a number of films such as *Al-Fahham* by Bouamari, (“The Charcoal Burner”, Algeria, 1972). Moreover, *Aziza* by Ben Ammar (“Aziza”, Tunisia, 1980) and *Laila wa’akhawatuha* by Mazif (“Leila and the Others”, Algeria, 1978) are examples of films where female protagonists decide to participate in the national development because they are aware of the importance of their freedom and their rights. (Discacciati, 2000)

Female Auteur Films

With the advent of auteur films in the 1980’s and 1990’s, a remarkable change was observed in the contents and aesthetics of film production. The search for a new identity was the motive that led to female filmmakers searching for the new in terms of topics, treatments and aesthetic techniques. El Semy (1991) found that Egyptian female filmmakers deepened the discourse on women and focused on the interacting relations between the sexes. Much concern was allotted to women’s social and legal issues, such as divorce and custody problems and touching upon such delicate taboo subjects like homosexuality or male chauvinism. However, the same stereotyped images of female figures still exist. A clear example is the remarkably successful film; *Afwan Ayoha Al Qanown* (“Oops, My Law”), where Huda, a university professor, marries Dr. Ali, who suffers from psychological sexual powerlessness. After healing, he engages in multiple relationships with women. When discovering her husband’s betrayal, she shoots him and is sentenced to 25 years imprisonment because the law differentiates between men and women with regard to issues of honor.



In the second half of 2004, the Egyptian cinema faced a severe coup after the release of the Egyptian film, *Bahibb El-Sima* (“I Love the Cinema”), directed by Usama Fawzi. The film that was first refused and then released after cutting some scenes, portrays a Coptic woman who suffers from sexual deprivation because of her husband’s religious extremism and enters into a sexual relationship with another man. Some critics asked for the banning of the film and eventually Al- Azhar and the Coptic Church made common cause against the film. (UNDP, 2005)

Another attack was directed on the Egyptian movie *Al-Bahithat ‘an Al-Hurriyya* (“Women Searching for Freedom”). In this work, Inas Al-Dighaydi, the director, faced a similar crisis after the public screening of the movie. The film was criticized for its sexually lurid scenes leading to sending several death threats to the director. Lately, the Berlin Academy of Arts and the Cervantes Institute’s festival showed eight movies of eight Arab directors that reflected women’s views on Arab spring. Perhaps the most controversial film is the Tunisian filmmaker Nadia Al Fani’s *No my Lord ... No Sir*, who was also present at the Cannes Film Festival last year. Tunisian Islamists, who won the majority of votes after the Jasmine Revolution, attacked the film.

According to Al Fani, she can’t go back to her country, as there are currently six indictments against her. The Islamists have found in the title of the film an affront to God and to religion, and when Al Fani declared on the French TV that she was an atheist, they accused her of incitement to hatred of religion.

This all clearly shows that any trend to change women’s stereotypes in the Cinema has been strongly rejected by the Arab community as a whole. In general, women’s presence behind the lens didn’t result in more stories being handled from a female perspective. Female filmmakers resisted being assigned to such stories for fear of becoming “typecast”. This also reflects the need of a new generation that thinks differently in regard to this unfair type of stereotyping.

The problem of a monolithic reading of the Middle East as a whole, or of Islam as a united position gives rise to the necessity of a MENA (Middle East North Africa) cinema to counter the “orientalism” in the Western-style production of ‘Arab’ images. Students must look beyond the borders of a nation-state for identity representation. Images of Arab women in Western cinema are either missing, or ominous, whereas in Arab cinema women are portrayed as unaware of, or complicit to, the struggles of resistance. The representation is of women as marginal/peripheral/or central to the resistance. They are portrayed as iconographic images upholding the values inherent in the objectification of women’s images in Western capitalism, or seen as rejecting these images and values, possibly searching for an alternative. The woman as a woman, in a powerless position, may be seen as a locus of all the political issues playing out literally on her body, as in “Ahlam” (Iraq); thus the metaphor of the woman’s body as a “country” being invaded.

Stuart Hall: “The practices of representation always implicate the positions from which we speak or write – the position of enunciation...”. Cultural Identity is not “an already accomplished historical fact which cinema then represents, but a ‘production’ which is never complete, always in process, always constituted within, not outside, representation”. (in Armes, 2007)

How then, in a neo-colonialist era, can the position of enunciation be manipulated in order to reverse the politics of oppression which give rise to the production of negative cinematic images—in this case the representation of Arabs, and that of Arab women in particular? How can these cinematic operations be constructed as operations of resistance?

The literal body of the woman can be taken as a metaphor for the national landscape, and the violation and aphanisis of that body by the neocolonialist leads to a neo-colonialist construction of a national identity. Jeffords and Khatib have looked at the imperialist images of American media representation and their construction of a monolithic, “orientalized” Other. The objective of this section of the article will be to look at the construction of representation within Arab cinema as resistant to the Western images, and to determine what the operations of cinematic “resistance” are.

Lebanon, “The Kite” by Randa Chahal Sabbagh, 2003.

“The Kite” is the story of a fifteen year old Lebanese Druze girl, Lamia, who is forced to marry her cousin, Samy, on the Israeli side of the artificial border which now splits their village between the two countries. The film centers around the absurdity of the imposed annexation and Samy’s assumption that Lamia will be thrilled to be allowed to cross over to the Israeli side for her marriage and a “better life”. She is not. The two cousins grow to hate each other and the marriage is not consummated.

In the beginning of the film, Lamia plays with a kite, a symbol of freedom as it floats unconcerned over barbed wire fencing. Lamia follows it, also ignoring the fencing and possible landmines. She is held in awe by the other children of her half-village, because of her unwillingness to allow boundaries to be imposed on her. This is a pattern repeated throughout the film—she ignores spatial, cultural and political boundaries, through her unwillingness to marry, her lack of enthusiasm at the “culturally superior” materialistic life on the Israeli side of the border, and her growing fascination to a mutual love with an Israeli Druze border guard. She is a transgressor—a transgressor of boundaries, -- cultural, social and literal.

In the end of the film she again follows the white kite, floating dangerously across the minefield. She follows it in slow motion—and explains that she is not afraid to die because she realizes that she is going to die and may “already be dead”. This questions the validity of the representation itself—is this a dream, is she already dead, or is she armed in this resistance because she knows that

she is going to die but this doesn’t make her wish to avoid death? The ending is open and the aperture raises questions. Rather than seeing from the Western way where a film is a self-explaining ‘product’, “The Kite” sees film as a process that is left incomplete, open-ended. This leaves room for discussion, interrogation and interpretation, with the central character choosing to enunciate an ambiguity.

“The Kite” won the Silver Lion at the 2003 Venice Film Festival.

Tunisia, “The Silences of the Palace”, by Moufida Tlati, 1994.

In “The Silences of the Palace”, Alia, the main character, re-constructs her own narrative by returning to the palace of Prince Sid’ Ali where her mother, Khedija, was a mistress in virtual slavery. By re-visiting and re-constructing her past she re-constructs the narrative of her mother’s bravery, in protecting Alia from the sexual desires of the prince. Alia imagines herself as the center of the narrative, with the power to construct the narrative, and thus regain the story and its meaning, and place herself in the power position of representation. The “silences” of the palace are many silences, hence the plurality. They include the inability to speak of the many palace harem women, who are literal slaves to the absolute totalitarian power of the prince, as well as the mother’s verbal powerlessness.

Upon Alia’s return, the halls are full of these silences which now begin to speak to her—the “unspeakable” is voiced—the role of her mother in the palace, the question of who her father could be, and the loud voice now of how her mother protected her from sexual harm. Alia pieces these silences, now spoken, into a new narrative, a double narrative system in which the second narrative is constructed by the female lead character herself. She has placed herself into the power position, based on the shoulders of those who whispered stories of powerlessness. She finds their traces and weaves them into a narrative, possibly the only true narrative, thus usurping the film’s narrative. Thus a double-narrative system is used to place the main character in the power position and to expose the first, false narrative, and enunciate a new, preferred narrative.

Morocco, “MaRock , by Laila Marrakchi, 2005.

In her senior year in a privileged neighborhood in Casablanca, Laila Rita transgresses as many boundaries as she can, as a typical teenager whose background is of wealth rather than worry—drinking, smoking, mouthing off to the police, wild parties, skimpy dresses, too much make-up, constant Western music, phone calls, junk food, dirty jokes and words, and making fun of her brother’s newly found traditional Muslim practices, such as salat (prayer). She is a transgressor, but seems little different than a 90210 rebellious teenager as she is rebelling against nothing other than

the typical cultural controls—society and parental authority. It’s the James Dean, “Rebel Without a Cause” or Marlon Brando, asking, “What have you got?” because he’ll rebel against that too. There is even a car race reminiscent of “Rebel Without a Cause” in the film, and it is her boyfriend’s recklessness that first attracts Laila Rita to him. This has no particular political undertones until she falls in love with the cute and rebellious Yuri, the Jewish boy in her class, and begins an innocent love affair, which is completely forbidden by her Muslim parents.

Laila Marrakchi, the director, has said that the film somewhat mirrors her life, as she is a Muslim who married a Jewish man. In the film, Laila Rita is forgiven by her brother, once the boyfriend dies in a car crash due to drinking and speeding. She flies off ambiguously in the end, perhaps to start a new Western life. She seems to be buying into the Western representation of all teenage images, and perhaps will continue to do so, so her “transgression” is of the teenage Western rebellion type, and perhaps not a transgression at all but a mimicking of representations.

The most interesting thing about the film may be its reception. It was banned for a time in Morocco, but then released. It was harshly and unfairly criticized by the Moroccan filmmakers and critics, who claimed that the film was inept, badly edited, and other untruths. Even the catalog for the Middle East International Film Festival (Abu Dhabi), where the film showed, doesn’t mention the word “Jewish” regarding her boyfriend, which is the major theme of the film—a mixed Muslim and Jewish teenage love relationship. The real “transgressor” here may be the film director who has had the courage to speak the “unspeakable”. Many in Morocco found the film to be socially irresponsible, anti-Muslim, or not really a part of the general culture and politically irresponsible, preferring for example, *Les Yeux Secs*, (2004) an excellent film by Narjiss Nejjar, about the village of prostitute women in a remote Berber area where they must sell themselves to survive. This does not have to be a choice about the one right type of film. Transgression by its very nature is an act of going outside of pre-established boundaries, so both films could be transgressors in their own way.

Jordan, “Captain Abu Raed”, by Amin Matalqa, 2008.

In “Captain Abu Raed” there is a double narrative system. The system is not like the Socialist Realist double narrative, where the romance narrative is suspended until the political narrative problem is solved, and then the romance narrative is resumed as a reward for the correct solution of the political problem. The two narratives here are intertwined, and the secondary narrative, that of Nur, is really a sub-narrative. Thus although Nur is really the traditional “hero” of the film—rescuing and saving the beaten mother and children after Captain Abu Raed dies, - the Captain’s story and how it affected the young boy, is really the central narrative of the central characters.

In “Captain Abu Raed” an old airport janitor finds a discarded pilot’s hat and begins to weave his own narrative tales, convincing the poor neighborhood children for a time that he really is a pilot. He meets a real pilot, --Nur--, on the bus when her car breaks down and they become sympathetic acquaintances. It is Nur that Abu Raed turns to when he needs help rescuing a beaten woman and her child from an abusive husband. Within the story Nur is really in the literal power position—she is wealthy and can rescue them in her Mercedes, while Abu Raed stands helplessly by and even waits for his retaliatory death. But Abu Raed and the young boy are the central characters and propel the plot. Still, as a supporting character, Nur is complex.

Nur is a transgressor, by transmogrification—she dresses like a man or at least asexually when on her job, and she has a traditional man’s job as a pilot, for which she earns a lot of money. But the film is on her side and “normalizes” her choices. She looks like Queen Rania, voted the most admired woman in the Middle East, and when Nur’s father tries to match her up at a party with a ‘good catch’, the candidate is presented as singularly unattractive and egotistical. When Nur holds the baby of a friend and the male suitor looks at her longingly, she casts him a devastating look, and the film cuts immediately to Nur in her pilot’s asexual uniform at the airport. Nur is seen at the film’s end as the one with the power to continue the narrative forward, while Abu Raed can only be a sacrifice. Nur is powerful because she has the money and the position and the prestige as well as other, female attributes. She is seen as a positive transgressor, but not as the main character nor in the main narrative of the film.

Palestine, “Salt of This Sea”, by Annemarie Jacir, 2008.

The main characters of “Salt of This Sea”, Soraya and Emad, create their own narrative, as a modern-day Bonnie and Clyde. They rob a bank and then through a process of transmogrification they pretend to be Jews. The film contains the movement from periphery to center of woman. In contrast to the potential girlfriend in “Paradise Now” (by Hany Abu-Assad, 2005), where the woman stays at the periphery of the political action, Soraya in “Salt of This Sea”, not only moves to narrative center but also is a symbolic body of the nation state—she is an agency of Palestinian nationalism by her actions.

Soraya is a 28 year old, Brooklyn born Palestinian who returns to Palestine to claim money that has been left in a bank account by her grandfather as her legacy. She discovers through the Israelis that the funds have disappeared long ago—ostensibly because they were pre-1948 assets. Although the sum is rather modest, the intolerable situation in the territories, -- lack of funds for job payment and the general lack of jobs and a future, - cause Emad and Soraya to join forces and go on a spree with a friend financed by the funds that

they “forcibly withdraw” from the bank—the exact amount which was in her grandfather’s account but which the Israelis refuse to give Soraya.

Soraya and her friends, posing as Israelis, visit her old family home, now confiscated and lived in by Jewish settlers. The Jewish immigrant concedes Soraya’s original right to the house and allows them to stay there, but when their own friend decides to stay with the Jewish woman in a relationship, Soraya and Emad leave, with Soraya disgusted at the perceived betrayal. Soraya and Emad use transmogrification to disguise themselves as Jews, but Soraya is unwilling to go as far as transmigration to find a space where there is a commonality. She steadfastly asserts her Palestinian-ness and her right to be Palestinian in a Palestine. She is definitely the heroine of the film, and its moral center. Her story is literally one of trying to create and control a narrative of her life, and her fight and resistance against the accepted narrative.

Soraya, excellently played by Suheir Hammad, a writer herself, is not unlike the real director of the film, Annemarie Jacir, who courageously attempted and was denied the right to show her film in Ramallah in 2008.

The film “Salt of This Sea” was submitted for consideration for Best Foreign Language Film, Academy Awards 2009.

Iraq, “Ahlam” by Mohamed Al Daradji, 2005.

Ahlam was a graduating university student, set on a good life and a wedding in spite of economic hardships and scarce electricity in Baghdad, but on the wedding day her husband is killed. She continues to wear her wedding dress throughout the film as she succumbs to mental illness, and is beaten and raped during the American invasion. Her family searches for her and doesn’t find her until she has ascended the rooftop of the Baghdad museum.

Her body is the literal metaphor for the rape and destruction of the country of Iraq. On the roof at the end of the film, her wedding dress is in tatters as the civilization around her lies in tatters, and it seems that she will jump off the roof. The ending has aperture, is open, uncertain. It is not a teleological American certainty, because it is not a drama, it is a drama still unfolding. Ahlam, the central character, portrays the movement of woman from periphery to center, but as a metaphor for the country rather than as an agency of nationalism, which at that point and still even now would perhaps present a false hope. The film is a depressing one, yet has the courage not to have a finalized, Hollywood ending.

In the previously mentioned Palestinian film, “Paradise Now”, Suad, although not the main character, becomes a possible girlfriend for one of the would-be suicide bombers and counsels him not to do destructive acts as she lost her father to martyrdom and prefers constructive action. To make up for his own father’s disloyalty to the Palestinian cause, however, he goes ahead with his plan even

though his co-bomber friend is left behind. Suad’s small voice, although enunciated, is ignored.

What can be done in teaching filmmaking to young, particularly Arab female students, to insure the proliferation of fair, intelligent images where the women are empowered to have a voice? What strategies can we consciously use? In Randa Chahal Sabbagh’s film, “The Kite” she uses an open narrative system--an aperture at the end, to question the Israeli occupation and to make us question it also. The literal body of the woman can be taken as a metaphor for the national landscape, as in “Ahlam” (Al Daradji), and her rape stands for the rape of Iraq as a country by the Americans. Giving the female “a voice” in the film, or moving her from periphery to center-- gives her the position of enunciation. In “Salt of This Sea” (Jacir), Soraya creates her own narrative. She asserts her right to be Palestinian in a Palestine, and is seen as the moral center of the film. Students can be made aware, when creating their own scripts and films, of these and other operations of cinematic resistance in character construction and narrative structure, and choose to use them to create positive images of Arab women in film.

The operations of resistance to the Western monolithic, orientalist and submissive cinematic images of Arab women which can be found in Arab cinema today include: the transgression of literal, cultural, societal and parental boundaries; the use of a double narrative system; the use of aperture at the end of a film; the movement of woman from periphery to center; the validation and invalidation of images and narratives; transmogrification and transmigration to ‘male’ and/or power images as in, for example, clothing or profession; and strategies of normalization and enunciation that lead to power positioning.

References

Al Haddidi, Mona. “Analytical study of the image of Egyptian women in the Egyptian film and media and social effects” Ph.D. thesis. Cairo: Department of Radio and Television: Faculty of Mass Communication, Cairo University, 1975

Armes, Roy. “African Filmmaking North and South of the Sahara.” Edinburgh University Press: 2006.

Bouzid, Nouri. ‘New Realism in Arab Cinema’. Alif 15, p. 249, 1995

Discacciati, Leyla Bouzid. “The Image of Women in Algerian and Tunisian Cinema”, 2000. <http://www.library.cornell.edu/colldev/mideast/cinmwmmn.htm>

Donmez-Colin, Gonul. “The Cinema of North Africa and the Middle East.” Twenty Four Frames, London, 2007.

EL Semary, Hebatalla “Egyptian Female Writers’ films in Cinema and Television” Ph.D. thesis. (Cairo: Department of Radio and Television: Faculty of Mass Communication, Cairo University, 1991

El Semary, Hebatalla & Mai AL Khaja. “Family Violence in Gulf drama and its impact on Emirati female relationships with her family: Experimental Study”, paper submitted to the AEJMC midwinter conference 2010, Oklahoma, USA, 2010

Eltantawy, Nahed. “Muslim Women, the Western Press, and the Discursive Paradoxes of the Veil”, Paper Submitted to International and Intercultural Communication Division 2007, NCA Annual Convention 2007. Published on: http://www.allacademic.com/meta/p194042_index.html

Hall, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” In: Patrick Williams and Laura Chrisman, eds. “Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader.” Harvester Wheatsheaf London, 1994.

Khatib, Lina. “Filming in the Modern Middle East: Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World.”, I. B. Taurus, London, 2006.

Maherzi, Lofii. “Le cinéma algérien. Institutions - imaginaire-ideologie”, Alger, Sned, 1980

Rahbani, Leila Nicolas “Women in Arab media: present but not heard”, 2010 <http://www.leilanicolas.com/p/english-studies.html>

Sakr, Naomi, “Seen and starting to be heard: women and the Arab media in decade of change”, in Social Research online, Fall 2002. <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-94227143/seen-and-startingheard.html>

_____, “Women and media in the Middle East”, I.B Taurus, London, 2004



Trudy Anderson

Dr. Trudy Anderson is currently a professor of English at Dalian Polytechnic University, Dalian, China. Her PhD. is in Cinema/Television, Critical Studies, from the University of Southern California. Her Master’s Degree is from UCLA Film Studies. Her work, “In the Telly of the Beast”, is a history of negative images of Arab women in Western media, particularly in British and American cinemas, which looks at neo-colonialism from within the neo-colonial power. Her new work, “Social Media and Political Change”, analyzes how the new media are used to “break” neo-colonialism. She has also published on Spanish, former Soviet, and Arab media.



Hebatalla El Semary

Dr. Heba Bahgat is continuing her work focusing on the same misperceptions of women in Arab Cinema. In both the East and the West, Arab women are often portrayed through stereotypical representations and discourses in which they have no voice. The Western popular imagination, nurtured by a media which commonly lacks sensitivity to complex realities, is quick to associate Arab women with oppression and subordination. Meanwhile, the Eastern media tends to value and project a comforting image of women as housewives, wives and mothers and devotes little attention to independent and politically active women. Arab women are schematically confined to a debate between tradition and modernity in which they are alternatively perceived as paragons of a mythical cultural authenticity, of a drift towards extremism or of radical modernization. Therefore, they find themselves at the heart of the ambiguous relations between the Eastern and Western worlds, brilliantly analyzed by Edward Said. They are, however, essential actors in the development of the Arab region and in the revolutionary movement in both Tunisia and Egypt (the Arab Spring) and elsewhere. It is indispensable that their position at the heart of all contemporary social, political, economic and cultural matters be recognized in both the East and West. Women should be presented as positive agents of social, political, and economic change, and at the same time they should have proportionate representation within these fields.



A

CENSURA NO CINEMA PORTUGUÊS - ESTUDO DE CASO: MANUEL GUIMARÃES

de
Leonor Areal

A obra de Manuel Guimarães permaneceu no esquecimento durante décadas, em resultado de uma má avaliação crítica dos filmes que antes foram mutilados pela censura. Este foi o ponto de partida para a tentativa de recuperar e entender as intenções do autor antes dos cortes aplicados, trabalho que ainda não está completo e que pretendo prosseguir. O ideal seria conseguir encontrar os cortes dos filmes, mas, crendo que se tenham perdido definitivamente, o estudo das suas implicações pode passar por um conhecimento mais aprofundado da obra deste autor (agora que está quase toda publicada em DVD) e pela análise dos documentos oficiais da Comissão de Censura.

Os processos da censura não são lineares como parecem. Apesar de tudo, houve filmes que eram contundentes e provocadores, mas conseguiam negociar com os censores os limites do permitido. Esse estudo é o que estou fazendo actualmente.

Começam a surgir vários textos e estudos sobre a censura aos espectáculos durante o Estado Novo, entre os quais destaco o trabalho em curso do projecto de investigação "Censura e mecanismos de controlo da informação" do CIMJ-FCSH (apoiado pela FCT).

A tendência desta área de investigação, na minha óptica, vai no sentido de perceber que os mecanismos de censura não são de todo apanágio dos regimes autoritários, mas existem igualmente nos regimes chamados democráticos e actuam em força sobretudo a nível da imprensa e demais média, inclusive na internet.

Esse foi o meu espanto desde que iniciei esta pesquisa que pretendia ser histórica, mas que afinal é mais que actual. Em particular, assinala-se que no ano de 2012 assistimos a um corte de 100% nas verbas do cinema, o que poderá resultar num "ano zero" como o de 1955 (quando nenhum filme português foi produzido). O estrangulamento financeiro também é uma forma de censura.

Está na altura de fazer jus à obra deste autor tão esquecido - Manuel Guimarães, o nosso único cineasta neo-realista - e de comemorar condignamente o centenário do seu nascimento em 2015.

A CENSURA NO CINEMA PORTUGUÊS - ESTUDO DE CASO: MANUEL GUIMARÃES

Abstract

Censorship of neo-realist Portuguese movies. During the period of Estado Novo, the dictatorship ruled by Salazar, every film had to undergo the Censorship Committee’s avail. They would approve, cut or forbid its screening. Censorship towards Portuguese films was even harder than to foreign films. Many directors were censored, but the most sacrificed was Manuel Guimarães, Portugal’s only neo-realist filmmaker. The Censorship Committee cut every small detail and applied strict and random moral criteria: without any written definition in the law, then subjected to changes, adaptations and reinterpretations, depending on subjective judgment. This menace would reinforce the fear of being censored and confined our cinema to remain less than mediocre, as Luís de Pina said: «it created the fear of approaching issues more than in a superficial, documental and conventional way».

To fully understand the Committee’s scope and criteria, we currently study the minutes where their members discuss and write down their arguments. But it’s not sufficient, as many cuts were ordered informally and no remains subsist of the cut film. Thus we have to compare the script with the film itself, in order to understand what was actually forbidden. I will present the case study of 3 censored films of Manuel Guimarães: Nazaré (1952), Vidas sem Rumo (1956) and O Trigo e o Joio (1965).

Keywords: Censorship, Portuguese Cinema, Neo-realism, Manuel Guimarães

Introdução

Durante o Estado Novo todos os filmes a exhibir tinham que ser vistos pela Comissão de Censura que autorizava, cortava ou proibia a sua projecção. No caso do cinema nacional, a tesoura dos censores era mais severa ainda do que com os filmes estrangeiros. Muitos autores foram sacrificados, mas o que mais cortes sofreu terá sido Manuel Guimarães, aquele que foi o nosso único cineasta neo-realista. Os filmes portugueses (até 1957) eram sujeitos a *censura prévia* ainda na forma de argumento planificado, que a censura aprovava ou corrigia, dando autorização para a sua produção. Após concluído, o filme era de novo sujeito à Censura que podia ordenar cortes ou proibição. A Censura ao cinema cortava todos os pequenos atrevimentos, o que naturalmente alimentava a precaução timorata dos realizadores e os remetia a um conformismo que - nos critérios coetâneos como nos de hoje - os confina a uma mediocridade menos que aceitável e clamorosa.

A censura era sobretudo moralista acerca do modelo de família, dos comportamentos condenáveis (adultério, etc.), da religião, de representações sensuais do corpo, etc. Também eram cortadas referências a realidades sociais degradadas. Não mostrar bairros

de lata era um preceito da censura prévia dos jornais - por causa dos estrangeiros, dizia-se¹ . Os comentários feitos nos relatórios de censura revelam intransigências que vão bastante além daquilo que a lei previa, baseando-se também em convicções pessoais dos censores² .

A censura omnipresente conduzia os autores, na imprensa e na literatura, a uma forma de expressão críptica que dizia nas entrelinhas, ou seja, alusiva e metaforicamente, o que se não podia dizer abertamente - todo um treino, um jogo literário de insinuações que se tornou constitutivo de uma certa forma de pensar. Também no cinema, a elipse serviu para dizer o não-dito; esse foi o subterfúgio que a geração de 60 usou, com o risco de ficar pela «falsa exposição das questões», como escreveu Luís de Pina:

«Claro que a censura não impede a formação de talentos nem a sua ausência o estimula, mas a verdade é que a criação cinematográfica sofre com a proibição e aprende uma linguagem de alusão, de subentendido, de entrelinha, de meia-palavra, ficando sempre pela falsa exposição das questões. Cria também - e entre nós criou - o medo de abordar as questões, ficando-se pelo superficial, pelo documental, pelo convencional»³ .

Mas discordo de Pina quando acha «claro» que a censura não prejudica a emergência de gente talentosa, o que a realidade *claramente* nega. Basta pensar em como Manoel de Oliveira esteve três décadas quase remetido ao silêncio e sem poder realizar mais do que curtas-metragens e documentários. E não foi o único. É evidente que a censura impediu a manifestação do seu talento. É o caso também de Manuel Guimarães, cuja obra se afirma perante dificuldades concretas - a penúria financeira e os cortes da censura - num contexto onde está fora de possibilidade a expressão autêntica de uma visão antagonista da sociedade. Assim, apesar da sua resistência ideológica, está sempre cautelosamente omissa dos seus filmes qualquer relação com a oposição política (clandestina) ao regime ditatorial. O seu primeiro filme, *Saltimbancos* (1951), foi visto, à época, como um acto de coragem e como a afirmação do neo-realismo no cinema português. Alguns beijos foram vistos pela censura como excessivos, mas não cortados, e o filme conclui-se sem o habitual final casamenteiro nem muito menos feliz. Os seus filmes seguintes não tiveram a mesma sorte e foram três deles severamente cortados. Como muitos dos cortes eram ordenados oralmente, não restam deles vestígios nem escritos nem em película. Assim, para percebermos os critérios da censura, temos que tentar fazer a comparação entre os guiões planificados e o filme e saber os pedaços que ficaram a faltar.

Nazaré

O segundo filme de Guimarães, *Nazaré* (1952), integra-se numa linhagem de filmes situados na Nazaré e outras praias atlânticas, mas apresentando uma visão desmistificadora da vida dos pescadores,

encarnada aqui em anti-heróis que subvertem a anterior visão mítica do seu sacrifício. A recepção crítica ao filme foi também de aplauso, apesar de os cortes aplicados pela Censura terem provocado lacunas narrativas que o tornam um objecto mais frágil.

Nazaré dá uma visão neo-realista da vida dos pescadores, não tão subtil, porém, que não fosse detectada pela censura oficial e fortemente amputada; resultando daí um filme que, na sua versão autorizada, apresenta fragilidades de construção, e que só uma leitura do guião planificado comparado com o filme permite perceber no conjunto⁴ . Um dos aspectos mais intrigantes destes cortes da censura é terem sido retiradas a maior parte das referências à pesca de longo curso do bacalhau, no guião mostrada como último recurso de sobrevivência dos pescadores, incapazes de viver na incerteza da pesca costeira - como se só isso fosse - ou porque intencionalmente era - uma denúncia da pobreza por dificuldade de sobrevivência da pesca costeira.

Sem fugir aos *clichés* da ilustração dos costumes populares, que os bailaricos testemunham, Guimarães procura igualmente uma dimensão épica na glorificação da coragem dos pescadores. Mas em paralelo com a assunção de um destino trágico, Manuel Guimarães expõe de forma mais realista a conflituosidade do indivíduo com o meio. Assim se salientam os problemas interiores do protagonista, António (Virgílio Teixeira), um pescador que ganha medo ao mar e se embebeda. Sua jovem mulher, Maria da Nazaré (Helga Liné), aguenta pacientemente a situação, numa construção dramática com poucos diálogos. A narrativa aparenta, porém, várias lacunas a nível das interações familiares e da psicologia do protagonista. Inexplicavelmente, é esta construção psicológica que parece falhar. Ora, conhecendo nós a mestria narrativa de Manuel Guimarães no seu primeiro filme, e sabendo que é seu argumentista Alves Redol, o celebrado romancista que iniciou o movimento literário do neo-realismo, temos o dever de duvidar da origem dessas lacunas, que presumivelmente serão atribuíveis aos «muitos cortes da censura»⁵. Serão esses cortes que não nos permitem fazer uma avaliação correcta da coesão narrativa?

Sabendo-se que o filme teve muitos cortes de censura e também que Manuel Guimarães teve que o alongar para que ficasse com o tempo mínimo para apresentação em sala⁶ , podemos suspeitar que as falhas de ritmo e as omissões se expliquem por essas mutilações à obra. A consulta do guião planificado do filme⁷ permitiu-me confrontá-lo, ainda que imperfeitamente, com a minha memória do visionamento em sala. Percebi então que as lacunas sentidas na construção mais espessa das personagens, que me pareceram demasiado esquemáticas e sucintas, de facto correspondem ao que está no guião; não foi portanto aí, na relação do casal protagonista que o filme foi diminuído.

Verifiquei depois que as cenas cortadas são essencialmente aquelas em que têm protagonismo o gago escorraçado, os bêbedos e os miúdos ladrões de peixe, ou seja, aqueles cujo comportamento «marginal» terá suscitado a reprovação posterior da censura, visto que não o fez na aprovação prévia, nem levantou qualquer objecção⁸.

Essas cenas de conteúdo social amplificariam o filme e dar-lhe-iam uma dimensão de fresco social, onde os mais miseráveis e excluídos encontram representação. Foi, portanto, essa exclusão *a posteriori* dos excluídos que nos faz sentir que a família protagonista tem pouco desenvolvimento, pouca profundidade, quando afinal se pretendia dar-lhe um peso semelhante aos demais personagens, numa lógica de drama colectivo.

Outras cenas que foram excluídas da versão final: aquela em que o Mar Ruim diz que nessa noite virá peixe do Algarve e que precisa de Maria da Nazaré, preparando o assédio que há-de fazer-lhe; uma pequena cena em que os pescadores de dois barcos entram em despique e onde se levantam os remos em ameaça; a cena seguinte (cena 29) onde os dois irmãos se falam com dureza, indiciando um conflito; a cena 30 em que um dos pescadores fala em partir para a pesca do bacalhau. Outra conversa que também está ausente da versão final (cena 92) é quando os velhos-de-terra se ressentem do pouco valor que António lhes dá, eles que iam ao mar «no tempo em que havia galeões e não eram os motores, mas os braços que



nos levavam pelo mar fora»; diálogo que, presumo, levará o herói a reconsiderar a sua posição.

Outra divergência importante é o final. Na versão cortada, após o nascimento na praia do filho de António, o tio ergue o recém-nascido frente ao sol poente, transformando esta conclusão numa espécie de sacrifício do bebé ao futuro selvagem do mar, como seu pai, avô e antepassados, numa espécie de predestinação moralista e épica. Mas, no guião, a seguir a esta cena que se tornou final, havia ainda duas cenas de epílogo. Na cena 103, Maria da Nazaré com o filho ao colo, Manuel e Ti' Isaura, todos de negro, na praia enevoad a avistam Estrela que grita e chama «Tonho!» - e percebemos que a cunhada de António enlouqueceu com a perda do homem amado. Na derradeira cena 104, na praia agora ensolarada, o filho de António já com dois anos brinca na areia enquanto as duas irmãs conversam. Diz Estrela: «Ficaste com ele. É o teu sangue»; ao que a gentil Maria da Nazaré responde: «E o teu coração, Estrela. Ele também te pertence». Este diálogo ocorre enquanto Manuel e os seus homens saltam para o barco e o filme se termina por um plano idêntico àquele com que se iniciara. E com esta conversa entre duas irmãs que partilham a criança do homem que ambas amavam, partilha talvez estranha para a moral da época, razão suposta para a exclusão destas cenas, o filme acabaria com uma recuperação *sui generis* do desgosto, uma resignação feita de amor e loucura mansa.

Percebemos que a sua mensagem final não era a do sacrifício dos homens desde bebês, mas a capacidade de resistir das mulheres. Esse conteúdo expressa-se, na versão conhecida, apenas através de uma montagem eisensteiniana dos gritos das mulheres e dos movimentos colectivos, um remendo provavelmente, pois não aparece na planificação.

As omissões permitem-nos reformular, ainda que precariamente, uma leitura do filme onde os aspectos sociais se tornam mais significativos do que a primeira abordagem, convencional, nos levava a considerar. Compreendemos que a versão original desviava a nossa atenção dos protagonistas para uma condição social subjacente que era, sim, a temática central do filme. O filme, afinal, procurava afastar-se do melodrama simples e dar uma visão mais articulada de todos os actores sociais, os habitantes da vila, dos quais destacariam com suficiente pertinência - a suficiente para ter sido censurada - aqueles que as desigualdades sociais e as discriminações já punham de parte. Essa dimensão social do argumento, claramente comprometida com uma visão política, é que a censura terá *a posteriori* elidido, reduzindo o filme a pouco mais que uma história familiar que não se desenvolve por si, por não ser essa a história principal.

Em conclusão, foi a consulta do argumento planificado que me permitiu perceber que o filme imaginado (e filmado efectivamente, suponho) era uma espécie de anti-epopeia, um filme anti-heróico, onde - desde o personagem central aos miúdos da praia, passando pelos pescadores pobres e bêbedos - todos compunham uma realidade colectiva, esfomeada, sobrevivencial, distante do mito presente em outros filmes que tornaram a Nazaré uma espécie de emblema nacional e turístico.

Vidas sem Rumo

O filme seguinte, *Vidas sem Rumo* (1952-56), também se situa em ambiente portuário, em Lisboa. Manuel Guimarães retoma a figura do contrabandista, construindo uma narrativa mais psicológica e com ambiente expressionista aparentado de *film noir*, mas praticamente excluindo do drama as forças policiais. Em vez da sanção oficial, a culpa é assumida como dilema do protagonista com reflexos na moralidade estrita dos vagabundos que o vigiam, numa substituição da figura da autoridade pela *censura moral*.

Esta longa-metragem de Manuel Guimarães, iniciada em 1952 imediatamente a seguir a Nazaré, só conseguiu ser concluída e estreada em 1956 - depois de proibida pela censura, o que levou o próprio realizador a cortar quase metade da versão original, a reconstituir a intriga e a fazer uma refilmagem para colmatar as lacunas abertas. Apesar disso, o filme apresenta grande consistência narrativa e Manuel Guimarães terá conseguido disfarçar ou sobreviver a essa grossa amputação⁹.

Tomando a obra como o filme possível, e aceitando-o na sua inteireza e coerência interna, importa assinalar desde já a sua primeira característica estrutural: a acção é introduzida pela voz de um narrador, o jornalista que se apresenta diante da câmara e se dirige, olhos nos olhos, ao espectador, num curioso procedimento de interpelação. Ainda hoje invulgar em cinema, este dispositivo cria uma inevitável estranheza, apresentando-se como encenação de uma espécie de ficção documental. O jornalista mostra-nos uma notícia impressa - «Vítima de acidente numa passagem de nível» - e começa a contar como, apenas 48 horas antes, se deparara com as personagens desta história que iremos seguir, junto com ele, discreto observador que por vezes completa a acção com alguma informação. Inicia-se então *o flashback* contínuo que nos conduzirá a este «drama de vielas escuras»¹⁰. O que se segue é como um segundo filme, dissonante do tom daquela introdução, uma história dramática, filmada em ambientes nocturnos de iluminação expressionista, tendo como personagens centrais vagabundos, pedintes e outros marginais. Imediato e tentador é conjecturar que a figura deste narrador, que se faz mediador moral de uma história de desgraça, seja exactamente o expediente narrativo encontrado pelo realizador para solucionar os cortes da censura e salvar a coerência do seu filme; esse palpite, um tanto óbvio, e que depois pude confirmar, parece-me que lhe introduz um elemento de modernidade que o torna um objecto talvez mais interessante.

A partir desta apresentação, estabelece-se um pacto com o espectador, a quem se pede, por um lado, que aceite uma interpelação directa inabitual em ficção cinematográfica e, por outro lado, que reconheça igualmente o *contrato* de ficção posto na fantasia da história, na sua poeticidade. Porém, mais do que isto, o realizador procura defender uma ideia, aquela que representa o seu propósito mais ideológico: o facto de esta história se referir à vida real, validada através de uma notícia de jornal. Nessa assunção e no gesto de o apontar com clareza, embora ressaltando a pintura involuntária de que a ficção



se possa colorir, está definido um compromisso com a realidade exterior, ou anterior, de que se fala.

É está também implicada a vontade de devolver ao real extradiagético uma história que dele provém e que atravessa transitoriamente o espaço do ecrã para não sucumbir no ainda mais provisório lugar de *fait-divers* que a realidade que conferiu. Esta reflexividade, original na época, torna o trabalho de Manuel Guimarães especialmente latente de implicações acerca da sua própria dificuldade de existir. Manuel Guimarães alude, portanto, indirectamente ao processo de amputação que infligiu ao seu próprio filme, projectando-se na figura sentida do poeta-jornalista que diz guardar o segredo oculto das vidas tristes que o jornal não conta.

Essa história que se esconde em três linhas de uma menção jornalística é uma história de gente pobre e sem esperança, personagens que não correspondem em nada aos clichés do retrato de cidade activa e trabalhadora que as banais imagens iniciais nos deram. *Vidas Sem Rumo* intenta um retrato aprofundado de uma população urbana até então quase ausente do cinema - pela escolha das personagens mais marginais de entre os marginais: vadios, pedintes, estivadores, aleijados, velhos, negros, contrabandistas, prostitutas, varinas, etc.

Na escolha de personagens marginais revela-se um *parti-pris*, um interesse declarado pelo mundo dos miseráveis, os «injustiçados» da vida, poderia dizer-se com a ressalva de que neste olhar não há qualquer visão justiceira nem sequer uma acusação implícita à injustiça social. O filme - através do olhar compassivo do narrador,



alterego do olhar do realizador - constata, observa, compreende, mas não tira conclusões. O narrador putativo, e com ele o espectador, é levado a identificar-se com os sofrimentos das personagens e com a inevitabilidade da sua condição existencial.

São muitas as personagens que compõem este retrato social; fazendo-se espelho umas das outras na sua desgraça comum, constituem uma micro-sociedade de excluídos e nas suas facetas diversas compõem um herói colectivo. Este grupo social não tem sequer relações com outras classes sociais - característica persistente de quase todos os filmes desta época. Manuel Guimarães isola os personagens do resto do mundo e constrói uma espécie de universo fechado, com referentes que não demonstram, ou elidem, qualquer conflito social. Mas esta ausência de hierarquias, ou da representação dos poderes, poderá ser lida como uma forma de afirmação anti-poder.

A solidez narrativa - admirável para uma obra que foi tão cortada e reconstruída - faz-nos conjecturar como seria a obra original que não é possível recuperar¹¹. Será este filme uma pobre amostra das capacidades do seu autor, ou a pálda imagem da mensagem humanística e ideológica nele originalmente contida?

Apesar de bem recebido na altura¹², depois disso o filme foi pouco visto. Ao longo de 50 anos, foi visto meia dúzia de vezes e esta ausência dos ecrãs fez dele um filme quase desconhecido. A observação de Luís de Pina de que, após os cortes da censura, o filme ficou «irreconhecível»¹³ marcou a sua fama de filme falhado, que, hoje, me parece infundada.

Foi esta perplexidade inquietante - a de que o filme mais perfeito desta década de decadência, sujeito a uma censura pesada, apesar de tudo sobrevive, entre os demais, como obra de destaque e qualidades excepcionais neste período - que me levou a analisar em pormenor a planificação original - datada de 1952 e na versão original aprovada pela censura¹⁴ - optando aqui por um estudo filológico e extra-filmico que se desvia do meu propósito de princípio de me ater ao estudo da obra *per se*; mas que se justifica de igual modo, visto que a obra em si já estava semi-escrita sob a forma de guião.

Ao ler a planificação original (a que foi visada pela censura), constatei então as principais diferenças entre esta e a versão final do filme, concluído quatro anos mais tarde, em 1956. Na versão original¹⁵, existia já um narrador homodiegético, não o jornalista, mas uma das personagens da história, Vossa Senhoria, que além de relator dos acontecimentos assumia o papel de comentador ou consciência moral. A interpelação ao espectador estava já presente: Vossa Senhoria, subindo a escadaria que levava ao prédio onde morava numa água-furtada, virava-se para a câmara e apresentava-se a si e aos vizinhos: as duas irmãs, a louca e a perdida, o mudo Pardal, etc. O seu olhar sentimental e poético dominava o retrato verbal e tinha uma função moralista - aspecto que na versão final fica bastante atenuado, traduzido na voz compassiva do jornalista, mas de forma mais desafectada, representado pela distância e pela frieza a que a sua profissão de jornalista o obriga, e que quase coincide com um perfil de detective duro mas sentimental. A versão final é, assim, muito menos patética que a primeira. Menos sentimental nas

palavras, mas conservando essencialmente, nas imagens poéticas visuais e humanas, o traço autoral.

No entanto, sabemos que houve de facto problemas com a censura, apesar de o argumento ter passado na censura prévia. Que cenas poderiam ter assustado a censura? Teria o resultado filmado diferido substancialmente do que estava escrito? Seria chocante que o protagonista retirasse a criança à mãe para a abandonar nas mãos dos párias? Aliás, as cenas com a mulher do bebé foram refilmadas com outra actriz (Maria Albergaria, em vez de Sara Vale).

Nas partes conservadas - a maior parte das cenas, aliás, da história de Meia-Lua -encontrei uma grande fidelidade ao guião, apenas com uma excepção mais evidente: quando Marlene se lamenta de não ter direito a ter ciúmes nem amor, ela caía chorando, simplesmente; na versão filmada, é Alfredo que a empurra e ela, já tombada sobre a cama, recebe dele um beijo na boca. Mas não foi, pelos vistos, este

tipo de pormenor que se tornou empecilho à projecção pública do filme.

Contudo, há um pormenor alterado da intriga que vem modificar todo o sentido da narrativa e suas pressuposições. É que, na versão escrita, no encontro inicial com a rapariga, Alfredo, por despeito ou raiva, tirava-lhe o bebé e ia abandoná-lo no barco, sem que soubéssemos o que teria acontecido à mulher-mãe. Durante todo o percurso de fuga do protagonista - que se mantém tal e qual na versão final - estaríamos na ignorância dos dilemas do herói. O filme teria perdido a sua carga psicológica e sofreria de uma certa inconsistência narrativa, derivada desses factos omissos. Assim, parece evidente que a versão final parece ter sido melhorada pela mão e vontade consciente do seu realizador, numa reformulação *a posteriori* que salva a intriga de uma arbitrariedade comportamental que a solução final - refilmada - consegue evitar¹⁶.

p.º 18 anos

HOJE UMA DATA QUE FICA MEMORÁVEL NA METRÓPOLE E NO ULTRAMAR

UMA JORNADA INÉDITA NOS ANAIS DO CINEMA NACIONAL

PELA PRIMEIRA VEZ, AS 21.30: ESTREIA EM 3 CIDADES:

EM LISBOA, NO **TRINDADE** EM LISBOA, NO **TROPICAL** FUNCHAL, NO **CINE - PARQUE**

REALIZAÇÃO DE **MANUEL GUIMARÃES**
FOTOGRAFIA DE **AQUILINO MENDES**
Sequência e diálogo de **ALVES REDOL**
Exclusivo da **VITÓRIA FILME**

VIDAS SEM RUMO

UM FILME PORTUGUÊS DIFERENTE!
REALISTA! ESTRANHO!
HUMANO!
POÉTICO! ROMÂNTICO!

UMA HISTÓRIA NOVA SOBRE MUITOS DRAMAS IGNORADOS DAS VIELAS...

ADMIRÁVEL ROMANCE DE UMA LINDA RAPARIGA DESENTE SONHADOR COM O REGRESSO DO HOMEM QUE AMA...

UM FILME FEITO COM CORAJOSA SINCERIDADE!

NO PROGRAMA: O DOCUMENTÁRIO PORTUGAL

BILHETES À VENDA PARA A PRIMEIRA SEMANA!

Em notáveis criações:
MHEU - SALVADOR
MADALENA BOTTO
ARTUR SEMEDO
MANUEL CORREIA
JACINTO RAMOS

Outra diferença fundamental em relação ao guião original é que naquele Meia-Lua fugia dos vagabundos perseguidores e, depois de escapar à ameaça do comboio, trepava por um guindaste acima até já não ter escapatória possível. Encurralado, acabava por se agarrar a uma corda que se rasgava e estatelava-se no chão, onde era rodeado por todos. Antes porém, confessava a paternidade, e pedia «cuidem da menina, digam-lhe quem fui...». Assim mostrava um arrependimento que o redimiria parcialmente, mas deixando-nos ainda na ignorância dos seus motivos íntimos e dos acontecimentos passados com a mulher afogada. Será que essa cena configurava uma espécie de suicídio incompatível com a vigilância moral dos censores? O castigo de si próprio era um final ainda mais trágico, mas também mais difícil de explicar. Na versão final, existe ainda o momento de redenção do personagem - quando pede ao jornalista que olhe pelo filho mas não lhe conte nada do que aconteceu - mas com a cena do guindaste excluída, o herói aparece caído no chão e ensanguentado como tendo sido atingido e projectado pelo comboio, deixando em aberto a dúvida se teria sido suicídio ou acidente.

O final da segunda versão deixa também em aberto a história que só o jornalista consegue reconstituir - mas que para os companheiros de infortúnio suspende a incógnita sobre a intencionalidade do crime do Meia-Lua. Nesta versão, o herói é recuperado a nossos olhos, e em coerência com o seu comportamento de personagem ambígua, nem bom nem mau. De novo, a solução final parece-me mais bem conseguida.

E se a «versão original foi cortada por critérios comerciais e de censura»¹⁷, Guimarães conseguiu dar mais consistência à história - refilmando as cenas com a rapariga e introduzindo o jornalista como narrador; este último mantém o espírito compassivo da versão primeira, mas introduz-lhe uma dimensão de análise social no facto de demonstrar como uma história de desventura e marginalidade se resume, na sua tradução oficial jornalística, a um mero *fait-divers*, mostrando como nos subterrâneos dessa cidade agitada se escondem vidas sem outro rumo que o da exclusão sucessiva de gerações. Se apresenta uma moralidade mais inclusiva, perde um pendor moralista sobrecarregado que tinha a primeira versão e que é representado por esse personagem, aqui com um papel mais limitado, Vossa Senhoria, o filósofo moralista, que se torna um entre os outros, em vez de narrador intradieético e interpelador. Contudo é difícil perceber por que foi tirado a este personagem o protagonismo. Se por razões de censura, não descartino quais, a não ser que tivessem sido mandados tantos cortes que retirassem sentido ao personagem. Ou seria por razões comerciais?

Eis como a investigadora, em busca da obra-prima cujas cenas contundentes teriam sido vítimas da tesoura da censura, encontrou afinal uma metamorfose em que, por alegada interposição da censura, a clarividência do realizador corrige o seu próprio trabalho e lhe consegue dar maior unidade, coerência e justificação. É uma descoberta surpreendente, mas ficam ainda por averiguar que razões e que cortes lhe aplicaram os censores, neste que se considera ser o filme mais mutilado pela censura.

O Trigo e o Joio

Em 1965, Manuel Guimarães realiza O Trigo e o Joio, baseado no romance homónimo de Fernando Namora. Tal como nos seus três primeiros filmes da década de 50, não conseguirá livrar-se dos cortes da censura, mas a obra manterá um clima de autenticidade e de sacrifício humano que a torna o primeiro hino ao sofrimento da população alentejana e descrição da sua estrutura social e laboral. Guimarães consegue reconstituir, quase etnograficamente, um quotidiano de resistência à adversidade, onde se evidenciam os protagonistas mais marginais, os rendeiros pobres, os malteses, os trabalhadores à jorna e sazonais, os capatazes, os ciganos, os feirantes, assim como o lavrador abastado, o autarca e a guarda republicana - inseridos num modo de organização social do trabalho rural, e particularmente descrevendo as migrações sazonais de trabalhadores do norte para ceifar as searas. Podemos considerá-lo o último filme da linha estética neo-realista que caracteriza a obra de Manuel Guimarães.

Tal como nos anteriores, os protagonistas são os marginais da sociedade. Aqui, o protagonista Barbaças (Mário Pereira) é um maltês - espécie de vagabundo que não gosta de trabalhar e preza a sua liberdade, vivendo de pequenos roubos ou biscates avulsos - que inicia o filme a fugir com uma galinha «caçada» que vai assar numa fogueira. Aparece depois o lavrador chamado Loas (Igrejas Caeiro), que vive com a mulher e filha numa courela, e que procura aliciar Barbaças para companheiro e sócio da seara que hão-de cultivar juntos: «Um homem, mesmo um zé-ninguém como nós, pode acrescentar grandes coisas ao mundo. Pois uma seara de trigo não sai das mãos de um homem?». Mas a mulher Joana (Eunice Muñoz) é do norte, sonha com uma horta e desconfia das ambições do marido. Precisam de uma burra para ajudar na lavoura; mas o Loas também tem «artes de bruxo» e é motivo de chacota na aldeia. Por isso, entrega os 700 escudos de poupanças da família ao Barbaças, que irá à feira comprar a tal burra; chegado à aldeia, este será desencaminhado pelo aldrabão Vieirinha (interpretado pelo escritor Manuel da Fonseca), que o faz gastar o dinheiro em vinho e mulheres.

O maltês mostra-se arrependido e determinado em saldar a dívida para com o amigo. Vai trabalhar na ceifa com os ranchos de trabalhadores. Na terceira parte do filme, o Barbaças devolve os 700 escudos ao Loas, que logo os aplicará na compra de uma burra para puxar o arado e para felicidade da filha. Mas vêm a saber que a burra pertencera a uma leprosa, irmã da mulher que a vendeu. A criança apresenta umas bolhas na barriga e temem que seja lepra. No isolamento e na ignorância em que vivem, Loas decide purificar a terra conforme manda o seu livro de rezas. Convencendo-se de que matou a *doença*, recusa-se a abater a burra que tanta falta lhe faz para a lavoura. A mulher desespera, pega na caçadeira e mata a burra.

Loas chora de desânimo junto à charrua, mas Barbaças, pegando na enxada, começa a cavar dando o exemplo e conseguindo animar o amigo. O final épico, com as enxadas ritmicamente cavando a terra em contraluz, glorifica o esforço humano e saúda a esperança

em forma de *cliché*. O filme deixa uma inequívoca mensagem de resistência num território de sobrevivência e miséria extremas - como era o Alentejo - cujo modo de produção agrícola é aqui descrito, sem no entanto expor qualquer conflito de natureza ou conotação política. O que há de peculiar neste filme é não haver nele personagens boas ou más; são todos boas pessoas, apesar dos defeitos, insuficiências e maldades. Nem o vagabundo que pilha galinhas, nem o aldrabão do Vieirinha que não consegue resistir às mulheres, nem o Loas que não é capaz de concretizar os seus sonhos, nem o lavrador autoritário, nenhum deles é caracterizado como tipo social. E esse desacerto em relação aos estereótipos, evitando propositadamente qualquer maniqueísmo melodramático, tem uma intenção e assinala um humanismo particular, quase difícil de explicar, na medida em que todos são melhores personagens do que lhes pediríamos para serem. O idealismo desta visão é difícil de conciliar com a lógica sobrevivencial que marca as suas existências¹⁸. Todas as situações deixam na ambiguidade uma moralidade liberta de critérios convencionados ou expectáveis. E essa ausência de juízos indicia sobretudo uma colocação moral que, além da perplexidade, poderia igualmente suscitar dúvidas acerca das suas intenções. Todavia, há neste filme uma mensagem evidente de redenção humana que a frase do lavrador exprime: «sei o pode um vadio quando quer ser um homem»; mensagem que se pretendia talvez universalista e capaz de suplantar, pela sua bondade ecuménica e pela «lição de regeneração e de fraternidade»¹⁹, uma ideologia de resistência socio-política (latente e quase omissa).

O filme, inserindo-se claramente numa linha estética neo-realista, não procura um confronto com a ideologia estadonovista, a não ser nessa atenção anti-conformista por personagens pobres e marginais, nas quais projecta uma humanidade idealista, uma esperança e uma determinação pelo trabalho que parecem quase demagógicas. Por outro lado, a pobreza é mostrada como uma condição endémica de ignorância e dependência de factores alheios, seja a falta de meios, a falta de braços de trabalho, a maldade de outros homens tão miseráveis quantos estes, a lepra que ninguém sabe tratar, a meteorologia ou a credence e o paganismo das bruxarias.

Não é portanto ao proprietário das grandes searas que essa pobreza é atribuída. Pelo contrário, o lavrador rico é apresentado como um homem generoso, capaz de oferecer dinheiro, palavras simpáticas e outras benesses aos seus trabalhadores, uma quase espécie de juiz local iluminado - que dá ordens de bom senso à guarda timorata. De facto, como disse Luís de Pina acerca de Guimarães, «a sua ideia de conflito social passa pouco pela luta de classes e mais por uma caracterização verista de ambientes»²⁰.

Porém, a censura não se iludia facilmente e - ciente de que um autor de esquerda teria sempre um outro fito que não a «pura arte» - cortava tudo o que parecesse imoral, e neste filme particularmente - incompreensivelmente até - os censores apuraram-se em cortar o mais possível. Acontece que entre a versão primeira do filme, com 110 minutos, e aquela que se conhece hoje, de 96 minutos, faltam pelo menos 14 minutos cortados pela censura²¹, que, mais uma vez

em prejuízo do seu autor, não nos permitem ter uma percepção da obra na inteireza das suas intenções.

O acesso ao processo de censura do filme - existente no espólio da Inspeção-Geral de Espectáculos²² em que se enquadrava a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos (CECE)²³ - permitiu-me analisar detalhadamente os cortes feitos e os que, não estando assinalados no relatório da censura, são inexistentes da versão conhecida. Uma boa parte do filme - particularmente as cenas e as frases mais fortes - foi eliminada por diversas razões: ora por indicação escrita da Comissão; ora por um acto de voluntarismo manifestado pelo próprio realizador, deveras incompreensível (a não ser porque tenha sofrido alguma pressão); ora sugeridos pela empresa produtora que pede para baixar a classificação etária de 17 para 12 anos, e depois volta atrás por haver protestos do público; ora ainda pela omissão de outras partes significativas cuja exclusão não está registada por escrito. Todo este processo deixa muitas incógnitas por esclarecer, e apenas uma certeza: a de que o filme que hoje podemos ver é uma versão estropiada que não faz justiça aos seus autores²⁴.

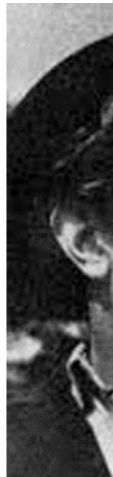
Dos 10 cortes indicados pela Comissão, a empresa distribuidora Rivus apresentou um primeiro recurso:

«...visto muitos desses cortes mutilarem gravemente a narrativa, o seu significado humano e poético, a sua coerência psicológica, e ainda os valores plásticos. Cremos, aliás - e é essa convicção que nos encoraja a este recurso -, que nem sempre certas passagens do filme foram interpretadas em conformidade com as intenções do realizador. Essa inadequada interpretação mais parece resultante de uma prévia desconfiança, que sempre conduz à pesquisa de propósitos que não existem e, seguidamente, ao convencimento de que a obra apreciada os confirmou».

A Comissão levanta 5 cortes, os mais pequenos. As cenas efectivamente cortadas pela censura ficaram sendo as seguintes:

- 1) a cena do encontro de Barbaças com a prostituta no pinhal, que foi reduzida, eliminando as imagens a partir do plano geral em que caem no chão;
- 2) o corte da frase dita por um ceifeiro acerca da propriedade: «Bem tratada, enchia uma dúzia de famílias», que terá sido entendida como uma alusão política;
- 3) um fragmento de cena com Maldonado, o lavrador rico, em que ele desdenha de um trabalhador dizendo «Achas que eu tenho culpa de a tua filha estar doente?»;
- 4) uma cena inteira entre Maldonado e Barbaças, em que o primeiro faz um corvo comer o ratinho de estimação do segundo, que depois mata o pássaro com uma fiska;
- 5) a imagem final do filme em que o Barbaças se atrela à charrua, substituindo a burra morta, e a frase do Loas: «Havemos de fazer grandes coisas, Barbaças! A terra precisa de homens para a trabalhar».

Os motivos dos cortes são relativamente óbvios; o primeiro omitindo as cenas eróticas; os restantes - mesquinhos até - cortando



ou pequenas frases consideradas com segundo sentido subversivo, ou as cenas em que o lavrador mostra agressividade e se esboça um conflito que poderia ser lido alegoricamente como conflito de classes. Estes cortes correspondem exactamente às cenas que nos mostrariam alguma conflitualidade, gerando um contraponto com a bondade dos personagens, e dando-nos destes uma imagem não tão idealista como deixei atrás apontado. O Barbaças não seria apenas o ingénuo bondoso, mas mostrar-se-ia capaz de retaliar contra a agressão do lavrador dirigida ao seu animal de estimação; o lavrador não seria apenas o homem que aplicava a justiça benevolmente, mas também aquele capaz de rejeitar pedidos manhosos ou abusivos, como aliás o recurso apresentado tenta justificar:

«Toda a cena se desenrola nesse clima de compreensão e até de humor. Surge, por fim, um camponês, entre lamurioso e quezilento, que provoca a frase do lavrador, frase pela qual se infere que o outro é um maçador, falando sempre a mesma coisa injustificadamente».

O corte final - da imagem do homem atrelado à charrua - compreende-se que tivesse uma leitura metafórica evidente e a frase de exortação que o acompanhava uma também óbvia mensagem de luta política, apesar da argumentação apresentada no recurso:

«Um final, em suma, que pretende ser e é positivo, pois nele apenas se exalta a solidariedade. Um vadio que renuncia à vadiagem para participar dos sonhos que dignificam a vida».

Mas muitos outros cortes aconteceram, o que simplesmente se constata pelo cotejo da lista de diálogos do filme (entregue à Comissão) com a versão final do filme. E estes - para grande espanto nosso - foram a maior parte feitos por vontade do realizador, que os enumera em carta manuscrita dirigida ao Inspector-Chefe dos Espectáculos. Esta carta está datada de um dia após o ofício que levantava alguns dos cortes e mantinha os atrás referidos. Manuel Guimarães desculpa-se por ter estado ausente e justifica-se de ter pedido uma credencial na Tóbis que lhe permitiu levantar a cópia entregue na Inspeção para lhe fazer «algumas correcções puramente de ordem técnica e narrativa». Esta explicação serve as aparências e é obviamente falsa, já que os cortes feitos demonstram uma intencionalidade diferente, escondendo provavelmente uma coacção pessoal e a possibilidade concedida de ser o próprio autor a reformular o filme.

Reforçando textualmente o «propósito de honestidade que presidiu a esta minha atitude» - a «honestidade» parece aqui um puro acto de retractação - Guimarães diz ter cortado 5 cenas. O que se percebe, nestes cortes, é a tentativa de limpar do filme as referências mais desenvolvidas em relação ao erotismo de Vieirinha e às bruxarias do Loas, que, embora não fundamentais em relação ao desenvolvimento da intriga, o eram enquanto retrato do segundo personagem, que assim sai bastante empobrecido, perdendo o seu traço de aldrabão e guardando apenas a bondade sonhadora. E, no entanto, os motivos

de bruxaria mantêm-se no filme, com grande evidência na cena em que o Vieirinha pede ajuda ao Loas para seduzir uma mulher, ou quando o Loas vai à aldeia e a população troça dele, ou ainda quando consulta o livro de rezas e faz a defumação da burra e da filha, num ritual perfeitamente pagão.

Note-se porém que, nos cortes levantados pela censura, se incluía o corte de duas pequenas frases onde os censores encontrariam vagos sentidos ocultos - «lepra na courela» e «É mesmo preciso dar um jeito a isto tudo» (pag. 25) - e partes fundamentais do ritual de purificação, em cuja página 26 se podem ler anotações dos censores: «Nada de rezas». Podemos por isso supôr que Manuel Guimarães, tentando salvar alguns destes cortes arbitrários, tenha cedido a pressões da censura e aceitado reduzir a presença das cenas de bruxaria - e outras menos politicamente correctas - em troca da inteireza e pertinência da cena da defumação, sem a qual todo o desfecho do filme - com a mulher matando a burra e os homens retomando o trabalho - seria desvirtuado.

Existem ainda outros pequenos cortes de frases pontuais, que não caberá aqui indicar, mas que mostram o quão sacrificado foi o sentido do filme, o seu ritmo, a sua subtilidade. Acima de tudo - e por razões caricatas - as personagens perderam toda a sua ambiguidade²⁵. O filme ficou efectivamente amputado de algumas das suas cenas mais ricas, cortes que foram impostos não sabemos por que meios informais de pressão e cedências do realizador²⁶. Assinale-se ainda que este não era de todo um filme contundente, como o alega conscientemente o recurso apresentado:

«As próprias alterações à obra literária em que se baseou, feitas com a íntima colaboração do autor, (...) atestam o objectivo de sempre se orientar o filme para uma exaltação do amor ao trabalho, do milagre da amizade, da fidelidade à terra, sem margens para implicações de carácter social, político ou religioso». «Mais poderíamos acrescentar. Por exemplo: rememorando, tanto quanto possível dezenas de filmes que correm entre nós e apresentam conflitos semelhantes ou a evidência intencional de antagonismos sociais de que O Trigo e Joio se alheou, somos forçados a deduzir que terá havido para o nosso caso um critério de particular severidade, quando seria de esperar a compreensão a que já nos referimos».



A suspeita de que Guimarães foi alvo de especial de ostracização por parte dos censores do regime reforça-se com a declaração, em acta da Comissão, de ser «necessário tomar providências para que o filme não saia do país».

Conclusão

O estudo de caso destes três filmes ajuda-nos a perceber duas coisas centrais da actuação da censura. A primeira sobre o tipo de conteúdos julgados impróprios ou censuráveis, que não passavam tanto por questões não moral social - modelos familiares ou afins - como passavam sobretudo por uma restrição de palavras e actos que pudessem ser alusivos de intenções políticas, por muitos pequenos e até insignificantes que pudessem ser.

A segunda conclusão prende-se com o funcionamento do processo de censura, onde percebemos que há uma prolongada negociação entre os fazedores do filme e os censores, com correcções e sugestões da iniciativa dos primeiros com vista a satisfazer exigências dos segundos - porém não expressas e sobretudo informais. Além disso percebe-se ainda que existe uma clara perseguição *ad hominem* e, por extensão, ao grupo ideológico afim, e que se executa vingativamente para além do razoável, como forma de pressão e sanção que já não deve grande coisa a critérios morais ou ideológicos, mas a razões de afirmação e exercício de poder.

Bibliografia

ANTÓNIO, Lauro (1978) - *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Museu República e Resistência, 2001

ANTÓNIO, Lauro - «Manuel Guimarães: dossier», obra dactiloscrita depositada na biblioteca da Cinemateca, s.d.

CUNHA, Paulo - «Nazaré»: Caroline Overhoff Ferreira, ed., *O Cinema Português Visto Através dos seus Filmes*. Porto, Campo das Letras, 2007.

DUARTE, Fernando - *Manuel Guimarães*. Santarém: 5º Festival de Cinema, 1975.

MATOS-CRUZ, José de - «Breve Dicionário Tipológico do Cinema»: TORGAL, Luís Reis, ed., *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001.

MATOS-Cruz, José de - *O Cais do Olhar: O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.

PINA, Luís de - *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa, Vega, 1977.

PRÍNCIPE, César - *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa, Caminho, 1999.

Note

¹ *Vide* César Príncipe, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho: 1999.

² Os cortes eram por vezes negociados com o distribuidor mas não se conhecem quase registos escritos. O documentário *Alguns Cortes*, realizado por Manuel Mozos em 1996 para a Cinemateca Portuguesa, colige e organiza inúmeros pedaços de fita cortados pela censura, revelando os seus critérios multiformes.

³ Luís de Pina, *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Vega, 1977: 137.

⁴ A versão restaurada - a partir dos cortes da censura encontrados e existentes no ANIM - não repõe mais do que breves cortes e fica longe da obra completa escrita na planificação, que, julgo, poderá estar perdida.

⁵ José de Matos-Cruz, *O Cais do Olhar - O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.

⁶ «...depois de concluído o filme, o realizador viu-se obrigado a recorrer às “pontas de montagem” - por ele rejeitadas em princípio - para que o filme pudesse satisfazer o tempo de projecção conveniente» (F. Xavier Pacheco in *Jornal de Notícias*, 1964; *apud* António,«Manuel Guimaraes: dossier», obra dactiloscrita depositada na biblioteca da Cinemateca, s. d.).

⁷ Exemplar «visado pela censura» prévia; aprovado pela Comissão de Censura em 2-9-1952; existente na biblioteca da Cinemateca.

⁸ «Em 1953, num ofício enviado pelo SNI ao próprio Presidente do Conselho, José Manuel da Costa, então responsável máximo pelo organismo, resumia em breves palavras a posição do regime (...): “Nem por divertimento nem por obrigação pude ainda ver o filme ‘Nazaré’. A realização é inteiramente de iniciativa particular e tem raízes naquele grupo de ‘intelectuais da miséria’ ao qual nunca são estranhas intenções políticas e sociais em arte e em literatura”. Comissão do Livro Negro sobre o regime fascista, 1980: 167» (*A Política de Informação no Regime Fascista*. Lisboa: Presidência do Conselho de Ministros, 1980; *apud* Paulo Cunha, «Nazaré» in Caroline Overhoff Ferreira (org.), *O Cinema Português Visto Através dos seus Filmes*. Porto: Campo das Letras, 2007: 86).

⁹ Matos-Cruz (1999) refere: «Uma versão original foi cortada “em 45%” (MG), por critérios comerciais e de censura», mas outras fontes exageram provavelmente os números. Manuel Guimarães em entrevista ao Diário de Lisboa, em 1963 diz: «Acontece que do filme que fiz apenas uns 50 por cento foram apresentados ao público. Muita gente é testemunha disso» (António, *ibidem*). Outras duas fontes referem 80%. O facto de ter sido o próprio realizador a fazer uma refilmagem, para tentar salvar o filme, aponta para uma proibição liminar anterior, pois creio que nenhum filme se aguentaria com tantos cortes. Entretanto perderam-se num incêncio as partes cortadas do filme: «E hoje nem sequer é possível recuperar e reconstituir o filme, cujas bobines cortadas se perderam depois do incêndio que deflagrou na Tóbis Portuguesa» (Fernando Duarte, *Manuel Guimarães*. Santarém: 5º Festival de Cinema, 1975: 19). Assim, o que podemos hoje perceber do filme que poderia ter sido é muito pouco. Ignoramos também que «razões comerciais» possam ter sido as que Matos-Cruz refere, mas podemos admitir

que englobam a necessidade de concluir o filme para não dar prejuízo, como explica Manuel Guimarães. «Foi mal apresentado, mal compreendido e tive de consentir - ao fim de 4 anos da sua realização - a sua estreia porque de outro modo seria a ruína dos seus produtores. Curiosamente foi o meu único filme que deu lucros apesar da sua mutilação» (António, *ibidem*).

¹⁰ Como foi anunciado na publicidade de imprensa.

¹¹ E cujos planos cortados terão ardido no incêndio da Tóbis.

¹² Manuel Guimarães diz que foi o seu único filme que não deu prejuízo. Esteve três semanas em cartaz no Trindade em Lisboa, de onde teve que sair por ter sido subitamente demitida pelo Fundo do Teatro a direcção da companhia Teatro d’Arte de Lisboa que tinha a concessão do teatro, dirigida por Orlando Vitorino e Azinhal Abelho, reconhecidos oposicionistas (*vide* comunicados publicados na imprensa).

¹³ Pina, 1987: 125. Esta observação de Luís de Pina foi glosada por vários outros sem a confrontarem com o filme original.

¹⁴ Existente na biblioteca da Cinemateca.

¹⁵ Note-se que a autoria do filme é partilhada entre o realizador e o escritor Alves Redol, a partir de um argumento de Manuel Guimarães, *Pardal e Companhia*, que apresentava algumas personagens comuns - Vossa Senhoria, Gaivota, Pardal - e se localizaria no Porto, na bairro ribeirinho do Barredo . A partir desse argumento prévio, Alves Redol desenvolveu a sequência e os diálogos, mas o argumento é todo ele muito diferente do inicial. A planificação e a realização são de Guimarães.

¹⁶ Terá esta alteração sido feita com a colaboração de Alves Redol? Aparentemente não, visto que já não assina a sequência, mas apenas os diálogos.

¹⁷ Matos-Cruz, 1999. Contudo o mesmo autor, noutra publicação, já não afirma que os critérios *foram comerciais, mas pessoais*: «A versão original de *Vidas sem Rumo* (1956) foi cortada “em 45%” (Manuel Guimarães), por critérios pessoais após censura» (MATOS-CRUZ, José de. «Breve Dicionário Tipológico do Cinema», in TORGAL, Luís Reis, ed. [2001b]. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates, 2001: 377). A fonte referida baseia-se em testemunho oral do próprio realizador. Porém, noutros locais aparece o valor de 50 % e até que 80% do filme fora cortada. Na planificação, pode verificar que da versão original foi cortado, sim , menos de 20% do guião (11 páginas em 62) - e que as cenas refilmadas, essas sim, poderão consistir em mais de 40 % do tempo do filme final (cálculo que não tive oportunidade de confirmar).

¹⁸ Esta visão é exactamente contrária àquela do filme de Jorge Brum do Canto, *Retalhos da Vida de um Médico* (1962), que, adaptando também um romance de Fernando Namora, descreve os camponeses como ignorantes e maldosos, com excepção dos ciganos, esses sim, selvagens rousseaulianos rudes e puros. Este filme, apesar de baseado num autor literário neo-realista, assume a visão que o realizador quis extrair do texto original, a sua leitura pessoal, um olhar cínico de descrença no ser humano. A visão humanista e ingénua de Guimarães terá mais afinidades com *Dom Roberto* (1962) de Ernesto de Sousa,

ou com *Pedro Só* (1971) de Alfredo Tropa.

¹⁹ Como se justifica no recurso apresentado à censura da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos.

²⁰ Pina, *ibidem*.

²¹ A versão emitida pela RTP tem apenas 94 minutos.

²² Processo que consultei nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo.

²³ Anteriormente designada de Comissão de Censura aos Espectáculos.

²⁴ Falo em autores porque, no genérico inicial, surpreende o facto de não vir referido o nome de quem fez a adaptação (nem o argumento, ou a sequência ou a planificação, como Manuel Guimarães costumava assinalar). Essa omissão esconde obviamente alguém. Pela consulta de um guião (inicial e sem data) existente na biblioteca da Cinemateca, fiquei a saber que a figura omitida foi Orlando Vitorino, dramaturgo, encenador e realizador que não era bem visto pelo regime. Assim, atribuirei provisoriamente a adaptação e sequência deste filme a Orlando Vitorino e Manuel Guimarães em conjunto, deduzindo que a planificação fosse do encargo do realizador, como era habitual. Outro crédito que não aparece atribuído é o dos cantos populares usados: onde foram gravados e por que grupo coral.

²⁵ Note-se que o filme teve ante-estreia em 25/8/1965, onde terá sido mostrado na sua integralidade, visto ser uma data anterior ao pedido de exame na CECE.

²⁶ Outra bizarria ainda maior é o facto de, passado apenas uma semana da estreia, o distribuidor sugerir mais dois cortes no filme, com o objectivo de baixar a idade para que estava classificado (de 17 para 12 anos), pretensão que a Comissão aceita, indicando vários outros pequenos cortes, mas de que a empresa se arrepende passado um mês por haver protestos do público, pedindo a restituição dos cortes e voltando a montar a versão primeiramente aprovada que é aquela que conhecemos. Afinal, contra quem lutava Manuel Guimarães: contra a censura e contra os distribuidores? Em que momento foi obrigado a vergar-se ou a desistir? Após a estreia, presume-se, diante da pouca afluência do público. O filme esteve em exibição em Lisboa durante duas semanas apenas, segundo o *cartaz* de espectáculos publicado nos jornais diários.

| |
|---|
| Leonor Areal |
| <div>Leonor Areal tem licenciatura em Estudos Portugueses e mestrado em Comunicação Educacional Multimedia. Estudou vídeo no Instituto da Juventude e cinema na New York Film Academy. Publicou, em 2011, <i>Cinema Português - Um país imaginado</i>, obra que decorre da tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2009). Realizou vários documentários, entre os quais <i>Fora da Lei</i> (2006), premiado no Doclisboa. Actualmente faz investigação de pós-doutoramento sobre censura no cinema português. É professora na Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha.</div> |



EMIGRAÇÃO,

IDENTIDADE E REGRESSO(S). A VISÃO CINEMATOGRAFICA DOS PERCURSOS E DOS TERRITÓRIOS

de
Fátima Velez de Castro

O estudo de aspectos do panorama cinematográfico, do ponto de vista da Geografia, deriva de uma necessidade pedagógica universitária de analisar problemáticas de trabalho relacionadas com circunstâncias particulares dos conteúdos programáticos. O filme apresenta-se desta forma como um instrumento de grande interesse, uma vez que reflecte realidades ficcionadas e ficções reais a partir do ponto de vista do criador, contudo passíveis de confronto com diferentes pontos de vista. Mas não é só no campo escolar universitário que a prática cinematográfica se destaca. Também na investigação científica o filme apresenta pistas de investigação espácio-temporais, associadas a diferenciados contextos sociais, culturais e económicos. O tema do artigo em causa está interligado com essa mesma necessidade de trabalho em contexto pedagógico e científico, nomeadamente no tema da (re)construção da identidade dos migrantes, focando-se à dinâmica (e)migratória da permanência e do regresso, assim como das vivências multiterritoriais.

Nesse âmbito terá interesse a leitura de vários autores:

- FERNANDES, João Luís Jesus (2008); "Artes visuais, representações e marketing territorial", in *Biblos*, vol. VI (2ª série); Revista da Faculdade de Letras; Universidade de Coimbra.
- HAESBAERT, Rogério (2004) – *O mito da desterritorialização*. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro
- SILVA, Ana Francisca Azevedo (2006) – *Geografia e Cinema. Representações culturais do espaço. Lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho (policopiado).
- TUAN, YI-FU (1996) – "Space and place: humanistic perspective". In: Agnew, John; Livingstone, David N.; Rogers, Alisdair, *Human Geography, an essential anthology*. Blackwell Publishers, Reino Unido.

Em termos futuros, a perspectiva da análise territorial, tendo

como base o cinema, parece tender para uma análise bivariada dos fenómenos, isto é, por um lado a efectivação da perspectiva crítica sobre o significado da projecção fílmica, mas por outro o entendimento do cinema como influência da construção de territórios a jusante do próprio fenómeno cinematográfico. No caso concreto das migrações, como o cinema ajuda a construir territórios reais/imaginados, nomeadamente os locais de destino migratório, e de que forma essa construção influenciará aspectos como a construção de identidade(s) e a integração. Este artigo ainda foi escrito na perspectiva da análise fílmica, pelo que no futuro se espera poder desenvolver o âmbito de investigação da temática, alargando a escala de análise.

EMIGRAÇÃO, IDENTIDADE E REGRESSO(S). A VISÃO CINEMATOGRAFICA DOS PERCURSOS E DOS TERRITÓRIOS

Abstract

Emigration is a phenomenon that has scarred several generations of Portuguese throughout time, as well as the origin territories, being a base for understanding the geo-social course(s) of communities at a local/regional scale. From all migratory cycles, the second, which took place in the second half of the 20th century, corresponding to the exit of population to other European countries, is still, due to its meaning and dimension, the one which remains intact in collective memory. It is estimated that during the 1960s/1970s, about one million Portuguese have emigrated for reasons related to meager life conditions of households (low salaries, poverty) but also due to the political repression of the political regime, as well as the scourge of colonial war, a certain rite of passage in the life of young Portuguese, which motivated many to leave the country.

Portuguese cinema has produced several films about these questions, which may be understood, in a restricted perspective, with a strong educational and repressive sense in Geography, especially in what the problematic of emigration, identity and territory is concerned, associated to the dilemma of return, result of deterritorialization of individuals confronted with the process of international migration. In this sense, the films “Aquele querido mês de Agosto” by Miguel Gomes (2008), “Mortinho por chegar a casa” by Carlos Silva and George Sluizer (1996) and “Ganhar a vida” by João Canijo (2001) will be discussed, in an integrated approach, presenting particular points of view of relevance to the understanding of the analyzed migratory issue.

Keywords: Emigration, Identity, Territory, Portugal, Cinema

1. Introdução: a escolha do tema, a escolha dos filmes

As migrações no geral e a emigração em particular são temas que, para o ideário colectivo e individual, se constituem como uma base de entendimento do(s) percurso(s) geo-social(is) das comunidades de pertença.

Numa perspectiva mais actual, e visto que o séc.XX foi um período cuja emigração marcou indelevelmente a sociedade e o território português, achou-se que teria todo o interesse discutir este tema num contexto conjuntural onde a saída de população portuguesa para o estrangeiro se mantém.

Optou-se assim pela análise de três filmes portugueses onde está patente o tema da emigração e do retorno, mas também a questão da identidade, fruto da desterritorialização e da reterritorialização dos indivíduos aquando de um processo de migração internacional.

O primeiro é “Aquele querido mês de Agosto” (2008), realizado por Miguel Gomes, que apresenta uma perspectiva do mês de regresso dos emigrantes à sua terra-natal, focando em especial a dinâmica das áreas rurais. O realizador abdica da visão urbana de um país e retrata, em jeito de documentário, um espaço rural de baixas densidades. Trata-se de um tempo e de um espaço único, mas aplicável a praticamente todo o interior do país, em que se dá a conhecer a relação entre o mundo rural e os emigrantes, explorando-se a vertente das memórias, das vivências e das transformações territoriais ocorridas não só pelo êxodo dos autóctones, mas sobretudo pela antagónica mas complementar relação de ausência-presença dos emigrantes num território repulsivo e ao mesmo tempo desejado. O segundo filme “Mortinho por chegar a casa” (1996) é uma comédia realizada por Carlos Silva e George Sluizer, onde se aborda história de um homem português, há muitos anos emigrado nos Países Baixos, que morre depois de um obtuso acidente. Os poucos amigos que fez no país de acolhimento choram a sua morte e proporcionam ao ente querido uma digníssima última morada, esperando que a sua alma descansa em paz. Para uma história que poderia acabar, trágica e serena, num ponto lógico para os espectadores, o que vem a seguir é perturbante: o homem não consegue gozar do descanso eterno porque não está enterrado na sua terra natal. Esta comédia leva-nos a fazer muitas perguntas: O que é ser português? Só se é português em Portugal? O que é a “identidade portuguesa”? Qual o papel do território e da geografia na definição da forma de estar e sentir portuguesa? A partir deste exemplo, que explora a dinâmica migratória entre o local de origem e de destino, poderemos extrapolar todas as questões para qualquer outra nacionalidade. Manuel Espírito-Santo, o emigrante, o navegador, o admirador incondicional de Vasco da Gama, dá-nos uma visão sobre a problemática da identidade em contexto de emigração. O terceiro filme “Ganhar a Vida” (2001), de João Canijo, é um drama, um relato ficcional complementar ao filme anterior. Porém esta película introduz um elemento-chave para o entendimento da percepção dos portugueses sobre a própria identidade enquanto grupo, no local de destino migratório, a partir da análise das relações entre pares e do próprio sentido de

comunidade, não tanto em termos de componente cultural, mas antes mais próximo da componente humana associada à solidariedade e espírito de entreajuda.

O mote desta reflexão centra-se na problemática da emigração-identidade-regresso(s) associada ao denominador comum “território”, tendo em conta três perspectivas:

1) *A do local de origem/regresso*, onde são focalizadas as transformações territoriais perpetradas pela dinâmica das migrações internacionais e pelos que inclusive permanecem *in loco*. Num plano paralelo, analisa-se o retorno temporário e cíclico representado pelo regresso dos (e)migrantes no mês de férias de Verão (Agosto), que propicia uma transformação sumária e cíclica do território. Consequentemente coloca-se a questão de como se processou a evolução da dinâmica identitária social/comunitária/individual e como essas mesmas alterações se reflectiram no território;

2a) *A do local de destino migratório, onde se permanece involuntariamente*, desejando-se o retorno ao local de origem. Neste ponto observa-se a identificação do indivíduo com o território de partida numa lógica de *jus soli*, onde mesmo a consolidação do quotidiano num país estrangeiro, tanto em termos legais (documentação) como laborais e sociais (estabelecimento de negócio, relações de amizade com autóctones do país de acolhimento), parecem à primeira vista não ser suficientes para que o migrante reformule a sua identidade. Neste caso o território, na sua vertente geográfica, adquire um carácter determinista;

2b) *A do local de destino migratório, onde se permanece voluntariamente* e onde há uma luta para permanecer. A geografia do lugar, enquanto elemento identitário, continua a ser determinante, mas numa lógica distinta. Questiona-se se a inclusão no território de destino é um direito dos emigrantes, qual o papel da comunidade conterrânea nesse processo, e como é que isso afecta a construção da identidade das segundas gerações, que vivem no limbo dos territórios de origem e de destino migratório dos pais.

2. Cinema, geografia e emigração

Como instrumento de análise e de reflexão, o filme assegura-se como um elemento privilegiado para a Geografia. Segundo Azevedo (2006: 59-61), nas décadas de 50 e 60 do séc.XX, o uso de filmes de documentário era prática comum entre geógrafos, sendo o cinema entendido como uma “janela para a realidade”. Mais tarde, na década de 80, a investigação geográfica em cinema começa a constituir-se como um campo de estudos, tendo em conta uma perspectiva crítica do uso dos filmes na sua relação com a realidade dos indivíduos e dos lugares. A preocupação sobre o filme enquanto instrumento de análise geográfica começou a centra-se na

abordagem ficcionada assim como no ponto de vista do realizador (a que fins serve?), podendo gerar representações enviesadas da realidade. Esta visão prudente que surge na comunidade científica é contraposta pela autora que chama a atenção para o facto de mesmo assim, com todos os condicionalismos apresentados, o filme poder produzir ou desafiar representações colectivas estereotipadas sobre os lugares, uma vez que cada obra cinematográfica enfatiza um determinado olhar sobre o espaço.

Deve-se entender cada obra com um carácter único, singular, traduzindo uma interpretação válida do território, embora possa transmitir uma óptica estilizada por uma determinada ideologia. O papel do geógrafo será então o de desconstruir essa visão, (des)parcializá-la, enquadrando-a num determinado contexto espaço-temporal. Quantas mais visões tiver desta natureza, mais rica será a interpretação do território.

Além disso, a ficção por si só também é uma forma de reproduzir e interpretar o território, assim como as próprias opções do realizador em qualquer um dos momentos do filme. O cinema não se pode constituir como um instrumento condicionado, mas antes com um instrumento privilegiado de interpretação territorial, onde o geógrafo tem oportunidade de confrontar a “sua” realidade (enquanto cientista) com “aquela” realidade (cinema - ficção ou documentário) e com “outras” realidades (organismos públicos, comunidades locais, público em geral). Até porque esta autora (Ob.Cit. 2006: 64) cita Nicholson (1991) que chama a atenção para o facto da própria percepção geográfica dos lugares, assim como a relação estabelecida com “o [nosso] lugar”, ser em grande medida condicionada pelos filmes e pela comunicação social. Há a considerar que o cinema, ao explorar a relação entre o território e os indivíduos, usa o poder da ficção como metáfora para uma geografia que só é real entre o início e o final do filme, mas que inevitavelmente existe para além da própria projecção (Velez de Castro, 2007/2008: 119).

Assim sendo, “negar” o filme enquanto instrumento será “negar” também um elemento fundamental que condiciona a construção dos lugares no imaginário colectivo. Neste contexto Madeira (1999: 25) também assume que o filme modifica por natureza a realidade histórica que apresenta, seja por razões ideológicas implícitas, seja pelas representações daqueles que realizam a obra. Mas esta “falsificação” é ao mesmo tempo uma fonte de informação sobre essa luta entre as ideologias e os períodos históricos a que se referem.

O filme enquanto instrumento e o cinema enquanto arte, constituem-se como um território privilegiado de encontro entre o espaço real e o espaço desejado, entre o *espaço perceptivo*, que está preparado para ser entendido e o *espaço percebido*, que foi interpretado pelos vários intervenientes (desde o realizador, ao público em geral e aos académicos), podendo transmitir um conjunto de realidades, todas elas verdadeiras mesmo que aparentemente contraditórias.

O tema da emigração aparece neste contexto como um território por excelência de exploração cinematográfica. Segundo Manuel Madeira (Ob.Cit. 1999: 25-27) a filmografia sobre a emigração portuguesa evidencia-se na década de 60 do séc.XX, com o



filme “O Salto” (1967), de Christian de Chalonge¹, onde nesta sua primeira longa- metragem deu a conhecer o processo migratório de um jovem português, emigrante clandestino em França. Na mesma época evidenciam-se trabalhos de diversos autores: “Traitement de choc” de Alain Jessua (1972); “Ici peut- être” de Gérard Chouchan (1973); “Nacionalidade: Portugueses” de Fernando Lopes e Nuno Bragança (1973); “Um abraço português” de Eduardo Escudeiro (1977); “Chronique d’immigrés” de Manuela Madeira (1980); “La Maison de Portugal à Plaisir” de José Alexandre Cardoso Marques (1997), entre outros.

Os três filmes em análise também apresentam esta tendência europeia, ou seja, representam percursos individuais e colectivos de emigração nos Países Baixos e em França. Saliente-se que a visão dos realizadores parte de uma perspectiva autóctone mas também alóctone², numa óptica de observador(es) em múltiplos sentidos - tanto o olhar de quem vê chegar como o olhar de quem vê partir.

3. Três casos de emigração no cinema português contemporâneo

3.1 Percursos e/nos territórios: da desterritorialização à multiterritorialidade

A emigração faz-se de lugares. Segundo Silvano (2006: 205), durante os anos 60/70 do séc.XX, face ao fluxo migratório em que se deslocaram cerca de um milhão de portugueses para o estrangeiro, os organismos governamentais lusos promoveram a continuação de um estilo de vida que se centrava na relação com o lugar de origem.

Esta manutenção é fulcral, não podendo ser considerada apenas linear e biunívoca, mas antes multidireccional, já que o processo migratório não cessa quando o emigrante chega ao país/local pretendido e se estabelece. Pelo contrário, este prolonga-se no tempo e complexifica-se em termos espaciais, levando à (re) construção de territorialidades. Fernandes (2007: 3) explica a génese, a necessidade, a inevitabilidade desta estruturação, afirmando que os processos de desterritorialização correspondem a uma perda de referências espaciais (mas não a uma perda de espaço), a uma perda do domínio e do controlo das territorialidades individuais e/ou colectivas, com evidente redução do acesso a lugares simbólicos que constituíam eixos estruturantes da identidade e da territorialidade de cada grupo ou indivíduo. Desta forma, o indivíduo tem necessidade de redefinir o seu território, no qual inclui elementos simbólicos que apreende e que para ele fazem sentido, construindo e construindo-se (n)um novo lugar. Veja-se o caso de “Mortinho por chegar a casa”, onde Manuel Espírito-Santo, proprietário de um bar em Amesterdão, se tinha integrado na comunidade após uma migração de quase duas décadas: os seus melhores amigos e sócios eram dois neerlandeses; estava estabelecido por conta-própria no mercado-de-trabalho local; tinha desenvolvido várias relações afectivas com autóctones

do sexo feminino. Contudo, conservava símbolos portugueses que se referiam à sua afinidade pelo mar: o nome do bar - “Albatroz”; o nome do gato - [Vasco da] “Gama”; a posse de um barco de pesca com o qual pretendia regressar a Portugal. Neste caso promove a manutenção de símbolos ligados ao ideário português à escala nacional.

O mesmo acontece no “Ganhar a Vida”. A protagonista e a família são da região de Pombal e a ausência de símbolos locais é colmatada pela presença de uma forte conotação religiosa regional/nacional, materializada não só pelas discretas cruces e medalhas usadas em fios pelas diversas personagens do filme, como na existência de uma grande figura de Nossa Senhora de Fátima, colocada no centro da divisão principal do pequeno apartamento onde vivem - a sala de estar. A importância deste símbolo é evidente, já que aparece em vários planos ao longo do filme, sendo a sua projecção mais visível em dois momentos: quando o filho mais velho de Cidália e Adelino é assassinado, e vários elementos da comunidade portuguesa se reúnem no apartamento para apresentar as condolências à família enlutada, surgindo a figura religiosa num distante segundo plano, num papel passivo de “observadora”; quando se verifica o ataque à casa destes emigrantes e no cerne da destruição a imagem da Virgem aparece alva e salva num escuro cenário de devastação. A simbólica importância é relativizada por Cidália que discute com a irmã³ por dar prioridade à imagem perante a hecatombe do ataque ao apartamento. Esta atitude também coloca a questão da volatilidade do poder simbólico dos elementos definidos como estruturantes da identidade colectiva/individual.

O Mar e Fátima constituem-se assim como dois símbolos marcantes nos filmes.

O Mar é a materialidade da história que ocorreu e do presente que decorre, os grandes exploradores portugueses que proporcionaram ao mundo novos lugares e novas formas de mobilidade. É o símbolo (quase) perfeito da emigração, pois representa a glória e a desilusão gerada pela construção de uma imagem territorial distorcida, assim como a feliz esperança e o árduo trabalho, perpetrado por uma vida de labor e sacrifício em prol de um objectivo maior (a educação dos filhos, a construção da casa ou o estabelecimento de um negócio na terra-natal, etc).

Fátima é a espiritualidade, a representação da âncora de ligação entre o local de origem e o local de destino, que dá sentido a um novo território porque permite que o lugar original “resida” no novo lugar. A própria simbologia desta particular representação mariana trata disso mesmo, já que “Nossa Senhora” é universal, “de Fátima” é local, ou seja, a imagem inclui em si essa apreensão/sobreposição de lugares, essa multiterritorialidade que é vivenciada pelo emigrante e que Haesbaert (2005: 6776-6786) identifica. Segundo este autor, a relação do indivíduo com o território e com os elementos simbólicos dos lugares, pode indicar uma situação de multiterritorialidade, já que se constata uma sobreposição de territórios hierarquicamente articulados, onde ocorre a experimentação de vários territórios em simultâneo. A compressão tempo-espaco fomenta a interacção das

escalas, o que faz com que cada indivíduo construa os seus próprios territórios-rede, como acontece nas migrações.

Não quer dizer que essa multiterritorialidade resulte sempre da forma esperada. Exemplo disso é a imagem do filme “Mortinho por chegar a casa”, quando os ingleses que viviam no local de origem de Manuel traziam terra do Reino Unido para serem enterrados em Portugal, mas na sua “terra-natal”. Esta sobreposição simbólica de lugares, esta tentativa de vivência em múltiplos territórios acaba por não resultar, já que esses defuntos se transformaram em fantasmas⁴, o que coloca em causa o efeito práticos dos símbolos e rituais, criando-se a ideia de que se gera um efeito placebo inviabilizado quando os processos deixam de ser controlados pelos indivíduos (por exemplo, no caso da morte).

Outro elemento importante nesta dialéctica entre indivíduo e território(s) é a língua. Em qualquer um dos três filmes está patente a apreensão dos lugares através dos idiomas, pela intercalação entre a língua materna e a língua estrangeira. No caso do “Mortinho por chegar a casa”, Júlia e Max preconizam a tentativa de integração no território alóctone através da prática oral: Júlia usa como primeira língua de contacto a inglesa, o que o faz com bastante dificuldade, ao mesmo tempo que apreende a língua neerlandesa de uma forma natural e inconsciente; Max esforça-se por aprender português e pratica através de um livro técnico, de forma a poder comunicar melhor com Júlia.

A Língua, como símbolo, tem um sentido aparentemente inverso ao do Mar ou a Fátima. Neste caso parte-se da globalidade da língua inglesa, como forma inicial de comunicação num território não-anglófono, para num momento posterior se passar a uma abordagem regional, com a aprendizagem e uso das línguas nacionais. Neste caso foi o neerlandês por uma questão material - território efectivo da migração - e o português por uma questão imaterial - território afectivo da migração.

No caso do “Ganhar a Vida” não se verifica essa linearidade, até porque no primeiro filme se retrata o momento inicial do processo migratório, enquanto neste caso a acção acontece já depois de consolidada a migração. O que se verifica é a alteração dualística entre o uso do português e do francês, não na segunda geração⁵, mas sim na geração que efectuou a migração. O fenómeno acontece não só entre pares, numa lógica de diferenciação das origens (portugueses-franceses ou portugueses-outros estrangeiros), mas inclusive no discurso, no seio da própria comunidade, onde a alternância das línguas pode ocorrer na mesma conversa, na mesma frase, como está patente nas cenas onde as colegas de Cidália conversam enquanto são transportadas para o emprego. Aqui parece estar patente uma consolidada vivência multiterritorial, onde o uso espontâneo alternado dos idiomas indica uma abordagem metafísica do lugar, o que implica a sobreposição de lugares vividos no território particular de residência física.

3.2 Lugares de pertença e identidade individual/comunitária

Com o decorrer das acções constata-se que esses lugares vividos (reais ou imaginados), entendidos como os lugares de origem, sobretudo os construídos com base em vivências pré-migratórias, sobrepõem-se em termos de importância ao lugar efectivo de residência, mesmo que os indivíduos vivam há mais tempo neste último do que nos primeiros. Quando no “Ganhar a Vida” Cidália decide fazer uma petição contra a polícia (que supostamente é responsável pela morte do filho⁶), e tenta que os portugueses emigrantes a assinem, tem uma conversa com um conterrâneo. Este diz-lhe que reside em França há mais de 40 anos, ou seja, há mais anos do que na terra-natal, mas “o que é preciso é não dar nas vistas” porque “nós não estamos naquilo que é nosso”, com uma manifesta atitude de auto-exclusão territorial. Sobre esta posição Silvano (2006: 203) conclui que as opções identitárias demonstram que as respostas produzidas para responder à tensão entre mobilidade e ancoragem que um percurso de diáspora sempre provoca não são, mesmo no seio de uma mesma comunidade, homogéneas. Daí que mais tarde, quando Cidália é solicitada para cantar um fado na festa de uma associação de emigrantes lusos, manifeste uma posição contrária, já que ela aproveita o facto de estar em palco para dizer aos presentes que “a gente está aqui no que é nosso” porque “a gente vive aqui e não vive noutro lado”. *O que é “aqui”, onde é “aqui”?* “Aqui” são os bairros dos subúrbios de Paris onde vive a silenciosa comunidade portuguesa, onde cresce a alienada segunda geração, onde jovens como Orlando dizem que “não quer[em] acabar como os cotas” e por isso se entregam a actividades ilícitas⁷.

“Aqui” é Paris, onde a comunidade emigrante trabalha nas obras ou nos serviços de limpeza, pairando o espectro da exploração laboral como condição necessária e aceite para servir os fins do projecto migratório individual⁸, mas que também contribui para a construção e desenvolvimento do país para onde se emigrou.

“Aqui” é França, onde os filhos nascem e crescem, sendo que alguns permanecem à margem e integram bolsas de exclusão ligadas à criminalidade.

“Aqui” também é Portugal fora de si mesmo, uma pátria imaginada



construída sobre uma base nacional pré- concebida: a bandeira ubíqua; a religião, inexistente para Manuel Espírito-Santo, estranhamente presente para Cidália, essencial para o pagamento das promessas da procissão no “Aquele querido mês de Agosto”; a música de cariz etnográfico que Cidália canta com as amigas, enquanto protesta a toque de bombo e de apito à porta da esquadra; a música “pimba” que define o “Aquele querido mês de Agosto” e é materializada na actuação da cantora Romana na comunidade portuguesa de Paris; o fado/música popular cantada por Cidália e por Júlia, que é acompanhada à guitarra portuguesa. Também as actividades de convívio cultural, social e espiritual: as festas populares de e para os que partiram e os que ficaram d’”Aquele querido mês de Agosto”; a associação de emigrantes portugueses do “Ganhar a Vida” e o seu rancho folclórico; a missa celebrada na comunidade de emigrantes em França; a gastronomia pelo bacalhau, os sabores da tia Maria que Manuel não consegue provar ou cheirar em contraposição com o vinho tinto português que só consegue beber em sonhos.

Estes símbolos de estruturação identitária reflectem, segundo Velez de Castro (2005: 66-67) a imagem que o indivíduo tem sobre si mesmo, sendo esta construída com base em sentimentos, representações, projectos e experiências vivenciadas pelo próprio. O facto de ocorrer a migração, implicará que haja a construção de uma nova identidade pelo migrante como ser individual, mas também em contexto sócio-comunitário. Haesbaert e Santa Bárbara (2001: 35) defendem que as identidades são construídas historicamente pelos sujeitos na relação e interacção espaço-temporal com a alteridade, com o Outro. A identidade social é um fenómeno reconhecido através da dialéctica e da sociedade, não só a de acolhimento, como também a de origem que está emigrada. No “Ganhar a Vida”, a dinâmica intra-comunitária dos emigrantes é o tema central da acção, assim como a interacção que estes estabelecem com os territórios destino migratório.

No “Mortinho por chegar a casa” é comum os indivíduos (autóctones e outros emigrantes) confundirem Portugal com Espanha, o que não se trata só e apenas de uma questão de ignorância geográfica dos interlocutores, mas também pode ser o fruto da invisibilidade a que se remete a comunidade portuguesa no estrangeiro com o mote “não ser notada para não ser incomodada”, questão central no “Ganhar a Vida”.

Perante os argumentos enunciados, percebe-se que a comunidade autóctone emigrada auxilia na manutenção da identidade original do migrante, embora nas segundas gerações esta influência não tenha tanto impacto. Todavia esta comunidade que supostamente acolhe e ajuda, também se fecha e pune de forma impiedosa. Baptista (2008: 194) demonstra esta tendência ao referir que o argumento de “Ganhar a Vida” é a história de uma tomada de consciência das contradições que afligem a condição dos portugueses em França, uma comunidade receosa de se tornar visível, muito distante da unidade e da solidariedade que costuma ser imaginada entre os emigrantes.

O próprio filme começa com uma subtil revelação em tom intimidador, uma antevisão do *Pathos* que dominará toda a história⁹. A cena é a de uma missa no momento em que o sacerdote lê um excerto do Evangelho de S.Mateus (Mateus:25:31-46)¹⁰ sobre o Juízo Final. A passagem tem uma dupla conotação, uma virada para as comunidades de acolhimento que são exortadas a receber condignamente os estrangeiros, outra com um carácter endogénico, os “povos de toda a terra”, ou seja, a comunidade emigrada, que deveria ser a primeira a oferecer o devido “acolhimento”, que tanto se exige às populações dos países receptores.

A desconstrução das relações interpessoais que originam as redes sociais desta comunidade, leva a que se entenda o crescendo da acção: começa com um sentimento de solidariedade; tem o clímax na atitude de imputação de culpa/punição; culmina com a expulsão/indiferença para com um dos seus membros.

Num primeiro momento é visível o papel da *comunidade que conforta e ajuda, mas também censura*, se tivermos em conta a cena em que vários elementos se reúnem em casa de Cidália e Adelino para, em conjunto, chorarem a trágica morte do seu filho mais velho. A simbologia do preto nas roupas e a atitude da comoção pelo choro é preconizada por Adelino, porém a reacção de Cidália é totalmente diferente. Ela adopta uma atitude de determinação e coragem, interpretada como indiferença e frieza face a um chocante facto - o assassinato do próprio filho. A protagonista ignora os constrangimentos sociais, considerados inúteis na investigação que pretende fazer, e adopta uma atitude enérgica, primeiro para resistir à profunda dor sentida, depois para tentar perceber quem matou o seu filho. A comunidade enlutada censurou esta atitude (Cidália não veste roupas pretas, vai para a cozinha e prepara comida para os presentes no “velório”, começa a organizar e a distribuir as roupas do filho defunto), e ainda mais o facto de, por causa do corpo ter demorado algum tempo a ser entregue pelas autoridades, Cidália ter ido trabalhar até à libertação do mesmo para lhe ser feito o funeral. Responde à dor com dor, continuando o ritmo de vida até à exaustão, como se verifica pela hemorragia nasal que a obriga a parar. Não se entende nem se quer entender esta atitude defensiva e corajosa de uma mãe profundamente magoada, da mulher-protótipo do espírito da emigração - ser forte, duro, resistente às adversidades - já que recusa integrar o ritualismo e o simbolismo definido pela comunidade, entendido como factor de exclusão do grupo. Cidália é a heroína invisível, a mulher que luta sozinha camuflada na dureza do quotidiano laboral e que não é compreendida nem pela família mais próxima, que a devia conhecer melhor que os outros.

Visto que Cidália continua a querer saber quem matou o filho, começa a intensificar a sua investigação “fazendo- se visível” perante as autoridades, primeiro com a petição, depois com a organização de uma manifestação em frente à esquadra da polícia. Inicialmente é apoiada pelo contingente feminino, supõe-se por serem mães e compreenderem a dor e o desespero da protagonista. Contudo, pelo receio masculino desta “visibilidade” gerar a perda dos empregos ou levar a consequentes represálias sociais/laborais, obrigam as

(suas) mulheres a parar com as demonstrações de solidariedade através da admoestação física. A violência doméstica exercida contra as mulheres é uma constante no filme, assumida de forma directa e visível quando o taxista, grande amigo e “consciência manipuladora”¹¹ de Adelino, o aconselha a “bater na mulher sem a mandar para o hospital”.

Esta cena resume a atitude da *comunidade que pune e silencia* Cidália, que não recebe apoio dos seus compatriotas quando o procura, só censura e condenação. Também o próprio marido ouve comentários maldosos sobre a conduta da sua mulher, no café onde se reúnem os elementos da comunidade portuguesa. No clímax da acção não só os homens punem esta família como também as mulheres. Tal facto é visível na cena em que Cidália descobre na máquina de limpeza com que trabalha, uma ratazana morta, aviso enviado com um símbolo de si mesmo: um ser desprezível que pode ser eliminado a qualquer momento. As colegas transmitem-lhe que pediram ao patrão para terem outra chefe (inicialmente era Cidália), não que lhe neguem a capacidade de liderança, mas antes porque não querem ser associadas à sua imagem.

A continuação da procura do motivo da morte, conduz a uma opção estratégica da *comunidade que ignora e abandona*, ao rechazar aquele elemento. Esta atitude é notória quando o padre¹² pede a Cidália para cantar um fado na festa da associação de emigrantes, numa tentativa de explicação, compreensão e aceitação do que aquela mãe está a passar assim como de reconciliação, o que ocorre por duas vias: a primeira com o apelo do sacerdote à comunidade ali reunida para que compreendam a dor daquela mãe; a segunda pela própria letra do fado “com que voz, chorarei meu triste fado”¹³, a qual resume o estado de alma da protagonista, e que pode ser entendido como último apelo de ajuda. No final, a resposta é peremptória: a canção termina e há um constrangedor silêncio. Apesar de se perceber que os fados cantados por Cidália eram muito apreciados, não há uma única manifestação de tal, apenas um esmagador silêncio absoluto. Neste caso nem a pessoa (padre - religião), nem o simbolismo de um elemento conciliador da identidade portuguesa (música - fado), conseguiram fazer a comunidade mudar de atitude. A família deixa local dos festejos, que retoma o ritmo normal mal saem do recinto e a cantora Romana regressa ao palco a cantar “não és homem p’ra mim, eu mereço muito mais”. É o desprezo, a mensagem final de que não serve àquele grupo. Aliás, a primeira música interpretada por esta cantora, onde a letra inclui expressões como “estou farta de te ver sempre no meu caminho”, “deixa-me viver” ou “não quero mais olhar p’ra trás” já indica este corte entre a comunidade e o elemento abjurado.

Pode-se questionar se este desfecho revela uma falsa noção de comunidade. No final do filme a música indica que sim, que “[nesta terra de França] *chacun* olha por si”, ou seja, que embora haja uma fachada de grupo, perpetrada pelo uso de símbolos de união e de actividades que promovem o convívio, na verdade cada um é que tem de fazer a sua vida e se “desenrascar” sozinho. O que parece

haver neste caso não é tanto uma falsa noção de comunidade, mas antes uma falsa noção de solidariedade na comunidade.

Ao estabelecer a ligação entre o emigrante português e o território de acolhimento, o realizador apresentou uma relação incompleta, não porque o lugar de destino não o permita, mas porque o próprio indivíduo alóctone se remete à condição de estrangeiro no sentido de exclusão, evitando criar laços mais profundos, porque receia que o território o aniquile por não fazer parte dele próprio. Eduardo Lourenço (1988: 7) explora esta ideia ao referir que esse confronto com o “Outro” é um elemento de perturbação mais ou menos intenso da nossa personalidade. Para o autor, não há emigrações felizes, embora as consequências o possam ser, pois é sempre com ruptura que a emigração começa, mesmo vivida como inelutável, e é com doloroso processo de adaptação que se continua. A metáfora deste filme representa isso mesmo, no entanto justificando e responsabilizando os próprios emigrantes, individual e colectivamente, pela forma como se ligam ao território e à sociedade de acolhimento.

3.3 A desconstrução da imagem territorial

Outro aspecto focado nestes filmes relaciona-se com a (des) construção da imagem territorial ligada ao processo emigratório. Velez de Castro (2005: 39, 40) refere que o indivíduo tende a comparar o seu território (o de origem) com o “Outro” (o de destino migratório), criando uma “imagem territorial”, ou seja, uma representação do território “desejado”, com base em informações a que o migrante tem acesso, embora as mesmas possam não corresponder à realidade. Pode então surgir uma imagem desfocada do território de destino, baseada não só na repulsividade sentida no local de origem (que exacerba a imagem positiva do local de chegada), como nas informações distorcidas e na própria expectativa criada sobre o local de destino. De uma forma sintética, a ideia que prevalece é a de que quem emigra terá sempre sucesso, acima de tudo do ponto de vista material.

No filme “Aquele querido mês de Agosto” há uma cena em que Tânia e o pai passeiam com familiares emigrados em França. O pai de Hélder (par amoroso de Tânia), presente nesse passeio, refere-se aos pontos positivos da emigração francófona, dizendo que aí a justiça é mais eficaz e célere, que se ganha muito melhor que em Portugal e que é possível poupar. A forma como erige o seu discurso faz com que se seja levado a pensar que nesse território de destino as questões imateriais (representadas pela justiça) e materiais (representadas pelos ganhos/ emprego) sejam melhores que em Portugal. Porém não são apresentados elementos negativos do país/comunidade de acolhimento, assim como os custos/dificuldades do processo migratório. Esta cena pode ser considerada um protótipo da construção da imagem territorial, porém há uma outra em que esta visão é subliminarmente desconstruída, quando o pai de Hélder, também numa reunião de família mas já alcoolizado, acusa a mulher de ser demasiado subserviente às *madames* para as quais trabalha e “demasiado

francesa”, o que deixa transparecer a existência de aspectos negativos (mas necessários) na migração.

Esta construção da imagem territorial também está patente no “Mortinho por chegar a casa”. Quando tem conhecimento da morte do irmão, tanto a própria como a tia ficam abaladas mas felizes: a carta que receberam referindo a necessidade de regularizar a situação dos bens do defunto em Amesterdão, leva-as a pensar que a migração foi um sucesso e que agora são ricas herdeiras, o que rapidamente é desconstruído quando Júlia se depara com o cenário real.

Também se discute a construção da imagem territorial para quem emigra: Koochi (o emigrante chinês) foi enganado pelo seu angariador, demorando cerca de duas décadas para pagar o passaporte, quando esperava ganhar muito dinheiro em pouco tempo; além disso foi-lhe prometido que, quando morresse, o seu corpo seria trasladado para a China, o que não aconteceu. Nestas imagens está presente a exploração dos emigrantes pelos próprios compatriotas.

Manuel, motivado pela história dos Descobrimentos, emigra com o sentimento de que conseguirá alcançar um feito muito grande. A compra do barco simboliza a ideia de retorno com sucesso, personificando a vinda das naus dos territórios achados por Portugal, de onde se traziam grandes riquezas. Este homem também queria isso para si, numa perspectiva individual de emigrante bem sucedido, incarnando o espírito que reconhece como nacional e que está ligado ao êxito dos empreendimentos marítimos de Portugal.

3.4 O regresso desejado (?)

O regresso das diversas personagens aos locais de origem está presente em todas as histórias. Tendo em atenção o fim do percurso migratório de Manuel (em espírito), percebe que tem de voltar a Portugal para descansar em paz. O facto de não ter regressado fá-lo pensar que já pertence ali, ao sítio que escolheu para emigrar, daí a sua estranheza quando ousa perguntar se faz diferença o sítio onde se é enterrado, ao que Koochi, o emigrante chinês na mesma situação responde “Toda! Nós não pertencemos aqui”. Recorde-se a mesma imagem/resposta quando Cidália tenta recolher assinaturas para a petição contra a polícia, e alguém lhe diz “nós não estamos naquilo que é nosso”. Não há portanto o reconhecimento do esforço que, como emigrantes, empreendem em prol dos países para os quais emigram, talvez porque por muito longa que seja a migração, há sempre a noção de temporalidade finita.

Ao longo do filme este par tem a oportunidade de se encontrar com outros espíritos na mesma situação, desde as duas francesas - Jacqueline e Françoise - até Vasco da Gama. A sua morte no Oriente fez com que, num primeiro momento, o seu corpo repousasse em Cochim, porém algum tempo depois os seus restos mortais foram trasladados para o Mosteiro dos Jerónimos, em Portugal. É a consumação da imagem de que os ossos de Vasco da Gama foram levados para território luso, porém o coração permaneceu em território indiano.

Pode-se também considerar outra possibilidade: de facto, com a importância da descoberta do caminho marítimo, a Índia ficou sendo (também) a sua terra-natal, daí que a trasladação para Portugal se assegurou neste caso em sentido contrário à de Manuel Espírito Santo. Deve-se salientar o curioso facto de que Vasco da Gama não parece preocupado em “regressar a casa”, representando o sentido de explorador continuado (até depois da morte) e de entidade omnipresente na memória colectiva de uma nação, descurando por isso a limitação territorial imposta pelas circunstâncias da morte.

Nesta perspectiva também há necessidade de se questionar o lugar de retorno, entendido como o local de origem, por um lado numa lógica de transformação perpetrada pelos próprios emigrantes que deixaram o território, interrompendo as actividades laborais, culturais e sociais; por outro tendo em atenção o efeito que poderá provocar o seu retorno, em termos económicos (estabelecimento de negócio, investimentos), paisagísticos (construção de uma casa “misturando” estilos arquitectónicos), culturais e sociais (novas ideias, novas formas de interpretar o território e a comunidade).

Baptista (2008: 218) considera “Aquele querido mês de Agosto”, como uma das mais importantes actualizações do imaginário do mundo rural no cinema português do pós-25 de Abril, pois no filme explora-se em primeiro plano a dinâmica territorial associada ao regresso periódico dos emigrantes no mês de Agosto, mas não só. Há referência aos que partem para uma migração internacional e aos que partem para outras regiões do país, mas destaca-se quem fica e “prepara” de esta recepção: personagens como Paulo Moleiro, Brasília e filho ou o casal de Coja personificam esta perpetuação do modo de vida rural ligado à agricultura, à cultura e à etnografia local, embora também deixem antever a dificuldade de manutenção desta dinâmica territorial. Veja-se a referência à concentração motard de Góis, que anualmente atrai à região centenas de motards



nacionais e estrangeiros. As praias fluviais, onde os autóctones convivem com turistas estrangeiros, também revelam essa abertura, essa transformação, ou ainda a emblemática “Festa dos Colhões”, uma prática sócio-cultural reservada apenas aos homens, onde eram consumidos os testículos dos animais mortos por altura da festa local, e que agora as mulheres tomaram também como sua, ao organizarem jantares exclusivamente femininos. Como refere um dos narradores, na actualidade come-se bacalhau, primeiro porque a prática da morte dos animais decaiu e “há poucos túbaros”, segundo num inusitado simbolismo do domínio feminino sobre o masculino. Além disso também há aqueles que escolhem o lugar numa lógica de imigração. Há uma cena do filme onde se cantam os parabéns a Gordon, um neerlandês a residir na região de Arganil. Boto (2009: 43) destaca que o testemunho de Gordon e da companheira revela uma concepção diferente do mesmo país, por parte de um natural e por parte de um estrangeiro: a portuguesa sente-se como uma “estrangeira discriminada”, o estrangeiro sente-se bem acolhido/integrado. Afirma: “aquele lugar habituado à emigração não estranha a imigração”, o que indica a presente e contínua saída de autóctones, onde há uma subliminar simbologia da necessidade da partida¹⁴, e a preparação do seu regresso, numa lógica de cultura migratória.

No final dos filmes há a promessa de retorno, como se pode constatar no “Aquele querido mês de Agosto”, pois o pai de Hélder promete ao cunhado “por muito mau que isto esteja, a gente volta sempre”, o que indica não só a manutenção da periodicidade do retorno nas férias, como também a (auto)promessa de que um dia o regresso será definitivo.

Já no “Ganhar a Vida” a visão é diferente uma vez que Adelino, perante a tensão vivida com a mulher e com a comunidade portuguesa em Paris, acaba por regressar à região de Pombal apenas com o filho. Quando ele conta ao amigo taxista os planos de retorno, fá-lo com aparente entusiasmo (vai montar um pequeno negócio na área da construção civil), embora no fundo seja uma justificação para o regresso aos olhos da comunidade e de si mesmo. Mais uma vez a importância da imagem territorial prevalece, na medida em que Adelino não quer reconhecer o insucesso do projecto migratório, apostando antes na construção de uma situação de aparente êxito. Este retorno também pode ser entendido como uma emigração - reterritorialização, já que Adelino regressa a Portugal sem bens materiais para montar um negócio do zero, assim como pelo filho, que sai da sua terra-natal (Paris) para ir viver num país desconhecido, cuja língua ele não domina. Trata-se de um novo projecto emigratório para ambos. Porém Cidália, quando se despede do filho e do marido ao aeroporto, profere uma frase enigmática: “vocês depois voltam quando a mãe ganhar bem a vida”. Nesta afirmação há um duplo sentido, por um lado a justificação improvável ao filho sobre a situação de ruptura do casal que ela prevê temporária, pelo que irá trabalhar para que o quotidiano no país de acolhimento volte à normalidade, mas por outro a ânsia de mudar de vida, de desaparecer para renascer sem os problemas que a assolam. Por isso, enquanto o marido procura esse renascimento no território de origem, por uma questão de segurança ontológica, ela busca esse mesmo novo

princípio no território de destino, não nos subúrbios de Paris, muito menos na comunidade portuguesa que habita esse espaço, mas no centro da cidade, no cerne do lugar genuíno que provavelmente ela imaginou como tal quando da construção da imagem territorial. No final do filme vê-se Cidália, numa das pontes sobre o rio Sena¹⁵, buscando esse princípio, ou esse fim, já que fica em aberto a questão sobre a opção da personagem; ou desaparece, tornando-se invisível na multidão de transeuntes que passam numa zona central da cidade e que para ela será efectivamente “a França”; ou comete suicídio, aniquilando-se nesse mesmo território.

No caso do “Mortinho por chegar a casa”, o retorno é a contradição da própria tentativa de Manuel regressar à terra-natal. As suas cinzas são impedidas de entrar em território português, ficando cativas na alfândega do aeroporto da Portela porque, depois de morto, já não é considerado um cidadão português, pelo menos em termos burocráticos, no pleno sentido do termo. Esta é a metáfora que vem ser completada pela situação com que Júlia se depara no regresso: ela e a tia Maria foram despejadas da casa que lhe supostamente lhes pertencia, e o cemitério local onde os pais estão enterrados, vai comportar um empreendimento turístico, daí que os defuntos tenha de ser exumados. Todos têm de partir, “os vivos e os mortos” como diz a tia Maria. Lourenço (1988: 7) afirma que Júlia vive o drama que é comum a muitos emigrantes, o de se tornarem estrangeiros na sua própria terra. Mas não cruza os braços, tomando uma decisão baseada na análise do seu peculiar processo migratório “forçado/forjado”: a abertura/propriedade de um restaurante em Amesterdão; a possibilidade de constituição de uma família com Max¹⁶; a boa recepção por parte da comunidade neerlandesa, a qual frequenta o restaurante. Desta forma, e vendo que está ligada a um território que a exclui, perante um lugar que fica sem território, que é desterritorializado de si mesmo, decide regressar a Amesterdão com as cinzas do irmão e com a tia Maria. Aí contrói “o seu lugar” e dá resposta a uma das questões iniciais - a de que se pode ser português em qualquer parte do mundo, a de que a nossa casa não é onde nascemos mas sim onde a construímos. Manuel percebe isso, sente isso, o próprio território em que vagueia também: por fim consegue dormir. De referir o curioso facto paralelo com a situação de Vasco da Gama, uma vez que parte das cinzas de Manuel ficam espalhadas em Portugal, no aeroporto, por descuido de um dos polícias do Serviço de Estrangeiros e Fonteiros. É de facto uma dispersão/integração física no país de origem. Esta situação, em concomitância com o que acontece à irmã, pode explicar a possibilidade de repouso eterno: por um lado acaba por permanecer materialmente nos dois países a que pertence, as suas “duas terras-natais” (a original e a de “adopção”), excluindo a possibilidade da identidade individual depender de forma única e exclusiva do lugar onde se nasce; por outro a irmã e a tia Maria são despejadas, os corpos dos pais deixam o lugar de descanso (que era o de origem) por causa de estrangeiros, que tornam o território luso também ele estrangeiro, e ambas partem para Amesterdão para (re)constituir a família. E assim se conclui que Manuel, finalmente, está no(s) seu(s) devido(s) lugar(es).

4. Conclusão

Os filmes analisados permitem obter perspectivas diferenciadas sobre a questão da emigração portuguesa para a Europa, assim como da identidade e do retorno ligada ao(s) território(s). Tal se relaciona com a diferenciação de estilos apresentados e com a opção dos realizadores em termos de temática e argumento. Saliente-se que se recorreu a autóctones sem experiência de representação. No filme “Mortinho por chegar a casa”, apenas a figuração recorre a indivíduos locais, cujo tempo de projecção e o espaço são muito limitados, aparecendo algumas figuras na aldeia-natal dos protagonistas e depois a multidão nas ruas de Amesterdão. Em “Ganhar a vida” houve recurso a elementos da comunidade portuguesa em França, pelo que as colegas de Cidália e outras personagens, são de facto emigrantes lusos em território francês, não tanto com experiência em representação, mas antes com um vasto conhecimento sobre o processo migratório internacional. Em “Aquele querido mês de Agosto” optou-se pela população local para fazer todo o filme, quer pela parte dos testemunhos, quer pela parte da ficção que imprime um forte carácter documental à película. A estratégia dos realizadores parece responder às preocupações imputadas aos académicos que aceitam com receio o filme como instrumento de investigação. Neste caso verifica-se uma aproximação dos relatos e das ficções da realidade, para que a partir destas representações se possa reflectir sobre as questões enunciadas, assim como extrapolar para outros territórios, situações e problemáticas comuns aos espaços/tempos/indivíduos que geram e dinamizam as migrações.

Bibliografia

AZEVEDO, Ana Francisca - “Geografia e Cinema”: SARMENTO, J.; AZEVEDO, A.F.; Pimenta, J.R., *Ensaios de Geografia Cultural*. Porto, Editora Figueirinhas, 2006, 59-79, ISBN: 972-661-204-7.
BAPTISTA, Tiago (2008) - *A invenção do cinema português*, Lisboa, Tinta da China, ISBN: 978-972-8955-84-7, 231 pp.
BOTO, Daniel Filipe da Costa (2009) - *Aquele querido mês de Agosto. Análise do filme de Miguel Gomes*, Coimbra, Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, Universidade de Coimbra, 167 pp., policopiado.
FERNANDES, João Luis de Jesus - *A desterritorialização como factor de insegurança e crise social no mundo contemporâneo*, Ponte de Lima, I Jornadas Internacionais de Estudos sobre Questões Sociais, 2007, 1-23, policopiado.
HAESBAERT, Rogério; SANTA BÁRBARA, Marcelo - “Identidade e migração em áreas transfronteiriças”, IN *GEOgraphia*, vol.3, nº5, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 33-46, 2001.
http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/issue/view/6 (acedido em 11/04/2011).
HAESBAERT, Rogério- “Da desterritorialização à multiterritorialidade”, in *Anais do X Encontro de Geógrafos da América-Latina* - AGIR, 6774-6792, Universidade de S.Paulo, 2005.

http://baixarpdf.net/previewaHR0cDovL3d3dy5wbGFuaWZpY2FjaW9uLm d1b2FtZXJpY2Eub3JnL3RleHRvcy9oY WVzYmFlcnR fbXVsdGkucGRm (acedido em 11/04/2011).
LOURENÇO, Eduardo — “Emigração e identidade”: Educação e tecnologia, Revista do Instituto Politécnico da Guarda 2 (1988), 7-10, policopiado.
MADEIRA, Manuel- “Filmographie sur l’immigration portugaise”: *Latitudes*, nº 5 (1999), 25-27, policopiado.
SILVANO, Filomena- “Ir à terra - mobilidade transnacional e construção de sedentariedades imaginadas”: BALSA, Casimiro, org., *Relações sociais de espaço, homenagem a Jean Remy*, Lisboa, Colibri, 2006, 199-218, ISBN: 9727726046.
VELEZ DE CASTRO (2008) - *A Europa do Outro - A imigração em Portugal no início do século XXI*. Estudo do caso dos imigrantes da Europa de Leste no concelho de Vila Viçosa, Lisboa, ACIDI, ISBN:978-989-8000-50-7, 263 pp.
VELEZ DE CASTRO, Fátima - “Lugar e não-lugar em espaços imaginados. Abordagem geográfica a partir do cinema”: *Cademos de Geografia*, Universidade de Coimbra, nº26/27 (2007-2008), 115-125, ISSN: 0871-1623.
VVAA (1996) - *A Bíblia Sagrada*, 2ª edição, Edição Pastoral - S.Paulo, Lisboa, ISBN: 972-30-0508-5, 1726 pp.

Filmografia

Aquele querido mês de Agosto (2008), Realização de Miguel Gomes, Portugal.
Ganhar a Vida (2001), Realização de João Canijo, Portugal.
Mortinho por chegar a casa (1996), Realização de Carlos Silva e George Sluizer, Portugal-Países Baixos.

Note

¹ Este filme ganhou o Prémio Jean Vigo (edição de 1968).

² Todos os realizadores são portugueses à excepção de George Sluizer, um francês de ascendência neerlandesa e norueguesa.

³ Neste agregado familiar vive Cidália, o marido Adelino, dois filhos (o mais velho que falece no início do filme) e uma irmã de Cidália. Ao longo do filme verifica-se que a comunidade portuguesa é constituída por núcleos familiares mais alargados, o que deixa perceber que os diversos percursos migratórios foram coadjuvados pela presença de amigos e parentes já instalados no país de migração, tal como é preconizado pela teoria das redes migratórias.

⁴ Supõe-se que assim tenha ocorrido, pela ideia de base do filme.

⁵ No final do filme, aquando do regresso do pai e do filho à terranatal em Pombal, a criança transmite à mãe o seu receio por ir viver para Portugal, pois apenas domina a língua francesa e não conhecer bem a língua do país de origem dos pais.

⁶ Cidália vem a descobrir que o próprio filho não foi morto pela polícia francesa, mas sim por Orlando, um luso-descendente do círculo de amigos do falecido. Supõe-se que as motivações tenham origem passional e por alterações na prática criminosa do tráfico de droga.

⁷ A propósito da percepção territorial destas duas gerações, é

de referir que na fase final do filme Cidália visita o local onde se reúnem os jovens do grupo de Orlando, do qual fazia parte o filho. As cores dominantes são o vermelho e o azul (o branco um pouco menos, mas também presente), especialmente a primeira tonalidade, que dá ao espectador uma noção de que se desceu ao inferno. Cidália confirma isso mesmo dizendo “isto parece uma prisão”, embora o significado da expressão possa ser visto como uma metáfora para a auto e hetero-ghetização dos próprios jovens face à sociedade francesa. De qualquer forma, a combinação de cores faz lembrar a bandeira de França, o que simboliza por um lado o direito dos jovens à pertença territorial desse país onde nasceram, embora por outro, e associado à ideia da “prisão”, possa indicar a inacessibilidade das segundas gerações ao lugar onde nasceram, que os nega baseado na origem geográfica dos pais.

⁸ Veja-se o caso de Adelino, que não era pago há vários meses.

⁹ Cidália aparece na cena inicial encostada a uma parede e à parte do grupo que ocupa todos os bancos da Igreja. Esta posição duplamente entendida - do lugar e da forma de estar/reactir aos acontecimentos - parece ser o prenúncio da tragédia. Apesar de parecer estar localizada à direita do Padre, que representa Deus na homília, dá a entender que será “o cabrito”, que fica à parte do “povo de Deus”, a comunidade que está sentada em conjunto nos já rreferidos bancos.

¹⁰ «Quando o Filho do Homem vier na Sua glória, acompanhado de todos os Anjos, então sentar-se-á no Seu trono glorioso. Todos os povos da terra se reunirão diante d’Ele, e Ele separará uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos. E colocará as ovelhas à Sua direita e os cabritos à Sua esquerda. Então o Rei dirá aos que estiverem: “Vinde vós os abençoados por Meu Pai. Recebei como herança o Reino que Meu Pai vos preparou desde a criação do Mundo. (...) Pois era estrangeiro, e recebeste-Me na vossa casa. (...)»

¹¹ Ao longo do filme percebe-se que o taxista está relacionado com o tráfico de droga, quicá de forma (in)directa com a morte do filho de Cidália. Este homem é presidente da associação de emigrantes, onde se reúne a comunidade portuguesa de que fazem parte Cidália e Adelino. Percebe-se que é um exímio manipulador da opinião pública e que está numa posição estratégica para exercer tal influência. Foca as atenções e exacerba os comportamentos de Cidália, incute medo aos conterrâneos, presume-se que simule episódios (por exemplo, quando é atacado no táxi e o vidro frontal fica partido), para deslocar as atenções e as “culpas” para a mãe enlutada, e assim tornar “invisível” o sistema de tráfico de droga de que faz parte.

¹² Embora se note uma atitude conciliadora, na medida em que este padre tenta reintegrar Cidália na comunidade, na verdade os seus esforços não surtem efeito. Aliás, a própria atitude é demasiado discreta, colocando-o num plano intermédio de indecisão voluntária quanto à posição a tomar. Entre Cidália e a comunidade o padre escolhe os dois lados, porque os serve a ambos. Numa situação deste género, será possível (e justo) ficar dos dois lados?

¹³ Fado “*Com que voz*”, de Alain Oulman (música) e Luis Vaz de Camões (letra), do repertório de Amália Rodrigues.

¹⁴ Boto (2009: 89, 92) identifica simbologia ligada à emigração e à necessidade de partir: música (nas letras expressões como “coisas tão bonitas mundo além” / “seguindo sempre em frente outro caminho”); a presença de estrangeiros/luso-descendentes (a prostituta do bar cujo nome passou de Rose Marie a Paulinha); o mês de Agosto como época de recepção temporária dos emigrantes, que retornam aos países para onde emigraram; os pais de Hélder e a partida para Estrasburgo.

¹⁵ É a primeira vez que é visível a cidade de Paris na sua individualidade territorial. Durante todo o filme o cenário é constituído por lugares alienantes, por não-lugares, onde não há marcas da cidade englobada. Se não fosse a língua utilizada ou algumas referências a Paris, este espaço poderia ser um outro lugar qualquer, numa outra cidade europeia com grande concentração de emigrantes portugueses.

¹⁶ Júlia estava noiva de Fernando, que partiu para a Alemanha e a deixou para casar com uma “alemoa”. A situação que tanto foi criticada pela tia Maria e sofrida por Júlia, acaba por se reverter, já que Júlia casa também ela com um estrangeiro em consequência do seu próprio processo migratório.



Fátima Velez de Castro
Fátima Velez de Castro é Licenciada em Geografia (especialização em Ensino), Mestre em Estudos Europeus e Doutora em Geografia. Desenvolve a sua actividade universitária como Assistente no Departamento de Geografia da Universidade de Coimbra e como Investigadora do CEGOT (Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território). Tem como principais interesses de investigação problemáticas relacionadas com temas de população, mobilidade e território; dinâmicas territoriais em regiões de baixas densidades; geografia e cinema.



BEYOND

THE VIDEO BOOM: NEW TENDENCIES IN THE NIGERIAN FILM INDUSTRY.

by
Alessandro Jedlowski

This essay presents the results of the first part of my research fieldwork in Nigeria; it is rich in ethnographic details and makes an attempt to describe the transformations undergone by the southern Nigerian video industry over the period prior to my arrival in the country. The specific topic of the article (the end of the video-boom era and the emergence of new tendencies within the industry) has somehow imposed itself on me. In fact, while a large part of the literature about the video industry I read before going to Nigeria was celebratory in its tone, the reality of the video industry presented itself as very complex and rich in nuances, and I felt compelled to describe and interpret the complexity of the transformations that I encountered in the field. As a consequence, this is a paper that captures a specific moment of the video industry's history. It focuses mainly on the industry's economic organization and tends to be more descriptive than analytical.

Today, the transformations that the article individuated and underlined have reached a different stage of evolution. Some of the hypotheses formulated in the paper have been confirmed, others have become less relevant. As the paper evidenced, the impact of new media technologies in Nigeria is increasing and transforming very rapidly, and the economic weight of internet, satellite television and digital cinemas on the economy of the video industry has been growing remarkably since this paper was first presented in 2010. If I was to write this paper today, it would probably look quite different. New data have become available and new actors have emerged in the field. My attention would probably focus more on some of the new distribution strategies emerging in relation to video on demand platforms and licit you-tube streaming, and less on the crisis of production, which in the meantime seems to have been partially resolved.

A number of publications have come out since this article was written, and more are about to follow, which could offer further important elements for the analysis of the video industry. Moradewum Adejunmobi's recent publications ("Charting Nollywood's appeal

locally and globally", in *African Literature Today* 28(2010): 106 – 121 and "Nollywood, globalization, and regional media corporations in Africa" in *Popular Communication* 9(2)/2011: 67 – 78) offer an interesting analysis of the reasons behind Nollywood's transnational success and of the role of the South-African satellite television M-Net within this framework. Moreover, the recently published collection of essays, titled *Global Nollywood: Transnational Dimensions of an African Video Film Industry* (eds. Matthias Krings and Onokoome Okome, Bloomington: Indiana University Press, 2013) as well as the forthcoming special issues on the Nigerian video industry of two academic journals (*The Global South* and *Black Camera*, both published by Indiana University Press) will contribute importantly to the debate this article refers to, a debate as fast growing as the industry that it seeks to analyze.

BEYOND THE VIDEO BOOM: NEW TENDENCIES IN THE NIGERIAN FILM INDUSTRY.¹

Abstract

After an initial decade of prosperity, the immense popularity of Nollywood, the Nigerian video industry rated by a recent UNESCO report (2009) as the second most productive cinema industry of the world, began to have a perverse effect on the industry's economy. The market started to saturate, generating a negative spiral which brought the industry to a situation of critical impasse, and the informal structure of production and distribution that determined Nollywood's initial success turned out to be the major threat to the survival of the industry itself. The main purpose of this paper is to analyze the causes of the present crisis and the strategies applied to overcome it, in order to suggest an interpretation of the consequences of these transformations on the industry's future. The analysis presented here is the result of recent fieldwork in Lagos, and its conclusions are thus limited to the English language section of the industry which operates in southern Nigeria.

Keywords: Nollywood, Popular Culture, Piracy, Diaspora, Transnationalism

Introduction

According to a UNESCO Institute of Statistics' survey, released in April 2009, the Nigerian video industry has become the second largest film industry in the world, overtaking Hollywood's position but remaining behind the Indian film industry, Bollywood. Only seventeen years after the release of *Living in Bondage*, the film that is commonly considered as the one that established the industry (Haynes and Okome 1998), Nigeria managed to become the centre of one of the most productive film industries in the world. However, behind the rhetoric of this success, the reality of the phenomenon is complex and rich in nuance. After an initial decade of prosperity, the immense popularity of Nollywood began to have a perverse effect on the industry itself. The market became saturated, generating a negative spiral which brought the industry into a situation of critical impasse. Paradoxically, the international recognition of Nollywood's success, sanctioned by the UNESCO report, arrived at the moment of the worst crisis ever faced by the industry.²

The reasons for this crisis, as well as the strategies that the different economic actors involved in the film industry are adopting to overcome it, are multiple. Ironically, the informal structure of production and distribution that determined the initial success of Nollywood, turned out to be the major threat to the survival of the industry itself. For this reason, some of the strategies that the actors are taking to solve the crisis imply radical transformations that will probably change the face of the Nigerian industry in the coming years. These transformations are emphasizing the internal differentiation of the industry, tracing a deeper demarcation

between the multiple segments that compose the Nollywood puzzle.

The main purpose of this paper is to analyse the causes of the present crisis and the strategies being applied to overcome it, in order to suggest an interpretation of the consequences that these transformations might have for the industry's future. The analysis presented here is the result of recent fieldwork in Lagos which was focused on the English language section of the industry.³ For this reason, the branches producing films in local languages will be only marginally taken into account. At the same time, it is important to emphasize that a radical distinction between English and local language films is becoming inappropriate, since there is a growing number of outstanding directors, such as Izu Ojukwu and Kunle Afolayan, that tends to make multilingual films, which mirror the multicultural environment of most Nigerian cities. As I will discuss in detail below, it is probably more appropriate to make a distinction between the segments of the industry that target the international market and those that focus specifically on producing films for local language audiences.

Nollywood as the second largest film industry in the world: The crisis of production and its paradoxes.

When the above-mentioned UNESCO report was published, the Nigerian press' reaction was ambiguous. Some articles proudly presented the news as an outstanding national achievement, but many others underlined the risk of a premature celebration. The industry was in fact going through a difficult moment of crisis (Nzeh 2009) and, within this context, the publication of the survey sounded almost ironic. For instance, just a few months earlier, a number of Nigerian newspapers were dominated by titles such as "Nollywood is dying" (Njoku 2009a) or "Nollywood: Stuck in the middle of nowhere" (Husseini 2009). These articles were paying witness to the industry's dramatic situation and were denouncing the lack of organized action to counteract the effects of the crisis.

The perverse irony of this situation resulted from the problems the industry has traversed over the past few years. In fact, the more the industry became popular, the more its economic structure weakened. In the early days of the video phenomenon, very few people were involved in the business and the profits were surprisingly large. For instance, the Igbo businessman Kenneth Nnebue, who invested no more than N 2000⁴ to shoot *Living in Bondage* (1992), made "hundreds of thousands back" (Haynes and Okome 1998: 109). Even if, as Haynes and Okome underlined as far back as in 1998, piracy was already a serious threat to the industry in that earlier era, the number of copies sold legally on the market was large enough to allow producers and marketers⁵ to continue to invest money in filmmaking.

According to Fidelis Duker (in Nzeh 2009), the problems started around 2002, when the popularity that Nollywood established in its

first years of existence, and the common belief that Nollywood was a get-rich-quick system, attracted a large number of people who did not have any prior experience of cinema. As shown by the figures published by the Nigerian Censors Board, the number of videos officially released in Nigeria passed from 389 in 1999 to 1018 in 2002, with a production increase of almost 300%.⁶ Inevitably the market became saturated and the incomes generated by film releases dropped dramatically. While throughout Nollywood's first few years of existence one film could easily sell between 100.000 and 150.000 of official copies, from the beginning of the 2000s producers needed to release at least two or three films to achieve the same results and make the same amount of money. Thus, they began to cut the costs of production and release more films. The industry progressively entered a vicious circle that drove the market to an even more dramatic level of saturation.

The number of films produced increased and their narrative quality decreased, even if the average technical standards were increasing thanks to the introduction of new digital technologies. Despite this situation, Nollywood became a continental phenomenon, even if the profits of its wide popularity were hardly controlled by those producing the films. Nigerian videos' circulation around Africa was in fact largely due to the distribution of pirated copies. As a matter of fact, piracy played a pivotal role in creating Nollywood's popular success around the world, bringing Nigerian films where no official Nigerian marketer had the means to distribute them. At the same time, by eroding producers' and directors' main sources of income, these unofficial distribution channels contributed heavily to the worsening of the production crisis.

The impact of piracy on the video industry's economy, however, seems to be a consequence rather than the cause of Nollywood's troubles. The incidence of piracy is in fact directly proportional to the failure of Nigerian institutions and Nollywood marketers to enforce an efficient distribution framework and an effective copyright regulation in order to make films circulate licitly inside and outside Nigeria. Nollywood emerged and developed thanks to the adoption of a straight-to-video distribution strategy, a mode of operation which adapted extremely well to the widespread informality of Nigerian economy. This strategy had a very important role in the industry's initial success, but it also made Nollywood extremely vulnerable to the structural volatility of the informal economy, an economy in which the boundaries between legality and illegality are blurred and the possibilities of central control are limited. Hence, as I will argue in the next section, the most important attempts to rescue the industry's economy focused precisely on the distribution issue.

However, before analyzing the strategies applied to solve Nollywood's multiple problems, it is necessary to further investigate the reasons for the present crisis. The factors that I have just pointed out are structural problems and they have affected the industry since its early days. The present crisis, on the contrary, owes its existence to a number of contingent elements which

contributed to the worsening of the situation by pushing the already unsteady video economy to the rupture point. The two factors that are regularly mentioned in marketers' and producers' interpretation of the crisis are the creation, in 2003, of the pan-African satellite television channel "Africa Magic" by the South African company M-Net,⁷ and the uncontrolled growth of internet platforms that offer free broadcasting of Nollywood films. The influence of these factors reveals an interesting aspect of the Nigerian video industry's economic structure.

In Nigeria the number of people who have access to a satellite television decoder and the internet is minimal. According to the national statistics on transport and communication published by the Nigerian National Bureau of Statistics in 2008, 51% of the national population have access to television sets, with great regional differences (from 94% access in Lagos State to 10% access in Yobe State).⁸ Within this framework, satellite television is a privilege that only a restricted part of the population can afford. Hence, the impact of Africa Magic on the Nigerian video market has not yet been particularly relevant. In fact, most Nollywood fans resident in Nigeria still have to buy or rent a VCD⁹ in order to watch the new releases, and when they do not have the means to do that, they still have to rely on local neighbourhood's video clubs and video-parlours.

A similar argument can be made regarding the internet problem. While, according to recent statistics, Nigeria is regarded as one of the most connected nations in Africa, with up to 11 million of its population with internet access (7.4% of the national population, compared to an average 6.8% connected population in Africa [Aragba-Akpore; Adepotun 2010]), the quality of the connection is still relatively low. Most people access the network through external pen-drives, mobile phones or in cybercafés. In all cases the quality of the connection is hardly good enough to watch or download a film.

Thus, it is possible to argue that what makes the introduction of satellite television channels and internet platforms economically influential is the fact that it dramatically reduced the incomes produced by the sale of Nigerian videos outside Nigeria, and particularly in Europe and in the US. In fact, while the Nigerian market has suffered the impact of piracy since the early days of the industry, diasporic markets tended to be better structured. This does not mean that piracy was not affecting them, but its impact was generally less dramatic than in Nigeria. However, as the Nigerian journalist Fred Jora demonstrates in an attentive reportage conducted among Nigerian video sellers in Europe, the impact of internet streaming and satellite televisions deeply damaged this business, pushing video sellers to consistently reduce the number of videos ordered weekly from Nigeria. Sunday Omobude, a Nigerian businessman who owns a video shop in Amsterdam, for example, is reported to have cut his orders from 8000 films a week to 1500, while the internet site onlinenigeria.com, which broadcasts Nigerian films for free is reported to have up to 700.000



visitors in 45 countries around the world (Jora 2007). With regards to satellite television, the discourse is slightly different. In fact, even if Africa Magic is not accessible in Europe and the US, a number of satellite television channels screening Nollywood films have emerged over the past few years also in non-African countries.¹⁰ Their activity inevitably impacted on the consumption habits of numerous Nollywood spectators in the diaspora, pushing them to reduce the number of films bought per week.

To understand the influence of diasporic markets on the video industry's economy is particularly important because it clarifies the reasons behind the marketing choices that a number of producers and directors have taken over the past few years in order to overcome the crisis.¹¹ However, before exploring the new role that diasporic markets and audiences are playing in shaping the development of Nollywood, it is useful to discuss a few other elements that have contributed in determining the actual situation. As mentioned above, the saturation of the market generated an extreme level of economic competition, that ultimately determined a worsening of the films' quality. In only four years, between 2004 and 2007, the Nigerian Censors Board's figures report 5889 films officially released, which is more than the total number of films officially put on the market since the creation of the Censors Board in 1994 (with 4837 films released between 1994 and 2003).¹² According to the interviews I conducted with spectators of the films in Nigeria, many people had the feeling that the taste and the critical capacity of the audience was underestimated. This might be one of the reasons behind the re-affirmation of foreign films on the Nigerian market. One of the many successes that the Nollywood industry was proud of, was the fact that, on the local entertainment market, Nigerian videos had marginalized Hollywood and Bollywood films. The audience excitement for Nollywood films that characterized the first years of the video phenomenon was a reaction to decades of foreign contents' predominance. After the emergence of Nollywood films, no foreign story could compete with a truly "African" drama performed by Nigerian stars. But almost twenty years later, the audience has inevitably become much more sophisticated. Nigerian videos are no more considered as a novelty, and they are watched with increasing criticism. Foreign films, on the contrary, are back in the market, thanks also to the new technologies that pirates use in order to offer the best prices. The so called "combos", DVDs with up to forty films in compressed format, imported mainly from China, are sold on the street for 100 or 200 Naira (which is less than the price of one original Nigerian VCD) and pirated copies of Bollywood films dubbed in Yoruba are distributed in Alaba and Idumota markets (Adelakun 2009).

Furthermore, to watch a Nigerian film, and thus support the industry's growth, has become an expensive choice, which not everybody can or wants to afford. As emphasized emphatically by Brian Larkin (2008), the state of infrastructures deeply influences Nigerian everyday life. Hence, to watch a film is not as simple

as it is elsewhere. In Lagos, for instance, the power supply is schizophrenic, and in most popular neighbourhoods it barely lasts for longer than two hours a day. Those who want to watch a film must thus own a generator and must pay for the fuel, which in some periods can be hard to find even in big cities like Lagos, Ibadan and Onitsha. Moreover, the discontinuous electric power can easily damage power alimented systems, such as the television and the VCD reader. This means that, in many cases, in order to watch a film, people have to spend additional money and repair the damaged systems. The worsening of the power supply situation in the past few years is thus making the life of the industry harder. On the one hand, audiences face innumerable problems simply to access the basic conditions needed to watch a film (enough fuel, a working power generator, a working TV set and VCD reader). And on the other hand, producers are obliged to calculate additional costs of production to generate the electricity they need on set during shooting.

These problems are particularly critical in a period in which the welfare of the re-emerging Nigerian middle class, one of the main supporters of the industry and specifically of the English language section of it, has been eroded by the economic crisis. During 2009, for instance, a crisis affected the Nigerian bank sector forcing many banks to revise their budgets and the number of employees (Cropley 2009). Much retrenchment ensued, and inevitably a large number of households were affected and people had to revise their lifestyles.

The scenario sketched above is undoubtedly dark, but as the following section will show, it also presents unexpectedly exciting aspects. As emphasized by most of the scholarship that traces the history of Nollywood (i.e. Barrot 2005; Haynes 2000), the Nigerian video industry emerged during one of the worst crises that Nigeria has ever experienced, the crisis caused by the application of the Structural Adjustment Program in the mid-1980s. Cinema culture was dying, as well as the long-standing tradition of Yoruba travelling theatre. National television no longer had the money to produce local series and violence was spreading all over the country, making it difficult for people to patronize outdoor entertainment. Paradoxically, the mixture of these elements, together with Nigerian people's strength and creativity, contributed to the birth of the biggest African film industry.

According to many, the current crisis was long needed, and it will have a positive effect on the industry's future. Both Steve Ayorinde (2010) and Jahman Anikulapo (2010), two Nigerian journalists that have followed the evolution of the video phenomenon since its beginnings, agreed on this point during the interviews I conducted with them. The Nigerian industry has frequently moved from one crisis to another, each crisis marking the ground for a new important development. Paraphrasing Jahman Anikulapo's words, it is from the ashes of the video boom that a more solid and qualitative film industry will originate.

Out of the ashes of the video boom: New tendencies in the Nigerian video industry.

The most structured and, at the same time, the most controversial intervention made to solve the production crisis is the one proposed by the Nigerian Censors Board with the authorisation of a new distribution framework. After conducting a research on the economic situation of the industry, the Director General of the Censors Board, Emeka Mba, and his staff emphasised the lack of a distribution framework as the central problem affecting the industry. The absence of a structured distribution system affected the economy of the industry in many ways. First of all, it made it impossible for the authorities to pursue pirates. In fact, in an informal system no distributor is officially licensed and no official number of copies released is published. VCDs are not encoded, so they do not have any digital protection, and can easily be duplicated and sold on the market in pirated copies. No video shop or video club is licensed either, so anyone can decide to start to sell videos, without having official permission to do that. This system enabled Nollywood films to circulate all over the country and all over the continent, but it also progressively eroded producers' and distributors' incomes, making new investments become highly risky.

The lack of a formal structure made the production of official figures impossible. Apart from the Censors Board data on the number of films released each year (which, as I evidenced in the footnote above, are only partly reliable), no other official figures on the industry's economy are available. For instance, it is impossible to have a reliable idea of the number of copies that each film manage to sell on the market. Thus it becomes extremely hard to know which are the most popular films released in any year and the amount of revenue they generated. The protagonists of the industry (marketers, producers, directors) tend to deliver figures that follow their personal interests. For instance, directors mention higher numbers to promote, and sometimes create, their popular success, while marketers, on the contrary, tend to reduce them in order to protect themselves from fiscal pressure. The lack of official figures makes the economy of the industry deeply unreliable, discouraging external private investment from banks and private corporations.

By way of intervention, in 2007 the Censors Board approved a new distribution framework, which imposes the acquisition of a license on all distributors, video shops and video clubs. It also insists on the marking of every VCD put on the market with official stamps delivered by the Censors Board. In this way the Board would be able to have a figure of the number of official copies released and bought. The framework distinguishes five categories

of distributors (national, regional, state, Local Government Area, community) with license fees that range from N 500.000 for the national license to N 15.000 for the community one, and which imposes on distributors an insurance bank bond ranging from N 30 million for the national distributors to N 1 million for the LGA (the community distributors have only to guarantee a N 100.000 operating fund).¹³

When the framework was authorized, a general misunderstanding around the function of the insurance bond emerged,¹⁴ and a violent clash took place between the marketers and the Censors Board, leading to the arrest of some marketers and, in response to that, to a legal procedure against the Censors Board (Akpovi-Asade 2008 and 2009). Even if, during the first half of 2009, a number of distributors and video renters enrolled for the license, today the benefits that the introduction of the framework produced are still very limited and many professionals have begun to complain. Three of the industry's most influential characters, Amaka Igwe (2010), Lancelot Oduwa Imasuen (2010) and Don Pedro Obaseki (2010) have emphasised during interviews that – after the initial misunderstanding – they supported the framework, but today the lack of results is making them suspicious. The most common complaint relates to the fact that the framework was designed at an institutional level, without consulting the main industry's economic actors. It thus resulted in top-down action which does not sit easily with a highly informal economic environment such as the Nigerian one.

To understand how the Censors Board's actions were structured and received is vital in order to analyze the new tendencies that have emerged within the English section of the industry over the past few years. The framework's inability to demonstrate its efficacy in a short period of time oriented the protagonists of the industry toward different economic strategies, that can be schematized in two general tendencies.

On the one hand, there is a section of the industry, part of which initially supported the introduction of the framework, that wants the industry to meet international standards of filmmaking. In this way it would be possible to bypass the crisis of the internal market by enlarging the potential market for videos' circulation and distributing the films through festivals and mainstream cinema releases around the world. For this section of the industry, the model of production to be adopted is very similar to the one that characterizes Hollywood and Bollywood: bigger budgets, fewer films released, and wide organized international distribution networks, via cinemas and DVDs.

On the other hand, there is a section of the industry, part of which strongly resisted the enforcement of the framework, that still finds the present situation convenient, because of the freedom and the

economic mobility that it allows. For this section, the local market is still large enough to make the business worthwhile. Production value tends to be a secondary issue because videos are designed for specific shares of the local audience, which have hardly any other products specifically addressed to them. This kind of production system, which emerged from the specificity of the Nigerian social and economic environment, is based on a high number of films produced, targeted to different specific sections of the national audience. This tends to be the model applied by both a section of the English language industry (for instance the one producing religious films) and by the local language segments, which appear to have only marginally suffered the impact of the crisis of production.¹⁵ The two tendencies are opposite because one tends to reduce the number of films, trying to bring them to the largest international audience possible, while the second one tends to increase the number of films produced while addressing very specific segments of the audience.

In his analysis of the Nigerian video industry, Biodun Jeyifo defines these two tendencies as a direct opposition between marketers and producers on one side, and directors on the other. "You now have two distinct formations of Nollywood," he writes, "one is controlled by the marketers and producers, the other one is an independent formation of truly creative people not driven by the profit move or the zeal to win souls for Jesus" (Jeyifo 2009). This distinction may portray part of the situation, but at the same time appears to be misleading. In the debate about Nollywood, the marketer is often considered as an illiterate whose only objective is to make money as quickly as possible. But this portrayal is inevitably partial. Emmanuel Isikaku (2010), who, as head of the Film and Video Producers and Marketers Association of Nigeria (FVPMAN), has represented marketers and producers since the end of the 1990s, underscored the fact that Nollywood's success is largely due to the role of the marketers, who first saw the economic advantages that investments in video filmmaking could have. As he emphasized, what actually established the difference between Nollywood and other instances of filmmaking in Africa is precisely the fact that local investors became interested in the movie sector, and started investing in it (Isikaku 2010). If Nollywood is so popular throughout Africa, it is largely because it tells stories that sell to an African audience. The marketing element is thus inseparable from the success that made Nollywood the phenomenon that we know today.

For this reason, Jeyifo's opposition between marketers-driven and directors-driven filmmaking risks understating the complexity of the situation. The people who are trying to make films that abide by international standards, like Kunle Afolayan, Mamood Ali Balogun, Izu Ojukwu and many others that I will reference more

extensively later, are "truly creative people", as Jeyifo says, but they also have a clear business concept in mind. In the same way, even if their main preoccupation is economic, many marketers are well aware of the need to improve the average quality of the films they produce in order to enlarge their potential markets. Hence, the distinction between the two tendencies mentioned above is not only a distinction between a creative side of the industry and its commercial counterpart, but it is a distinction that should be made in terms of economic strategies and targeted markets.

While waiting for the new distribution framework to show its efficacy, some directors have undertaken new marketing strategies that will allow them to avoid the problems created by the present structure of the industry. As I emphasized above, these strategies involve bigger production budgets (often obtained through partnerships with private corporations), theatrical release (in Nigeria and within the diasporic context), and the late release of the DVD or VCD (often directly controlled by the director/producer through on-line selling). The marketing concept behind this kind of strategy implies that by improving the film's quality the product will have access to cinemas and the festival circuit, thus refunding an important percentage of the production budget before being released on DVD and VCD.

This tendency was affirmed, for instance, by the marketing strategy adopted by Kunle Afolayan with his first film, *Irapada* (2006), a high-budget Yoruba film made to meet international standards of filmmaking. This film enjoyed a long period of screening in Nigerian cinemas¹⁶ that almost refunded the production expenses, and was also well received internationally. It was screened at The Pan African Film Festival in Los Angeles, at the 51st London Film Festival and it also won the Best Indigenous Nigerian Movie award at the African Movie Academy Awards (AMAA). As a result of this success, Afolayan shot a second film, *The Figurine* (2009), that had spectacular local and international success. However the film that most compellingly revealed that cinema release strategy could become the path for the future development of the industry was Stephanie Okereke's *Through the glass* (2008). This debut film by one of the most popular Nollywood stars was shot entirely in the United States while Stephanie Okereke was attending the New York Film Academy. Once released in Nigeria it managed to make more than N 10 million in its first three weeks of cinema release (Akande 2009). Its success demonstrated the potential that theatrical release could have for the restructuring of Nollywood's economy.

Another important event that occurred in the same period was the release of Jeta Amata's *Amazing Grace* (2006), an historical film about slavery shot in 35 mm. The film did not do particularly well and, at the third AMAA awards in 2007, did not manage to obtain

the expected prize as best Nigerian film. However, Amata's film reintroduced celluloid in Nigerian cinema, opening a path that a number of directors have since followed.¹⁷ The release, over the past few months, of other Nigerian films in 35 mm (Chinese Anyane's *Ije, the journey*) and the forthcoming release of Mamood Ali Balogun's *Tango with me*, a film in 35mm with a budget of more than N 85 million, shows that the trend inaugurated by Amata's film is becoming influential.

It is interesting to note that the cinema-hall-trend, inaugurated by directors that prefer internationally-oriented film production, is being progressively adopted also by mainstream Nollywood directors such as Teco Benson and Lancelot Oduwa Imasuen, two of the most popular directors within the Nigerian video industry's environment. Both of them are raising the technical quality of their films in order to make the transition from informal distribution to theatrical release possible. Already in 2007, Teco Benson's *Mission to Nowhere* was blown into 35mm format to be screened in Nigerian cinemas, while Lancelot Imasuen's most recent film, *Home in Exile*, after a number of premiere screenings in Nigeria, Europe and the US in October and November 2009, was released in Nigerian cinemas in March 2010.

The ongoing transition to cinema halls inevitably determines a switch in terms of the targeted audience. Even if, as mentioned above, over the past few years southern Nigeria has witnessed the return of cinema-going culture, the number of screens available for commercial distribution is still negligible. There are only three modern commercial cinema halls in Lagos (Silverbird Galleria, City Mall and Genesis Deluxe), with two more in Abuja and one in Port Harcourt.¹⁸ Hence, the opportunities for theatrical circulation are hardly large enough to make local box office the only source of income. Only a few very successful films, like *Through the Glass* and *The Figurine*, can count on a considerable economic return from local box offices. This evidence compels us to consider once again the role of the diasporic audience on Nollywood's economy. Lancelot Imasuen (2010), Femi Odugbemi (2010) and Mamood Ali Balogun (2010) have underscored in recent interviews that the targeted audience of their most recent works is the worldwide black diaspora, an audience that has supported the industry since its beginnings and has shown a clear demand for better quality films. The experience that these directors and many others have had in Europe, United States and Canada made them realize that the diasporic demand for Nollywood films is large and the potential market wide. This is a market that can allow them to invest in bigger projects because it is grounded on structured systems of distribution and exhibition, which guarantee reliable economic returns.

Furthermore, targeting diasporic and international audiences has influenced the storyline of many recent releases. For instance, in Lancelot Imasuen's *Home in Exile*, Lucky Ejim's *The Tenant* and Chinese Anyane's *Ije, the journey* the protagonist is a Nigerian living abroad or coming back to Nigeria after living in a Western

country, and the storyline is centred on the problems related to the clash between different lifestyles, values, cultures and habits. As Jonathan Haynes has underlined (2003; 2009), migration and life in foreign countries have become recurrent themes in Nollywood films, and this might well be read as a consequence of the growing influence diasporic audiences play on the video industry's economy.

Conclusion

As I have argued throughout this article, at least two main tendencies are emerging within the Nigerian video industry as a consequence of the present production crisis. They apply different economic models and target different audiences: a mainly urban local and diasporic middle class for the films released in the cinema circuit, and a more popular (both urban and rural), local and non-economically-uniform class of people for the straight-to-video releases (especially for those in local languages). This might well be a simplification, but it helps to analyse the directions that the industry is taking. The two markets these branches target can easily overlap, as happened for instance with the release of *Jenifa*, a low-budget Yoruba film which became the most popular Nollywood release in 2008. However, this interpretative scheme gives us a tool to look at the transformations that the industry is currently undergoing. At the same time, probably neither of the two tendencies underlined above will be able to guarantee the kind of popular success Nollywood experienced throughout the first few years of its existence. The success of the first Nigerian videos was the result of their ability to create a film language which cut across social, cultural and economic differences, a film language that managed to touch at the same time the top and the bottom of the Nigerian social pyramid.

The production crisis and the transformations that followed it demonstrated that something had to be done for Nollywood to survive and respond to the challenges imposed by both its global popularity and its unsteady economic organization. But the future development of the industry relies on the ability to keep videos' local popular success alive. The impact of Nollywood's transnationalization pushed the industry toward better quality standards and gave the films the opportunity to be released in conventional cinemas. The needs and the tastes of some segments of the local audiences, on the other hand, kept in purview the importance of indigenous languages and local settings. Perhaps, as the experiment undertaken by Tunde Kelani with his last film *Arugba* (2008) has shown, the future of the industry lies in the capacity to make these two tendencies meet, for example reintroducing cinema theatres in Nigeria's rural centres and in cities' popular neighbourhoods.¹⁹ The development of digital technologies has reduced the difference between digital and celluloid, making the transition back to cinema possible at affordable costs. Now it is for local actors to understand the economic potential of a widespread reintroduction of cinema theatres in Nigeria.

Acknowledgement

Warm thanks to Lindiwe Dovey, Karin Barber and Jonathan Haynes for their careful reading of this article and for their insightful comments. I would also like to thank Evans and Id for their formidable hospitality in Lagos and the Centre of West African Studies of Birmingham for allowing me to be part of the Cadbury Fellows' Workshop 2010 "Turning in to African Cities. Popular Culture and Urban Experience in sub-Saharan Africa" during which this article has been written. Finally, I would like to thank Alessandro Triulzi for supporting my research and the University of Naples "L'Orientale" for sponsoring my PhD project.

Filmography

Amazing Grace. Dir. Jeta Amata. Jeta Amata Concepts & Amazing Grace Films (English). Nigeria: 2006. Film.
Arugba. Dir. Tunde Kelani. Mainframe (Yoruba and English). Nigeria: 2008. Video.
Home in Exile. Dir. Lancelot Oduwa Imasuen. Icelidesfilms and Lancewealth Image (English) Nigeria: 2009. Video.
Ije, the journey. Dir. Chinese Anyane Xandria Productions (English). USA/Nigeria: 2010. Film.
Irapada. Dir. Kunle Afolayan. Golden Effects (English, Yoruba and Hausa with English subtitles). Nigeria: 2007. Video.
Jenifa. Dir. Muyhdeen S. Ayinde. Olasco Film Nigeria Ltd (English, Pidgin and Yoruba). Nigeria: 2008. Video.
Living in bondage. Dir. Chris Obi Rapu. NEK videos (Igbo with subtitles in English). Nigeria: 1992. Video.
Mission to Nowhere. Dir. Teco Benson. TFP Global Network (English). Nigeria: 2007. Video.
Tango with me. Dir. Mamood Ali Balogun. Brickwall Communications (English). Nigeria: 2011. Film.
The Figurine. Dir. Kunle Afolayan. Golden Effects (English, Pidgin and Yoruba with English subtitles). Nigeria: 2009. Video.
The Tenant. Dir. Onyekachi Ejim. Broken Manacles Entertainment (English). Canada: 2010. Video.
Through the glass. Dir. Stephanie Okereke. Next Page Productions (English). USA/Nigeria: 2008. Film.

Bibliography

Adelakun, Abimbola. 2009. "It's Indian, but in Yoruba tongue." *The Punch*, 11 February 2009: 41.
Adejumobi, Moradewum. 2007. "Nigerian Video Film as Minor Transnational Practice." In *Postcolonial Text* No. 3.2. <http://journals.sfu.ca/pocol/index.php/pct/article/view/548/405>>. 1-16.
Agbedo, Onyedika. 2009. "We want to create a well-structured film industry in Nigeria – Interview with Emeka Mba." *The Guardian Nigeria*, 21 March 2009: 39.

Akande, Victor. 2009. "Nollywood and the new factor called premiere." *The Nation*, 19 December 2009.
Akpovi-Esade, Justin. 2008. "Film marketers seek legal succour against censors board's policy." *The Guardian Nigeria*, 7 August 2008: 80.
2009."Movie marketers shelve picketing, to dialogue with censors' board." *The Guardian Nigeria*, 4 February 2009.
Anikulapo, Jahman. 2010. Personal communication. Lagos: 19th of January 2010.
Aragba-Akpore, Sonny; Adepetun, Adeyemi. 2010. "Africa occupies bottom chart of global Internet connectivity. Nigeria shows promises." *The Guardian Nigeria*, 10 February 2010: 25 – 27.
Ayorinde, Steve. 2010. Personal communication. Lagos: 18th of January 2010.
Balogun, Mamood Ali. 2010. Personal communication. Lagos: 27th of January 2010.
Barrot, Pierre (ed.) 2005. *Nollywood: Le phénomène video au Nigeria*. Paris: L'Harmattan.
Cropley, Ed. 2009. "Nigerian banking crisis echoes across Africa". *Reuters* 21 August 2009, <http://uk.reuters.com/article/idUKLNE57K00O20090821pageNumber=2&virtualBrandChannel=0&sp=tr ue>
Duker, Fidelis. 2010. Personal communication. Lagos: 26th of January 2010.
Haynes, Jonathan. 2000 (ed.) *Nigerian Video Films*. Athens, OH: Ohio University Press.
2003. "Africans Abroad: A Theme in Film and Video." In *Africa & Mediterraneo* No. 45: 22-29.
2009. "The Nollywood Diaspora. A Nigerian Video Genre." Paper presented at the conference "Nollywood and Beyond", Mainz 13 – 16 May 2009.
Haynes, Jonathan; Okome, Onookome. 1998. "Evolving Popular Media: Nigerian Video Films" in *Research in African Literatures*, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 1998): 106-128.
Husseini, Shaibu. 2009. "Nollywood 2008: Stuck in the middle of nowhere." *The Guardian Nigeria*, 23 January 2009: 24 – 25.
Igwe, Amaka. 2010. Personal communication. Lagos: 20th of January 2010.
Imasuen, Lancelot Oduwa. 2010. Personal communication. Lagos: 12th of February 2010.
Iroh, Eddie. 2009. "Nollywood, Nolly What?" *Thisday*. 25 May 2009.
Isikaku, Emmanuel. 2010. Personal communication. Lagos: 19th of February 2010.
Jeyifo, Biodun. 2009. "Will Nollywood get better? Did Hollywood and Bollywood get better? (7)." Talakawa Liberation Courier No. 81, *The Guardian Nigeria*, 22 February 2009.
Jora, Fred. 2007. "The big rip-off. How Nollywood films are shown on net free of charge... Europe based stakeholders cry foul." *The Vanguard*. 27 October 2007: 20.

Larkin, Brian. 2002. "The Materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria." In *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, eds. Faye D. Ginsburg, Lila Abu-Lughod, and Brian Larkin. Berkeley: University of California Press. 319-336.

2004. "Degraded Images, Distorted Sounds: Nigerian Video and the Infrastructure of Piracy." *Public Culture* No. 16.2: 289-314.

2008. *Signal and Noise: Media, Infrastructure and Urban Culture in Northern Nigeria*. Chapel Hill: Duke University Press.

Nigerian Film and Video Censor Board. 2007. *Comprehensive Policy on the Distribution, Exhibition and Marketing of Films and Video Works in Nigeria*. Abuja: NFVCB.

Njoku, Benjamin. 2008. "Controversy. NFCVB verses Nollywood: Who wins the battle?" *The Vanguard*, 17 August 2008: 48.

2009a. "Nollywood is dying. Interview with Francis Onwochei." *The Vanguard*. 21 February 2009: 36.

2009b. "Distribution Framework: We made mistakes – Interview with Emeka Mba, DG of Censors Board." *The Vanguard*. 14 March 2009: 22 – 23.

2009c. "'We are not responsible for Nollywood's woes' – Interview with Biola Alabi, M-Net MD." *The Vanguard*. 15 August 2009: 26

Nzeh, Sam. 2009. "Nollywood: New ranking, persisting challenges." *Daily Champion*, 16 May 2009: 38.

Obaseki, Pedro. 2010. Personal communication. Lagos: 11th of February 2010.

Odugbemi, Femi. 2010. Personal communication. Lagos: 25th of January 2010.

Okon-Ekong, Nseobong. 2009. "Emeka Nkem Mba: Am not a Poster boy." *Thisday*, 14 June 2009: 76 – 77.

UNESCO Institute for Statistics. 2009. *International Survey on Feature Film Statistics*. Montreal: UIS.

Notes

¹ A longer version of this article was firstly presented at the ASAUK writing workshop in Birmingham (UK), on the 16th of April 2010. The current version was presented for the first time at the AVANCA/CINEMA international conference in Avanca (PT) on the 29th of July 2010 with the title "New tendencies in the Nigerian film industry: Nollywood, global cinema and the impact of the diapo- ra", and was published with this title in AVANCA/CINEMA 2010 (Avanca [PT]: Edições cine-clubes de Avanca, 2010: 437 – 444). In order to facilitate its circulation, the paper is here republished with its original title.

² The crisis affected particularly the section of the industry producing videos in English. The official figures of films released in the last two years have not yet been delivered by the Nigerian Censors Board, but the drastic drop in production is commonly recognized and has also been underlined by the Director General of the Nigerian Censors Board, Emeka Mba in a recent interview (Njoku 2009b).

³ As emphasized by Haynes and Okome, Nigerian filmmaking is organized along ethnic lines in a way that is quite unusual in other regions of the continent (Haynes and Okome 1998: 125). The three main segments that compose the industry, the English/Igbo one, the Yoruba one and the Hausa one, evolved following different lines. They have different cultural references to ground their aesthetics and narratives, and their production systems – even if at times interrelated – are based on different dynamics of social solidarity. The segment producing film in English is the one that experienced the most popular success all over the African continent and within the African diaspora. The success of the English productions brought to this segment of the industry people belonging to all Nigerian ethnic groups, so that today, even if the majority of the producers and marketers is still of Igbo descent, the English sector of the industry results in being the most multicultural.

⁴ In early 1990s this amount corresponded to around 200USD. With the current exchange rate (2010), 1 USD corresponds to about 160 Nigerian Naira.

⁵ The word "marketer" is commonly used in Nigeria to refer to film distributors.

⁶ Figures from the Nigerian Censor Board official website: www.nfvcb.gov.ng/statistics.php (accessed on the 25th of March 2010). Even if the official statistics help to provide a general idea of the industry's tendencies, they are not completely reliable. In the first years of existence of the Censors Board, only a very small percentage of video production passed through censorship and even today many videos go straight to the market without any control. However, the Censors Board statistics are the only official figures existing and it is useful to consult them as a general reference.

⁷ It must be emphasized that, from a different perspective, the creation of Africa Magic had an important and positive impact on the video industry. It multiplied Nollywood's popularity around

the continent, and it participated in increasing the videos' average technical quality by imposing minimum quality standards on the films selected for broadcasting. It also offered a number of training opportunities for Nigerian crews and stimulated co-productions and artistic exchanges between different African countries (Njoku 2009c).

⁸ Data from the Nigerian Bureau of Statistics website: <http://www.nigerianstat.gov.ng/> (accessed 20th of March 2010). Unfortunately the Bureau of Statistics does not have a figure for the number of decoders sold in the country. The market for satellite television is getting larger but to own a decoder is still considered a privilege that only the elite and a restricted middle class can afford. However, because of the increase of price competition among the leading satellite providers, the prize of a decoder is quickly decreasing, and there are reasons to believe that the accessibility of satellite television will multiply in the years to come.

⁹ Video Compact Disc. This digital technology, cheaper than the DVD but better quality than the VHS, is extremely diffused in Eastern Asia and has been introduced on the Nigerian market at the beginning of the 2000's. VCDs are very easy to reproduce and their introduction on the market made the work of pirates easier than it used to be when the films were released in VHS.

¹⁰ The best example of this trend is the channel Sky 194, inaugurated in January 2008, which is entirely dedicated to the screening of Nigerian films for audiences in the UK and Ireland (Esan 2008).

¹¹ Here it is important to underline that, even if I emphasize the influence of the diasporic market on Nollywood's economic situation, I do not intend to overstress it. Nigerian videos' main market has been and still is the local one. This is why the video industry succeeded and became the largest popular culture industry in the continent. The diaspora contributed to this success only recently and in a minor percentage.

¹² See footnote number 6.

¹³ Data from the text of the Distribution Framework, National Film and Video Censor Board 2007 (accessible at the Nigerian Censors Board headquarter in Abuja).

¹⁴ Emeka Mba explained this point in a recent interview with the Nigerian paper *The Guardian*: "If you are going to be in the business of distributing intellectual content across the country, which might have cost the producer N 5 to N 10 million, you must have capacity to do that. So we decided that all those who wished to be distributing films in this country must show the Board that they have the capacity to be able to do that. We said we want to see capacity in terms of offices, equipment and alliances that will amount to about N 30 million. It wasn't money that the marketer or distributor had to pay to us. It was for him to justify his business by declaring that as a distributor, he is worth N 50 million and with evidence to prove that. But in the absence of that evidence, we advised them to go and take an insurance or bank bond to show that they have ability to do these things" (Agbedo 2009).

¹⁵ As mentioned earlier, my research did not analyze the situation

of the local language sections of the industry. However it is possible to say that these segments enjoyed a stronger loyalty from their audiences which see in them the only available entertainment in their own language.

¹⁶ Cinema halls started to be reintroduced in Nigeria in 2004, firstly in Lagos, and then also in Abuja and Port Harcourt, thanks to the investment of the three Nigerian companies Silverbird, Genesis Deluxe and Ozone.

The situation in northern Nigeria is very different from the one that characterizes the southern part of the country. Cinema-going culture almost never disappeared in cities such as Kano and Kaduna, and the number of available screening halls is still high (see Larkin 2002 and 2008). However this area responds to different market dynamics and only very rarely enters into relationship with Nollywood's English language productions.

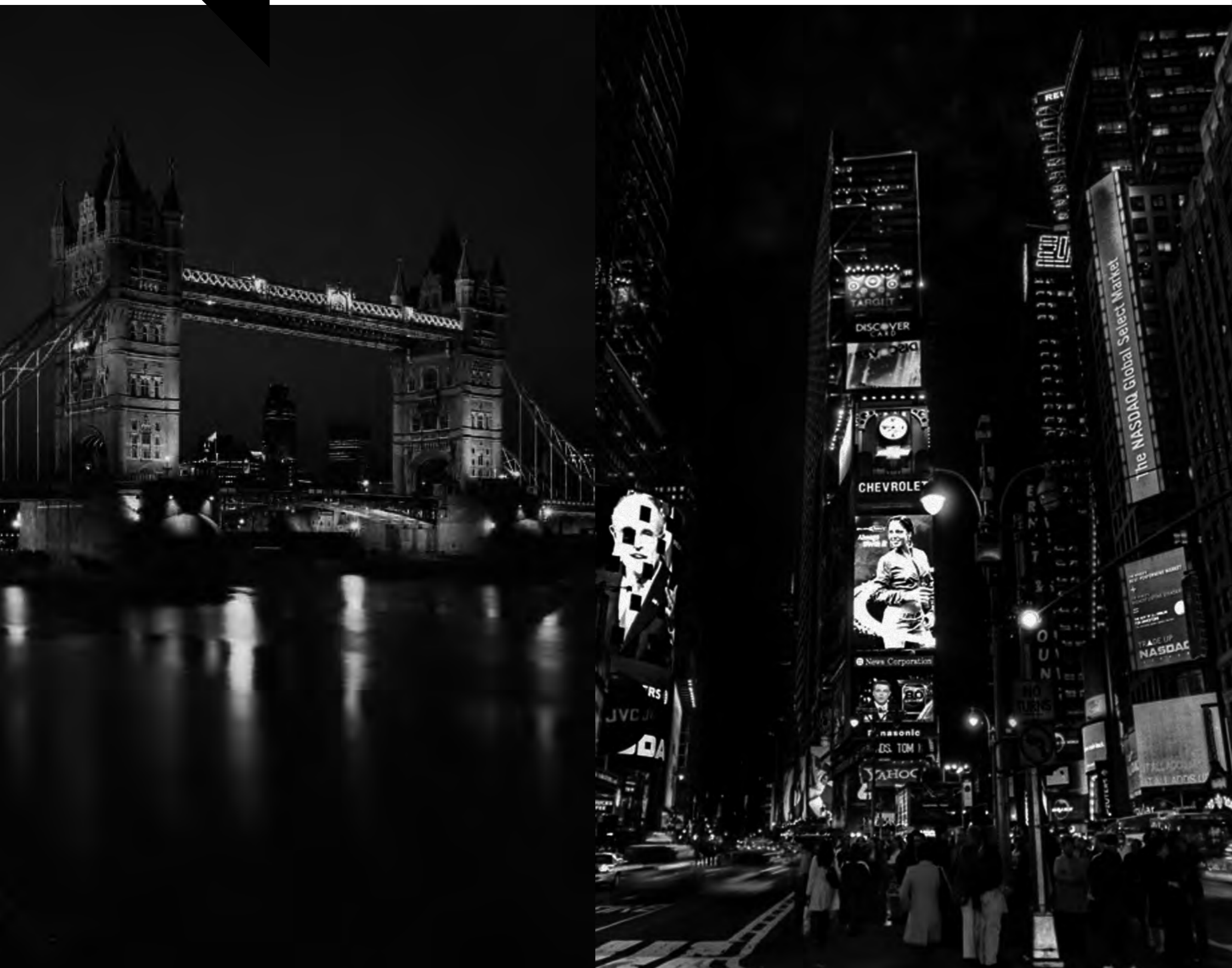
¹⁷ The last Nigerian celluloid film censored by the Nigerian Censors Board before Amata's *Amazing Grace* was Bankole Bello's *Oselu*, released in 1996.

¹⁸ A well equipped cinema exists also in Jos, at the Nigerian Film Institute, but it usually hosts thematic retrospectives, festivals and premieres, and does not engage with the commercial system of distribution.

¹⁹ Thanks to the support of the Lagos State Government, Tunde Kelani managed to screen his last film in all of the 59 Local government areas of Lagos State. The screenings, organized using Kelani's traveling cinema equipments, enjoyed wide popular success. The traveling cinema marketing strategy adopted by Kelani reintroduces a commercial practice used by the Traveling Theatres companies in late 1970s and early 1980s, when the shows were filmed and then projected in improvised cinema halls around the country.



Alessandro Jedlowski
Alessandro Jedlowski received his doctorate in African Studies at the University of Naples "L'Orientale". His PhD research focused on the processes of transnationalization that have affected the southern Nigerian video industry over the past few years. He is the author of *Teatro, violenza e resistenza in Congo Brazzaville. Il percorso di Dieudonné Niangouna* (Torino: L'Harmattan Italia, 2007) and of a number of articles published in Italian and international academic journals.



THE

FLICK EFFECT: THE CONTRIBUTION OF THE CINEMATIC CITY TO NARRATIVE ADVERTISING

by
Rahoul Masrani

This paper is the result of an observation of the proliferation of marketing and branding techniques relating to global cities, in which cinema seems to play a central role. Although not the result of an empirical endeavour, the paper suggests that in the evolving media landscape, in which the cinema and promotional industries seem to have an increasingly symbiotic relationship, global cities are reinforcing and re-constructing their symbolic power (brand images) through cinema. This paper inspired the theme for my doctoral research project, in which I assess cinema's contribution to the symbolic construction of the global city.

The global cities are most often discussed in the context of financial power (see, for example, Friedmann, 1986; Sassen, 1991 and Beaverstock, Smith & Taylor, 1999), whereby these cities handle the majority of the world's financial transactions. Although very much a part of these cities' identity, the focus on financial power seems limited, given the cultural role these cities play. Cinematic representations featuring the global cities are abundant and the connection between cinema and the symbolic power of the city seems to be accelerating and evolving. The importance of culture appears even more relevant in an era when western global cities are relinquishing a great deal of financial power to emerging centres in the global south, like China, India and Brazil. Symbolic power, linked to branding, is defined by Bourdieu (1985, p. 16) as having both cultural (representational) and economic elements. This dual-focus is highly relevant to cinema, which is both a mode of artistic and cultural representation, and a large, profit-making global media industry.

In my doctoral research, I approach the symbolic power of the global city as a cinematic construction, identifying the ways in which the cultural output of the cinema industries, cinematic representations, enhance, re-articulate and re-construct the global cities' identity. Given cinema's pervasiveness, global reach, appeal and large profit-making potential, it seems logical that cities should use the medium to construct and publicise their offerings. However, the multitude of representations of particularly the global cities, constructing them as both desirable and at times undesirable locations, problematises this seemingly straightforward relationship.

It is precisely this conflictual element, which is of great interest. In my doctoral research, I explore the ways in which cinematic representations re-articulate, sustain and re-construct the symbolic power of the global cities. It is precisely the convergence of a variety of agencies, like governments, city planners, branding agencies, commercial enterprises and indeed cinema, which work together to 'sell' these cities and commercial products, to the world.

THE FLICK EFFECT: THE CONTRIBUTION OF THE CINEMATIC CITY TO NARRATIVE ADVERTISING

Abstract

Certain images have become embedded in the everyday lifeworld, becoming part of the 'taken for granted' visual spectacle so prevalent in our fluid, globalising world. It is this very idea of embeddedness through which persuasive power is exercised, causing us to act and think in normative ways. Cities are integral cogs in this machine of embeddedness, embodying brand imaginaries and inspiring products which supersede the confines of their political and conceptual borders. It is precisely the Parises, Londons and New Yorks of the world which regularly exert this symbolic and often hegemonic power, using their 'brand reputations' to sell themselves and, perhaps more significantly, (luxury) products associated with their auras. But how did London, Paris and New York come to be brands in their own right, commanding such prized positions in the global imagination? In this paper I will discuss what is arguably the most powerful reproducer of city images, cinema, and its contribution to embedding and making normative the iconicity associated with these cities, an iconicity which is often taken for granted in the contemporary world. I will use, amongst others, examples of narrative television advertisements which have clear roots in the cinematic tradition, using the cities associated with the brands to express an element of desirability and superior quality. Audrey Tautou as Amélie Poulain and for Chanel (Paris); Jude Law as Londoner Alfie and for Dior Homme Intense (London), are but a few examples of the pervasiveness not only of the broader cinematic tradition, but precisely of these cinematic cities and their associated personalities: their auras. Ultimately, I will suggest that cinema's contribution to intuitive and embedded ways of thinking about certain cities and their associated commercial products as objects of desire, rather than leading to a fluid repository, serves only to reinforce a normative visual (cinematic) and, by association, consumer culture.

Keywords: Cinema, City, Consumer, Advertising, Visual

Introduction

Cities, like commercial products, are the focus of marketing and branding efforts. Beyond obvious examples like the well-known 'I ♥ NY' campaign, imitated in a variety of cities across the globe, agencies appear increasingly to use 'embedded' imagery and tacit techniques to create awareness of city brands, associating cities with certain products, events and even people. In other words, cities are bestowed with *brand identities*. 'I ♥ NY' is therefore not simply a catchy slogan; it is representative of the images and impressions of the city as a physical and a metaphorical space. Certain cities, notably London and New York, also global cities (see Sassen, 1991) have their positions firmly engrained at the top level of urban hierarchies (for example, the Globalisation and

World Cities Research Network at Loughborough University in the UK). These cities, showcased heavily in the global media, have overcome the boundaries of their physical confines, enhancing their iconic nature. Indeed, their mediatised images are perhaps more pervasive and more evocative than their physical selves. In the contemporary world, individuals are very often bombarded with visual reminders of these cities and their attributes, persuading them to consume either the cities themselves or their associated products. The 'branded city' is therefore a normative concept, linking certain, well-known cities with various 'brand promises', often of high quality or 'iconic' attributes and experiences.

That the above cities are continuously at the top tier of the 'global urban hierarchy' (Brenner and Kell, 2006, p. 3) speaks to their strong presence in the global media. Though a vast array of cultural, economic and historical factors have contributed to the rise of these cities, it is essential to acknowledge the role of the global media in the last century which, through numerous iterations over a plethora of platforms, have enhanced these cities' claim to the top level. In this paper, I assess the advent of the 'branded city' from a cultural-historical approach, exploring specifically the role of cinema and its contribution to normative representations of the symbolic power of these cities. Though not the result of an empirical endeavour, this paper is based on research I am currently carrying out for a larger, empirical project. The uncritical and 'taken for granted' stance which normativity entails, is precisely the starting point for understanding the proliferation of the image of these branded (and cinematic) cities into the global media. As consumers, we are tempted by the perfumes of Paris, the fashion of London and the cosmetics of New York, because these 'brands' are desirable and suggest superior quality: appending 'Paris', 'London' or 'New York' to a commercial brand is intuitively more lucrative than appending 'Nairobi', 'Brussels' or 'Tashkent'. Chanel Nairobi, Burberry Brussels and Donna Karan Tashkent likely evoke entirely different sets of images compared with those evoked by the cities in which these commercial brands are actually based. London, Paris and New York are therefore cities which Anholt (2010) would class as those which 'have brand images' (p.11)

Although the two are separate entities, it seems that the cinematic city and the branded city are now being explicitly and intentionally merged, creating a hybridised city identity. This explicit merger should be seen as the culmination of a cumulative process, emphasising the centrality of the cinematic mode of representation in the portrayal of the city space. The symbolic value of that which we today class as a 'city brand' has been constructed over time in, amongst others, the medium of cinema. This is particularly relevant in the assessment of narrative (cinematic) advertising, in which certain cities play starring roles in the promotion of high-end or luxury goods. In this paper I suggest that this phenomenon is likely linked to the genealogy of cinematic representations of certain cities, contributing to (and reinforcing) a standardised, normative visual and consumer culture.



The Branded City

There is a plethora of media representations of city brands and, at times, those involved in both the promotion and analysis of these cities often provide blatant reminders of their presence on a variety of platforms. The proliferation of rankings systems and global city indices, for example, have pointed to the consistently favoured status of the world's 'global cities': London, New York, Paris and Tokyo. The Globalization and World Cities (GaWc) Research Network at Loughborough University, UK is arguably one of the most comprehensive of such rankings guides, placing the above cities in the 'Alpha++' (London and New York) or Alpha+' (Paris and Tokyo) (top) categories, giving them 'super brand' status. In their study of the branding of the Spanish city of Granada, Luque-Martinez and Muñoz-Leiva (2005) highlight the importance that cities place on benchmarking, concluding that '[c]ities and territories need to analyse what their potential is in order to be able to compete in the international environment using their differentiation' (p. 422). In spite of efforts by many other cities to join the global cities in the 'Alpha' category, the above locations form an élite club of 'super brands' which appears to be virtually impossible to penetrate. Anholt (2010), provides a useful way in which to understand the concept of city branding: '...[T]here is a big difference between observing that places *have brand images*... and claiming that places *can be branded*...Place branding... observes the former but does not claim the latter' (p. 11). Pervasive imagery ('*brand images*'), in particularly imagery provided by cinematic representations, therefore seems central in the practice of city branding.

Repetition and Normativity

The recent focus on the experiential elements of production and consumption (see Pine and Gilmore, 1999, and their concept of the 'Experience Economy') has to a certain extent transformed the ways in which we consume cities. The effects of the media in cultivating particular 'ways of seeing' through, as shall be discussed, repetition, and its effect on the global mediascape, brings forth the notion that the *practices* of everyday life are in some ways being transformed by this emphasis on experience (Pine and Gilmore, 1999, p. 12). As the narratives and images of everyday life have in some ways become rooted in mediatised representations, especially in the developed world, the efforts of city branding agencies risk being lost in the seemingly endless repertoire of media-generated texts and images available to society at large, whereby those texts are constituent parts of the recent trend of *experiencing*, rather than simply *consuming*. This phenomenon is expressed in Silverstone's (2006) claim regarding the 'taken for granted' nature of the media's output, in which he emphasises that '...the need for doubt falls away, for the invitation is to accept the world as it appears on the screen, an appearance which is, for all its superficial variety, ubiquitous, eternal and, to



Anholt suggests that *long-term* repetition, perhaps in a subtle manner, through efforts like product placement and hosting global events, is more likely to solidify a city's reputation in the global consciousness, than short-lived marketing campaigns.

Agencies concerned with city branding are therefore at the mercy of media proliferation, forcing them to create, for example, campaigns and product tie-ins which aim to circumvent the constraints brought about by '...media clutter...' (Olson, 2004, p. 68). Cities are now bestowed with *personalities*, allowing individuals to interact with them on the level of imagination, creating long-lasting bonds between individuals and places. The often strong *emotional* characteristics granted to cities (for example, love, hope and dreams) with which individuals may connect, are central to mediatised representations of the city. This focus on emotion, is linked to branding. Brands, according to Olins (2003) '...have become a social and cultural phenomenon with the most extraordinary strength and power...Branding...is largely about involvement and association; the outward and visible demonstration of private and personal affiliation' (pp. 11-14). Holt (2004) augments Olins's (2003) definitions, describing branding as a '...psychological phenomenon which stems from the perceptions of individual consumers...what makes a brand powerful is the collective nature of these perceptions; the stories have become conventional and so are continually reinforced because they are treated as truths in everyday interactions' (p. 3). Holt's point is crucial: brands are powerful when their 'stories' (narratives) are treated as *collective* truths in everyday life: they become 'taken for granted' and eventually 'normalised' through mediatised representations. The concept of emotion is discussed in greater detail in the cinematic city section of this paper.

Raban (1974) asserts that '[t]he city as we might imagine it...is as real, maybe more real, than the hard city one can locate in maps and statistics, in monographs on urban sociology and demography and architecture' (p. 10). Raban's (1974) imagined city is paralleled in the more modern concept of the branded city, which Anholt (2010) emphasises is an embedded entity, one which may not necessarily alter its position by way of simply applying commercial branding techniques. '...[C]ities and regions that are lucky or virtuous enough to have acquired a positive reputation find that everything they or their citizens wish to do on the global stage is easier: their brand goes before them, opening doors, creating trust and respect...' (p. 4). Branding efforts, Anholt (2010) argues, become less relevant, at least in the short term: it is the embedded image and reputation of a place which gives it a competitive edge (p. 5). This is a striking notion which, apart from seeming to discredit some of Anholt's previous work (see Anholt, 2003), brings to light a theoretical tension: how do strong ('iconic') city brands exist if short-term city branding efforts are largely ineffective? How do cities become '...lucky or virtuous enough to have acquired a positive reputation on the global stage...' (Anholt, 2010, p. 4)?

I suggest that the moving, visual representations provided by cinema are likely central to the advent of the 'city brand', insofar as the 'city brand' is a product of repetition and its effect on the

all intents and purposes, real (although...it is nothing of the sort)' (p. 51). Anholt (2010) assesses whether this 'taken for granted' nature of media output has any consequences for the efficacy of city branding campaigns:

If you repeat a slogan frequently enough, people will end up recognising it...Whether it actually has the power to alter their opinions and their behaviour towards [a city]... is quite another matter...[I]n city after city...marketing campaigns are cheerfully sold to governments, and billions of dollars of public money are spent producing them and placing them in the media, where they disappear without a trace' (Anholt, 2010, p. 3).

collective memory. Cinema provides a platform through which to construct images of certain cities, through access to large, global audiences and, in recent years especially, by using product tie-ins, cross promotions and a variety of digital and non-digital platforms.

The Cinematic City

The cinematic city has since the late-nineteenth century had a large hand in the ability of a city's image to transcend its cultural and physical characteristics and its geographical boundaries. Indeed, as Durham (2008) notes, '...the cinema, at the very moment of its inception, became the primary and the most popular reproducer of images of the city' (p. 179). Repeated and standardised representations of certain, cinematic, cities therefore became extremely popular through their recurring use in mainstream cinema over time. The growth of cinema as a global media industry and the centrality of the city to cinematic representations, have likely played a large role in the global proliferation of the cinematic city. Barsam (2007) notes that '...movies are so thoroughly integrated into our daily lives that we often simply take them for granted...' (p. 2). Applying this logic, the cinematic city itself, a highly pervasive concept, is therefore also likely to be taken for granted. Indeed, certain cities, particularly the global cities, become benchmarks according to which other cities are evaluated: this is an exercise in the articulation of the power of normative images and perpetuating a hegemonic understanding of the hierarchical positioning of these cities. Cinema seems to play a key role in this process.



Power

If we approach power in Castells's (2009) terms, whereby the standardisation of mainstream, western media (in this case cinematic) representations in global markets leads to an unbalanced construction of meaning in the collective imagination, we can see the importance of cinema as a global media industry, in its contribution to these uneven power relations.

Power is exercised by means of coercion (or the possibility of it) and/or by the construction of meaning on the basis of the discourses through which social actors guide their action...Institutions may engage in power relationships that rely on the domination they exercise over their subjects' (p. 10).

The exercising of power in the context of the cinematic city should also be seen as a multi-step process, involving three distinct but inter-related realms: the geo-political space ('place' as a territorial construction, for example, as a constituent part of a state or empire); the cultural-industrial space ('place' as articulated through various forms of mediatised representations, like cinema); and the market space ('place' as a commercial product or brand, developed from and alongside the geo-political and cultural-industrial. Place in this space is intangible and not necessarily confined by its political or physical borders). This tripartite deconstruction of the history of 'place' as a representational notion is linked to an historical trajectory in which certain places are represented more frequently than others, resulting



in a standardisation of representations in mainstream western cinema. These cities tend to be the global cities (see Sassen, 1991). Friedmann (1986) notes that the global cities ‘are centres for the production and dissemination of information, news, entertainment and other cultural artefacts’ (p. 156), thereby commanding large amounts of influence in the portrayal of the world to the world, enhancing the symbolic power of these cities. Bourdieu’s (1985) discussion of symbolic goods typifies the notion that even cultural goods command vast amounts of (economic) power: ‘Symbolic goods are a two-faced reality, a commodity and a symbolic object: their specifically cultural value and their commercial value remain relatively independent although the economic sanction may come to reinforce their cultural consecration’ (p. 16). In other words, there is a significant link between (cultural) symbolic value and economic value, whereby the former becomes entrenched in the latter in the market economy (particularly in Pine and Gilmore’s (1999) Experience Economy). The global city is therefore the seat of *symbolic power*, defined by Thompson (1995) as ‘the capacity to intervene in the course of events, to influence the actions of others and indeed to create events, by means of the production and transmission of symbolic forms’ (p. 17). Cinema is a particularly useful medium through which to explore, at the representational level, the symbolic construction of the branded city. Hesmondhalgh’s (2007) analysis of the cultural industries provides a succinct articulation of the implications of the power wielded by the media industries, with a particular reference to film and other

forms of audio-visual representations: ‘Films... contribute strongly to our sense of who we are, of what it means to be...an African or an Arab, a Canadian or a New Yorker...’ (p. 3). Films provide a form of discursive, persuasive power, elements of which, due to their widespread popularity, have become key elements in global popular culture. Returning to Castells (2009), this level of embeddedness is representative of an asymmetrical two-way power relationship, in which ‘...there is a certain degree of compliance and acceptance by those subjected to power’ (p. 11). The ‘taken for granted’ (see Barsam, 2007) nature of cinema itself contributes to this asymmetrical relationship, whereby normative representations of iconic, global cities like London and New York are dominant. Cities with strong cinematic identities also offer strong location brands; it seems far from coincidental that the world’s global cities also happen to be some of the world’s most recognisable cinematic cities. Although the literature on global cities emphasises the centrality of financial power in articulating their symbolic power (see, for example, Friedmann, 1986; Sassen, 1991 and Beaverstock, Smith & Taylor, 1999), I believe that further empirical research is needed to assess the role of the media, in particular cinema, in the construction these cities as symbolically significant. Through its moving, visual representations, cinema has played a major role in the creation of, in Anholt’s (2010) terms, ‘cities which “have brand images”’ (p. 11). Emotion Cinema has undoubtedly provided and continues to provide an unparalleled repository of moving city images, influencing the ways in which individuals understand and interact

with certain places. Jansson’s (2002) concept of mediated ‘spatial phantasmagoria’, which stipulates that one’s experiences in a place or one’s impressions of a place (irrespective of whether one has travelled to that place) are often influenced by prior media consumption, including films, becomes a key factor in understanding the profound effect the ‘cinematic city’ has on the city itself (see Jansson, 2002). Taking this idea a step further, Bruno (1997) suggests that ‘[t]he image of the city ends up closely interacting with filmic representations. The streetscape is as much a filmic “construction” as it is an architectural one’ (p. 12). Bruno’s (2007) later work addresses the idea of movement as a tool of the imagination, both in the literal and figurative senses. Movement, Bruno (2007) argues, is an emotive process, triggering various thoughts and feelings which ultimately determine the individual’s interaction with the city space. ‘Motion...produces emotion, and, correlatively, emotion contains movement’ (Bruno, 2007, p. 14). The very term ‘movie’ (‘moving image’) connotes the notion of the journey, transporting the viewer through the cinematic landscape which in many instances is an urban setting. Cinematic (e)motion is tantamount to the creation of an imaginary and interactive space, corresponding to Hemelryk Donald and Gammack’s (2007) understanding of the complexities brought about by the cinematic representation of cities. ‘...[T]he image of the city exceeds the schematic and emotional mapping of its literal geographical and environmental features, and combines at an imaginative level with...cinematic...expressions of its sensuality...’(p. 9). This interpretation suggests that the city is an intangible, symbolic and imaginary space. Through the construction of emotive city narratives, filmmakers may be likened to contemporary city branders, for whom cinematic (e)motion becomes a selling point and a method by which to construct a brand identity.

Repetition

The explicit merger of the cinematic and branded city identity points to a form of collaboration between industries which is in response to a cumulative articulation of the cinematic city identity. Repeated cinematic representations of western cultural trends, often situated in certain, western, often global cities, tend to dominate. Hemelryk Donald and Gammack (2007) assert that this is an intangible, ‘intuitive’ notion which, in part at least, is attributable to the cinematic city and contributes directly to the conceptual realm of branding.

Many films are set in New York, Chicago and San Francisco...Those same cities are hyper-brands...At the same time Bombay...is the urban centre of the other global film player; India...But Bombay has no place brand, and very little popular recognition as an urban entity outside of its immediate Indian population and diaspora (p. 15).

This is evidenced by, for example, the ‘taken for granted’ nature of well-known city brands, in that even unflattering cinematic representations of the city space do not detract from their symbolic power. For example, films which highlight New York’s problems with crime (*The Taking of Pelham 123*), London’s problems with immigration (*Breaking and Entering*) and Paris’s problems with racial integration (*La Haine*), instead of diminishing their ‘iconic’ cinematic/brand identities, somehow seem to enhance them, perhaps as a result of pervasive imagery portraying these cities in a positive light.

Cinema’s role within global culture is undeniably pivotal. ‘In just over a hundred years, movies have evolved into a complex form of artistic representation and communication: they are at once a hugely influential, widely profitable, global industry and a modern art—the most popular art form today’ (Barsam, 2007, p. 2). The synergies between cities and film studios are becoming ever more apparent, whereby setting a film in a certain city may be attractive to filmmakers as the city itself may possess a great deal of symbolic power. Woody Allen’s *Vicky Cristina Barcelona* (2008), is perhaps signalling the move towards a new trend in city branding: that of reciprocity. The film, which presents a romanticised version of the cities of Barcelona and Oviedo, was funded in part by the Barcelona and Catalán local and regional governments (‘Allen Film Funding Angers Spanish’, 2007). Barcelona is used to sell the film whilst the film is simultaneously used to sell Barcelona. This symbiotic relationship between the film and promotional industries is evidence of the evolution of the Experience Economy, mentioned above, in that the role of experience is taking a more prominent position in the representational genres (see Pine and Gilmore, 1999).

The Cinematic-Branded City

In the past, the cinematic city and the branded city, though intrinsically linked, were treated as separate disciplines, with the former belonging to the world of art and the humanities and the latter belonging to the world of management and commercial practices. The conflated practice of city promotion through film and, perhaps more significantly, film promotion through the city, rather than challenging the notion of the city as a commercial product, in fact re-positions the *city* as a filmic product through ‘product placement’, whereby the contribution of Hollywood and the larger global industries have a hand in the use of certain cities as a selling point. The blurring distinction between the cinematic and branded cities seems to be a result of the current state of the cultural industries in general, in which convergence and synergies are becoming increasingly common. In *Vicky Cristina Barcelona* (2008), the use of a ‘superstar’ director, Woody Allen, and an all-star Spanish and American cast, serve to delineate Barcelona’s aspiration to ‘city stardom’. Barcelona’s inoffensive, sun-soaked cityscape appears to be equally desirable for the filmmakers, which is evident in the use of the city’s name in the film’s title.

Beyond the Silver Screen: Narrative advertising

There is some evidence suggesting a merger of the cinematic and branded cities which are now often indistinguishable as a result of the proliferation of the global media and corporate synergies in branding and marketing strategies, in which cinema—and therefore these cities’ cinematic identities—plays a pivotal role. Some examples of this phenomenon are discussed below. The ‘cinematic-branded city’ is at times rearticulated in non-cinematic genres and is presented as an object of desire or value. This is highly evident in narrative advertising, whereby certain cities play ‘starring roles’ alongside well-known actors in promoting luxury products which at times have no direct relation to the city on screen. The city serves as the backdrop and enhances the high value associated with the product being promoted, whereby the lighting, shots and style seem to create an air of desirability. The product is often left ambiguous until the very end of the advertisement, leaving the film star and the city, the secondary products, in the foreground. There exist many examples of this phenomenon, including, amongst others, advertisements for high-end fragrances, fashion, cosmetics and even financial services.

A notable example is New York-based credit card company American Express, which chose to feature Kate Winslet and the Camden Town district of North London to publicise its product in a global advertising campaign. The advertisement shares many commonalities with cinema, in terms of both style and substance. Apart from its clearly voyeuristic, cinematic style, Winslet is featured making explicit references to her past film roles, using Camden Town, whose outdoor market is London’s fourth most popular tourist attraction (Williams and Wolmar, 2003, ¶ 1), prominently in the foreground. For those viewers perhaps not acquainted with the area, Winslet’s enlarged face is plastered on a red London double-decker bus towards the end of the advertisement, immediately preceding the mention of the product being promoted (the American Express card). This iconic, visual reminder of London suggests the city’s central role in the narrative of the advertisement. The parallels between cinema and branding are in this case highly prevalent and the exercising of the normative understanding of London’s prime position as a cinematic-branded city, which serves to heighten the sense of desirability being communicated. According to American Express, who launched the campaign in 2004 in the US, ‘the campaign positions the key attributes of the brand to reflect the Company’s tradition of service and integrity, while redefining membership for today’s affluent, high-spending customers’ (‘Kate Winslet Latest Addition to Global “My Life My Card (SM)” Communications Campaign from American Express’, 2005, ¶ 5). Here the explicit link between the product, the actor and affluence framed visually by London, a ‘superstar’ city. This makes links explicitly the cinematic and branded city in today’s consumer society. Cinema’s contribution to intuitive and embedded ways of thinking about certain cities

like London and their associated commercial products as objects of desire, rather than leading to a fluid repository, serves only to reinforce a normative visual (cinematic) and, by association, consumer culture. That a New York-based company chose London and a British film to promote its product in the US market is telling of the intuitive ‘pull’ or symbolic power possessed by London as a cinematic-branded city. This example of the city’s cinematic and branded identities culminates at the economic realm, confirming Bourdieu’s (1985, p. 16) concept of symbolic power as having both economic and representational qualities.

Conclusion

In this paper, I suggest that the links between the cinematic city and the notion of city branding, are in need of further, empirical research. There is evidence to suggest that this link is evolving, particularly in the trend of narrative advertising, in which the cinematic city’s identity is often re-articulated as a desirable product. The city is used to sell high-end goods and services, like cosmetics, clothing and even financial services. Furthermore, industry evidence suggests that cities and cinema are enjoying an ever expanding symbiotic relationship in which financial reward is seen as reciprocal, whereby cities benefit from global exposure whilst films benefit from the symbolic power already possessed by certain cities. As this paper is not the result of an empirical endeavour, though based partly on empirical research currently being carried out for a much larger project, it would be impossible to draw any firm conclusions. Instead, this paper should be seen as a critical ‘first assessment’ of changes seeming to take place in the cinema and promotional industries. The extensive representations of the global cities in cinema, one of the largest global media industries, are suggestive of the medium’s key role in constructing and possibly enhancing these cities’ symbolic power. As cinema continues to transcend the silver screen, penetrating the digital and promotional worlds, the evolving role of the medium in enhancing the global cities’ symbolic power or brand platforms, is in need of further scholarly attention.

Bibliography

- Allen Film Funding Angers Spanish (30 July 2007). *BBC News* (on-line). Retrieved 8, November 2009 from: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/6922536.stm>.
- Anholt, S. (2003). *Brand New Justice: The Upside of Global Branding*. Oxford: Butterworth Heinemann.
- Anholt, S. (2010). *Places: identity, image and reputation*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Barsam, R. (2007). *Looking at Movies: An Introduction to Film (Second Edition)*. New York: W Norton & Company.
- Beaverstock, J. V., Smith, R. G. & Taylor, P. J. (1999). A Roster of World Cities. *Cities* 16 (6), pp. 445-458.
- Black, T., Blumenthal, J., T. Scott and S. Tisch. (Producers) & Scott,

- T. (Director). (2009). *The Taking of Pelham 123* [Motion picture]. USA: Columbia Pictures, Escape Artists, Metro-Goldwyn-Mayer, Relativity Media and Scott Free Productions.
- Bourdieu, P. (1985). The Market of Symbolic Goods. *Poetics* 14, pp. 13-44.
- Brenner, N. and Kell, R. (2006). Editors’ Introduction: Global City Theory in Retrospect and Prospect. In N. Brenner and R. Kell (Eds.), *The Global Cities Reader* (pp. 1-16). Abingdon, Oxon.: Routledge.
- Bricknell, T., Minghella, A. and S. Pollack (Producers) & Minghella, A. (Director). (2006). *Breaking and Entering* [Motion picture]. UK and USA: Metro-Goldwyn-Mayer, The Weinstein Company, Miramax Films and Alliance Films.
- Bruno, G. (1997). Site-Seeing: Architecture and the Moving Image. *Wide Angle* 19 (4), pp. 8-24. Retrieved 10 November 2008 from: http://muse.jhu.edu/journals/wide_angle/v019/19.4bruno.html.
- Bruno, G. (2007). Film and the Geography of Modernity. In A. Marcus and D. Neumann (Eds.), *Visualising the City* (pp. 13-30). Abingdon: Routledge.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Durham, C. A. (2008). Finding France on Film: *Chocolat, Amélie* and *Le Divorce*. *French Cultural Studies* 19 (173), pp. 173-197. Retrieved 21 November 2009 from: <http://frc.sagepub.com/cgi/content/abstract/19/2/173>.
- Friedmann, J. (1986). The World City Hypothesis. In M. Pacione (Ed.), *The City: Critical concepts in the social sciences*, pp. 151-163. London: Routledge.
- GaWC—Inventory of World Cities (1999). *Globalisation and World Cities Research Network at Loughborough University*. <http://www.lboro.ac.uk/gawc/citylist.html>
- Hemelryk Donald, S. and Gammack, J. (2007). *Tourism and the Branded City: Film and identity on the Pacific Rim*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries: 2nd Edition*. London: Sage.
- Holt, D. B. (2004). *How Brands Become Icons: The principles of cultural branding*. Boston: Harvard Business School.
- Jansson, A. (2002). Spatial Phantasmagoria: The Mediatization of Tourism Experience. *European Journal of Communication* 17 (4), pp.429-443. Retrieved 15 February 2008 from: <http://ejc.sagepub.com/cgi/reprint/17/4/429>.
- Kate Winslet Latest Addition to Global ‘My Life My Card (SM)’ Communications Campaign from American Express (18 May 2005). American Express—About Us. Retrieved 17 June 2010 from: <http://home3.americanexpress.com/corp/pc/2005/winslet.asp>.
- Olins, W. (2003). *On B@nd*. London: Thames and Hudson.
- Olson, S. (2004). The Extensions of Synergy: Product Placement Through Theming and Environmental Simulacra. In M. Galician (Ed.), *Handbook of Product Placement in the Mass Media* (pp. 65-87). Binghamton, NY: Best Business Books.
- Pine, J. and Gilmore, J. (1999). *The Experience Economy: Work*

- is theatre and every business a stage*. Boston: Harvard Business School Press.
- Raban, J. (1974). *Soft City*. London: Hamish Hamilton.
- Rossignon, C. (Producer) & Kassoviz, M. (Director). (1995). *La Haine* [Motion picture]. France: Canal+.
- Sassen, S. (1991). *The Global City*. New York: Princeton University Press.
- Shils, E. (1981). *Tradition*. London: Faber and Faber.
- Silverstone, R. (2006) *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*. Cambridge: Polity.
- Williams, M. and Wolmar, C. (26 October 2003). Crashes and Near Misses Could Derail the Privatised Tube. *The Independent* (on-line). Retrieved 17 June 2010 from: <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/crashes-and-near-misses-could-derail-the-privatised-tube-584629.html>.



Rahoul Masrani

Rahoul is a PhD candidate in the Department of Media and Communication at the London School of Economics and Political Science. His research focusses on the symbolic construction of the global city, using cinema as an example of a media industry which has a longstanding history of representations of these cities. Rahoul teaches a Master’s course in the Department, in which he uses his research interests to help students in developing ideas for their dissertation projects.



BACK

TO THE FUTURE: S3D CINEMA RENAISSANCE IS UPON US BUT NOT WITHOUT THE BYZANTINES

by
Misha Nedeljkovich

Advances in film-projection technologies and loss of moviegoers carried along by the current abundance of new entertainment technologies are the reason for renaissance in stereoscopic three-dimensional film (S3D). Fueled by a convergence of economic need and technical progress, studios are stepping up their productions of feature films in S3D format. However, claims have been made that recent S3D releases don't offer anything to narrative cinema. After a few minutes the novelty wears off, and the audience tends not to notice it. This paper will examine the validity of these claims and propose solutions. Three topics in film history research may offer some solutions for S3D technology; a) how to give 2D image on screen illusion of depth; b) deep focus (in cinema) and c) lateral depth of field (in cinema). It was André Bazin who first noticed this and in his writings about Jean Renoir's film *La règle du jeu* where he coined the term "Lateral depth of field." From that moment on, this new concept found its place in cinematic vocabulary. Renoir's experimentation, also known as "deep focus or cinematic depth of field", returned from America via brilliant classics such as *Citizen Kane* and *The Best Years of Our Lives*. It only took a few years for cinematic geniuses such as Orson Welles and William Wyler to put "Renoir's invention" to good use with the finally found answer to one of the most compelling problems in cinematography: how to give a 2D image on the screen an illusion of depth. At this point of cinematic technological development we are not dealing any more with "2D into 3D illusion," 3D is technological reality that is here to stay. This invention needs to ascend from pure technological novelty into a more creative tool.

Great tools give creative people command over technology, S3D will only succeed if filmmakers learn how to take command of the "depth of field" as a means to enhance their stories. In order to do so, as history has shown, they may need to turn to classics. This paper will examine and analyze art and film history classics and their experimentation with "lateral depth of field", hoping to shed more light on how classics and their creative wisdom can inspire

contemporary producers to help S3D become the most important innovation in film since the use of color in motion pictures. My original paper dealt only with a few examples, I suggest further film history research that may be more comprehensive, including, if at all possible, every film that ever dealt with these three topics. This may serve as "cinematic creative database" which would in turn help researchers find more inspiration and creative answers to the directions that S3D may turn to.

BACK TO THE FUTURE: S3D CINEMA RENAISSANCE IS UPON US BUT NOT WITHOUT THE BYZANTINES

Abstract

*Advances in film-projection technologies and loss of moviegoers caused by the current abundance of new entertainment technologies are the reason for a renaissance in stereoscopic three-dimensional film (S3D). Fueled by a convergence of economic need and technical progress, studios are stepping up their productions of feature films in S3D format. However, claims have been made that recent S3D releases don't offer anything to narrative cinema. After a few minutes the novelty wears off, and audience tends not to notice it. This paper will examine the validity of these claims and propose solutions. The historical method of research will be used to help us better understand the background and creative applications of 3D in art and cinema. During the Renaissance in Italy, artists investigated the question of how to draw 3D objects on flat surfaces. They began to think of a painting as an "open window" through which the viewer sees the painted world. They also developed a system of mathematical rules known as linear perspective. Contrary to this, Byzantine artists developed inverted perspective. The lines of this perspective meet at a point in front of the canvas. In this sense "Byzantine - inverted perspective" is the opposite of Renaissance linear perspective. It is not the window through which the mind must go to have access to the world represented. In inverted perspective, space itself becomes active instead of the observer who in fact is acted on. Filmmakers were inspired by these two studies of perspective and experimented with it. André Bazin noticed it and in his writings about Jean Renoir's film *La règle du jeu* coined the term "Lateral depth of field." From that moment on this new concept found its place in cinematic vocabulary. Renoir's experimentation, also known as "deep focus or cinematic depth of field", returned from America via brilliant classics such as *Citizen Kane* and *The Best Years of Our Lives*. It only took few years for cinematic geniuses such as Orson Welles and William Wyler to put "Renoir's invention" to good use with a finally found answer to one of the most compelling problems in cinematography: how to give a 2D image on screen an illusion of depth. Great tools give creative people command over technology, S3D will only succeed if filmmakers learn how to take command of the "depth of field" as a means to enhance their stories. In order to do so, as history has shown, they may need to turn to classics. This paper will examine and analyze art and film history classics and their experimentation with "lateral depth of field" hoping to shed more light on how classics and their creative wisdom can inspire contemporary producers to help S3D become the most important innovation in film since the use of color in motion pictures.*

Keywords: Stereoscopic 3D cinema, Film-projection technologies, Lateral depth of field in cinema, Deep focus in cinema, S3D cinema.

Advances in film-projection technologies and loss of moviegoers caused by the current abundance of new entertainment technologies are the reason for a renaissance in stereoscopic three-dimensional film (S3D). Fueled by a convergence of economic need and technical progress, studios are stepping up their productions of feature films in S3D format. However, claims have been made that recent S3D releases don't offer anything to narrative cinema. After a few minutes the novelty wears off, and audience tends not to notice it. This paper will examine the validity of these claims and propose solutions.

In December 2009, S3D movie *Avatar* had a record breaking opening weekend for any S3D film of over \$77 million, and has grossed over \$1 billion worldwide since then. Besides being a really big Stereoscopic S3D hit, one of the distinguishing parts was that it features huge and very detailed scenes and an extensive cast of virtual characters set in computer generated (CG) environments mixed with live people.

The primary visual effects vendor on the film, Weta Digital, utilized NVIDIA's Quadro professional graphics solutions and Tesla high performance computing solutions in its visual effects (VFX) production pipeline. The company had to build sequences with as many as 800 fully CG characters in highly stylized digital setting. The computational power required to process the *Avatar* shots was higher than that required by any project Visual Digital effects had faced to date, so they turned to NVIDIA for help, because for the first time in the history of CG visual effects, the number of polygons required was going to be measured in billions rather than in millions.¹

This isn't the 3-D of the 1950s or even contemporary films. The 2010 director uses S3D cinematic technology to amplify the immersive experience of spectacle cinema and close the space between the audience and the screen. However, many reviewers reported that after a few minutes the audience tends not to notice the 3-D anymore. Is this the shape of cinema to come? Undoubtedly many digital spectacles will follow. Therefore, *Avatar*'s real significance is almost certainly as a Research and Development probe for new generations of cinema technologies. *Avatar* is *The Jazz Singer* of S3D filmmaking and a phenomenon that should not be ignored. An extraordinary act of visual imagination, *Avatar* is not the first of the new generation of S3D films, just as *The Jazz Singer* was not the first time people had spoken on screen. But like the Al Jolson vehicle, it's the one that energized audiences about the full potential of the new technology. As with *Avatar*'s S3D technology *The Jazz Singer* role in bringing new technology to cinema was not the one of primacy but commercial success. *The Jazz Singer* was the first commercially successful feature length film to use synchronized sound. As such it helped tremendously in advancing investment in research and development of sound playback technology. After years of expensive failures that had caused sound films to be written off as a dead- end gimmick, the movie industry suddenly realized that that this was the direction cinematic technology was going to take. *The Jazz Singer*'s commercial success helped further research

and development investments which in turn stimulated artistic imagination. For example, Howard Hawks' 1932 film *Scarface* is filled with extraordinary creative ways in which the sound was used. In this film a plethora of "acoustic figures of speech" was invented, there were numerous sound metaphors, sound leitmotifs etc. Addition of sound enhanced cinema and allowed artistic creativity to flourish. The case of Hawks' *Scarface* is a perfect example, a blueprint for today's S3D directors. It shows exactly what they need to do in order to escape from under the S3D "technological gimmick stigma". There is no doubt, S3D technology is here to stay, the only question is how long it is going to take for S3D to find its deserved place among contemporary visual technologies. The example of Howard Hawks' 1932 *Scarface* shows the way; creative applications are the key. Through better understanding of perspective, classic cinema attempts to create 3D on 2D screens and careful analysis of these cinematic masterpieces we should be able to make creative recommendations for S3D directors/producers. First and foremost is comprehensive understanding of the laws of perspective. Perspective is the projection of lines of space and bodies onto a plane. Such an operation thus gives us the impression that the space extends behind the surface of the "cinematic canvas" This does not mean, however, that the projected space is identical with the illusion of reality. There are several systems of perspective which vary with different historical cultures (Egypt, Greece, Byzantium, the Renaissance, India etc.) All these systems represent reality in a different way and were automatically understood by the peoples for whom they were created. It is wrong therefore to judge these systems according to linear perspective and its derivative, modern central perspective. Each age had its own system for expressing its worldview according to its own particular methods. Thus we are not justified in considering one system as closer to reality or superior to another. What is more, perspective is not just a way of creating the illusion of space; it is also a symbolic form in itself. The diversity in the representations of space on cinematic screen provide us with sufficient reasons to study the many theories of perspective that deal with cinematic screen and its image. Before that we need to examine in general terms the possibilities at our disposal for representing 3D space on 2D surface. The most familiar systems of this representation are: Linear Perspective; Perceptive Perspective, Isometric Perspective and Inverted Perspective.²

Linear perspective

This is known today as natural perspective. Its discovery is attributed to Renaissance artist Brunelleschi (-1446). His theory was spread by his students Ghiberti, Massacio and Donatello and aroused great enthusiasm in the 15th and 16th centuries. At that time people thought that a subjective visual impression could serve as the basis for the construction of an objective world, that psychological space was transportable into mathematical space and finally that art was capable of rising to the level of science (Panovsky

1975). The representation of space in depth became possible due to a knowledge of the laws of vision which are based on the following natural phenomenon: straight parallel lines seem to cross in infinity at a point called the vanishing point. In order to represent space and objects in their real position and dimensions on a screen, it is necessary to express the relations between three elements a) spectators eye b) the vanishing point and c) the plane of the screen. By using these elements, an infinite number of structures in three dimensional space is possible. The cursory presentation of linear perspective brings out its characteristic elements, but above all it is a representation of spatial depth. We must be careful however not to consider linear perspective to be a simple instrument for creating a naturalistic illusion. The theory of linear perspective has been the subject of two types of criticism: 1) its subjectivism because it constructs a world on the basis of one point and thus turns veritable being into an ephemeral phenomenon, and 2) its rationalism because, representing reality in a geometric system linear perspective imposes a structure on being and thus destroys the freedom of imagination. These two objections, however, are nearly contradictory.

Perceptive Perspective

In linear perspective everything is subordinated to the principle according to which straight parallel lines meet at the vanishing point on the horizon. This corresponds to a photographic image. The image is built on geometric principles is abstract, but it has the advantage of unity and clarity.

In perceptive perspective, other factors come into play, the closer object is to the spectator, the less its lines are governed by linear perspective; the more an object recedes into the distance, the more it conforms to linear perspective. Yet another phenomenon is visible in the mountain on the horizon: it appears larger than in linear perspective. We observe the same effect when we compare a countryside view seen with the naked eye and its photograph. In the picture, the mountain seems to be too small; this is due to the fact that the brain transforms optical impressions. In this process, our minds are influenced by our knowledge of the object, its distance from the observer, the distance between the object and other objects, and the general comparison with other elements in the visual field. The characteristic of this perspective is that space is still a "quantum continuum", but that its continuity does not always have the same density. It is halfway between linear continuity and the broken space of other perspectives.³

Isometric Perspective

This type of perspective represents the object without the deformations of linear perspective, that is the lines of the object remain parallel despite a certain illusion of space. This effect is only possible however, if the object is very close to the spectator. The

parallel lines create the impression that the object has no relation to the surrounding space. The object is itself space, isolated space with its own structures, and has no relation with another element in a whole. Thus the isometric perspective does not indicate a focal point, as does linear perspective which opens itself to the spectator so he can enter into its depth. The isometric object is neutral; it is a simple presence or the statement of a truth, outside of space and time.

Inverted Perspective

There are no philosophical or historical sources that explain why, after the illusionist art of antiquity, Byzantium as well as Western Europe abruptly began to represent the world by reversing the spatial focus. This fact expresses a profound change in the cultural life of the period. As the name indicates inverted perspective is perspective whose structures are reversed in relation to linear perspective. This means that the technical conception of inversed perspective is historically later than that of linear perspective. In fact, research in this area has only been carried out since the beginning of the 20th century. The principle of inverted perspective is simple. The lines of this perspective do not meet at a vanishing point situated behind the screen but at the point in front of the screen. In fact, we cannot really speak of the system whose vanishing point is found in the observer because in inverted perspective picture there is rarely one convergence point, and often each represented object has its own perspective. In the same way we do not find a scale of width, which in linear perspective has the function of representing the lateral extension of space. The people and objects are often not placed in a “proper order” according to distances and dimension but simply set side by side according to a principle of composition and according to the meaning which the objects have in the pictured scene. Thus there is no depth inside the representation; space is reduced, and it extends out toward the spectator. In this way, the focus is reversed; the lines come out from the inside of the image and move toward the spectator. In this sense reverse perspective is the opposite of linear perspective. It is not a window through which the mind must go to have access to the world represented. It is rather a place where a presence is encountered. In the reverse perspective the represented world shines out toward the person who opens himself to receive it. In inversed perspective, space itself becomes active instead of the observer who in fact is acted on.⁴

Classic cinema attempts to create 3D on 2D screen

Filmmakers were inspired by these two studies of perspective and experimented with it. André Bazin noticed it and, in his writings about Jean Renoir’s film *La règle du jeu*, coined the term “Lateral depth of field.” From that moment on this new concept found its place in cinematic vocabulary. Renoir’s experimentation also known as “deep focus or cinematic depth of field”, returned from America via brilliant classics such as *Citizen Kane* and *The Best Years of Our*

Lives. It only took a few years for cinematic geniuses such as Orson Welles and William Wyler to put “Renoir’s invention” to good use with a finally found answer to one of the most compelling problems in cinematography: how to give a 2D image an illusion of depth on the screen. Great tools give creative people command over technology, S3D will only succeed if filmmakers learn how to take command of the “depth of field” as a means to enhance their stories. In order to do so, as history has shown, they may need to turn to classics. Classics and their attempts with perception and lateral depth of field were not unnoticed by critics and film studies experts. However, there were other films and filmmakers that had attempted the same. Those were the few examples of experimentation with depth of field in the mainstream cinema. Unfortunately, their attempts were just that, attempts. There was no follow up and with a great degree of confidence one can claim that cinematic studies of depth of field took another turn in the sixties - multi- imagery. And as a matter of fact with the proliferation of windows (computer technologies and television) multi- imagery dominates mainstream cinema today. However, serious attempts towards studies and experimentation of lateral depth of field were almost abandoned until the appearance of *Avatar*, although there were some attempts in the past that kept this issue alive. I would like to mention two interesting examples from the early 1950s. It is easy to see how these two neglected classics focused their attention on lateral depth of field. The first is Ray Baker’s *Don’t Bother to Knock* (1952) and the second is Kubrick’s (1955) film *Killer’s Kiss*.

In *Don’t Bother to Knock* Jed (Richard Widmark), an airline pilot, after arriving home goes to the McKinley Hotel to meet up with his girlfriend Lyn (Anne Bancroft) who sings in the hotel’s bar. Things turn sour and she breaks up with him without giving him much of an explanation. Retiring to his room with a bottle of cheap alcohol, he notices Nell (Marilyn Monroe) dancing around in her room across the yard. Nell has just arrived in Manhattan from Oregon and is staying with her Uncle Eddie (Elisha Cook Jr.) who got her a job babysitting for some of the hotel’s guests. However, she seems to have been severely traumatized by her ex-boyfriend and doesn’t exactly seem to be the best person to be babysitting eight-year olds. Still, excited by attention the handsome pilot gives her, she invites him over. In this late B noir film British director Ray Baker constructs a very complex set that will allow him to play with depth of field. Jed’s



and Nell’s hotel rooms are both on the second floor of a small hotel and they are facing each other across the atrium. During the daytime the atrium is the source of light but late at night it turns into a dark hole. However, Nell’s window is facing Jed’s, and two lonely souls are both sitting at the “edge of their darkness”. Between them is the atrium, or what is during the daylight supposed to be the source of light. But now it happens to be their way out



role in the director’s juxtaposition (foreground, middle ground and background). The director skillfully constructed this visual set-up establishing the dark atrium as a central middle ground around which all action is being played out.

His 180 degree reverse angle shots play back and forth between him and her. In a very carefully orchestrated combination of Point of View Shots and 180 degree reversed combination, Baker achieves the illusion of 3D. That illusion is being elevated to a very important metaphor, the pitch dark atrium between them. One can just imagine what Roy Baker could have done if he had S3D technology. It is obvious that both Kubrick, who three years later released his second feature *Killer’s Kiss*, and Hitchcock with his 1954 *Rear Window* owe a lot to Ray Baker. Although Roy Baker was not the first filmmaker to tackle this issue, he was definitely very skillful with preparing his “depth script”. What was certainly novelty was his clear attempt to use all the above mentioned perspective theories. One scene stands out, it involves lateral depth of field Extreme Close Up Shot in the foreground and its reflection in the mirror. Nell was preparing herself to meet Jed. She sat in front of the large mirror and pulled out a small hand held mirror. The shot depth was split in three levels: Background - Large Mirror, middle ground- Medium Waist shot of Nell and foreground ECU Shot of reflection in a small mirror.

of personal darkness, the bridge between them. Jed can see Nell through his window and she can see him.

Ironically the darkness becomes the bridge. The two lonely souls each on his/her own edge of loneliness-darkness make contact, and their lives suddenly appear to have meaning.

Ray Baker and his art directors (Lyle Wheeler and Richard Irvine) organized their set around the dark atrium between the two rooms. The director used this spatial organization to set up an elaborate mise-en-scene and he very cleverly worked with lateral depth of field. He used all of the above mentioned perspective approaches to create this elaborate visual dance. Their relationship is played within the depth of field in such a way that all three planes played a very important



The camera tilted down, concentrating only on the image in the small mirror (ECU of scar on her wrist). At the same time the middle ground shot reveals an enigmatic expression on her face (probably wondering if what she was doing was right). The overall master background depth of field in focus reveals another angle of her with the mirror in hand and scar clearly reflected for the second time in the large mirror. Movement of the camera added dynamism to this shot and helped with the 3D illusion bringing with it doubt that metaphorically clouds her past present and future.



Just two years later Hitchcock came up with his masterpiece *Rear Window* using Ray Baker's set-up. Unfortunately, in *Rear Window* only in one shot can we recognize a serious attempt towards 3D illustration and that is the shot that Hitchcock partially owes to Vittorio De Sica (appropriated from *Umberto D*, 1952), the depressed young maid's long tracking POV shot of a cat that walks across the glass roof.



In *Rear Window* there is a similar shot of a cat that walks across the yard. It is a long high angle of James Stuart's panning POV. Both shots include slight camera move, following the cat's elegant walk through space. In both films lateral depth of field and deep focus are certainly contributing not just to the specific mood and states of mind of the main characters but to higher metaphorical meaning.



Killer's Kiss (1955) was Stanley Kubrick's second feature film; he was 26 when he made it. This extraordinary film was a prime example of a directorial attempt to illustrate 3D on a 2D screen. He had borrowed heavily from Ray Baker, the whole set-up design of two "lonely souls" and their windows (apartments) facing each other across the atrium is a blueprint that originated in *Don't Bother to Knock*. However, Kubrick had enhanced it beautifully. The story of two lost souls and their search is very similar in basic concept to Baker's.

As welterweight boxer Davey Gordon paces in New York's Grand Central Station, waiting for the train to Seattle, he reminisces about the events of the past few days: Three days earlier, Davey is in his small apartment, preparing for his bout with Kid Rodriguez. Across the courtyard, taxi dancer Gloria Price gets ready for work at the Pleasure Land dance hall. Although their windows are directly opposite the other, Davey and Gloria rarely notice each other. After they walk out at the same time, Gloria is picked up by her boss, Vincent Rapallo, who teases Gloria about the washed-up Davey being her boyfriend. As the bout begins, Rapallo calls Gloria into his office to watch the fight on television. At twenty-nine, Davey is older than his opponent, and his years of boxing have been frustratingly unsuccessful. As happens whenever he has an important match, Davey's "glass jaw" proves his undoing, and he is knocked out by Rodriguez. Although Gloria is nauseated by the slugging, Rapallo is excited, and soon turns his lustful attentions to Gloria. That evening, Davey receives a call from his uncle George, who urges him to come home to Seattle for a vacation. Despite his deep disappointment in his life, Davey demurs, and soon falls into a nightmare-filled sleep. He is awakened by screams coming from Gloria's room, and when he looks out, sees that Gloria is being attacked by Rapallo. Davey runs across the rooftop and down the stairs to Gloria's room, frightening away Rapallo. Davey then comforts Gloria, who relates that Rapallo had come over to apologize, although for what, she does not explain. Rapallo promised Gloria a secure life and assured her of his undying love, but Gloria, unable to forgive him, ordered him to leave. Rapallo then attacked her, prompting the screams that woke Davey. Davey tucks Gloria in, then as she sleeps, looks over her belongings, including photographs of a man and a woman. The next morning, Davey, instead of asking Gloria what Rapallo was sorry about, which is what really interests him, asks her about the people in the photographs. Gloria tells him that they are her father and older sister Iris, who was a ballet dancer. Gloria relates that her mother died when she was born, and that as the years passed, Iris and her father grew closer, often excluding her. Gloria began to hate Iris, especially after she became an established dancer. Iris was proposed to by a wealthy older man, but when her suitor insisted that she give up her career, Iris turned him down. Iris was forced to accept him, however, when their father grew ill and required expensive medical attention. Gloria, who was a teenager at the time, lived with Iris and her husband on his Long Island estate, where Iris was constantly by their father's side. On the day of their father's death, the hysterical Gloria accused the seemingly calm Iris of never loving their father. Hours later, Iris's husband found her body after she had committed suicide. Soon after, Gloria began work at

the dance hall, which she calls a "human zoo," and there immersed herself in the dehumanizing atmosphere to forget her grief. The couple spends the day together, and Davey is pleased to hear Gloria laugh for the first time. Gloria's somber mood resumes, however, when Davey tells her that he has decided to return to Seattle for good. Upon their return to Gloria's apartment, Davey realizes that he has fallen in love with her, and Gloria responds to his kiss. Gloria agrees to accompany Davey to Seattle, and the couple organizes their finances. Davey calls his manager, Albert, and asks to meet him outside Pleasure Land that night to cash his check from the fight. Albert agrees, and at the dance hall, while Gloria goes inside to ask Rapallo for her final wages, Davey waits on the street for Albert. Furious at being spurned, especially when he looks out the window and sees Davey, Rapallo refuses to pay Gloria. Meanwhile, Davey's scarf has been stolen by two high-spirited conventioners, and he chases them. Albert arrives after Davey runs off, and Rapallo, determined to have Gloria, orders two of his henchmen to beat up the man waiting on the street. While the henchmen are mistakenly beating up Albert in an alley, Rapallo calls Gloria into his office and pays her. When Gloria returns to the street, Davey is waiting, and they decide that Albert must have come and gone already. The couple go to their respective apartments to pack, and when Davey goes to Gloria's, he discovers that she is missing. Davey then peeks through Gloria's window as the manager lets two policemen into his apartment. The policemen reveal that Albert was beaten to death, and that Davey is the prime suspect. Retrieving a gun from his suitcase, Davey returns to Pleasure Land and follows Rapallo after he leaves in the morning. When Rapallo stops at a stoplight, Davey jumps into his convertible and demands to know where Gloria is. Rapallo drives him to the warehouse where Gloria is being held by two hoodlums, who soon overpower Davey. As Davey pretends to be unconscious, he hears Gloria promise to do whatever Rapallo wants if he will spare her life. Suddenly, Davey jumps out the window and runs, followed by Rapallo and one of the thugs. Davey climbs a fire escape to the rooftops, and when a henchman tries to follow the fleeing boxer, he injures his leg. Davey eventually finds an open door and descends into a mannequin factory. As Davey hides, Rapallo enters and knocks out the curious owner. Armed with a fire axe and pole, the two men battle each other among the mannequins, until Davey impales Rapallo with the pole. Back at the train station, Davey finishes his thoughts by remembering that the police judged Rapallo's death to be self-defense and cleared him of Albert's murder after the two hoodlums confessed. Davey ponders having fallen in love with a girl he knew for only a few days, and realizes he will never see her again. Just as he is about to board his train, however, Davey hears Gloria calling his name, and eagerly embraces her.

There are several scenes in this film that have been enhanced by 3D simulated vision. It is worth exploring Kubrick's elaborate design of scenes meticulously constructed to enhance lateral depth of field and the ultimate metaphor that it obviously carries. Most of these scenes depict Dave and Gloria in their apartments. As was the case in *Don't Bother to Knock* their apartments are facing each other across the atrium.





Kubrick enhances this set by insisting on similarity between the two tenants, mirror image of their lonely lives. A young man on one side and a young woman on the other side of this apartment complex. In addition, in order to highlight their similarities the director uses 180 degree reverse line that is accompanied by actual mirrors and actual photographs. Shadows, and light as well as absence of light, are elements that contribute to this lateral depth design. Kubrick plays with this and our understanding of POV with incredible mastery. At the end of each 180 degree line Kubrick placed a mirror, so it is



not just that their lives are a mirror image of one another but that idea “reflects” in reality too. Along the line of sight from his mirror in his apartment through his window across the atrium through her window and all the way towards the mirror on the wall in her room. The two mirrors are facing each other and their lives’ possessions and their lives are all packed along this lateral depth of field line?! In addition, Kubrick plays with these mirrors’ reflections. When Dave leans his back against the mirror in his room and we see him in a waist shot we can also see the reflection in his mirror (behind him) and actually see what he sees, the entire depth of field across the atrium is in front of us (him). In the same shot we can also see her and her “performance” with her mirror on the wall that reflects all of this including Dave and his gaze! Kubrick had organized this elaborate depth of field shot not just to impress us with his visual genius but to offer additional metaphorical context and depth to his story.

Creative Challenges: Stereopsis and Depth Script

This particular example is a proof that a very well thought out storytelling plan existed not just in the head of the moviemaker but in his notes and in his script. With a great degree of certainty we can claim that Ray Baker and Kubrick were among the first stereopsis writers in the history of cinema. The elements of stereopsis include

light and shade, relative size, aerial perspective, motion parallax (a visual clue created by movement whereby nearby objects move farther across the field of view than more distant objects), and, most importantly, occlusion interposition (objects on top or behind other objects) and perspective. There are differences of opinion with regard to whether certain monoscopic (contemporary 2D films) conventions would work when carried over into S3D. One example is “rack focusing” a common film language tool used to shift focus from a foreground object to a background object by turning the focal ring on a lens (in 2D cinema). “Rack focusing” may throw out of focus background (or foreground) in common 2D, drawing audience’s attention to one or the other. S3D technology is based on binocular pattern matching. A blurred background will appear flat in S3D. Rack focusing is just one classic cinematic tool that will have to be adapted to this new cinematic creative vision. Others will certainly follow, let me mention just a few: all moving shots (dolly-ing ; tracking; 360 degree tracking - especially etc.), shots that are defined by the distance between the camera and the subject (object), POV, special and unusual angle shots. Transition shots and shot sequences that we know in 2D cinema will have to be also adapted. Most importantly it is the whole pre-production process that must endure significant change especially in the area of already mentioned stereopsis and depth script. Those are two brand new creative applications that will play a big role in the new S3D cinema. However, in order to be able to produce quality S3D films creative people of this future cinema need to be acquainted with the technology. They should have a good control and understanding of the following: Parallax, Interaxial separation, Screen Surround (refers to visual: left right vertical sides of the window and the north south horizontal edges of the window are called screen surround - reference to perceptual conflict that the brain under certain circumstances cannot resolve), Zero Parallax Setting, Horizontal Image Transition and Viewer Space Effects.

After all this is said it is clear that, unless altered, 2D moviemaking experiences simply will not work if carried over to S3D realm. However, filmmaking has always been and will continue to be a collaborative effort which requires craft, tools and knowledge, all of which help creative people do what they have been doing throughout the last century of cinema. So, it is not a question anymore of if S3D is just a passing fad, it is here to stay not just judging by the number of projects currently in the works but by continuous box office successes. S3D is only marginally more expensive than standard 2D cinema and almost all studios are planning S3D versions of their upcoming releases. It is really only up to filmmakers; if they are willing to use S3D as their storytelling medium then they will have to develop a new creative S3D visual vocabulary not very different from the one created by Baker and Kubrick.

References

- David G. Wilkins, *Art Past Art Present*. (Prentice Hall Inc. New York) 1997.
 Jugoslav Ocokoljic, *Ikona: Pisanje, Citanje*. (Birograf, Beograd) 2004.
 Stephen Rudy ed., *The Semiotics of The Russian Icon*. (De Ridder OPress, Lisse) 1976. Egon Sendler, *The Icon: Image of the Invisible*. (Okawood Publ. Paris) 1981. Autodesk, *The Business and Technology of Stereoscopic Filmmaking*. (2008)
 Matthew Brennesholtz, *Prospects for 3D Digital Cinema*, in “Stereo Rewriting the Rules of Visual Storytelling”, September 18, 2007.
 Bernard Mendiburu, The Stereoscopic Digital Cinema in 2007: *Dimensions and Future of the Digital Revolution*, in “Digital Stereographer”, Los Angeles (2007).
 Peter Rist, *The “Rules” of Criterion? La Règle du jeu (The Rules of the Game)* in DVD criterion dvd edition, June 30, 2004 .
Inverted Perspective in Visual Art and Controversy: A History of a Critical Concept from the Past Century. 304pp, + 80pp pictures (Uppsala University, 2001).
 Biegion, Glenn, *Caution -- Objects Are Closer Than They Appear: Perspectively Inverted Pseudoscopic Images behind Accelerated Space*. Leonardo - Volume 38, Number 3, June 2005, pp. 245-253.

Notes

- ¹ Autodesk, *The Business and Technology of Stereoscopic Filmmaking*. (2008)
² Egon Sendler, *The Icon: Image of the Invisible*. (Okawood Publ. Paris) 1981. *Ibid*.
³ *Ibid*.
⁴ *Idem*.



Misha Nedeljkovich
 Ph.D., Ohio University; M.F.A., U.C.L.A., film and television; Kenkysei, Tokyo University. Documentary film director-official selection, 1985, International Festival, Monte Carlo, France. Received Fulbright grants in 1983, 2003 and in 2010; received Mombusho, Japanese Ministry of Education Grant in 1986. His book “American Film Noir” (Hinaki Publishing Co.), is devoted to genuine American film style “film noir.” Courses he has taught include: Language of Film, Introduction to Film and Television, Films of David Lean, Film History (special topics: American Film Noir and Italian Neorealism). Masterpieces of Contemporary Turkish Cinema, Masterpieces of Contemporary Iranian Cinema, Cinema of Western Balkans and Documentary Film.



OS

SUPER-HERÓIS TOMAM CONTA DE NÓS: UMA *IDADE DE OURO* DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA?

de
Luís Nogueira

A escolha do tema prendeu-se com a crescente vaga de adaptações de bandas desenhadas ao cinema que tem ocorrido nos últimos anos, com grande sucesso em muitos casos (quer em termos comerciais quer em termos artísticos). Esta ligação entre duas formas de expressão visual marcantes da designada *popculture*, ao longo do século XX e neste início do século XXI, é um tema que me interessa do ponto de vista estético, ético, narrativo e formal. Há mutações, apropriações e hibridismos que me interessa questionar e refletir.

No essencial, manteria a abordagem que foi efetuada no artigo, em que optei por uma perspetiva abrangente e plural. Ainda assim, do ponto de vista temático, há um aspeto a ser desenvolvido em futuras oportunidades: trata-se do uso do plano contra picado na banda desenhada e no cinema, na medida em que podemos ver, de algum modo, o plano contra picado como uma invenção do cinema e um *leit-motiv* da banda desenhada. No que respeita à banda desenhada, centrar-me-ia na abordagem da obra de Alex Ross, um virtuoso ilustrador Americano, onde esta modalidade visual está muito presente. No que respeita ao cinema, remontaria ao cinema soviético dos anos 20 e ao cinema alemão dos anos 30 para efetuar uma espécie de arqueologia do plano contra picado.

Um outro aspeto de relevo e interesse prende-se com a representação da violência em ambas as artes e com os seus processos de hiperbolização, de ironização e de realismo, algo muito presente nas bandas desenhadas clássicas e atuais e muito constante nas suas adaptações cinematográficas.

No que toca a referências bibliográficas, não efetuei trabalho de pesquisa específico para este estudo. A reflexão assentou, de facto, num exaustivo visionamento e análise de filmes e na leitura de bandas desenhadas incontornáveis da história dos *comics*, procedendo depois comparativamente.

Julgo que se trata de um estudo abrangente que pode abrir vastos

caminhos de reflexão sobre esta temática. Estou em crer que esta área de reflexão, onde se cruza o cinema e a banda desenhada, será cada vez mais relevante em termos académicos. Há um fenómeno de adesão geracional que se verifica em termos de audiência e que não deixará de se transpor para a academia. A banda desenhada e o cinema vivem, ou viveram, historicamente uma dificuldade de aceitação e prestígio artístico cujas motivações importa também problematizar e, eventualmente, refazer.

Atualmente encontro-me a preparar um projeto de investigação sobre os pequenos formatos na cultura visual contemporânea no qual as questões abordadas neste artigo podem ser facilmente inseridas. A banda desenhada é uma forma de expressão também ela com a sua diversidade de formatos e devidas implicações formais e hierarquias valorativas. E as suas adaptações audiovisuais passaram não só pelo cinema como pela televisão, não só pelas longas-metragens mas também pelos *serials* e a animação.

OS SUPER-HERÓIS TOMAM CONTA DE NÓS: UMA *IDADE DE OURO* DA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA?

Abstract

Heroes (either super, simple or anti) have taken, in recent years, the world of film through comic books adaptations.

This is not new, but it happens on an unprecedented scale. If we assume that, in the twentieth century, comics stand for graphic arts as film stands for moving images, pop culture seems to be closing a cycle in taking our imaginary.

Comic books adaptations are increasingly common both in American and European industries. Still, fairly or not, those images and themes are looked at with critical and academic significant disdain. For this reason also, it seems the right moment and a good pretext for retrieving multiple instances of philosophical and theoretical thought in philosophy and cultural theory - the critique of the cultural industries, the critique of the society of the spectacle, the volatility of post-modernity - and relate it to comics and films altogether.

Right now, we seem to witness a kind of golden age of comics’ adaptation, with consecutive titles to be produced. That seems not negligible to us; so we ask: why this phenomenon? Are the generations of geeks and young people of past decades taking in their hands the cultural celebration of their heroes? How and who determines and monitors the parameters and modalities of the adaptations (free, literal, true or... inadmissible)? Is there some sort of artistic guarantee in the contribution of undeniably prestigious authors - from both arts - such as Stan Lee, Frank Miller, Alan Moore, Enki Bilal and Dave McKean, Tim Burton, Christopher Nolan, Bryan Singer, Ang Lee or Zach Snyder?

Keywords: Superheroes, Adaptation, Culture industry, Post-modernity, Pop Culture.

Da técnica

Numa primeira intuição, bastariam três letras para se compreenderem as causas da vaga crescente de adaptações cinematográficas de bandas desenhadas de super-heróis a que temos vindo a assistir desde há pouco mais de uma década: CGI. Computer Generated Imagery. Não precisamos ser peritos para perceber que as profundas mudanças tecnológicas ocorridas a partir de meados da década de 1990 na produção cinematográfica ofereceram possibilidades antes insuspeitadas para a conversão filmica destes universos delirantes e personagens fabulosos. A verosimilhança é, como o sabe o realizador mais escrupuloso ou o mais aficionado jovem, um aspecto decisivo. O maior risco criativo que se pode correr é acrescentar a universos, personagens e eventos já de si bastante elásticos ou sinuosos no que respeita à credibilidade qualquer suplemento de cepticismo de natureza técnica. Percebemos com relativa facilidade a centralidade desta questão recorrendo a um episódio narrado no *making of* de *Superman* por Richard Donner. Aquando da mítica adaptação

cinematográfica de 1989 do primogénito dos super-heróis, Donner colocou no seu gabinete uma imagem de Superman a carregar consigo o peso da verosimilhança, como se de uma mnemónica se tratasse. O extraordinário triunfo do filme provou o valor do esforço e a razão de Donner. De algum modo, a história das artes visuais é uma história do aparecimento e do desaparecimento. Platão falava da simulação das *aparências* na pintura; a fotografia fez da *revelação* o seu momento epifânico. Aparecer- desaparecer-mudar é também uma tríade decisiva nos super-heróis. Em universos feitos de tão insólitas criaturas e acontecimentos, esta capacidade para apresentar visual (e sonoramente) o aparecimento, a transformação ou o desaparecimento de seres quase mágicos e prodigiosos torna-se um dos desafios fundamentais.

Entre a facilidade técnica e expressiva do desenho e a ambição foto-realista do cinema (e, por contiguidade, do CGI) se desenha um dos traços mais distintivos entre a banda desenhada e a sua transposição cinematográfica: naquela constatamos uma diversidade enorme de estilos que desaparece quando as obras são levadas ao cinema. Onde o desenho, enquanto arte manual, tende a sublinhar o estilo do seu autor, a carregar consigo o inédito ou a valorizar o insólito, o cinema, enquanto arte mecânica, tende a guardar, como uma camada e uma convenção, a textura da realidade fotográfica. Por isso se compreende que as adaptações tendam a emular a realidade, mesmo quando nos apresentam mundos fantásticos; e que apenas em casos pontuais se encontre uma forma de abordagem visual mais afastada do fotográfico e mais próxima da abstracção que todo o desenho constitui (como *Sin City*, *300* ou *The Spirit*).

Esse gesto de abstracção cinematográfica servida pelo CGI aconteceu nos três casos referidos com estratégias de adaptação bastante diversas: em *Sin City*, o objectivo foi que quer narrativa quer visualmente a versão cinematográfica se aproximasse com rigor e fidelidade da obra original. Em *300*, havendo um grande respeito pela paleta de cores do original desenhado, acrescentou-se uma dimensão diáfana, uma textura apenas implícita na banda desenhada. Em *The Spirit*, a estratégia da abstracção está nitidamente presente, mas a estética adoptada no filme é fundamentalmente oposta à da banda desenhada de Will Eisner.

É de assinalar que a uma maior determinação técnica dos filmes (basta pensar que *300* ou *Sin City*, por exemplo, são, digamos assim, quase integralmente feitos no computador) corresponda uma diminuição crescente dos constrangimentos figurativos - quer isto dizer que quanto mais estes mundos imaginários são feitos em computador, mais eles tendem a ser verosímeis. De algum modo é como se, nestes três exemplos, a realidade fosse restringida à sua condição de fundo (mais ou menos codificado, mais ou menos realista), mas surgindo ilusoriamente *ex-nihilo*: dispensamos a realidade em favor de um *green screen*. Neste tipo de produções, “quanto menos realidade, melhor”. Basta-nos colocar a imaginação num ecrã verde. Mesmo quando a fantasia narrativa se pretende realista, é no interior do computador que o mundo se origina - excepcionam-se, naturalmente, esforços de verosimilhança

materialista, se assim se pode dizer, como os de *Batman Begins* ou *Dark Knight* que apostam sobretudo na reprodução da realidade ou, pelo menos, na sua mimetização escrupulosa.

Da bidimensionalidade do desenho à tridimensionalidade do cinema, há diferenças no tipo e na quantidade de informação que é transmitida ao leitor e ao espectador. Onde o desenho vive de linhas estáticas, de manchas monocromáticas e de diálogos e onomatopeias surdas, o cinema vive de volumes texturados, de movimentos frenéticos e de sons estridentes. O desenho (e a pintura) faz aparecer e desaparecer a realidade e a fantasia. A fotografia também (ainda que com maior facilidade faça aparecer a realidade do que a fantasia e lhe seja difícil fazer desaparecer a realidade). O cinema, até ao advento do CGI, era bem propenso a recriar a realidade, mas as suas fantasias caducavam com demasiada celeridade (os efeitos *especiais* tornavam-se notados, os filmes envelhecidos e datados). As pinturas *matte* ou o *blue screen* são exemplos dessa dificuldade em enxertar de modo invisível a fantasia na realidade. Essa invisibilidade do enxerto ganhou renovada esperança - por quanto tempo, ver-se-á... - com o advento e desenvolvimento do CGI. As imbricações, as mutações, as suturas, os enlaces tornam-se como por magia (desde Méliès, a magia é irmã do cinema) absolutamente verosímeis, indetectáveis. Agora, a metamorfose de um mutante ou de uma cidade ou a explosão do universo podem ser feitas segundo um princípio-chave da verosimilhança: *seamless*, sem costuras. *Alfaiataria* perfeita, portanto: a mais meticulosa manufactura e a mais sofisticada tecnologia.

Quiséssemos nós fornecer mais uma pista de leitura para a imbricação entre tecnologia e ficção e poderíamos convocar o princípio sinestésico da adaptação. O que queremos dizer? Que a adaptação obedece a um princípio que apenas a espaços é contrariado: ela ocorre, por norma, partindo de um meio menos sinestésico para um meio mais sinestésico, de um mais abstracto para um mais concreto no seu suporte - da oralidade para a literatura para a pintura para a banda desenhada para o cinema... e no futuro? Para o videojogo. O ser humano quer uma experiência completa: mais sensações, mais ritmo, mais verosimilhança... mais vida. Ora, a tecnologia determina, em muito, o que se pode fazer no cinema (confira-se a longa maturação de *Avatar*). Não espantará, assim, que o cinema tenha esperado tanto pelas condições óptimas para dar vida a estes mundos; mas também que quando reunidas essas condições, o imaginário vasto e fecundo da banda desenhada tenha passado a conhecer mais e mais reconversões e apropriações.

Da arte

Procurámos averiguar das condições técnicas para esta vaga. Constatámos que o surgimento do digital trouxe para géneros como a ficção científica ou o fantástico possibilidades de verosimilhança há muito prometidas, mas ainda não cumpridas. Talvez devido a essa espécie de libertação técnica (e, logo, da imaginação), estes dois géneros tornaram-se inequivocamente, na actualidade, os mais populares da indústria. Basta atentarmos no filme mais visto de sempre, *Avatar*; ou no sucesso de sagas como *Harry Potter* e *Twilight*; ou até no maior *blockbuster* de *comics*, *Dark Knight*. Ora, é precisamente nestes dois géneros que podemos classificar as histórias de super-heróis. Consequentemente, os filmes de super-heróis estão em linha com os géneros dominantes no que respeita a popularidade.

Pensamos que ajudará a entender este estado de coisas o facto daqueles géneros serem no imaginário cinematográfico americano, os que mais aproximam o cinema de uma experiência de verdadeira *pop-culture*. A ficção científica e o fantástico ajudaram, em diversos momentos, a solidificar uma percepção popular e juvenil do cinema ao longo do século XX - da ficção científica da época dourada dos anos 50 às sagas *Star Wars*, *O Senhor dos Anéis* ou *Terminator* e a obras de culto como *2001 - Odisseia no Espaço* ou *Matrix*.

O imaginário de inúmeras gerações construiu-se ao longo do século XX no âmbito da cultura *pop*, seja através da música, da banda desenhada, do cinema ou mais recentemente dos *new media*. É nesse contexto que alguns jovens autores de *comics* (de culto e de panteão) vão inaugurar uma nova forma de literatura - e de mitologia -, de algum modo recuperando ancestrais ideias, figuras e valores. Atentemos à idade de alguns destes autores aquando das suas criações: Jerry Siegel e Joe Shuster têm 24 anos quando em 1938 sai o primeiro número de Superman (uma personagem em gestação desde cinco anos antes); esta é igualmente a idade de Bob Kane quando cria Batman. Quanto a Stan Lee, se é certo que apenas por volta dos 40 anos cria as suas inúmeras personagens emblemáticas (início da década de 60), como Spider-man ou os X-men, a verdade é que ele se encontrava ao serviço da indústria desde os seus 20 anos. Em tempos mais recentes, autores como Alan Moore escreve aos 33 anos a obra de culto Watchmen; Frank Miller tem 29 anos quando lança Dark Knight Returns, em 1986; e Mark Millar tem cerca de 35 anos quando lança as suas obras mais conhecidas como *Wanted* ou *Kick-Ass*.

Valerá a pena uma perspectiva semelhante sobre os realizadores. Estamos em crer que deste modo a dinâmica geracional será mais fácil de entender. Exemplos: Tim Burton tem 31 quando *Batman* estreia; Bryan Singer tem 35 anos quando conclui *X-Men*, tal como Christopher Nolan quando estreia *Batman Begins*; Guillermo Del Toro tem 40 quando sai *Hellboy*; Sam Raimi, Zach Snyder ou Jon Favreau têm 41 anos aquando da estreia de *Spider-man*, *300* e *Iron Man*, respectivamente. Podemos então efectuar duas constatações: por um lado, a idade de acesso ao mundo de cinema tende a ser

mais elevada do que ao mundo da banda desenhada; por outro, há um diálogo de gerações que atravessa o século XX sob o signo da *pop culture*.

São estes realizadores-fãs que perpetuarão este imaginário. Ao mesmo tempo assistimos à passagem de uma cultura popular a uma cultura *pop*. Se é certo que as ideias de cultura popular e de *pop culture* não coincidem, a verdade, porém, é que é possível encontrar pontos de contacto muito vincados. Se podemos ver no *merchandising* e na massificação (características marcantes da *pop-culture*) uma desvirtuação hipotética da cultura popular - na medida em que ocorreria a diluição da autenticidade e da especificidade locais numa indústria homogénea e de disseminação universal -, é inegável, porém, que uma transmutação não implica necessariamente uma traição. Senão vejamos: as tradicionais máscaras carnavalescas de heróis ou demónios arquetípicos são, a partir do surgimento dos super-heróis, substituídas na figura, mas não na função.

Teremos então de aceitar que parte do imaginário popular é tomado pelos super-heróis não apenas através dos *mass-media* como a imprensa, os *comics*, a televisão ou o cinema, mas também através de formas de expressão ancestrais como os brinquedos e o carnaval. Atenemos nas *action-figures*. Todos sabemos que os brinquedos são objectos e símbolos que respondem a uma condição antropológica indesmentível e incontornável: a brincadeira, o jogo, o faz-de-conta. O que os super-heróis, e outras figuras similares da *pop culture*, vêm fazer é precisamente ocupar um espaço significativo também no âmbito do lúdico. É como se a dimensão lúdica fosse tomada em toda a sua extensão pelos sonhos mais íntimos de cada sujeito, dos quais os super-heróis são a efígie contemporânea: o voo, a invulnerabilidade, a magia, a imortalidade. E, de um outro ponto de vista, é como se uma estatuária de culto se reconfigurasse igualmente: as *action-figures* seriam uma versão *pop*, infantil, doméstica, da estatuária religiosa que antes ocupava as habitações. Em vez de anjos e santos, temos heróis e robots; em vez do cosmos, os *comics*. Façamos uma profissão de fé: cremos que o culto no contexto da indústria cultural pode ser tido como prática genuína. Os *comics* e os seus heróis situam-se numa encruzilhada interessantíssima: entre o religioso e o secular, o sagrado e o profano. O secular é recoberto com o fervor (que não a reverência) e com a adoração (que não o servilismo) próprios do sagrado. Só que numa versão menos solene e mais *cool* (em vez do milagre, o prodígio). Não que a *mise en scène* seja muito diferente: lá temos a escatologia apocalíptica, a ascensão (os heróis vigilantes sobre os arranha-céus) e a queda (os vilões nas profundezas da perdição e da prisão); lá temos o céu (de onde nos chega Superman) e o inferno (onde caem todos os celerados). A religião do *cool* substitui o culto da religião. Podemos gritar *kitsch!* se quisermos embaraçar os leitores ou os espectadores. Podemos condenar a ligeireza para sossegar as consciências eruditas. Podemos censurar o esvaziamento de uma gravidade milenar do Bem e do Mal. Podemos recriminar a

violência gráfica. Porém, todo o poder crítico ou retórico tende a ser deficitário perante o poder dos super-heróis: as suas marcas nas mentes - nas almas, será? - dos seus cultores são indelévels.

É que quando chegaram, os super-heróis chegaram em legiões. O que encontramos nos universos DC e Marvel? Milhares de personagens. Literalmente. E incontáveis histórias, guerras, locais e tempos, crises, temores. Há nestes universos uma irradiação infinita: todas as culturas, épocas, ideias, figuras, triunfos, virtudes, traições. Arquétipos em reconversão constante. Reinventar, refazer, recuperar: deuses, titãs, heróis, vilões, demónios. Tudo se envolve e tudo revolve nestes universos, nestas matrizes e nestas malhas, do deus mais poderoso ao demónio mais execrável. Que a alta cultura tenha encontrado nos *comics* uma forma de preservação ou revitalização deve dizer- nos muito sobre a ligação profunda entre a herança civilizacional mais remota e fundadora e a indústria cultural mais descomprometida. Não que se confundam, mas certamente não se estranham.

Do mito

É incontornável a evocação de remotas figuras míticas a propósito dos super-heróis; mais subtil ou mais manifesta, a sua presença é constantemente notada. Se no título deste estudo falamos de uma hipotética *idade de ouro* fazê- mo-lo por analogia com aquilo que se convencionou caracterizar como a *golden age* dos *comics*, entre o final dos anos 30, com o surgimento de Superman e Batman, e o início dos anos 50, com o crepúsculo dos super-heróis. De modo similar (apesar de uma década de 90 bastante promissora), é nos anos 2000 que as adaptações aumentam de forma constante em número e crescem imenso em sofisticação.

Mas a ideia de Idade de Ouro, com a sua ressonância e fabulatória, pode também remeter para o período primevo, o *arché*, e deve permitir-nos, por isso, fazer a ponte com o mito, tema tão intensamente abordado nos *comics*. *The Greatest Story Ever Told*. Assim se chama o filme de 1965 no qual George Stevens põe Max Von Sydow a encarnar Jesus Cristo. É sem dúvida a maior história alguma vez contada. Mas o título do filme poderia ser igualmente transposto para a narrativa de Kal-el ou Clark Kent...ou Superman. Atenemos na caracterização das personagens de Jesus Cristo e Superman: uma figura messiânica que vem dos céus para salvar a humanidade operando milagres e defendendo o bem de forma intransigente. As épocas (e logo as estratégias e as ferramentas da missão) são diferentes, mas o propósito e a intenção última são idênticos. Do religioso para o secular, mantém- se um protector alienígena que nos providencia a salvação. Na sua mudança, o mito perpetua-se.

Outra semelhança pode ser encontrada entre a forma simbólica do mito e as modernas figuras dos super-heróis: a repetição do *storytelling*. Uma das características do mito desde a oralidade prende-se precisamente com a repetição: o mito é casual ou ritualmente recontado com o objectivo de perpetuar a sua memória

e a sua vigência. Ora, uma das características fundamentais que encontramos nos *comics* prende-se com a necessidade ou a vontade de recontar constantemente as origens dos super-heróis, certamente para reavivar a sua memória e o seu exemplo. Mas também porque, devido à sua natureza e fabulada e extraordinária, a credibilidade destas personagens precisa ser constantemente atestada (pois, em muitos casos, elas são *stranger than fiction*). Se quisermos ser cínicos, podemos, por outro lado, ver nesta reiteração das origens não mais que um propósito comercial que a estratégia do *reboot* assinalaria com nítida clareza.

As personagens que habitam este imaginário não são apenas *stranger than fiction*. Há um outro epíteto que lhe é apropriado: *bigger than life*. Por vários motivos: porque estão acima de nós, comuns mortais, dos nossos padrões e limites; porque a sua existência não cabe numa vida (basta perceber que estas são personagens que não morrem, que atravessam tempos e lugares incomensuráveis); porque a sua dimensão mítica e simbólica os subtrai à obliteração e os ascende ao panteão; porque iluminam os dramas quotidianos à luz dos valores mais elevados e das façanhas mais heróicas; porque renovam os sonhos, os desejos e as fantasias dos humanos que atravessam a vida presos num corpo pesado, envelhecendo e morrendo. Por todos estes motivos, a imaginação torna-se delirante. As imagens dos super-heróis - entre a ontologia e a extravagância - são agora mais fáceis de compreender: elas podem, e devem, dar uma forma a uma força (que poderíamos sintetizar na conjugação do fato e dos super-poderes), a forma e a força dos nossos sonhos e fantasias. Por isso, toda a personagem acumula sinais. E a imagem acumula delírios. Delírios que podem ser bondosos, libidinosos, alquímicos, vertiginosos, angelicais, evangélicos, demoníacos. Mas humanos, sempre.

Os super-heróis são seres que nos sobrevoam, novos anjos ou deuses. São figuras que podemos ver acima de nós, rente ao *skyline* ou perdidos no firmamento. A este propósito poderíamos evocar a pintura religiosa ou o *trompe l'oeil* que noutras épocas tão magicamente convidaram à plenitude mística: acima de nós, planando, flutuando, vigiando ou escondendo-se, estes heróis superlativos parecem sempre à espera de um chamamento humano, demasiado humano, de que o símbolo mais perfeito e literal seria o sinal que a população de Gotham projecta nos céus, a luz que ilumina as trevas da metrópole (como na pintura religiosa encontramos o halo do Espírito Santo). Onde antes os anjos vigilantes nos guardavam, agora os justiceiros prodigiosos nos contemplam. Nós, os terrenos, aqui, em baixo, enredados em humildade doméstica ou frenesim urbano; eles, os maravilhosos (*marvels*), lá acima, sempre solícitos a acudir-nos, monitorizando nos telhados ou descendo dos céus. Se olharmos a pintura religiosa que nos dividia entre os celestiais e os terrenos, facilmente percebemos a simetria.

Se evocamos aqui a pintura religiosa, fazê-mo-lo por vários motivos. Um deles prende-se com a seguinte constatação: num mundo que desde a *idade da razão* se tornou cada vez mais técnico, automático, geométrico, abstracto, regrado, mensurado, desmistificado,

desiludido e secularizado, géneros como o fantástico ou o terror (e em certa medida a ficção científica) tornaram-se redutos de um imaginário menos racionalista e tecnológico que foi sendo remetido para bolsas de imaginação tidas por atávicas pelos guardiões do rigor intelectual (mas, curiosamente, de grande apelo popular). É lá que encontramos, nesses mundos de sonho e fantasia, de projecção e especulação, de fábula e maravilhamento, traços de uma herança gótica, romântica, simbolista, fantástica: monstros, demónios, névoas, fogos, halos, brilhos, sombras, criptas, grinaldas, coroas.

Também encontramos nestas histórias todo o espectro da matéria em transformação: a água, o ar, a terra, o fogo. Os quatro elementos podem ser armas, símbolos ou corpo. A magia parece regressar; dos tempos profundos do mito original para a réplica anacrónica dos *comics*. Da água nos vem Namor. Em fogo se transforma o Tocha Humana. The Thing é uma rocha vivente. Storm domina o clima a seu belo prazer. Há certamente muito de alquímico nestas personagens e nos acontecimentos que elas provocam. É como se o mundo fosse uma espécie de laboratório incomensurável onde se experimentam as mais diversas fórmulas mágicas. Onde todas as transformações parecem possíveis. Caso paradigmático: o *morphing* de Mystique, a mutante que pode mimetizar qualquer forma. Mystique seria então o emblema perfeito do desejo de metamorfose que nos habita. Aliás, os próprios autores de *comics*, na sua imaginação delirante, permitiram-se as mais desmesuradas efabulações: a mais sensual das Amazonas; o mais desfigurado dos vilões; o mais sereno dos colossos; o mais monstruoso dos meliantes; o mais apolíneo dos heróis; o mais carnavalesco dos criminosos. Todas as formas hão-de encontrar-se aqui, do grotesco e do objecto ao diáfano e ao celestial. Em cada um, uma actualização dos mitos prematuros ou clássicos. Uma alquimia universal, digamos; mas instável, feita não apenas de prodígios, mas também de aberrações, de incidentes e erros, de culpas punitivas e crimes sem redenção.

Da narrativa

Não são sinónimos, mas aos termos mito e narrativa não se nega uma proximidade quase ontológica. Entre os mitos se encontram certamente muitas das narrativas primordiais. E entre as narrativas mais populares se contam os mitos. As cosmogonias seriam o molde e o género matricial deste cruzamento. Explicamos o mundo com mitos. Com fábulas e com contos. Em todo o caso, sempre com narrativas. A narrativa é um elemento fundamental para se compreender o sucesso dos *comics* e das suas adaptações. Até porque, como será fácil constatar, tanto o cinema como os *comics* encontram na narrativa a sua moldura mais comum, quase incontornável. Daí a facilidade de identificação de leitores e de espectadores com as personagens e universos apresentados.

Ora, se tomarmos como uma das características fundamentais do pós-modernismo a falência (ou, pelo menos, a crise) das grandes narrativas, podemos ver como a assumpção dos *comics* como um dos avatares desse período nos coloca embaraços analíticos deveras

estimulantes. Isto porquê? Porque nos *comics* encontramos em simultâneo as mais diversas escalas e modalidades da narrativa: a grande e a pequena, a quotidiana e a olímpica, a linear e a rizomática, a fragmentária e a enciclopédica. Isto torna-se tão mais relevante quanto o volume e a escala são critérios de aferição artística e crítica de uma obra - como se toda a certificação da qualidade assentasse no critério da quantidade. Como se o sublime exigisse o colossal, como se o incomensurável fosse condição do genial. Ou seja: como se a grande narrativa tivesse de ser necessariamente uma narrativa grande. Ora, os *comics* têm tendência a criar grandes histórias com narrativas pequenas (e o inverso também será verdade).

O que existe de estimulante nos *comics* é precisamente o modo como estes critérios (a quantidade e a qualidade) se contrastam, reforçam ou anulam. A análise da narrativa nos *comics* a partir da ideia de grandeza impõe-se em múltiplas instâncias. Começamos pela questão da grande narrativa. A ideia de uma narrativa grandiosa, épica, universal, total, não tem certamente origem nos *comics*. Ainda assim, um dos tópicos recorrentes nos *comics* é precisamente a ameaça apocalíptica. De algum modo, podemos encontrar aqui um certo paralelismo com a invenção de um *cinema-global* que surge na produção americana de ficção científica dos anos 1950 em que o mundo inteiro se encontra em risco cataclísmico: múltiplas capitais e países simultaneamente em perigo.

Ora, no que respeita aos *comics*, o salvamento pode ocorrer em várias instâncias e dimensões: pode ser um salvamento doméstico (a namorada ou a família), metropolitano, civilizacional ou mesmo cósmico. Assim, quando a escala entra no grau cósmico, aquilo que podemos constatar é que se trata não apenas da grande narrativa, mas mesmo da maior das narrativas, a narrativa total que coloca toda a humanidade ou mesmo toda a existência perante o desaparecimento. As ideias de aniquilação ou de extermínio tornam-se prementes, a sensibilidade apocalíptica irreprimível. A ser assim, a falência da grande narrativa seria contrariada pelas histórias que na banda desenhada, como no cinema, assumem essa dimensão ecuménica, universalista ou cósmica.

E, no entanto, há dois aspectos que a partir do interior e do exterior desafiam esta ideia de grande narrativa: um tem a ver com a lógica sumária, o outro com a natureza fragmentária de muitos *comics*. No que respeita à primeira característica (a tendência sumária das narrativas), o que queremos dizer é que, inicialmente, as histórias de super-heróis eram contadas em relativamente poucas páginas, de uma forma acelerada: cada cena ou evento tendia a ser apresentado num único plano ou vinheta, de modo que a informação era condensada como um epítome, uma súmula. Esta característica ia de par com um outro aspecto em certa medida similar: a tendência para a caricatura, em que um aspecto mais marcante da personagem é colocado em nítido relevo. Sucedia então que facilmente as personagens passavam de uma tridimensionalidade naturalista a uma unidimensionalidade *cartoon*. Foi precisamente por aí que o cinema, na expectativa de granjear respeitabilidade nas adaptações, teve de fazer o seu percurso: dar densidade tanto às personagens como aos

acontecimentos. A lógica sumária herdada pelos *comics* das *comic-strips* precedentes foi deixando de servir e o lado mais *cartoon* das personagens foi-se revelando também incipiente e rejeitado. Quando este ajuste não foi feito, o fracasso na adaptação tendeu a ser regra. Quanto à típica fragmentação da narrativa dos *comics*, podemos constatar-la na lógica de folhetim herdada das *comic-strips*, mas também nos *cross-overs*, *spin-off* ou *reboots*. O que sucede neste caso é que as narrativas tendem a ser apresentadas de forma episódica, constantemente renovada. A ideia de *cliffhanger* torna-se fundamental, retomando a tradição referencial das *Mil e Uma Noites*. O propósito é muito claro: criar, manter, aumentar, renovar ou relançar a expectativa do leitor. Este é convidado a regressar ciclicamente às aventuras dos seus heróis. Tal lógica episódica ou fragmentária pode ser agora vista, retrospectivamente, como precursora do que sucede hoje em dia nas adaptações para cinema: sequelas, prequelas, trilogias, tetralogias tomaram-se recorrentes, evocando a lógica dos *serials* dos anos 40 (um dos meios de transposição dos *comics* para filme).

Igualmente nesta dinâmica narrativa encontramos os *cross-overs*, os *spin-off* ou os *reboots*. No primeiro caso, trata-se de cruzar personagens ou universos heterogêneos: por exemplo, Spider-man e Superman, um de Nova Iorque, o outro de Metropolis, um da Marvel, o outro da DC. O *spin-off* consiste em apartar uma personagem de um determinado grupo e dar-lhe uma história própria como protagonista - temos o caso famoso de Wolverine, o mais popular dos X-Men. O *reboot* é de todas as estratégias a mais radical já que neste caso tudo começa de novo, apagando-se o que existiu antes, como se uma determinada história estivesse a ser contada pela primeira vez.

Esta tendência para a fragmentação é apenas uma das modalidades em que podemos perceber a grande elasticidade destas narrativas. Ela pode encontrar-se não apenas ao nível da narração, mas igualmente da própria história. Queremos com isto dizer que, porque estas histórias tendem a aproximar-se do fantástico (género que juntamente com a comédia, e em menor grau a ficção científica, se conta entre os mais elásticos no que respeita à verosimilhança), elas permitem uma grande flexibilidade e fabulatória. Podem a qualquer momento entrar novas personagens ou mudar-se de espaços e de tempos. O *twist* é um *must*. Daí que as ideias de utopia e de anacronismo nos pareçam quase familiares: as histórias passam-se muitas vezes em épocas a-históricas ou em universos paralelos ou em realidades alternativas ou em mundos sem referente real (veja-se os casos paradigmáticos de Gotham ou Metropolis, cidades que, mesmo tendo Nova Iorque como referência, não pertencem à cartografia do nosso planeta). Assim, viajar no tempo e viajar para lugares imaginários (através do teletransporte, por exemplo) são ocorrências comuns nestas histórias.

Mas se há uma elasticidade fantasista muito evidente, a verdade é que estas histórias tendem a ancorar-se em questões muito íntimas ou pungentes. Em muitos casos, trata-se de narrativas de exemplo e formação, com uma mensagem política, cultural, social

e moralmente caucionada. Frases como “com grandes poderes vêm grandes responsabilidades!”, o mote de Peter Parker/Spider-man, ou “caímos para aprendermos a levantar-nos”, máxima seguida por Bruce Wayne/Batman, são ilustrativas da ética vincada que atravessa estas histórias. Talvez por isso mesmo os heróis mais populares sejam os mais humanos - na sua origem, nos seus dilemas, nos seus medos, nas suas falhas, nos seus desejos. Caso de Batman ou dos X-Men. Daí também que muitos dos heróis sejam órfãos: Superman, Batman, Spider-man. Como se a bênção dos super-poderes que lhes dão uma posição, e muitas vezes uma pose, privilegiada tivesse o contrapeso trágico da perda mais dilacerante.

Esta humanidade indelével podemos encontrá-la igualmente nas histórias que recuperam a clássica *hybris*. A figura tutelar de Prometeu é a referência a ter em conta. Desafiar os deuses pode trazer consequências devastadoras. Contestar as hierarquias pode

ser punitivo e trágico. Que o diga Bruce Banner, cujo alter-ego Hulk, um monstro verde irado, é precisamente a consequência de um acidente que o expôs à radiação gama numa experiência militar. Que o digam os quatro fantásticos, e em especial The Thing, um cientista que é alvo de radiação cósmica e que, por rearranjo molecular, se transforma num *golem* desajeitado, tormento diário da auto-estima. Para não falarmos já em pactos com o Diabo que ecoam necessariamente o imaginário faustiano e que originaram Hellboy ou Spawn, dois heróis famosos da primeira década dos anos 1990.

Mas talvez não seja o lado humano a causa maior da grande popularidade destas personagens. É a sua dimensão *bigger than life* que as distingue, como se vê numa das suas características fundamentais: a coreografia e a acrobacia que podem desafiar todas as leis físicas e limites humanos. Encontramos muitas variantes: do



pugilismo ao *ballet*, das artes marciais ao malabarismo, da levitação ao projectil. Há aqui um intenso culto da mobilidade e da dinâmica, da velocidade e do movimento, da superação e da perícia. Há algo de profundamente futurista e metropolitano, quase evocando a *speedmania* que o crítico Vachel Lindsay identificava no carácter do povo e do cinema americanos, já na primeira década do século XX. Rapidez fulminante e performance inexcedível seriam os dois princípios fundamentais dos acontecimentos e das acções. Este reenvio para o sobre-natural pode ecoar igualmente na presença catártica ou diletante dos heróis nos topos dos arranha-céus. Os terraços e os telhados tornam-se então um equivalente dos pedestais da estatuária clássica e muitas vezes o palco da *performance* e do *show*, da luta de arqui-inimigos entre a vida e a morte. Esta dimensão retórica da grandiosidade e da elevação encontra na própria linguagem dos *comics* e, talvez ainda de forma mais vincada do cinema, um signo no plano contra-picado, naquilo que designamos aqui por plano épico, capaz de aumentar ainda mais o simbolismo divino da personagem, a sua presença e potência, a nossa reverência e a nossa fé. A este propósito os trabalhos do ilustrador Alex Ross e do cineasta Chistopher Nolan são elucidativos.

Da crítica

As indústrias culturais e a sociedade do espectáculo foram - e são - duas matérias e duas forças incontornáveis na modelação da sociedade e da cultura contemporâneas. É nelas que hoje as ideias de individual e de colectivo, de identidade e de alteridade, de local e de global se inscrevem. Porque é aí que muito (tudo, quem sabe…) se decide, a nossa atenção deverá ser ainda mais acutilante e precisa. Denegar ou recusar, por princípio, as premissas e a relevância destas instâncias culturais obrigar-nos-ia a declinar qualquer propósito da nossa análise. Isto porque o objecto de estudo (*os comics* no cinema) parece partilhar das características - que não necessariamente vicissitudes - das indústrias culturais e da sociedade do espectáculo. E em dupla dose: através dos filmes e através dos livros. Assumamos então como ponto de partida que a contestação subjectiva ou académica da validade destas personagens e das suas histórias seja legítima; mas contraponhamos, de forma heróica, que talvez esta postura crítica careça de análise mais aturada. Podemos assumir que há muito de escapista nestas histórias. Verdade indisfarçável, obviamente. Porém, perguntemos: será o escapismo um pecado? Erro? Obscurantismo? E o que pensar da violência, velada ou manifesta? E da crença ingénua na mimetização?

E da propensão para o estereótipo, a repetição, o mesmo? Mas o sujeito não é mais constância do que ruptura, a civilização não é mais hábito do que desvio?

Existe uma incapacidade de recuo e distanciamento crítico e intelectual? Mas não são deveras evidentes as marcas da paródia e da auto-reflexividade nos *comics* e nas respectivas adaptações? Acontece uma substituição da essência pela imagem, uma

simulação? Mas não é a mediação, toda ela, sempre simulação, algo que nos surge sempre como aparência - mais naturalista ou mais codificada -, como algo que nos interpela enquanto esquema alusivo ou enquanto decalque minucioso de uma ideia?

Assumamos então o escapismo, mas amenizemos a menoridade que lhe costumamos colar. Porque, a avaliar pelo juízo popular, também os leitores de *comics* e os espectadores das suas adaptações sentem necessidade de crescer, já que, assume-se, é a maturidade que nos inscreve no círculo dos adultos, dos que detêm o critério último, a sentença definitiva, a decisão e a autoridade: o poder. O que se constata como padrão na recepção das adaptações cinematográficas é, precisamente, uma propensão crescente para a recusa dos traços marcadamente infantis: desdém (ou mesmo oposição) do caricatural, do burlesco, do hiperbólico, do ligeiro, do abusivo, do esquemático, do superficial, do *camp*. Como explicar esta atitude? Estarão as pretéritas gerações juvenis de leitores de *comics* a assumir no presente a sua maturidade enquanto espectadores de cinema? Ou será o mero juízo de bom senso a ditar as condições básicas de sucesso de uma obra? Seja como for, o certo é que casos marcadamente caricaturais no tom, como *Batman Forever*, *Batman & Robin*, *The Spirit* ou mesmo *Kick-Ass* foram flops comerciais. Contudo, apesar do seu registo propositadamente paródico, *Wanted* foi bem sucedido e *Dick Tracy* ficou num ponto intermédio. Do outro lado, temos filmes como *Superman*, de Richard Donner, e o mais recente e avassalador *Dark Knight* como casos de sucesso da *gravitas* dramática. Diríamos, então, que o público tende a ser criterioso no exercício do gosto; mais, eventualmente, do que suspeitamos. E o público é uma parte fundamental na constituição do cânone deste género de filmes, obedecendo aos critérios da *fandom*, já que a crítica convencional tende a ignorar estas obras.

Aceitemos então o desdém e a zombaria destes filmes. Aceitemos que a modalidade retórica e narrativa preferencial é o lugar-comum. E assumamos que o lugar-comum se torna muitas vezes em *cliché* (e é aí que ele inverte o seu valor: de positivo para negativo), quando esgota qualquer potencial hermenêutico ou pedagógico. É então, também. que o lugar-comum se torna inofensivo: um lugar seguro onde regressamos. Mas sejamos mais exigentes e justos com os *comics*. Para tal precisamos de nos deter com vagar na análise, para falar da elasticidade da alegoria. A alegoria pode aproximar-nos da evidência ou afastar-nos para o enigma. Toda a figura ou toda a palavra comporta uma parte de alegoria. Se olhada em profundidade, poderemos encontrar um outro sentido mais enviesado, mais secreto, porventura íntimo. A revivificação dos deuses antigos em plena sociedade industrial e racional constituirá certamente a mais vasta questão alegórica presente nos *comics*.

Voltemos ao desdém, que pode chegar à censura. Entretenhamo-nos - palavra tão colada ao assunto em análise - com uma ideia que transcorre muito frequentemente o discurso mediático e criativo neste campo: a homenagem.

Que Stan Lee faça um *cameo* em todos os filmes dos seus heróis ou que a primeira atriz a interpretar Lois Lane nos anos 40 seja convidada para o último *Superman Returns* são exemplos da cultura de gratidão e de reverência da *fandom*. Há algo de religioso, certamente, nesta relação com os ídolos e a tradição. Será algo da ordem do irracional, do obscuro, do inconsciente ou do acrítico? Cada um avaliará. Porém, há um aspecto inegável: não existe fanatismo sem intimidade, não existe homenagem sem devoção. Foquemos outro aspecto: a ideia de *do-it-yourself*. Parecerá estranho, numa primeira instância, evocar esta espécie de *slogan* poiético da contemporaneidade a propósito de algo como os *comics* ou o cinema, ramos da indústria cultural. E, porém, há no gesto de desenhar (e no de escrever) algo que nos remete para a espontaneidade e para o amadorismo que associamos ao *do-it-yourself*. Desenha-se por tudo e por nada. Um momento de tédio ou de ócio pode bastar. Grande economia de meios: uma superfície e um lápis ou um estilete. Grande elasticidade criativa: a imaginação desencarcerada. Terá sido assim com Jerry Siegel e Joe Shuster. Ou com Bob Kane. Ou com Stan Lee. Liberta-se a imaginação e um super-homem pode surgir. Um messias. Ou um cavaleiro negro, intrépido e incorrupto justiceiro. Ou aperfeçoamos a humanidade, levamos Darwin um passo à frente e criamos uma estirpe de mutantes. Ícones, imagens poderosas, reverenciadas, adoradas, que nenhum desdém ou condenação crítica pôde deter. Fizeram-no com muito pouco: imaginação. Depois, passados 50 ou 60 anos, o cinema tomou-os como seus. A tecnologia permitiu-o. E fizeram-se filmes com tecnologia *state of the art*, com centenas de milhões de dólares por obra, com a *crème de la crème* do *star system*. Uma indústria cultural começou no doméstico *do-it-yourself*, a outra continua-a no mais ambicioso *studio system*.

Mantenhamo-nos próximos da crítica, mas ligeiramente ao lado. Falemos da paródia auto-reflexiva. Com ela podemos amenizar as acusações de fanatismo eufórico, de escapismo inconsciente, de absentismo crítico. A paródia é uma das estratégias que tem atravessado muita da produção cultural recente e na banda desenhada tem acontecido o mesmo. Em certos casos, através da sobrecarga dos traços de comédia e burlesco de personagens e situações; noutros, através de uma prática muito aguda de revisão e derisão das convenções e valores prevaletentes. Temos então uma propensão para a brincadeira, até para a zombaria e mesmo para o escárnio, e temos uma propensão para o distanciamento crítico e adulto, para o cepticismo e a rejeição. Obras e filmes como *Watchmen*, *Wanted* ou *Kick-Ass* tal atestam. Podemos talvez descrever um arco na história dos super-heróis que se desenha entre o tom leve, ligeiro, voluntarioso, quase ingénuo das primeiras histórias (*golden age*), e o tom grave e sério da maioridade artística recente (o que se convencionou designar por *modern* ou *dark age*). A confirmar-se esta hipótese quase poderíamos encontrar nela a simetria dos géneros: entre a depreciada comédia, que toma a existência e o mundo como brincadeira, e o prestigiado drama que faz da reflexão profunda sobre o sofrimento e as suas catarses

o tema mais comum. Encontrar-nos-íamos então nesse percurso ao mesmo tempo cínico e defensivo que alimenta uma certa forma de preconceito: à arte convirá mais o choro que o riso. Daí que os heróis tendam a encontrar num incidente trágico o suplemento de verdade que os motiva e, de algum modo, humaniza, o qual juntam à gravidade política, ontológica, subjectiva ou filosófica de onde advirá a maturidade intelectual de um ideário ou de um imaginário. É isso mesmo que encontramos no talvez mais importante argumentista da idade moderna dos *comics*, seguramente um dos mais cultos e conscientes: Alan Moore, autor de alegorias, distopias e elegias como *V for Vendetta* ou *Watchmen*. Mas se a sua obra não recusa um dos temas mais comuns da banda desenhada, a violência, é contudo na obra de Mark Millar e nas respectivas adaptações que este ressurge ou se impõe com maior acutilância. Em *comics* e filmes como *Wanted* ou *Kick-Ass* encontramos a violência como hipérbole e como paródia. Ela já não se ancora no real. A sua representação, de tão exagerada, torna-se gráfica, virtual, simbólica - em última instância, ridícula. Ora, é esta evidência retórica da violência que nos pode proteger contra o risco sempre assombrado, mas nunca atestado, da mimetização. Porque a violência é aqui já não da ordem do ultrajante ou meramente do grotesco, mas antes, e paradoxalmente, da evidência sincera da paródia. Esta evidência retórica e caricatural faz dela o *comic relief* do maniqueísmo que estas histórias não recusam. A violência é aqui já só imagem e espectáculo. Não a violência do crime ou da guerra, da dor ou da política, mas a violência meramente icónica (logo codificada), exorbitada (logo irónica), ritualizada (logo abstracta). Claro que ela não se ausentou. São heróis e arqui-inimigos que se confrontam, mas já não em nome do bem ou do mal político, ontológico ou social; antes, do bem e do mal como avatares-*cartoon* sem alma dorida. Como se o voluntarismo e o optimismo quase infantil que encontramos nos heróis fundadores do género cedesse lugar a um cinismo auto-reflexivo e paródico típico da idade contemporânea.

Do hedonismo

Identificámos a ficção científica e o fantástico como os géneros fundamentais em que se enquadram as histórias de super-heróis. E parece-nos possível, a este propósito, traçar um duplo percurso: o fantástico conduzir-nos-ia ao passado, mesmo que de um passado mítico e efabulado se trate. A ficção científica aponta-nos ao futuro, mesmo se nos confrontamos com um devir perpetuamente adiado ou equivocado. A ligação à magia e à religião num caso, à ciência e à tecnologia no outro, parecem ajudar a consolidar essa ideia. Teríamos então as histórias de super- heróis como uma espécie de *pivot* a partir do qual se multiplicam anacronias. Essa espécie de duplo *stargate*, de portal da imaginação, poderá explicar o escapismo popular destes filmes.

Quando nos apontam ao futuro, p odemos entender que a projecção utópica, mais evidente ou mais subtil, se inscreve no imaginário. O



destino da metrópole ou do país, da humanidade ou do planeta, da vida ou do universo apresenta-se frequentemente como pretexto narrativo de pendor mais ou menos apocalíptico - um apocalipse natural, nuclear, cósmico, não interessa a sua causa, dinâmica ou dimensão. Note-se porém que, curiosamente, no que respeita às personagens inscritas num cenário futurista, os heróis da idade cibernética dos últimos anos não originam na BD, mas antes no cinema, de que são exemplo *Terminator* ou *Robocop* (ainda que possamos filiá-los em *Iron Man* e noutros robots dos *comics*). Em direcção inversa, muitas vezes as histórias remetem-nos para

situações ou, sobretudo, personagens do passado, de um tempo mítico, alegórico, muitas vezes folclórico, mesmo sobrenatural ou até lírico. Como se uma *idade de ouro* imaginária, e do imaginário, nos fascinasse pelo tom onírico, fantasioso ou vigoroso das personagens que propõe. Neste bestiário mágico-tecnológico encontramos, então, robots e hologramas, monstros e divindades. Avatares heterogêneos que podem cruzar-se: *Thor* e *Iron Man* lutando lado a lado.

Existe igualmente uma dimensão política muito forte - em chave mais alegórica ou mais documental - nestas histórias. De modo

vincado, temos a figura do Capitão América, esse super-soldado criado deliberadamente, em 1941, com o objectivo de combater as forças do Eixo. Tudo nele é de uma retórica política evidente e reiterada. De um modo mais alegórico temos a história crepuscular de super-heróis que é *Watchmen* onde os vigilantes são proscritos da sociedade como se constata no epítome do filme: *who watches the watchmen?* Mas poderíamos falar igualmente da saga *X-Men*, que coloca como eixo de reflexão e leitura central a questão da diferença, da discriminação, da alteridade. Ou evocar a alma quebrada de Batman, o justiceiro sempre no limiar entre a violência justa e a violência hedonista. Tratam-se de personagens, histórias, livros ou filmes que nos implicam - mesmo que de modo maniqueísta - em escolhas de valores e mundividências várias.

A mundividência política de escala desdobrada (o bairro, a cidade, o país, o continente, o universo) espelha-se na galeria de figuras que, mau grado a sua vastidão, pode ser unificada sob um preceito: uma nova classe, superior, sobre-humana. Se quiséssemos ver aqui uma projecção da luta política de classes cruzada com a luta moral entre o bem e o mal, bem que o poderíamos fazer: super-heróis e supervilões constituiriam uma espécie de nova aristocracia, uma classe um nível acima do cidadão comum, dos mortais (da ordem do superlativo e do angelical são eles). Depois dos santos, dos imperadores, dos guerreiros, da burguesia, da nobreza, dos *gentlemen*, dos *moguls*, dos capitalistas, dos *tycoons*, teríamos os super-heróis a reintroduzir a lenda, a epopeia e a monumentalidade no nosso quotidiano. Podemos ver o *kitsch* a macular o majestático ou a *gravitas* ultrajada pelo *camp* como sinais de uma anestésica indústria cultural, de uma inebriante sociedade do espectáculo ou de uma indistinta pós-modernidade. Ou, em alternativa, podemos ver apenas a dinâmica poética em funcionamento pleno, indiferente a purismos iniciáticos ou elitismos exclusivistas, tecendo malhas épicas com fragmentos eruditos e ícones plebeus, colocando em pedestais glorificadores figuras populares que reencarnam a grandiosidade heróica de outros tempos. A espessura hermenêutica pode ser ténue na sua aparência e a gratificação demasiado fulminante, mas não há como negar o profundo apelo destas narrativas que, por estratégias múltiplas (adaptações livres, fiéis ou literais) são levadas da euforia em quatro cores dos livros ao espanto digital dos filmes.

A constatação de que o proletário, o bucólico, o ascético, o diplomático ou o documental praticamente estão ausentes destas histórias poderia constituir um outro pretexto de inquietação e reflexão sobre a polaridade política/ hedonismo. O proletário não será uma figura social ou uma categoria política de eleição nestas histórias por dois motivos: por um lado, porque os *comics* surgem num contexto de indústria (cultural); por outro, e decorrente do primeiro, porque surgem num contexto cultural e ideológico capitalista. O bucólico estará ausente porque as cidades e as metrópoles ao longo do último século se tornaram pontos de agregação e confluência de multidões em busca de oportunidades ou de uma vibração que o campo não pode proporcionar (daí que Clark Kent troque a agrária e lenta Smallville pela terciária e

frenética Metropolis, lugar perfeito para *flirts*, perseguições e lutas); é nesse contexto urbano que surge uma cultura juvenil, tecnológica, libertária, evasiva, dinâmica. O ascético está ausente (mesmo se o treino de Batman ou Daredevil dele não abdicam) porque existe em todos nós uma propensão para o optimismo mais temerário, para o voluntarismo mais audaz, para a acumulação e o consumo, que nos acompanha desde os sonhos de criança e em que tudo, por um passe de mágica, parece possível. O diplomático está ausente por vários motivos: porque a luta é da ordem do maniqueísmo, da incomunicabilidade e do inegociável; porque a vasta amplitude dos conflitos e a agressividade dos contendentes não permite o diálogo. O documental está ausente porque o *storytelling* - e, antes de mais, o *storytelling* ficcional - se tornou a fórmula, o hábito, o molde onde toda a tradição literária, cinematográfica ou televisiva americana (e, contigualmente, ocidental) tende a integrar-se.

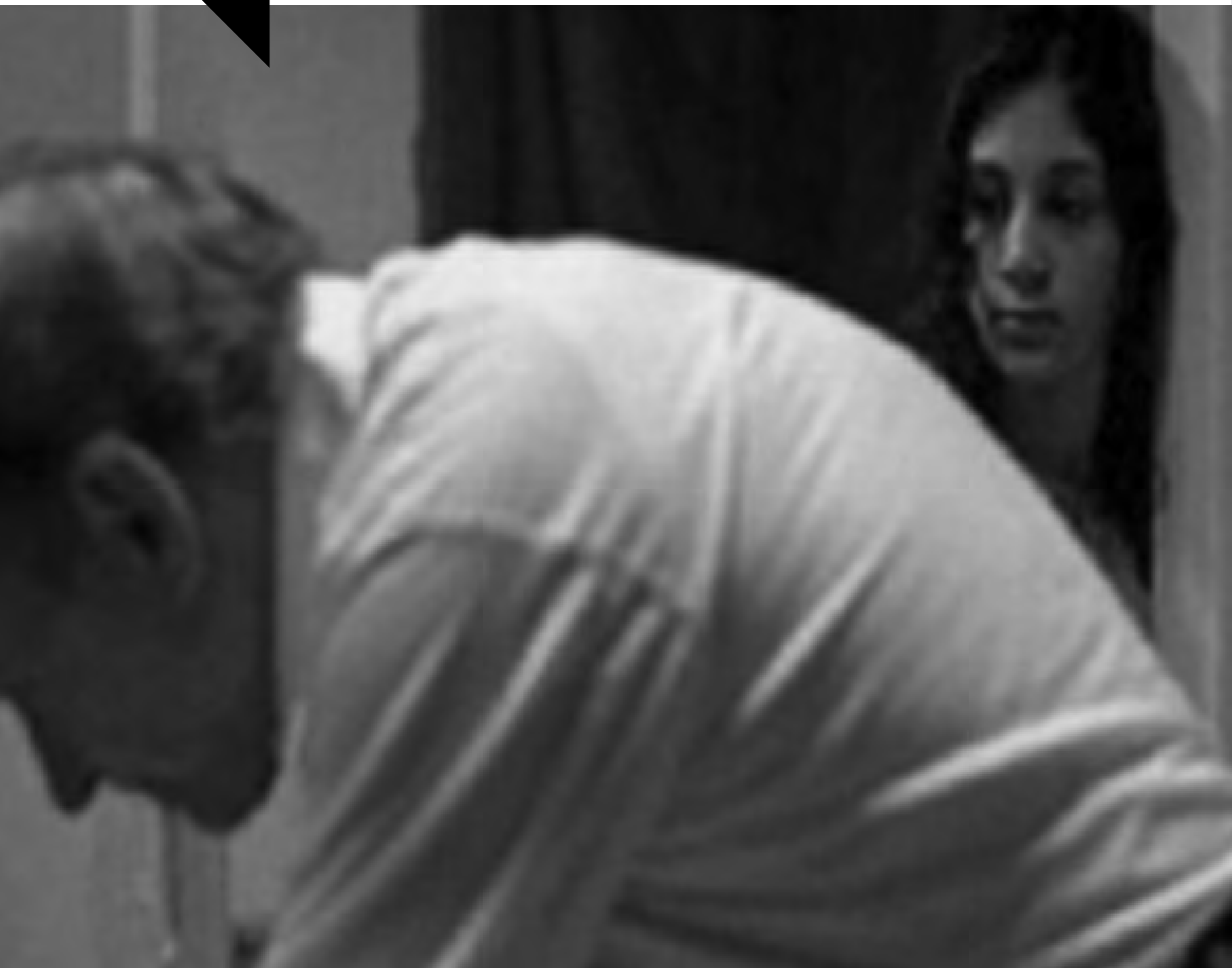
Concluindo: a efabulação antes ou acima do facto; o imaginado antes do real; a ficção antes do documentário - estes são os princípios de uma tradição que, se perde em prestígio erudito, ganha em adesão popular. Os *comics* e os filmes que estes originam são disso óptimo exemplo. As adaptações continuarão a multiplicar-se e a acelerar: com os meios tecnológicos cada vez mais sofisticados e flexíveis e com os fãs cada vez mais determinados, o período que medeia entre a publicação do *comic* e a sua adaptação cinematográfica tem sido cada vez mais curto e a audiência cada vez mais vasta. Uma *idade de ouro*, parece-nos.

Luís Nogueira

Luís Nogueira dirige a licenciatura em Cinema da Universidade da Beira Interior, onde é professor auxiliar no Departamento de Comunicação e Artes.

Lecciona várias unidades curriculares como Géneros Cinematográficos, Laboratório de Guionismo, Montagem, História do Cinema ou Teoria dos Cineastas.

Doutorou-se com a tese 'Narrativas Fílmicas e Videojogos. Articulações e dissensões'. A dissertação de mestrado denomina-se "Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos". Publicou manuais (disponíveis em livroslabcom.ubi.pt) e outros textos sobre cinema (bocc.ubi.pt).



THE

PLEASURE OF TRANSLATION: SUBTITLES AND CINEPHILIA

by
Felipe Pruneda Senties

The idea of writing about subtitles came from an attempt at trying to make sense of my own spectatorship of foreign language films, given that most examples of the art form that I saw growing up in Mexico City, and even today, are indeed in a language other than my mother tongue. Considering that the number of films of world cinema (particularly American cinema) seemed much larger and much more readily available than national productions, subtitles were there from the beginning of my earliest film education— when I was not yet a scholar or film student in any kind of formal sense, but rather an eager spectator and aficionado, wishing to catch up with what sources, at the time, I considered authoritative and deemed essential viewing; in other words, my stage as a young cinephile. I wondered what role subtitles had played in shaping my enjoyment of the movies and, thus, if they could also be part of learning about the films beyond the linguistic dimension and into formal, thematic, and historical frameworks.

A second motivator was an increasing sense that subtitles were often summoned up as an objection to the viewing of foreign films, and wondered about the nature of such a protest. But rather than exploring the reasons for the objection, or if subtitles were in fact at its root and not some other operations (a fascinating topic in its own right), I decided to think of ways in which subtitles could be not an obstacle to, but an enhancer of, our pleasure when viewing films.

The article does make a few gestures toward outlining the process of how subtitles came to be equated with “work” and “education” and, thus, became antonymous with pleasure. But that account (or, more precisely, that mere sketch) does not take into consideration the hegemonic relationship between the centers of world film production — where the quantity of films in the national language renders subtitles uncommon — and their peripheries — where subtitles are not just present in art or specialized houses, but in the bulk of mainstream cinema offerings as well. What an aversion to subtitles suggests is far more complex a topic, one that I chose not to explore in detail. An expanded version of the article would

include a more detailed reflection on the many reasons (both potential, perceived, and even statistical) to consider subtitles an unwanted presence. In any case, it is a topic that deserves far more space and attention than a single piece.

To accomplish the recovery of subtitles for cinephiliac discourse, the current essay considers subtitles as we find them in a given film — that is, it assumes that subtitles are fixed and are available for our appreciation of a film, perhaps in different versions, but always already written by the time the film is distributed. However, recent scholarship has emphasized the role of video production in film criticism. The increasing availability of the tools for the creation of video has made the appropriation and refashioning of audiovisual material an easier undertaking for spectators so that they become producers. In the case of the film scholar or reviewer, the use of cinema’s own means to study film (see, for example, Christian Keathley’s chapter on the video essay in the book *The Language and Style of Film Criticism*, edited by Andrew Klevan and Alex Clayton) blurs the lines between critic and practitioner. The creation of subtitles is but one form of this enterprise, as viewers generate their own subtitles to films, as part of their work of re-editing their own versions of established works, in order to lampoon, analyze, and revise them. A second part to this article would think of subtitles not just as a point of departure for the reading of a film, but as creative opportunities for video criticism and productive remixing, thus completing their role as tools for the cinephile.

Recommended further reading is the collection *Subtitles: On the Foreignness of Film*, edited by Atom Egoyan and Ian Balfour; Gilbert Fong’s *Dubbing and Subtitling in a World Context*, and *Cinema Babel: Translating Global Cinema* by Abe Mark Nornes.

THE PLEASURE OF TRANSLATION: SUBTITLES AND CINEPHILIA

Abstract

During the hey-day of French film appreciation circles in the first half of the twentieth century, subtitles were paired with cinephilia: only true lovers of the cinema and connoisseurs would prefer the versions originales of the best world cinema had to offer. Reading subtitles was seen as part of a spectatorial practice that wished to preserve the integrity of a film and appreciate it in its artistic purity. Apart from enjoyment, there was a didactic urge in the cinephile's agenda. And that is only one instance in which screen translation was coupled with education – in other words, with the opposite of entertainment, which is a feeling that still today prevents many viewers from watching foreign language films.

However, as cinephilia has experienced a rebirth in film studies as a legitimate source of research, I propose the incorporation of subtitles into new cinephiliac discourses as producers of cinematic pleasure rather than obstacles to it. Given that subtitles create dissonances between the source and target languages, participate in unexpected compositions as they invade the space of the images, and train our eyes to scan the screen in search for details within the frame, subtitles partake in the location of moments that viewers can fetishize and investigate, and thus are candidates for the generation not only of memorable instants in film, but also of writing that inspires both joy and knowledge in tracing the ways in which the linguistic flows and all their national and cultural associations interact with the moving image.

Keywords: Subtitles, Cinephilia, Translation, Transnational, Realism.

Introduction

To speak of the relationship between subtitles and cinephilia means asking: what does the presence of subtitles do to a viewer's enjoyment of a film? If experience is any indication, subtitles wreak havoc. Outside of the community of scholars and cinema lovers in which I find myself today, I find it surprisingly difficult to share the movies I have come to love, and the main point of resistance – the first, principal objection – tends to refer to subtitles. Versions range from the articulate: "I'd end up reading the movie rather than watching it" to simply: "Does it have subtitles? No thanks." And the viewers I speak of (which include students and acquaintances) are from a fairly substantial range of nationalities and cultural backgrounds, so anecdotally at least, the rejection of foreign language films is not particular to any demographic. Admittedly, such position must be attributable to factors other than language, and we must allow for the possibility that the presence of subtitles is an easier condition on which to put one's finger than, say, a feeling of otherness dispersed through the fabric of a film

that's both undeniable and elusive. Yet subtitles keep coming up as a problem, inside and outside the classroom.

This, of course, is not a novel situation, and there was even a time when the relationship between subtitles and cinephilia was established as confrontationally exclusive. In fact, the two came together to produce the very effect against which I am reacting: it turns out cinephilia is partly to blame for the status of subtitles as "work." I am referring specifically to a particular concept of cinephilia that is partially related to the one on which my investigation is based – namely, as it was understood by French film enthusiasts (France is arguably the country with the longest recorded history of cinephiliac film criticism) during the first half of the twentieth century. As Nataša Đurovičová (2009) observes, given the inextricable relationship of subtitles to literacy, "subtitled films... came charged with the burden of 'education'" (2009:104). If that weren't enough, in France, cinéclub circles further saddled subtitles with the role of gatekeepers of one of the highest forms of culture:

The subtitled releases (*versions originales*) were legally the sole prerogative of the small and urban *art et essai* circuit; in the discourse of the period their reading was rapidly construed as a form of connoisseurship (of voice, of language, of the soundtrack), that is, of cinephilia. But reading reframed as "work" could as easily be equalized with "non-entertainment" (2009: 104).

Subtitles, then, had an interesting role: they were simultaneously considered both vital to preserve the integrity of a film, and completely extraneous to it at the same time. But if that was the case for so-called cinephiles and connoisseurs, it certainly was (and still is) not for the casual movie-goer. Reading subtitles, it seems, is the opposite of movie-watching, so pleasure is not preserved, but contaminated beyond recovery. Now, such state of affairs poses great problems for those interested in tackling the subject of transnational cinemas – certainly a major, constantly growing trend in Media Studies – and developing their teaching and scholarship around the ways in which these films transgress and traverse ideas of nationality and nationhood. How can we do that if foreign language films are rejected because of their linguistic difference? In other words, how can interest be generated in foreign films in order to engage in the questions they raise outside academic and cinephiliac circles?

Yet the fact that cinephilia, or a manifestation of love for the movies, actually welcomed subtitles in order to guarantee cinephiles that they were watching the original versions of foreign films and thus kept their object of affection (or at least the possibility of the enjoyment they might yield from it) intact should be an encouraging sign for my project: namely, to wonder if there are ways to bind subtitles and entertainment. Can the viewer derive cinematic pleasure from the presence of subtitles? And if so, how can we, as transnational film scholars, overcome the hurdle of a

resistance to foreign language films by employing what appears to be the source of the conflict? In the process, can we harness such pleasure to further illuminate these films and their border-crossing qualities?

First, a brief clarification: even though the films I will discuss are not explicitly about, or emerge as conscious explorations of, cultural encounters and the shifting notion and role of the nation state in a globalized world, they do carry, in the fact that they are films viewed in countries different from the ones that originated them (and, thus, are translated for audiences in those latitudes), a transnational impulse. In short, every film that falls into the category of foreign is an instance of a transnational phenomenon. Every film is a foreign film somewhere.

There are two major problems in linking subtitles and cinephilia. One: specifying where to locate cinephilia within the context of transnational cinemas and transnational cinema studies; two: to provide an account of how subtitles can be a part of that kind of pleasure, particularly in the brand of cinephilia that interests me. It is a cinephilia that seeks "to bridge the gap between academic and lay audiences" (Ray, 2006:117), returning the term to its original, literal meaning – a love of cinema – and that embraces a poetic – rather than scientific – approach to film criticism.

And that's the first question: what kind of criticism can emerge from transnational film studies? Well, we can see if we can locate it within a critical spectrum that Roland Barthes (1972) constructs from two equally extreme objectives:

Either to posit a reality which is entirely permeable to history, and ideologize; or, conversely, to posit a reality which is ultimately impenetrable, irreducible, and, in this case, to poeticize... We constantly drift between the object and its demystification, powerless to render its wholeness. For if we penetrate the object, we liberate it but we destroy it; and if we acknowledge its full weight, we respect it, but we restore it to a state which is still mystified (1972: 158-159).

On the one hand, we are dealing with ideologically-charged concepts like nation and border. On the other, we're dealing with enjoyment and the risk that we might wax rhapsodic about the beauty of a film and yet reveal nothing about its transnational pathways. Put those two together and one might even be perilously close to falling into a kind of orientalism, of which scholars like Randall Halle (2010) have already warned us. In his article "Offering Tales They Want To Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism," Halle posits how current film financing practices across Europe, particularly of films that might encourage the production of artistically ambitious films from both within the European Union and outside its borders, act in ways that favor very particular stories. "There is a market for films that tell the tales of foreign cultures and distant peoples," Halle claims, "and thus the for-profit system [of international coproduction] seeks to

respond to the interest of this commercial audience" (2010: 304), or an audience that are "self-consciously cosmopolitan intellectuals" (2010: 303), mostly from Europe and the United States, eager to learn about the world. The fulfillment of such interests, according to Halle, has given rise to the production of films that "seek to offer insight into a type of person, if not an entire people," and which, "from the perspective of European values... provide the viewer with the grounds for a critical intervention in that foreign society" (304) The result is an ethos of coproduction that caters to limited, preconceived notions about these foreign societies, and which threatens to "keep as distant strangers people who might live around the corner or down the hall" (304). For instance, funding a Palestinian film could depend on whether or not the film addresses the Israeli-Palestinian conflict or not, since potential sources of funding (such as Ibermedia and Euroimages,) might bank on the fact that the familiarity that non-Palestinian viewers will have with that region is based on that very conflict, and hence they will see a film that promises to give them a good idea of what the conflict is about. So while we might enjoy these films, Halle asks us to question why and see if within the noble enterprise of cinematic cultural exchange there exists the possibility of developing a cultural myopia.

And yet, the enjoyment remains, and the fact is that many of these films, regardless of their appeal to an audience's biases and their (usually unwitting) participation in a vicious cycle where the foreign is fetishized rather than engaged with in meaningful, complex ways, are indeed extraordinary. Beyond the clearly erroneous pretention that the viewing of a few films might constitute a profoundly revelatory experience about a foreign culture, there is still a sense that we have seen good films – movies that show us something that we might have never seen before and compel us to follow their stories, to absorb their visions, and to relish their unique rhythms. To realize that some of the joys these films supply must be kept in check does not mean all the pleasures we gather from these films are equally suspect. Abé Mark Nornes (1999) even hints at the attraction-like quality of subtitles in foreign language movies, as they become "a locus of the individual and the international which can potentially turn the film into an experience of translation" (1999:2). What viewers witness then is the spectacle of the negotiation of linguistic differences, as it were. We must then devise ways to tap into those genuine pleasures for the production of knowledge about films and their "foreignness." I will here suggest how subtitles can help constitute one such method.

We're back, then, to Barthes's characterization of the central disjunctive. First, undertaking the study of the category of transnational film encourages methodologies such as Ella Shohat (2006) and Robert Stam's "relational approach to identity" (2006: 206), which, in its contention that it is necessary to compare identity struggles across geopolitical contexts (for instance, finding connections between, say, the cultural development of Ashkenazi Jews and Chicanos[208]) in order to better understand the object

of study, largely sees identity as “permeable to history” (following Barthes) and thus ripe for ideologizing. Second, the ties that many of the films that fall in the transnational category have with art cinema or with mainstream, global Hollywood lead them to the confection of narratives and images that ostensibly aspire to the fantasy of a timeless, universal quality, be it as stories about the “human condition” or as machines of sensual gratification – and thus to carry with them an inherent impenetrability, for they purport to deal with recognizable human emotions and aesthetic responses to beauty that their site-specific tales generate (an appeal to audiences beyond their borders). In short, movies filled with lyrical moments that make viewers imagine their endurance as works of art and, thus, as irreducible mysteries. Ultimately, any film that crosses borders provides ample opportunities for both stances, leaving the critic to face a choice between them.

However, there are scholars who believe it is possible (indeed, even vital) to reconcile the two approaches, and that cinephilia could be the means to do so. In Christian Keathley’s (2006) view, film scholarship is currently (or at least in the last ten years) “dominated by the [ideologizing] critical method, one in which the scholar produces knowledge about the object of study” (2005: 134). Not only that: film scholars are “suspicious” of poietizing and of “acknowledging their own experiences of the thing in question” (135) i.e., their experience of pleasure. A great part of the history of film studies has been cinephobic: pleasure is treated as a persona non grata, and it is “decoded such that [it] could be explained away and the film experience could be captured and contained.” In doing so, academics who were nevertheless cinephiles “gained a world (or a discipline they could call their own), but they lost their cinephiliac souls” (135). Still, film studies cannot shake off the haunting of the poetic impulse, most perfectly embodied, for Keathley, in *photogénie*, a concept that French critics and filmmakers Jean Epstein, Louis Delluc, and others appropriated to constitute their take on critical writing, which “did a wonderful job of emphasizing the mysterious, the impenetrable in the cinema,” but failed to find its way into institutionally legitimized film studies because it was all about individual reactions and not the production of knowledge (135). That there are traces of such approach in the writings of André Bazin (135), arguably the most important film theorist of the twentieth century, is one of the reasons why Keathley endeavors to recover it without forcing it to replace the dominant scholarly mode. Are the same conditions present in the specialized discipline of transnational cinema studies? Are scholars who subscribe to it suspicious of intuiting the final impenetrability of any work of media arts, let alone one charged with place- and culture-specific questions (for example, questions related to a colonial past)? Since the field is still largely in construction and I can consider myself new to it, I’m afraid I’m incapable of making that judgment in any definitive way. But if we deduce that there is a tendency to create an academic field by legitimizing it through scientific and

taxonomic (read: reproducible and applicable) classification (even if transnational cinemas consistently refuse such models), then we can steer the budding area of study toward an early communion of respect for spectatorial reaction and sharable learning. In the case of transnational cinemas, we can go a step further and postulate that there should be pleasure in learning: even if we define a certain transnational property in the articulation of an idea of nationhood and its transference into and mutual transformation of another idea of nationhood, and our job as transnational cinema scholars is to locate the universalizing or particularizing tendencies of those articulations, that does not prevent us from scrutinizing how, through those tendencies, transnational films generate a frisson that is sensually and intellectually stimulating. In other words, let us rearticulate our question after Keathley: is it possible to poietize the encounters with unexpected similarities and differences between people and places that have been produced through an understanding of the concept of nation, which is inevitably ideological? Can one see the working-through foreign histories, geographies, languages and visual cultures as an impenetrable urge, and thus worthy of a mystified state? Specifically, I want to propose here that subtitles, precisely because they represent that very working-through (Nornes’s “locus of the individual and the international”) and make it part of the image, create opportunities for memorable, fortuitous encounters with a variety of cultures, nationalities, languages, and ways of understanding the motion picture that remind us of one of the main reasons (if not the original, most important reason) we go to the movies – to be delighted.

To answer the above questions, let me first reframe them: how can subtitles enter a cinephiliac discourse? We could start by wondering how cinephilia happens in the first place. As we have seen, it has to do with what Paul Willemen (1994) calls “the cinephiliac moment,” a detail on film which “resists, which escapes existing networks of critical discourse and theoretical frameworks” (1994: 231). Furthermore, it has to do with the fetishizing of “a particular moment, the isolating of a crystallizingly expressive detail” in the image. These details are “subjective, fleeting” and “variable,” and they are “seen in excess of what is being shown.” Cinephiliac moments, in short, are “not choreographed for us to see” or, if they are indeed choreographed and carefully placed, the audience is not intended to focus on them – they remain, intentionally or otherwise, peripheral to our vision (Keathley, 2006:30). So, besides their excessive and ephemeral properties, cinephiliac moments are also defined by their accidental quality. Their importance to cinephilia – and cinephiliac analysis – lies in that they are packaged doses of fascination: they are “a kind of *mise-en-abyme* wherein each cinephile’s obsessive relationship to the cinema is embodied in its most dense, concentrated form” (2006: 32). *Mise-en-abyme*, replacing here the more familiarly cinematic term *mise-en-scène* (after the *Cahiers du cinéma* critics snatched it from theater and turned into a movie buzzword), refers

to the placing in an infinity or an abyss (instead of the placing in a scene). It is a place for the cinephile to get lost into, for it is at the cinephiliac moment that the viewer feels closest to the film.

Having described the kind of film spectatorship that lies at the heart of my project, the next step is to provide an account for how subtitles can lead the viewer to have a cinephiliac moment, an instant of pleasure that is generated by the film, but goes beyond it. I will henceforth list the reasons why subtitles are conducive to close encounters with film.

1. Subtitles are shown but are not meant to be seen.

From the above, general characterization of the cinephiliac moment, it would seem the discourse of cinephilia does not shut out subtitles as agents of cinephiliac responses. Actually, they already exist in the contingent world that forms the basis of Keathley and Willemen’s cinephilia. Subtitles, like a great many cinephiliac moments, are designed to inhabit the periphery of the film: while it is important to design subtitles so that the viewer can indeed read them, they are not supposed to steal the spotlight from that which the filmmakers wish to emphasize. In Europe, for example, the necessity of this dual quality –simultaneously visible and inconspicuous – led the European Association for Studies in Screen Translation to release a document, by Mary Carroll and Jan Ivarsson (1998), titled “Code of Good Subtitling Practices.” Comprised of only twenty-six bullet points, which contain prescriptions for the spotting – locating the moments of appearance and disappearance of subtitles in the film’s time code – and the actual translation of dialogue, these principles read almost like a vow of chastity, in which the translator accepts the primacy of the images and decides to diminish her intervention – I almost wrote “intrusion” – in the film as much as possible. It features specific restrictions, from a time interval for subtitles to appear (“no less than one second or, with the exception of songs, no [more] than seven seconds” [1998: 2]) to deciding that “the number of lines in any subtitle must be limited to two” (1), all the parameters are based on the authors’ studies of how long it takes the eyes to read and to register the appearance of new subtitles (on the latter, “a minimum of four frames,” [1998: 1] it turns out). But while Carroll and Ivarsson try to minimize the presence of subtitles in some instances, in others they actively seek for them to fuse seamlessly with the film or even accentuate it: precepts like “spotting must reflect the rhythm of a film” (2) consider editing the subtitles to shadow the tempo of the sequences; if they need to flash in the middle of such a scene, “subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it.” (1) Through this combination of minimal screen time and adherence to the movie’s flow, Carroll and Ivarsson not only plan for subtitles to be elements of the image “not choreographed for the viewer to dwell on excessively” (Keathley, 2006:30), just as the sparks of cinephiliac moments, but they also tacitly acknowledge their

excessive character, their alignment with centrifugal readings and experiences of the film.

But what if subtitlers decided not to minimize their excessive condition, but rather, to embrace it? That is Nornes’s wish, to see “abusive subtitlers”

[use] textual and graphic abuse– that is experimentation with language and its grammatical, morphological, and visual qualities – to bring the fact of translation from its position of obscurity, to critique the imperial politics that ground corrupt practices while ultimately leading the viewer to the foreign original being reproduced in the darkness of the theater (1999: 2).

Despite the unquestionable resonance between them, I hope to distinguish Nornes’s project from the critical work under discussion here. If subtitles came to the foreground through creative abuse, they would cease to be available for their discovery by the viewer, which is key for Willemen’s cinephiliac moment. Certainly, that does not mean abusive subtitles would not be conducive to acts of writing that aim for the same production of poetic-critical material – only that they would become that kind of poetic-critical material themselves. In acknowledging, and making productive use of the impossibility of the translator’s effacement, the abusive subtitler engages in a work of criticism that is, in Nornes’s examples of Japanese animation “fansubs” (the playful generation of subtitles by non-professional viewers for their favorite shows), driven by a love of the source texts and a transmigration of that love into the linguistic interaction they represent. “Fansubs” could then be treated as forms of cinephiliac writing. That means a “fansub” would stand, side by side, with the responses I will further outline, albeit in a videographic format (to partially borrow the term from Catherine Grant, who has spoken of “videographic film studies” in multiple occasions).

Yet the abuse of subtitles places different demands on the viewer from the ones Willemen associates with the cinephiliac moment, for they increase the incidence of encounters with translation rather than allowing them to happen unexpectedly and surprisingly. In the following section, I am interested in how criticism can expose the ideologies behind what Nornes calls “corruption” – the very methodology for which Carroll and Ivarsson advocate, which tries to hide the mediation of screen translation and thus deny them as loci of knowledge – even from the most carefully produced subtitles. It is in those subtitles where the accidental is more likely to stand out when the viewer spots it and becomes curious about it.

2. Subtitles produce countless accidents that demand questions from the audience – thus beginning an investigation.

On the subject of accidents, consider what Jan Pedersen (2005) calls “extra-linguistic, culture-bound references” (2005: 2) which

give plenty of opportunities for curious dissonance. A translation scholar, Pedersen is interested in analyzing a film in order to determine the translation strategies the subtitlers might have followed. Instead, I suggest we operate in the opposite direction: to look at the translation strategies to ponder the filmmakers' choices.

Take Pedersen's example from a Danish subtitled version of the comedy film *Spy Hard* (dir. Rick Friedberg, 1996), starring the late Leslie Nielsen. In the scene, Dick Steele (Nielsen) demonstrates his knowledge of an enemy's espionage credentials by quoting a flurry of acronyms:

You carry a UB-21 Schnauzer with a GnaB silencer. That's KGB. You prefer an H&K over an A.K. Your surveillance technique is NSA. Your ID is CIA. You received your Ph.D. at NYU. Traded in your GTO for a BMW. You listen to CDs by R.E.M. and STP. And you'd like to see J.F.K. in his BVDs, getting down with O.P.P. And you probably put the toilet paper back on the roll with the paper on the inside. (Friedberg 1996: 39.17)

The acronym NYU (for "New York University") makes an incongruous appearance alongside the abbreviated titles of intelligence agencies. Most of these acronyms would seem to form part of the encyclopedic knowledge of a global audience or at least have direct translations, except for NYU. For the Danish version, the translator "has opted to substitute the (in America) well-known abbreviation of 'New York University' for the (in Denmark) well-known anagram of (a part of) the 'University of Copenhagen,'" (2005: 7) specifically KUA (Københavns Universitet Amager), or the Faculty of Humanities at that institution. "Thus," Pedersen continues, "the joke... is kept, at the cost of a slight credibility gap, as not many American agents receive their education at the Arts and Humanities Department of the University of Copenhagen" (8). While the choices here are completely deliberate and purposeful, it is the viewer's reaction to the credibility gap that opens the film to unexpected scrutiny. Pedersen wonders why the translator decided on KUA to stand for NYU. But for cinephiles, the gap itself should prompt us to ask: why did the filmmakers chose to bring up NYU in the first place? Why not UVA (University of Virginia), FSU (Florida State University), or other university acronym? Probing into this choice gives us a pathway into the filmmaking process itself. We might decide, for instance, that the decision involved not the university, but the sound of its acronym, as the director, writers and actor were trying to create a certain musicality with the latter's voice. NYU, after all, does not have the same ring as the other quoted examples. Or is it possible that it rolls off the tongue more easily? The translator has even added a joke not intended in the film by giving the impression that a cold-blooded, highly trained spy might have received a PhD in Arts and Humanities – an irony based on a rather stark contrast between training and profession. The comparison tells us that the filmmakers were only interested

on adding a university to the list and not the nature of the degree obtained there (as the translator is), making the mention of NYU, in hindsight, not so much a jokes as part of a resume. We assume that, even outside of the film's comedic universe, spies do go to college, and it is perfectly plausible that one went to a place like NYU. The translation makes us more aware of where exactly the joke has started, hence refining our interpretation of this moment and perhaps our grasp of the film's brand of humor. I could continue, but I merely wished to point out how the gaps subtitles create can launch an investigation into how films are made.

But we were on the subject of accidents, and in terms of subtitling, unintended incidents come in a wide variety: subtitles that are delayed or exceedingly prompt, appearing well before or well after an actor speaks; virtually invisible subtitles that blend into the color of the background; strange positioning of the lines, which may be too low or too high on the screen and thus block important details... the list goes on. According to Mary Carroll (2004), these problems are largely attributable to the availability of subtitling technologies (in the shape of user friendly software, like Apple's Final Cut Pro), which has led distributors to outsource to cheaper, independent options to subtitle the films they are selling (2004). The result has been some deplorable subtitling work in recent years. A recent, controversial case shows the extent to which noticing differing subtitling quality can hamper movie-watching pleasure. Blogger RobG (2009) of *Icons of Fear* posted a lengthy entry in his site on the highly successful and critically acclaimed Swedish horror film *Let the Right One In* (*Låt den rätte komma in*, dir. Tomas Alfredson, 2009). RobG has taken over a dozen stills from the film and set them right next to their American DVD release equivalents to express his discontent with the latter's subtitles. Putting the stills so close together reveals definite differences in the subtitle track.

Compare the original theatrical release of the film:



Image 1 – *Let the Right One In*, theatrical version. (Tomas Alfredson 2009: 44.35). ©Bavaria FilmInternational.

with the American version, distributed by Magnolia Pictures:



Image 2 – *Let the Right One In*, American DVD release (Tomas Alfredson 2009:44.35). ©MagnoliaFilms.

RobG's argument – which he articulates with the seething, barely-contained rage of the true fan – is that the producers of the DVD release of the film in the United States decided to "dumb down" (2009) the film's subtitles under the misguided goal of making it more accessible. In the above case, the first subtitle (credited, according to RobG, to Ingrid Eng, whom the blogger congratulates for her work) reveals the strain in the relationship between the characters Håkan (Per Ragnar), in foreground, and Eli (Lina Leandersson), in the background. The latter, it turns out, is a vampire-like creature that needs blood to survive. Håkan has been procuring the blood for an unspecified amount of time, to the point that the task has become the sole purpose of his existence. Eli has just told him he need not go out tonight to bring blood for her, but realizing that Eli might not need him proves too much for him to bear. The second subtitle, on the other hand, changes the meaning altogether, from self-deprecation to Håkan asserting why Eli needs him. This does not so much "dumb down" the scene as alter its meaning, but there is a sense in which the first translation is far more complex because it fleshes out emotions that are completely lost in the Magnolia version. (Incidentally, Magnolia responded to these charges by claiming their version is in fact more faithful to the novel, by John Ajvide Lindqvist, on which the film is based, and yet they still decided to rerelease the DVD with two options for the English subtitles: "English" and "English [theatrical]" [2009]).

RobG's goal was to convey his anger at how the cheapening of the subtitling quality had interfered with his enjoyment of the film and to call for greater care in this extremely important task, but his screen captures also reveal some moments in *Let the Right One In* where the craftsmanship shows through, and where we can once again begin an interrogative reading. Look at the two stills to the left. – how the composition makes Eli's head seem to protrude from Håkan's back. Similarly, the arm from the poster in far left of the screen appears to be emerging from Håkan's forehead, much like a unicorn's horn. On the one hand, the shot works thematically and to highlight the symbiotic relationship between the characters – they are bound by a murderous pact, in which one receives sustenance in exchange for company and dependence. In many ways, they are a single, two-headed entity, even if Håkan has started fearing Eli could survive on her own and he is thus redundant. But it also draws our attention to the kind of horror film this is. Unicorns, bicephalous beings, and other fantastic creatures are referenced, but never confirmed – when Oskar (Kåre Hedebrant) asks Eli if she is indeed a vampire, she gives him a rather cryptic response: "I live off blood... yes" (Tomas Alfredson 2009: 1:19.31). Rather than completely identify herself as a vampire, she only admits to share her bloody diet with the latter, which makes us question if she really fits that definition. The title of the film and the novel allude to the magical relationship between the vampire and a place – they cannot enter a space unless they are let in. But beyond that, the film is largely unconcerned with vampire lore – crucifixes, stakes, garlic, are all absent symbols of the now vast mythology

of vampirism. Eli does not prominently sport the traditional fangs, or at least the film never reveals that she has them (besides a shot of the wound on a woman’s neck, which could have been made by regular teeth). Such restraint is not only a product of subtlety or of the recognition that audiences need not be told what the film already unequivocally implies, but a questioning of the status of a fantasy film. Conventional wisdom suggests vampire lore eases suspension of disbelief, attaching the vampire to some kind of plausible reality – even in a world where vampires exist; there are rules by which their bodies must live. *Let the Right One In* does not contradict this dictum (and in fact reinforces it), but it also makes us wonder what would happen to the status of fantasy if the rules that govern vampire behavior were less structured and more mysterious. Would the film be less convincing if we thought of Eli as a very particular kind of hematophagous monster that might share some characteristics with the vampire, but is not one? Does lore always lend credence to vampire stories, or has the pendulum swung the other way and now signals them as shallow fictions in love with their many trappings? Other films, like Guillermo del Toro’s *Cronos* (1990), where the monster is the result of the usage of an alchemist’s ancient device, have successfully problematized this relationship, speaking more to the boundlessness of the fantasy genre than to the flexibility of the vampire myth. These are stories about the perils of immortality and how evil spreads, not about the mechanics of vampiric life. Forgetting lore might actually free filmmakers to explore narrative and aesthetic possibilities.

Yet, like with *Spy Hard* above, I mean only to open this investigation rather than carry it out. I just intend to demonstrate how the travails of screen translation can spawn larger inquiries into film as they catch our cinephiliac eye. So far, subtitles appear very closely aligned with some fundamental characteristics of the cinephiliac moment without fetishizing the foreign. Instead, it is the phenomena created by the need to overcome that foreignness that can inspire viewers to look closer.

A reminder is important at this juncture: if our readings of films will take their source as a springboard and finally depart from them, it behooves us to consider them works that are interconnected with the films that spur them, but which stand on their own as critical-creative pieces of writing. Similarly, given the ways in which subtitles affect our experiences of the films themselves, and how translations are in themselves critical-creative acts, a subtitled film should be treated as a unique text, intertextually bound to an “original” version, but with the independence with which the translator’s contribution endows it. As Carroll and Ivarsson demand the subtitler be credited for her work, so we as scholars must also acknowledge, where possible, which translation of a film we are viewing and referencing, for our reading of a film will be heavily influenced by its subtitling. The acknowledgement should occur, I believe, regardless of whether the subject of our analysis is directly related to how the source language of the original film was translated.¹

3. Subtitles are real

At this point, objections to subtitles as igniters of cinephilia might arise if one sees how Keathley draws the links between the cinephiliac moment and the very nature of the medium of cinema as interrogated by a theoretical tradition that binds the aforementioned Impressionists, André Bazin and Roland Barthes, to name a couple. It is a tradition that locates the power of cinema in a photographic ontology that reveals reality by reproducing it. The impact of the cinephiliac moment, Keathley tells us, stems from the fact that more than events, the cinephiliac moments are glimpses into an automatically and mechanically recorded reality that is equally outside of human control. Willemen encapsulates this idea by pointing out that

The ontology of cinema, as voiced by Bazin, claims that, because a mechanical reproduction is involved, there is a privileged relationship between cinema and the real. What people like Bazin want you to relate to in their polemic is precisely the dimension of revelation that is obtained by pointing your camera at something that hasn’t been staged for the camera (1994: 243).

Keathley then summarizes: “the cinephiliac moment is the site where this prior presence, this fleeting experience of the real, is felt most intensely or magically” (2006: 37). This would seem to exclude subtitles, which are not photographed alongside the profilmic event or even part of the photographable world. They are post-production additions and, therefore, not “real.”

Or are they? Perhaps it would be more appropriate to say that they are not real under a special sense of cinematic reality. In my view, there are three different realities to which subtitles are linked. First, there is the reality of the medium. Current work on André Bazin and his concept of realism have problematized what reality means in the cinema, and whether photographic ontology should be understood in relation to its indexical nature. Daniel Morgan (2006) argues instead for realism as a form of acknowledgment. “The task is to discover,” Morgan tells us, “what it is that [a film’s] style is acknowledging – what it takes the fact of the film to be – and whether that involves doing something with the knowledge of its ontological foundation” (2006:472). Think of film adaptations of literary works (like *Let the Right One In*). Quite apart from the reality of the events on screen, Bazin thought that there is another fact that the film is about: the reality of the book itself. His prime example is Robert Bresson’s take on Georges Bernanos’s *Diary of a Country Priest* (*Le journal d’un cure de campagne*, 1951) a film that heavily involves the book’s text and thus hands the screen “back to literature” in a “triumph of cinematographic realism” (cited in Morgan, 2006:472). If the films are original, we might argue that subtitles help films acknowledge their screenplays, which appear most prominently in the film’s dialogue. Furthermore, the very existence of titles as attachments to the film strip or digital file

reminds us of a movie’s physical carriers. In other words, subtitles make us aware of the artificiality of the medium itself, be it in celluloid or in digital form.

Second, there is the reality of the original subtitlers, and all the dynamics of distribution of which they are part. These audiences – viewers potentially similar to us, who at least speak the same language – have watched this film before us and left the mark of their experience in their translation of the film’s dialogue and titles. We are, to a large extent, witnessing the result of those previous screenings, and thus the subtitles bind us to that prior, privileged audience tasked with the translation of the film’s spoken and written language. If a cinephiliac moment brings us closer to the film, subtitles can bring us closer to someone else’s experience of the film, hence also putting us in touch with an extra filmic reality. The real here appears in the form of the real audience that viewed and handled the film before the audience. Their specter is there in the words flashing across the screen.

Third, and most expansively, there is the reality of the undeniable presence of the nation state. Not only do the correspondences, translations and mistranslations generate curiosity that would allow us to linger on particular moments in the film. Certain word choices and omissions, like certain offensive or suggestive words, are actually sanctioned by the state. It could be called the transnational moment: the moment when the film makes us more acutely aware that one country created the film and another translated it. It is then that the spectator comes face to face with the encounter of her own culture with someone else’s – when she feels in the presence of her nation and a foreign, different articulation of another nationality. Subtitles are thus connected to, and are glimpses of, geopolitical realities that although existing in a different ontological plane as the photographic real, exert just as much influence in life as anything that film or digital imaging can immortalize. On all three levels, the point is that subtitles participate in a process of acknowledgement of something in the world outside of the film: be it the process that creates it, the audience that first translates and filters the film’s information, or the politics that constantly try to arrange the world. Now, one could protest that Morgan’s contention – following Bazin’s – is that this acknowledgment should come from the intrinsic style of the film, not from something that came to it after the fact. Yet as I have argued above, that would be similar to considering a novel’s translation extricable from the original. Whenever we watch a film in a foreign language, the subtitles will be inseparable from the audiovisual experience, and so they must be considered part of the film’s look and, thus, of its style. I should also add that if the style of a film comes from its filmmakers, the subtitlers often fall under that category, for it might be the producers themselves that arrange and supervise the translations. They are as responsible for a film’s style as the director, the cinematographer, the score’s composer, and the rest of the crew.

4. Subtitles are the Symbolic underscoring the Real.

If we’d rather think in psychoanalytical terms, subtitles are indeed representatives of the Symbolic realm, guiding us through the ritual of the Real event contained on the screen. From that Lacanian perspective, Slavoj Žižek (2004) asserts that we should not be wary of taking the outsider’s position, because it might be more revealing than an insider’s view. If we are watching others perform a religious ceremony whose core believes we do not share, we would still be, in Žižek’s view, closer to the event than the participants themselves: “even the religious belief of those who participate in such a ritual is a rationalization of the uncanny libidinal impact of the ritual itself” (2004: 286). In other words, they need a Symbolic background in order “to sustain the Real of the ritual itself” (286). Subtitles could take the place of this rationalization – they make us privy to information that would otherwise constitute a “perplexing first impression” (286) which, while apparently incomplete and lacking in understanding, is more telling and revelatory – more intense – than one preceded by some kind of intellectual preparation. In that light, watching a movie in a foreign language without subtitles is even more direct, more in touch with the Real viewing situation than when subtitles are thrown in. However, rather than facilitating our access to the ritual of film watching in a foreign language, subtitles underscore our place as foreigners to the film – just as they mark the film as foreign, they can also make us realize our own difference vis-à-vis the world of the film itself. In the dark of the screening room, it is us who are entering the dominion of the film, not the other way around. If, in our efforts to catch an image at the risk of missing the meaning of the words, or in a moment of distraction, we lose sight of the subtitles, we crash against the Real of the film more strongly, for that fleeting instant, than if we had arrived from the start to an subtitled film. If the subtitles are there at the bottom of the screen, they act as a Symbolic line that highlights the Real of the screening and thus magnify the latter’s intrusion, once again building a bond to an extra-filmic reality.

5. Subtitles train our vision to see more within the films they help translate.

Lastly, even when subtitles run smoothly, and we have no problems with their complexity or clarity, they still emerge as excellent tools of visual practice. The need to read them while paying attention to the film’s actions leads to increase our reading speed in order to pick up more details in the frame. For Keathley, this ability is essential for the cinephile, and he calls it, borrowing a term from Wolfgang Schivelbusch, “panoramic perception: the tendency to sweep the screen visually in order to register an image in its totality” (2006: 8). Keathley sees it as a development parallel to modernity’s cluttering of vision with unprecedented quantities of

stimuli, like the view from the top of the Eiffel Tower (and the elevator ride there), the sights and attractions in every corner of industrialized cities. Schivelbusch, after all, coined the term after observing how railway travel, the fastest mode of transportation at the time, changed the passengers' visual capabilities as they looked out of the window and had to envision the landscape "as it roll[ed] past the window indiscriminately" (cited by Keathley, 2006: 43). In much the same way, the film spectator then exercises a capacity to take it all in, to scan the entire frame and, in the process, discover details that become part of her memories and produce cinephiliac moments. A cinephile then is as likely to remember a face in the background as a slight inconsistency in the subtitles at a crucial dramatic moment. But panoramic perception is of course no exclusive of the cinema. If globalization has given rise to the perception that a second modernity is currently under way, I would argue that just as the window in the moving train educated Schivelbusch's eyes in the wake of that first modernity, then the hypertextual screen has done the same for our eyes in recent decades. Images and words have interacted more than ever in our daily online surfing, and as touchscreens become ever more pervasive, it is likely that the ability to read them simultaneously is growing exponentially. Subtitles even give direction to the eyes for scanning the frame, for every language has a particular reading path, be it from left to right, from right to left, or from top to bottom of the screen. In short, subtitles allow us to see more, not less, of the film we are watching. Not only can they be part of cinephiliac moments, they can also alert us to them. For all the above reasons, one can argue that subtitles do indeed stand to enhance the pleasure of movie watching by sparking our natural curiosity, by increasing our awareness of the interplay between the screen and the world, and helping us become more avid viewers, able to capture more details in the film than we would otherwise. And they can do so by deriving knowledge from the pleasure that a condition of foreignness allows.

Conclusion

In a recent article, film critic Mike D'Angelo (2011) reports, anecdotally, that it seems to him that

Americans don't fear and loathe subtitles nearly as much as they did eight or 10 years ago. That's not to say that Joe Sixpack the Plumber is rushing out to see the latest Hong Sang-soo picture—foreign films remain marginalized in the U.S. and probably always will, global economy notwithstanding. But it's no longer necessary, thank God, for writers to twist themselves into knots trying to steer any given conversation into English (2011).

He then quotes the success of such films as *Munich* (dir. Steven Spielberg, 2005), *Letters from Iwo Jima* (dir. Clint Eastwood, 2006), and *Inglourious Basterds* (dir. Quentin Tarantino, 2009)

where English is sporadic or entirely absent. So perhaps this is all academic paranoia. Perhaps D'Angelo is right and audiences (American audiences in D'Angelo's example) are embracing subtitles (although his examples are from the Hollywood mainstream, but it's a start). Still, the objections to subtitles have not gone away, and I wonder if they are pervasive enough to short-circuit the diplomatic potential of foreign films, which could often work as peaceful ambassadors of their homelands. Whatever the case, becoming interested in subtitles and seeing them as latent fetishes could serve in both cases: to begin eroding, however modestly, a resistance to the unfamiliar, or to expand the taste of an audience already open to the cinemas of the world.

Bibliography

- BARTHES Roland (1972) – *Mythologies*. LAVERS, Annette, trans. New York, USA Hill and Wang, ISBN-13: 978-0374521509, 160 pp.
- BLOGGER RobG – "Let the Wrong Subtitles In to Let the Right One In?!" in *Icons of Fright*. March 30th, 2009. http://iconsoffright.com/news/2009/03/let_the_wrong_subtitles_in_to.html (accessed in 01/13/2010)..
- CARROLL Mary, IVARSSON Jan – "Code of Good Subtitling Practices" in *European Association for Studies in Screen Translation*. Berlin, October 1998. http://www.esist.org/ESIST%20Subtitling%20code_files/Code%20of%20Good%20Subtitling%20Practice_en.pdf (accessed in 02/19/2010)
- _____ – "Subtitling: Changing Standards for New Media?" in *The Globalization Insider*, Volume XIII, Issue 3.5. Geneva, September 2004. http://www.lisa.org/globalizationinsider/2004/09/subtitling_chan.html (accessed in 03/20/2010).
- ĐUROVIČOVÁ Nataša – "Vector, Flow, Zone: Toward a History of Cinematic Translatio": NEWMAN Kathleen, ĐUROVIČOVÁ, eds., *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York, Routledge, 2009, 90-120, ISBN: 0-203-88279-2.
- D'ANGELO Mike - "Scenic Routes: The Godfather" in *The AV Club*. January 24th. TheOnion, Inc. 2011. <http://www.avclub.com/articles/the-godfather,50431/> (accessed in 01/24/2011).
- HALLE Randall – "Offering Tales They Want To Hear: Transnational European Film Funding As Neo-Orientalism": GALT Rosalind, SCHOONOVER Karl, eds., *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, New York, Oxford University Press, 2010, 303-319, ISBN: 978-0-19-538562-5.
- KEATHLEY, Christian (2006) – *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington, USA, Indiana University Press, ISBN-13: 978-0253217950, 232 pp.
- MORGAN, Daniel – "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics": *Critical Inquiry* 32 (2006) 443-481, ISSN: 0093-1896/06/3203-0005.

NORNES, Abé Mark – "For an Abusive Subtitling" in *Film Quarterly*. Volume 52, No. 3, Berkeley, University of California Press, 1999, 17-34.

PEDERSEN Jan – "How is Culture Rendered in Subtitles?" in *MuTra – Challenges to Multidimensional Translation – Conference Proceedings*. Saarbrücken, Germany, 2005. http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf (accessed in 03/12/2010).

RAY Robert B – "Film Studies and the Problems of the New Century" in *New England Review* Volume 27, No. 4, Middlebury, VT, 2006. <http://www.jstor.org/stable/40244890> (accessed in 31/05/2010).

_____ (2008) – *The ABCs of Classic Hollywood*. Oxford/New York, Oxford University Press, ISBN-13: 978-0195322927, 424 pp.

SHOHAT Ella (2006) – *Taboo Memories, Diasporic Voices*, Durham/London, Duke University Press, ISBN-13:978-0822337584, 432 pp.

WILLEMEN Paul (1994) – "Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered": *Looks and Frictions*, London, British Film Institute, ISBN-13: 978-0851703992, 240 pp.

ŽIŽEK Slavoj – "The Foreign Gaze Which Sees Too Much": EGOYAN Atom, BALFOUR Ian, eds., *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: MIT Press ISBN 0-262-05078-1, 2004.

Filmography

Spy Hard (1996), Dir. Rick Friedberg, USA.

Let the Right One In (Låt den rätte komma in, 2009), Dir. Tomas Alfredson, Sweden.

Munich (2005), Dir. Steven Spielberg, USA.

Letters from Iwo Jima (2006), Dir. Clint Eastwood, USA.

Inglourious Basterd (2009), Dir. Quentin Tarantino, USA/Germany.

Diary of a Country Priest (Le journal d'un cure de champagne, 1951), Dir. Robert Bresson, France.

Notes

¹ A model for this kind of writing, which starts from a detail in the film and expands outwards, can be found in Robert Ray's remarkable book *The ABCs of Classic Hollywood* (2008), in which Ray (with the help of some of his students, who are credited for their contributions) finds an element for every letter of the alphabet in four Classic Hollywood films (*Grand Hotel*, *The Maltese Falcon*, *The Philadelphia Story*, and *Meet me in St. Louis*) and investigates each one. The resulting texts range from the brief and epigrammatic, to the lengthy and profound. In any case, they are always illuminating, often in unexpected ways.



Felipe Pruneda Senties

Felipe Pruneda Senties is a Ph.D. Candidate in Critical and Cultural Studies at the University of Pittsburgh, and holds a Master of Arts degree in English from the same institution. He earned a B.A. in Film and Media Culture from Middlebury College, which he attended as a Davis United World College Scholar. Before that, he completed a Bilingual International Baccalaureate Diploma at the United World College of South East Asia, located in Singapore. He has presented academic papers in the United States and Mexico, and is currently working on his dissertation, a history of Mexican film theory and criticism.

BEOWULF

AT THE MOVIES: FROM ANGLO-SAXON POETRY TO MODERN CINEMA

by
Ana Rita Martins
and
Andreia Brito

When we had the opportunity to participate in the Avanca International Conference Cinema, our research topic, the medieval epic poem, *Beowulf*, was a natural choice for our presentation and essay. As researchers in medieval English literature, *Beowulf* stands as one of the most important and interesting manuscripts produced during the Middle Ages. Even though this poem has been a target of several studies and numerous articles and books, it was (is) our belief that much can still be said about this work and even more on its various adaptations to cinema. In fact, although *Beowulf* has been a focus of intensive study, its on-screen adaptations have drawn less notice. In addition, the idea of researching concepts of monstrosity from both the medieval period and today, by comparing the monsters (namely Grendel) depicted in the poem with the ones in the films, was very alluring. Indeed, it seems that monstrosity or abnormality can simultaneously fascinate and repulse us, which was a point this paper also aimed at exploring. Faced with the impossibility of focusing on all three monsters of the poem, "Beowulf at the Movies" bestows special attention to Grendel, the most human of the monsters.

As a result, as a second part of this research, it is our goal to further explore the role played by the remaining monsters of *Beowulf*, Grendel's mother and the dragon, how they have been visually represented and in what ways these characters have changed in modern adaptations. Therefore, this study would be divided into three parts, each dedicated to a different monster. Another point of interest would be to look at the figure of the hero, Beowulf himself, and compare him with the later chivalric heroes such as the ones we can find, for instance, in Arthurian literature – a topic that is merely hinted at in one of the footnotes of the current paper.

For future work, we are considering different projects. On the one hand, continuing the research started in "Beowulf at the Movies", we would like to present another paper dedicated to the hero's

adventures, but focusing only on one film that was not explored in this first paper; that is, *The 13th Warrior* (1999). This film is interesting for many reasons but it is especially so because the first Beowulf (or Buliwyf) is not the main character, and the second Grendel is not only a character but represents a whole people, the "Wendol", man-eating fiends who come with the mist and invoke the "fire dragon". On the other hand, it is also our intention to look at representations of death in early and late medieval literature. It would be fascinating to explore the way the image of death has changed from when it was faced as a natural phenomenon and part of the natural order of life to the period when death became the central figure of every thought. In fact, the Bubonic Plague changed the way the end of life was perceived which led several artists to focus their works on trying to give death a face and a body, along with everyday gestures. As the notion of monster and monstrosity has changed, so has the notion of death and it would be interesting to explore how these two ideas can mingle and be linked.

BEOWULF AT THE MOVIES: FROM ANGLO-SAXON POETRY TO MODERN CINEMA

Abstract

Hwæt! (Listen!)

The feats of Geatish hero Beowulf in days gone by are well-known to modern audiences. His fight with man-eating Grendel is epic as is his battle with the monster’s mother and the terrifying dragon. During the 20th and the 21st century, the Anglo-Saxon poem Beowulf (by an unknown author) has been a source of interest and debate among academics from different fields. This paper will aim at analyzing the idea of the medieval monster.

As a starting point, concepts of monstrosity will be looked at as well as the features that define a monster both in the Middle Ages and today. Grendel is the main point of interest for this study as it considers how these ideas are reflected within this character. To do so, “Beowulf at the Movies” also analyzes the description of Grendel both in the Old English poem and in three selected movies. Are there differences between the character’s portrayal in the poem and the cinematic adaptations? To what extent has cinema reinvented monstrosity in *Beowulf*? How does this reflect our modern day view of humanity or the beast within?

To answer the preceding questions, this paper will focus on three main movies: *Beowulf* (1998) by Yuri Kulakov, *Beowulf* and Grendel (2005) by Sturla Gunnarsson and *Beowulf* (2007) by director Robert Zemeckis. These adaptations are of interest for they shed a new light on Beowulf’s monster, Grendel, and its hero. Other relevant works will also be taken in consideration as well as cultural and historical factors.

Keywords: Monsters, Middle Ages, Movies, Poetry, Heroes.

I – Monsters: Concepts and Definitions – What are we talking about when we talk about monsters?

“Everyone has the potential to become monstrous.”
(Asma, 2009: 8)

When one first thinks about monsters, images of horrible and often disfigured or abnormal creatures come to mind. On a more careful consideration, one might also imagine apparently normal human beings whose inner wickedness or lack of a sense of right and wrong make them just as frightening. Either way, Humankind’s most natural response may well be to shudder and run in the opposite direction; however, the contrary might also occur. Monsters seem to simultaneously allure and repulse us – they shake our certainties and make us wonder about our own humanity. The monster is often an aberration or a freak in order to induce the belief that a normal human existence is needed. Consequently, to a certain extent, monsters reflect that which is opposed to conventional human society. According to José Gil, in *Monstros*, monsters oppose the world as a place where humanity lives and

feels safe in, “O mundo dos monstros não é nem a barbárie nem o inferno, não se opõe a uma ou outra representação particular, mas ao próprio mundo como imagem do local de habitação do homem racional e mortal, e do qual ele se mostra ser o mais seguro guarda” (Gil, 2006: 56)¹. At the same time, by leading one to question the very limits of Mankind, monsters allow Man to ponder and have a greater understanding of their own humanity, “Provavelmente, o homem só produz monstros por uma única razão: poder pensar a sua própria humanidade” (Gil, 2006: 53)². The term monster itself, though, is considered by most scholars to have derived from the Latin “monstrum” or “monstrare” which translates as “to show”, the question would be “what?”; what do monsters show? According to some researchers “monstrare” is not “to show” in its most literal meaning, i.e. to show or display an object, but to teach a kind of behavior, to illustrate the best path to follow. Monsters might also be said to exist in order to “show” Man what they could be or might still become, reflecting our worst features or fears. In addition, some also state that the word “monstrum” is connected to the root “monere” which is “to warn”. Assuming these ideas are correct, one might suppose that monsters, especially throughout the Middle Ages, were both meant to point out how people should conduct themselves and function as a warning against some future misfortune. In *On Monsters*, Stephen Asma claims:

“Monster derives from the Latin word monstrum, which in turn derives from the root monere (to warn). To be a monster is to be an omen. Sometimes the monster is a display of God’s wrath, a portent of the future, a symbol of moral virtue or vice, or an accident of nature” (Asma, 2009: 13).

The connection between monsters and religion is indeed of crucial importance to understand their role in culture throughout the centuries. As a matter of fact, before Christianity, in the ancient polytheistic world, monsters, often children of gods or goddesses, were free agents whose divine ancestry allowed them to roam the Earth³. In Nordic mythology, Scandinavian monsters are used to show the inevitability of death. However, as the Christian religion became more and more rooted into European culture and thought, monsters had to be brought under the omnipotent God, creator of all life. A doubt then emerged, if God created all life, why did he also conceive monsters?

On the one hand, a popular theory contends God created evil, Satan and, consequently, monsters to serve a greater purpose – to punish those who somehow displeased or acted against his commandments. The monsters of the Bible, such as Behemoth and Leviathan⁴, do not actually plan against God or Mankind, but exist to prove the Lord’s power, becoming a more terrifying and chaotic visage of God. Hence, in the medieval period, biblical monsters served to inspire wonder, legitimize authority and encourage a fear-based morality; they were reflections of God’s power and anger. Indeed, during the Middle Ages, God, because

he is unknowable and capable of stunning violence, was possibly the most fearful entity of people’s imagination. On the other hand, though, some theologians, such as St. Augustine, propose monsters exist to exceed human limits and fail in doing so, “The point of being a giant [or a monster], then, is to overreach and fail, and in that failure highlight their corruption to others as a cautionary tale and consolation” (Asma, 2009: 76). Stephen Asma once again recalls that monsters are regarded as a warning, proving, like St. Augustine suggested, that neither beauty nor size or strength are of prime importance to the wise whose sanctity lies in spiritual blessings, and not in physical ones. Monsters might also be regarded as a driving force, compelling men to surpass their own limits and, like Asma states, an excuse for doing the things they were built by nature to do: fight, protect, seize and, eventually, take on the role of champions or heroes⁵. Finally, one must not forget that ogres, giants, freaks, etc., may well simply fulfill the role of the enemies of God and have often done so. J.R.R. Tolkien, in his world-renowned article “The Monsters and The Critics”, stated:

“For the monsters do not depart, whether the gods go or come. A Christian was (and is) still like his forefathers a mortal hemmed in a hostile world. The monsters remained the enemies of mankind, the infantry of the old war, and became inevitably the enemies of the one God (...)” (Tolkien, 1958: 22).

There are, however, different species of monsters. To begin with, most authors distinguish the fabulous (or mythological) races which include beasts resulting from the combination of different animals, such as griffins (with the body of a lion and the head and wings of an eagle). During the medieval period, these races were considered to live at the world’s end, separated from Mankind. Opposing them, there are teratological monsters, creatures who, albeit human in origin, suffer from severe physical deformation that can be either excessive, such as having three arms, or absent, like lacking an organ. These monsters are also frequently related to monstrous births and are not qualified as a race, but as single individuals who, because of their bodily distortion, became symbols of misfortune or announcers of God’s will – they are omens.

Nowadays, fabulous races live mostly in children’s imagination, in fantasy novels or in sci-fi films⁶, while the so-called teratological monsters are no longer regarded as signs of the divine, but only people with physical deficiencies that might, through medical assistance, be treated and even cured. Indeed, modern writers, film directors and audiences alike have been directed to a fairly new (or perhaps one of the oldest) kind of monsters, the one whose evilness comes from within, thus displaying what we shall call “inner monstrosity.”

Inner monstrosity refers to human beings whose actions can be considered atrocious, immoral and/or evil; these acts can be murder, rape, arson, etc. – monstrous actions. According to Asma, “An action or a person is monstrous when it cannot be processed by our rationality, and also when we cannot readily relate to the emotional range involved” (Asma, 2009: 10). These “monsters”

are physically normal, lacking outward features that would make them stand out in an everyday crowd. Nevertheless, by committing horrific acts, men and women can be said to somehow relinquish their humanity which, today, is considered to be of much more importance to being “human”. From this viewpoint, anyone has the potential to become monstrous – perhaps not in the sense conceived throughout the Middle Ages, but, using a modern perspective, even a hero can have monstrous characteristics and if so, how can we identify or understand monstrosity?⁷

In the poem *Beowulf*, the distinction between monster and hero and whether or not monsters can have human features while heroes might commit atrocious deeds has been under the spotlight, especially in motion pictures. Opposing the medieval view of the hero and his monstrous foes, numerous modern adaptations have questioned if Beowulf was(is) truly the champion he has been considered to be or simply another kind of brute. The same is valid for his opponents, in particular Grendel, whose humanity seems to have become a major point of focus for modern authors and film directors. This paper will, thus, aim to consider how the previously mentioned concepts of monstrosity are reflected in the character of Grendel. To do so, an analysis of Grendel’s description in both the poem, *Beowulf*, and in three selected films will be made. Are there differences between the character’s portrayal in the poem and the motion pictures’ adaptations? To what extent has cinema reinvented monstrosity in *Beowulf*? How does this reflect our modern day view of humanity or the beast within?

II – *Beowulf*: From Poem to Film

The anonymous poem, *Beowulf*⁸ is believed to have been written at some point between the 7th and the 10th century. Consisting of more than three thousand lines, this work is regarded as one of the most important pieces of English literature even though “the events it describes are set in Scandinavia” (Heaney, 2001: ix). The poem’s plotline seems simple enough, relating the feats of Geatish hero, Beowulf, and his encounter with three chief monsters, Grendel, Grendel’s mother and the dragon⁹. The narrative is divided into two parts: the first half is related to Beowulf’s journey to Hrothgar’s realm and return to Geatland, which represents the days of the hero’s youth, while the second portrays the champion turned king as an old man whose nation is laid to waste by a mighty and vile dragon. For the purpose of this paper, special emphasis will be given to the initial half of the poem, namely to Grendel’s role, the most human of the monsters.

When the poem begins the audience is introduced to a prosperous realm and its great king, Hrothgar, who, through his might and good fortune in war, has built a grand mead-hall, “the hall of halls” (*Beowulf*: line 78)¹⁰ – Heorot. Heorot is presented as an Eden, a place where the finest warriors can meet, seek shelter and receive abundant gifts for their feats in battle. However, the joy of men seems to provoke grievance and anger in Grendel who is referred to as a “powerful demon or spirit” – “ellen-gæst”¹¹:

Then a powerful demon, a prowler through the dark,
nursed a hard grievance. It harrowed him
to hear the din of the loud banquet
every day in the hall, the harp being struck
and the clear song of a skilled poet
telling with mastery of man's beginnings
how the Almighty had made the earth (*Beowulf*: lines 86-
92).

So, why does Grendel attack Heorot? A possible explanation is related to the song about God's conception of the world which is what seems to set off Grendel's hate towards Heorot and its inhabitants, against whom he will inflict "constant cruelties" (*Beowulf*: line 165) and wage "his lonely war" (*Beowulf*: line 164). Moreover, some researchers have suggested that Grendel's aversion for the song of creation might be related to his own origin since he is pronounced to be a descendant of Cain¹², he "(...) had dwelt for a time / in misery among the banished monsters, / Cain's clan, whom the Creator had outlawed / and condemned as outcasts" (*Beowulf*: lines 104-107). As part of the kin of Cain, Grendel is an accursed being, a monstrous exile that dwells far from human habitation. Therefore, Grendel's evilness is somewhat explained by his ancestry – he is wicked because he descends from Cain¹³. Stephen Asma supports this idea stating: "The monster Grendel (...) is described as the "kin of Cain," underscoring the medieval tendency to tether monsters to an already established hereditary line of evil" (Asma, 2009: 95).

In fact, the description of Grendel's (and his mother's) mere has often been compared to that of hell, combining a number of natural elements (fire, burning water, tree-roots, mist, etc.) which seem to suit the abode of a devilish creature; as Hrothgar puts it, "That is no good place" (*Beowulf*: line 1372). Nevertheless, if one accepts this theory, it would also be possible to claim that Grendel and his mother cannot be blamed for being enemies of God and the Christian faith, since it is only in their nature to be so. By cursing Cain, God cursed a part of Mankind that, thus, has no other choice but to be outcast. Perhaps for this reason, Grendel is often described in negative terms; he is, among others, "the demon"¹⁴, *ahlaecan* (verse 646) - A word also used under the graphic form *ǣglæca* in verse 592, for instance; "the murderous visitor", *cweal-cuman* (verse 792), referred to as "the caller" in Heaney's translation; "God-cursed brute", *Wiht unthælo* (verse 121); "the alien spirit", *ellor-gāst* (verse 806); and "the one who destroys with the mouth", *muð-bonan* (verse 2079), translated as "mouth" by Seamus Heaney. This last expression is a very important one because it is clearly related to Grendel's cannibalistic feasting which, since there are numerous biblical prohibitions against the drinking of blood, must have sounded like a great offence to those who heard the story throughout the Middle Ages – another feature that would make Grendel a monster to medieval audiences, and, most likely, to modern ones as well. In the poem, although Grendel

never attacks the king, Hrothgar, directly; he strikes Heorot, taking men from their beds and butchering them:

So, after nightfall, Grendel set out
for the lofty house, to see the Ring-Danes
were settling into it after their drink,
and there he came upon them, a company of the best
asleep from their feasting, insensible to pain
and human sorrow. Suddenly then
the God-cursed brute was creating havoc:
greedy and grim, he grabbed thirty men
from their resting place and rushed to his lair, (...)
(*Beowulf*: lines 115-123).

Interestingly, Grendel's characteristics foretell the ones which will later be linked to the Devil. Furthermore, his connection to evil forces is continuous, a fact that may also help explain why he hates humanity and is associated to the night (he only attacks after the sunset). Nevertheless, despite all the aforementioned characteristics, Grendel is the most human-like of Beowulf's monstrous opponents. In fact, he is depicted as a sentient being with plans and emotions of his own. In Grendel's final attack on Heorot, one is continuously made aware of his feelings, he is "spurned and joyless" (line 720), "his rage boiled over" (line 723), and is "maddening for blood" (line 724). While it might be difficult to understand the idea of being "maddening for blood", rage and anger are human emotions, and the fact is that everyone has felt them at one time or another. By evoking such feelings, the poet leads his listeners (or readers) to sympathize with the monster whose exile seems to be imposed by circumstances out of his control. Indeed, modern audiences have tended to feel sorry for Grendel because his wickedness has begun to be regarded as a result of being an outcast. Finally, when fighting Beowulf, Grendel becomes "desperate to flee" (line 754) and "Every bone in his body / quailed and recoiled" (lines 752-753) – the monster experiences fear, possibly one of the most common human experiences. In addition, Grendel is described as having the appearance of a man of gigantic proportions, evoking the Scandinavian tradition of the troll:

(...) One of these things,
as far as anyone ever can discern,
looks like a woman; the other, warped
in the shape of a man, moves beyond the pale
bigger than any man, an unnatural birth
called Grendel by country people
in former days. They are fatherless creatures (*Beowulf*:
lines 1349-1355).

So Grendel not only shares human emotions, but also has a human-like visage. Besides his actions, his size and strength seem to set him aside from Mankind, however cannot the same be said about Beowulf? The champion from Geatland is often portrayed as chief

amongst men, "There was no one else like him alive. / In his day, he was the mightiest man on earth, / high-born and powerful. (...)" (*Beowulf*: lines 196-198); as strong as thirty men and capable of beyond human prowess, Beowulf possesses features that might also be considered monstrous in appearance. In *Pride and Prodigies*, Andy Orchard claims Beowulf fights monsters because only then is he well-matched since, when facing human opponents, his methods, too, are inhuman. Maybe this is why when Grendel and Beowulf meet, their fight becomes blurry – it is difficult to distinguish the two adversaries whose heart seems to be filled by hate. Moreover, Beowulf is described as "desolate and alone" (line 2368), a feeling that Grendel, as an exile, must certainly share. According to Andy Orchard:

"Grendel and Beowulf meet in an atmosphere in which the distinctions between man and monster have been deliberately obscured, and in a twilight domain where the mark of the assailant is measured as much in terror and anger as in corporeal harm" (Orchard, 2003: 37).

As hero and monster are tangled by the darkness of the night, both characters became increasingly linked by their larger than human physique and fury. Beowulf awaits Grendel "in a fighting mood" (line 709) while Heorot's door collapses at Grendel's touch because "his rage boiled over" (line 723). Finally, both characters are also connected by the word *ǣglæcan* which means "demon", "monster", "fiend", and "wretch". In the poem's account of Beowulf's descent into Grendel's mother's monster-mere, the poet uses this term ambiguously to designate the monsters and Beowulf himself (verse 1512). Nevertheless, it is clear that Grendel's days of terror and mayhem are coming to an end. Clenched by Beowulf's powerful armlock, Grendel's arm is torn out of its socket, causing the creature's death:

The monster's whole
body was in pain, a tremendous wound
appeared on his shoulder. Sinews split
and the bone-lappings burst. Beowulf was granted
the glory of winning; Grendel was driven
under the fen-banks, fatally hurt,
to his desolate lair. His days were numbered, (*Beowulf*:
lines 814-820).

Not much further information is provided about Grendel, only that he dived deep into the marsh and, then, to hell – ostensibly the right place for a creature of the darkness and a heathen, on top of that. The trials on Heorot, though, are far from ending and soon another creature of the night comes to Hrothgar's mead-hall seeking revenge, Grendel's mother.

Like her son, Grendel's mother, who remains nameless throughout the story, has devilish features; she is described as a "monstrous hell-bride" – "ǣglæc-wif" (verse 1259). However, her reasons for attacking the Danes are clear, she wishes to avenge her dead son by

killing whomever she can lay her hold on. Unlike what happens with Grendel, the audience, medieval or modern, can easily relate to such grief and want (or need) to even the score, making this she-creature much more sympathetic. In the end, though, she too is defeated by Beowulf who swims into her underwater lair and manages to end her life. Interestingly, the level of difficulty increases with each battle so while Grendel causes few problems, his mother, apparently less strong, almost succeeds in killing Beowulf. Grendel's mother also plays a key role in constructing her son's monstrosity for, during the medieval period, it was believed that the birth of monsters was a direct result of maternal perversity. In fact, if the mother was immoral or somehow committed blasphemous acts, which might include simply looking at a painting, then the child would naturally be a monster or a freak. José Gil comments that, up until the 18th century, a direct connection between monstrous births and female perverseness was commonly made:

Toda uma tradição que vai até ao século XVIII associa o nascimento dos monstros à «podridão» matricial. Existe uma relação muito directa entre os nascimentos monstruosos, a devassidão do embrião feminino e esse primeiro alimento visceral do embrião humano, relação que poderia ser resumida da seguinte maneira: a devassidão é uma das causas da existência dos monstros, acrescentando uma carga metafórica, como «sujidade moral», à «sujidade matricial» que alimenta o embrião. E isso provoca o nascimento do monstro. (Gil, 2006: 85).¹⁵

Furthermore, Grendel has no known father. He is, as previously mentioned, a "fatherless creature" (line 1355) which only seems to add to his mother's own fault.

In conclusion, the poem allows for two very different readings of the same character. On the one hand, Grendel is clearly introduced as an evil monster, capable of horrific actions and descending from a line of cursed creatures. Besides the simple act of killing and maiming humans, he is the terrible being that drinks blood and eats the flesh of his victims. However, on the other hand, Grendel may also be understood as one cursed for something he did not do, therefore, having no choice but to fulfil the monstrous role he has been given by fate and God himself.

In most modern adaptations of the poem *Beowulf*, on screen or otherwise, this later view has been generally embraced reflecting a change in audience's perception of what monstrosity is and, at the same time, a continuous questioning of what truly makes a monster villainous and a champion heroic. While having in mind the questions this paper was set to answer, three films were selected; they are: *Beowulf* (1998) by Yuri Kulakov, *Beowulf and Grendel* (2005) by Sturla Gunnarsson and *Beowulf* (2007) by director Robert Zemeckis.

III – *Beowulf* @ the Movies

Unlike several other medieval poems, *Beowulf* only started being depicted on screen in the later part of the 20th century. Nevertheless, in the last two decades this epic work of fiction has been adapted to films a number of times¹⁶, revealing a growing interest in Beowulf's tale of heroism. Each version, though, provides a different view on the characters and settings of the Geatish hero's adventures as well as on his opponents. For the purpose of this paper, the movies *Beowulf* (1998), *Beowulf and Grendel* (2005) and *Beowulf* (2007) were chosen because they stand out among the most recent

adaptations due to their portrayal of Grendel, all of them showing a different perspective on a centuries-old character.

Starting with the earliest version directed in 1998 by Yuri Kulakov, *Beowulf*¹⁷ is an animated film in which Grendel is depicted as a monster of indistinct features that lives in the swamps near Heorot, the great hall of Hrothgar, the Mighty. Indeed, one of the most interesting points of this version of the poem lies in Grendel's rather formless shape. Seemingly made of water, an aspect liable to be related to the fact that Grendel and his mother were supposed to be part of a mythical giant race which survived The Great Flood, the monster is a mass of indistinct matter, invincible because he cannot

be harmed by mortal weapons (just like in the original poem). In this adaptation, Grendel's invulnerability is understandable for what weapon can cut through water? Only when Beowulf, "chief among men", grabs Grendel's arm (his most distinguishable trait) is he able to defeat the creature. The fight scene between the two is of great interest for it looks like, while Beowulf runs to tackle the monster, he actually enters Grendel's body and falls into liquid material. At first, the champion seems about to be defeated by the watery insides of his opponent, trapped by his long arm that squeezes Beowulf in a mighty embrace before, finally, he grips the monster's upper limb, ripping it off and, thus, killing him.

Grendel's wicked nature, though, goes far beyond his most unnatural appearance. In the beginning of the movie, a fisherman sets off to warn the king of the imminent arrival of Grendel, stating that "terror is coming." In spite of this, he is ignored by Hrothgar and his men who "freely (...) feasted, fed well as each night fell, forgot all troubles [and] no tales of terror or warning did they heed." Grendel is then described as "a creature [that] dwells in darkness who hates the smell of human happiness", but no explanation is provided as to why. Why can Grendel not "rest until it racked this gladness"? Apparently the fact that he is a cruel monster with some type of aversion to the scent of human happiness is answer enough for this question, since no other reason is given for his assaults. In fact, it is not even made clear whether or not he attacks because he hears the song of creation like in the poem or even if his behavior has anything to do with God's curse.

In this film, Grendel is completely disconnected from possible human characteristics, first due to his appearance, but above all because of his cruel temperament. Thus, *Beowulf* (1998) shows a brutal being that does not remotely resemble Man and inspires fear and disgust. From a modern perspective, one can say that there are some parts of the poem that humanize the creature. (for instance, during the fight with Beowulf and when Grendel goes back to the "demon's mere" – line 845). Nevertheless, in this movie, Grendel is depicted as a monstrous fiend unable to relate himself to anyone and so the above interpretation must be abandoned. On the opposite corner, Sturla Gunnarsson's version of the poem, *Beowulf and Grendel*¹⁸, offers a more humane perspective of both the monster and the hero.

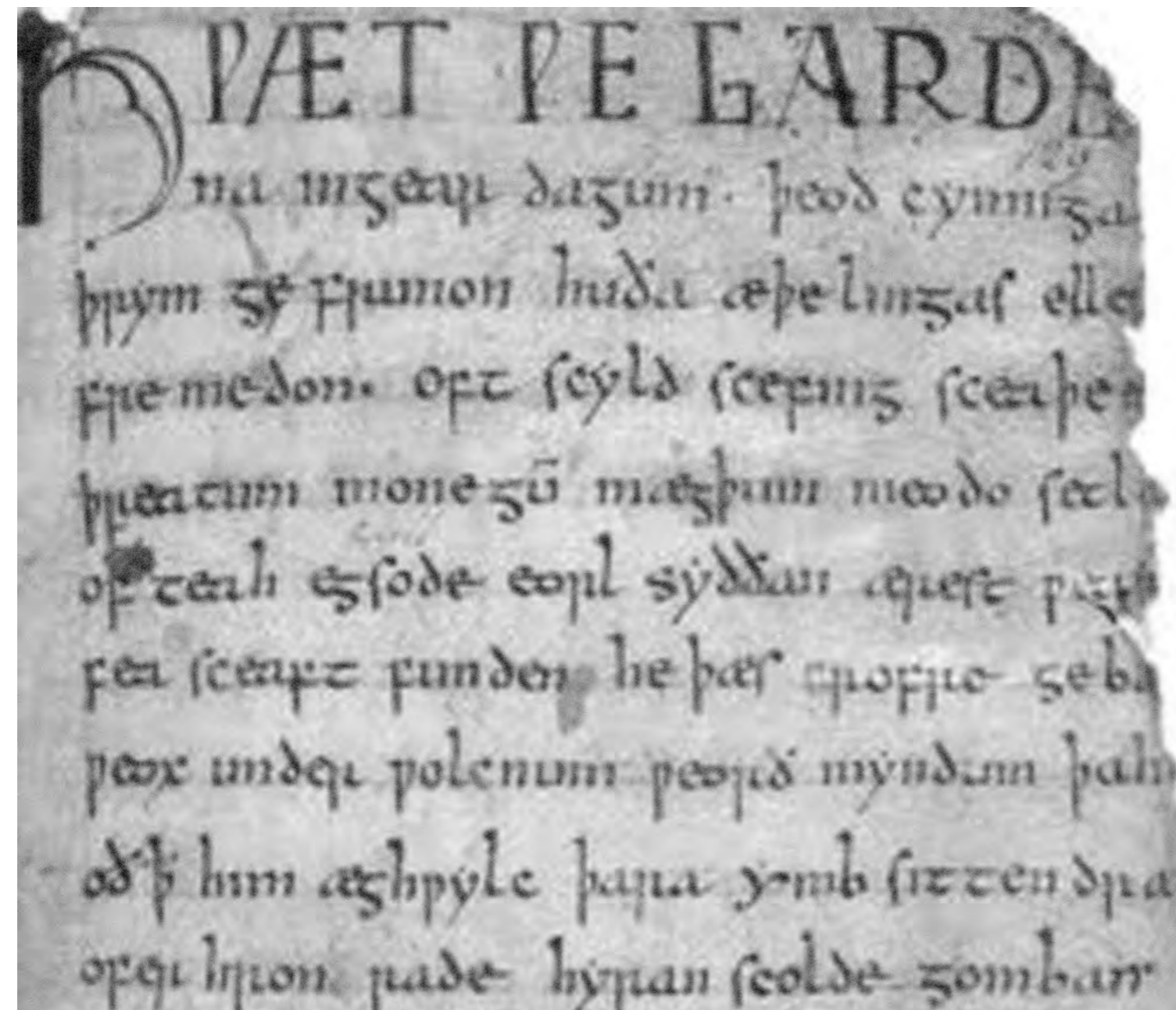
Produced in 2005, *Beowulf and Grendel* is, of the three selected movies, the one that further distances itself from the poem, introducing new characters and adding whole sequences of events to the main story. The film begins with the prologue "Hate is born" in which one watches as Hrothgar (then only a warrior) and a group of men chase after two trolls, infant Grendel and his father. Taking little time in killing the father simply because of his nature and for stealing a fish, Hrothgar sees a child (Grendel) hidden by the mountain cliff, but is unable to hurt him. This altogether modern introduction is of crucial importance in the film for it sets the action and seeks to justify why Grendel, as an adult, attacks the Danish community, but not Hrothgar. Indeed, by first making him the target

of the Danes cruelty, Gunnarsson is successful in placing Grendel in the role of the victim of a horrendous crime – watching one's parent being murdered. Stephen Asma supports this reading of the film and claims, "The blame for Grendel's violence is shifted to the human, who sinned against him [Grendel] earlier and brought the vengeance upon themselves" (Asma, 2009: 100). Grendel's father's death then becomes a catalyzing moment that will set off his anger against the mead-hall and its dwellers – the place where Hrothgar's greatest warriors were meant to be resting in soon turns into their grave, driving the king insane. In addition, although he does not speak an intelligible language (only the witch Selma¹⁹ seems to understand him), Grendel physically resembles a man of enormous proportions and overgrown body hair. As a result, the audience is lead to sympathize with the "monster" of the story that, after all, is closer to an overgrown child-like creature than a horrific man-eating troll. In fact, it is not even clear whether or not Grendel eats human flesh since such act is never actually shown. The film *Beowulf and Grendel*, thus, stands out from the remaining adaptations due to how it humanizes the characters involved in the story, including its champion Beowulf.

Initially, Beowulf is depicted as a rather violent warrior of extraordinary prowess; however, when he arrives to Hrothgar's land, he reveals himself to be an intelligent man and, even though he cannot initially understand why Grendel will not fight him, he quickly realizes something is wrong with the king's tale:

Beowulf: Has this thing, this troll, killed any children?
Hrothgar: No
Beowulf: Women? Old men?
Hrothgar shakes his head.
Hrothgar: They say that he fights with a clean-heart.
He kills the strongest first. He shows us he can kill the strongest. Who cares if he spares the children?

According to Hrothgar himself, Grendel fights with "a clean-heart" which suggests the monarch knows that the real reason behind the attacks is not "hate for the mead-hall". Nonetheless, when confronted by Beowulf, Hrothgar angrily states, "Oh, Beowulf, it's a fucking troll. Maybe someone looked at it the wrong way." As the story progresses, the Geatish champion (and the film's audience) grows aware of the injustices laid upon Grendel and one might even consider that Beowulf does not intentionally kill his opponent. Actually, Sturla Gunnarsson's vision of Grendel and Beowulf's battle is somewhat peculiar, especially because a) the champion prevails, not through physical prowess, but by outsmarting and leading the troll into a trap²⁰; and b) Grendel is the one who actually cuts off his own arm, effectively choosing death over being taken alive by Beowulf. Moreover, while Grendel remains dangling from the trap and begins slashing his arm, it becomes obvious that Beowulf is disturbed by such sight and pities his opponent who he comes to see not as a monster, but a man. In the end, Beowulf acknowledges, "The troll didn't give a shit

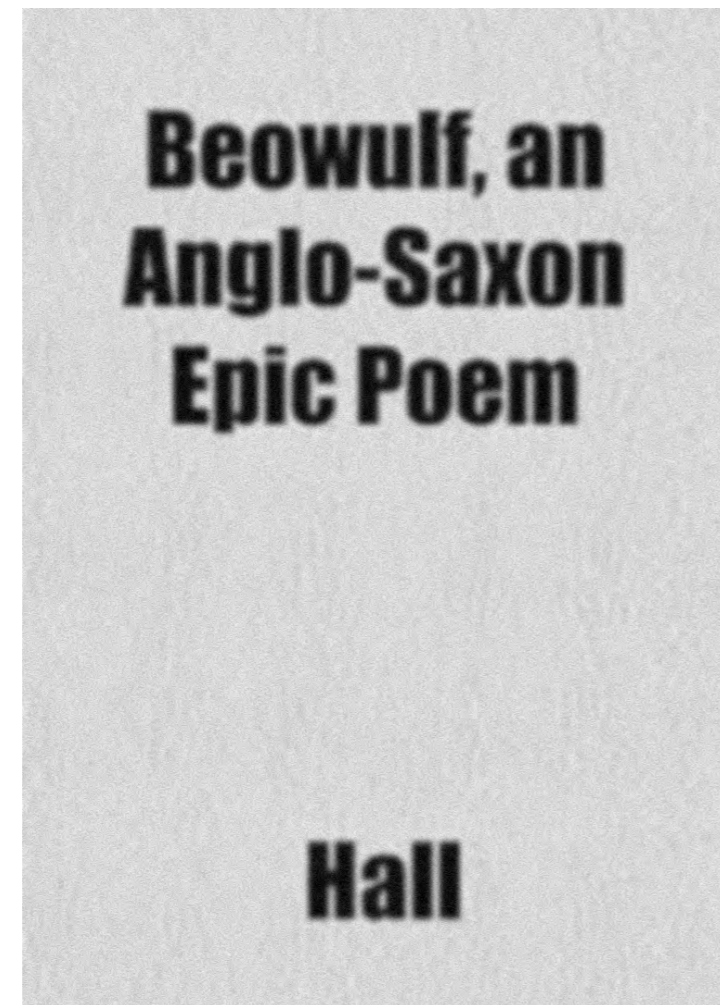


about us. Not ‘till we wronged him. He killed one, he could have killed more. He killed the one he held in blame.’ Consequently, Grendel does not seek to destroy gladness, nor does he “hate the smell of human happiness” – he only takes his revenge upon those who somehow abused him first, an idea that directly contradicts the 1998 and 2007 movie adaptations entitled *Beowulf*¹.

One of the latest cinema versions of the poem, the movie *Beowulf* directed by Robert Zemeckis also introduces a number of dramatic changes to the original story. Among others, Grendel is turned into Hrothgar’s son – it is the price which was paid for the sexual encounter the king had with Grendel’s mother, “Queen Wealhtow: The demon is my husband’s shame.” In this adaptation, Grendel appears to be a disfigured man-shaped creature with gigantic proportions and a body covered in fish scales, possibly due to his watery descent. In addition, some malformations are visible in his body, like muscles sticking out of the skin, a jaw out of place and a very sensible ear. Similarly to what happens in the poem, the film begins with the sounds of cheerfulness, laughter and merriment coming from inside Heorot. Intriguingly, the monster strikes because he does not seem to be able to bear the loud sounds coming from the mead-hall, being extremely sensitive to high-pitched noises – a characteristic not mentioned anywhere else. This last feature is the reason why the creature attacks Heorot and its inhabitants. Like in the poem, it is a song that startles the monster and begins a massacre. After the first assault, Grendel says to his mother that Man makes too much noise. If one considers the 1998 version in which Grendel hates the smell of human happiness, this more recent adaptation relies upon a similar concept, but here he cannot bear the sounds of joy or cheerfulness. Bigger than any warrior at Hrothgar’s court, Grendel soon goes into the mead-hall again and quickly dispatches the king’s heroes. Unable to fight the terror brought about by Grendel, Hrothgar is in need of a super-human champion that can even the monster’s strength and power – that is Beowulf.

The extra-ordinary Beowulf is larger, sturdier and, one might say, fiercer than most men, which points to the idea that monster and hero are not so different after all. Indeed, the similarity between both characters lingers over the first half of the movie and their fight is, like in the poem, rather blurry, full of shadows and darkened angles. Beowulf and Grendel meet as equals, neither of which using any kind of blade or man-made weapon. Again, however, Beowulf is able to defeat his enemy because of his intelligence – he perceives Grendel is extremely sensitive to sounds and uses this weakness to gain an advantage that will prove fatal to the monster. Once debilitated by the champion, Grendel becomes scared and attempts to run from the mead-hall to save his life, but, alas, is it too late. Similarly to what happens in *Beowulf and Grendel*, the Geat, after some struggle, is able to trap Grendel’s arm with a chain and, then, essentially pulls the upper limb out of his body, leading to the creature’s death. Opposing Gunnarsson’s view of the hero, though, Zemeckis’ Beowulf comes across as an arrogant,

boastful warrior with little concern about the origins or motives his uncanny opponent might have. In fact, the champion seems willing to do just about anything to achieve the fame and glory he so longs for, including engaging in mild flirtation with Hrothgar’s queen and later being seduced by Grendel’s voluptuous mother. Moreover, nearly at the end of his battle with Grendel, the monster states, “I am not the demon here. What are you?”. Finally, the resemblance between Beowulf and Grendel is directly hinted at by none-other than Grendel’s mother who, when Beowulf arrives to her underwater lair, confronts the hero about the very nature of his being, “Beowulf: What do you know of me... Demon? / Grendel’s mother: I know that underneath your glamor you’re as much a monster as my son, Grendel.” There may not be such differences between hero and monster all together, but it is clear that because of the unholy union (between a she-fiend and Hrothgar) he was born from, Grendel becomes an outcast, cursed by grotesque looks that set him apart from Humankind for, in the end, he is neither man nor monster.



IV – Conclusion

After studying the main points of both the poem and its different adaptations, it is clear that a great change has occurred in what comes to depicting Grendel, one of the most famous monsters of English literature. In the anonymous medieval work *Beowulf*, it is undeniable that the horrific Grendel is portrayed as a devilish creature; he is a fiend from hell; a God accursed brute; a heathen and a cannibal – all traits that confirm his condition as a “monster”. However, after a careful analysis it has become clear that Grendel also possesses human-like characteristics: physically, he is man-shaped and, on an emotional level, he can feel hate, fear and lonesomeness.

Most recently, screen adaptations have followed two very different traditions when it comes to representing Beowulf’s first opponent. On the one hand, movies portray Grendel as an embodiment of the terror lurking in the night, highlighting his darkest features and often removing any remainder of his humanity, such as in *Beowulf* (1998) in which Grendel does not bare any resemblance to a human form, but is only a “hater of happiness”. On the other hand, movies also cast Grendel as an unfortunate, castaway creature that murders and ravages Hrothgar’s mead-hall because he was provoked into doing so, like in *Beowulf and Grendel* (2005) and *Beowulf* (2007). Interestingly, in both Gunnarsson’s and Zemeckis’ vision of the poem, Grendel takes on the role of the victim; according to the first he strikes to avenge his father’s gruesome murder whereas in the second, the monster’s raids are a direct result of his abnormal sensitivity to loud sounds so, in fact, he attacks because the pain caused by the voices in Heorot is too great for him to bare. According to Stephen Asma, the 20th and 21st century public has started to face new kinds of monsters and heroes; it is almost as if the roles are inversed and one can feel empathy towards the monsters and disgust for the hero. The author also claims these two film directors (Gunnarsson and Zemeckis) restructure how Grendel’s actions can be perceived, making him a monster because he is cast out of human society and not cast out because he is a monster.

Zemeckis’s film follows Gunnarson’s 2005 version in casting Grendel as the sad, misunderstood outcast rather than the evil monster we find in the original, “In the original *Beowulf*, the monsters are outcasts *because* they are bad, just as Cain, but in the new liberal Beowulf the monsters are bad *because* they are outcasts. And while the monsters are being humanized in the new versions, the hero is being dehumanized” (Asma, 2009: 101). The elderly Beowulf in *Beowulf* (2007) acknowledges that “We men are the monsters now.” Without a doubt, nowadays, just because someone looks like a monster does not mean (s)he is one or vice-versa, which means there was a crucial change in society’s view of monstrosity. It can be said that our notion of monster is very different from the one held by the medieval Man – today, only aliens or creatures from other planets can fulfill the space left

open by medieval monsters. Simultaneously, audiences around the world are faced with a continuous questioning on the heroic character of the so-called “heroes” and of Man’s own humanity. Therefore, doubts like “where do monsters come from?”, “what is monstrous behavior?”, “can Mankind be the one responsible for the creation of monsters?” etc., start being echoed into the big screen effectively reinventing the role traditionally played by creatures such as Grendel. The notion of hero was also modified: during the Middle Ages there were strict codes of nobility that a hero had to follow – courage, loyalty, and honor. Now, the hero can be anyone as long as (s)he is brave enough to fight and free others from distress.

Bibliography

- ASMA Stephen T. (2009) – *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*, Oxford/New York, Oxford University Press, ISBN-13: 978-0195336160, 368 pp.
- Beowulf*. (1999). Traduzido por Kevin Crossley-Holland. Oxford/New York: Oxford University Press, ISBN-13: 019-2833200, 128 pp.
- . (2001). Traduzido por Seamus Heaney. New York: WW Norton&Co, ISBN-13: 978-0393320978, 220 pp.
- GIL José. (2006) – *Monstros*. Tradução de José Luís Luna, Lisboa, Portugal, Relógio d’Água, ISBN-13: 972-708-890-2, 161 pp.
- NIETZSCHE Friedrich. (1998) – *Beyond Good and Evil*. Traduzido por Marion Faber. Oxford/New York: Oxford University Press, ISBN-13: 019-2832638, 198 pp.
- ORCHARD Andy. (2003) – *Pride and Prodigies. Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*, 1st ed., Toronto, Canada, University of Toronto Press Incorporated, ISBN-13: 978-0802085832, 360 pp.
- . (2004) – *A Critical Companion to Beowulf*, Cambridge, UK, D.S. Brewer, ISBN-13: 978-1843840299, 416 pp.
- TOLKIEN J.R.R. (1958) – *Beowulf: the Monsters and the Critics*. London, UK, Oxford University Press, 53 pp.
- VARANDAS Angélica – “O Dragão: (Pre)Figurações de Combate em Beowulf”: Flor, João Almeida e Correia, M^a Helena Paiva, ed., *Anglo-Saxónica* 10/11. Lisboa, Portugal, Edições Colibri, 1999, 311-336, ISBN: 0873 - 0628.

Websites

“Beowulf in Hypertext”

<http://www.humanities.mcmaster.ca/~beowulf/main.html> (acedido 23/03/2011).

DESMOND Marilyn – “Beowulf: The Monsters and The Tradition”, in *Oral Tradition Journal*, 7/2, 1992. 258-283.

http://journal.oraltradition.org/files/articles/7ii/5_desmond.pdf (acedido a 5/04/2011).

JOKINEN Anniina – “Heroes of the Middle Ages”, in *Luminarium*, December 2, 1996.

<http://www.luminarium.org/medlit/medheroes.htm> (acedido a 5/04/2011).

SLADE Benjamin (ed) – “Beowulf on Steorarume (Beowulf in Cyberspace)”

http://www.heorot.dk/beowulf-on-steorarume_front-page.html (acedido a 23/03/2011).

Films

Beowulf (1998), Dir. Yuri Kulakov, USA/UK.

Beowulf and Grendel (2005), Dir. Sturla Gunnarsson, Canada/Iceland/UK.

Beowulf (2007), Dir. Robert Zemeckis, USA.

Notes

¹ “The world of monsters is neither barbarism nor hell, it does not oppose itself to one or another particular representation, but to the world as an image of a place where the rational and mortal Man lives and of which he is its safest guardian.” All the translations of José Gil’s work *Monstros* (Monsters) will be provided by the authors, Brito, Andreia and Martins, Ana Rita.

² “Probably, Mankind only produces monsters for one reason: to think about their own humanity.”

³ In *The Odyssey*, by Homer, Ulysses fights with the Cyclops Polyphemus, son of the god of sea Poseidon, and, because he blinds Polyphemus, the hero is placed under a curse that will make him wander in the open sea for ten years.

⁴ Behemoth is a mythological creature mentioned along Leviathan, a sea monster, in the Book of Job. Many scholars have understood both creatures as monsters of enormous strength and bringers of chaos. Leviathan is said to be one of seven princes of hell and, some suppose, its guardian, since it was(is) believed that one can enter hell via a passage-way shaped as the opened mouth of a monster, literally a “hellmouth”.

⁵ In Indo-European, the word “hero” had the primary sense of “protector” or “helper”. Some authors claim that the original hero was probably based on the king who died for his people or the warrior that defeated the tribe’s enemy(ies). In fact, the idea of the hero as a savior nearly dominates early medieval epics.

In epic literature, heroes are men who excel through their valor, prowess, loyalty, generosity and honor, usually fighting for their tribe or nation. The epic hero is aware of his own mortality, but does not shrink from battle or death on account of it, quite on the contrary for, because he lives in a “shame culture” in which a man’s good name and/or honor is his most cherished possession, the hero must face his opponents or live in dishonor. In *Beowulf*, when the Geatish champion goes to fight the dragon, he knows he is most likely to die, but accepts his fate (or “wyrd”) without bowing to it and, thus, overcomes it. The chivalric hero, that succeeded the epic champion, had similar virtues, but he also had to know temperance and be courteous. Furthermore, the chivalric hero leaves his king’s or lord’s court in search of an adventure through which he can prove himself; he is no longer (necessarily) fighting for his people or land, but in defense of an ideal, such as Sir Gawain in the anonymous poem *Sir Gawain and the Green Knight*.

⁶ Over the 20th century, another view of the monster was developed: future monsters that are often portrayed as cyborgs or robots. In fact, current advances in robotics have led many to envision a time when a race of artificial beings will rise up, fight, and overthrow their human makers. Films such as *The Terminator* (Dir. James Cameron, 1984) or *The Matrix* (Dir. Andy Wachowski and Lana Wachowski, 1999) have explored the fear people have of losing control of something they created. Furthermore, technological development has brought up questions as to whether or not technology can dehumanize us and, at the same time, has also helped develop the fear of encountering or being invaded by extraterrestrial monsters that may seek to destroy Humankind, a phobia portrayed in films like *Alien* (Dir. Ridley Scott, 1979) and *Predator* (Dir. John McTiernan, 1987). Space has indeed become to modern audiences what foreign lands were to the medieval Man – it is a place that causes anguish and curiosity, but above all feeds our collective imagination. Finally, these space monsters are somehow built up from the Middle Ages for, when compared to humans, they have a very different anatomy, just as medieval giants, freaks, etc., were very different from Man.

⁷ This kind of monster has been very prolific in American TV series, like *Criminal Minds* created by Jeff Davies for CBS (2005-present) or *Dexter* developed by James Manos, Jr. for Showtime (2006-present). In addition, films such as *The Silence of the Lambs* (Dir. Jonathan Demme, 1991), *Hannibal* (Dir. Ridley Scott, 2001), and so on have depicted psychopath serial killers who can quite easily fit into conventional society.

⁸ Now in the British Library, London, *Beowulf* is contained in a manuscript, Cotton Vitellius A. xv, and currently has four other texts, *The Passion of St. Christopher*, *The Wonders of the East*, *The Letter of Alexander to Aristotle* and *Judith*. While the first and last (*The Passion of St. Christopher* and *Judith*) are both predominantly religious, the remaining three are secular in content.

⁹ The dragon is present in nearly all mythologies around the world, but has different meanings, especially in the Eastern and Western

cultures. A mythical creature, the dragon in Western culture was often seen under a negative light, particularly after Christianity spread throughout Europe. Dragons were regarded as malevolent due to a growing blend between the Greek word “drakon” and the Latin “draco” which could mean “serpent” or “dragon”. In addition, the dragon also became associated to Leviathan and the Apocalypse. A symbol of evil and the image of the Devil, the dragon is related to fire but its primordial element is water, for dragons are generally said to live in underground caves surrounded by waterfalls or lakes, where they hide and guard priceless treasures – a role fulfilled by *Beowulf*’s dragon.

¹⁰ Hereafter the term “line” will be used when talking about Heaney’s translation to Modern English and the term “verse” when referring to the Old English poem.

¹¹ The Old English text used is the one in Seamus Heaney’s 2001 bilingual edition as are all the translations of the poem presented throughout this paper.

¹² According to biblical accounts, Cain murdered his brother, Abel, out of jealousy because of God’s favor towards his sibling. As a result, not only was Cain cursed by God to forever wander the land, but so were all his descendants. The Lord’s punishment also determined that Cain would be the source of all bad seeds – trolls, elves and every kind of monster.

¹³ During the Middle Ages, three options were preferred by Christians to explain monstrous genealogy: a) monsters descended from Ham (Noah’s cursed son); b) they could be directly connected to Adam; or c) these creatures were the remaining of pre-Adamite races.

¹⁴ For a better understanding the Old English language, the literal translation followed by the Old English word and then Heaney’s version were added to some words.

¹⁵ “There is an entire tradition extending until the 18th century which links monstrous births with the mother’s inner rottenness. A direct link between monstrous births, the female embryo’s licentiousness and its first visceral nutriment is made and can be summarized as follows: perverseness is one of the reasons why monsters exist, adding a metaphorical burden, like “a dirty morale”, to the mother’s “rotten feelings” which will feed the embryo. That is what causes monstrous births.”

¹⁶ Among the many screen adaptations, one can count: *Grendel Grendel Grendel* (1981) by Alexander Stitt; *The 13th Warrior* (1999) of John McTiernan; *Beowulf* (1999), directed by Graham Baker; *Beowulf: Prince of the Geats* (2007) by Scott Wegener; *Outlander* (2008) directed by Howard McCain.

¹⁷ Several well-known actors lent their voices to this animation picture, Derek Jacobi voices the narrator while Joseph Fiennes does *Beowulf* and Michael Sheen *Wiglaf*.

¹⁸ The movie *Beowulf and Grendel* has actor Ingvar E. Sigurdsson playing *Grendel*, Gerard Butler as *Beowulf*, Stellan Skarsgard portraying *Hrothgar* and Sarah Polley in the role of *Selma*, the witch.

¹⁹ *Selma* is one of the new characters inserted into Sturla Gunnarsson’s version of the poem. In the film, she loses her family while a young girl and is turned into the village’s prostitute, becoming the victim of several of *Hrothgar*’s men violence as well as of the king himself. *Selma* is also shown to have supernatural abilities and is, hence, also treated as a witch. By the end of the film, she becomes involved with *Beowulf* and is revealed to be the mother of *Grendel*’s son.

²⁰ Near the movie’s ending, *Beowulf* and his men find *Grendel*’s cave where one of the warriors, *Hondscioh*, spits and smashes *Grendel*’s father’s skull, preserved since he was a child. Such action will bring about the troll’s thirst for revenge and, eventually, lead to *Hondscioh*’s death.

²¹ Zemeckis’ film is the only one of the three selected adaptations that was shot in 3D. *Beowulf* (2007) has Ray Winstone playing *Beowulf*, Crispin Glover as *Grendel*, Anthony Hopkins portraying *Hrothgar* and Angelina Jolie depicting *Grendel*’s mother.



Andreia Brito

Andreia Brito has a degree in Modern Language and Literature (English Studies) from the Faculty of Letters, University of Lisbon (FLUL) where she has successfully completed her Master’s Degree in Translation. Currently Andreia is teaching English to children from the 1st grade to the 9th grade. She is also planning her PHD in Medieval English Literature.



Ana Rita Martins

Ana Rita Martins has a degree in Modern Language and Literature (English Studies) from the Faculty of Letters, University of Lisbon (FLUL) where she has also successfully completed her Master’s Degree in English Literature. Currently Ana Rita is doing her PhD in English Culture and Literature and works as an English lecturer at FLUL and as a proofreader of scientific articles at INOV-INESC Inovação research center, Instituto Superior Técnico.



BUT

UNDERNEATH I THINK WE ARE NOW IN A VERY EXCITING MELTING POT. THE RE-INVENTION OF MANNERIST STYLE AND THE HISTORICITY OF CINEMA IN PETER GREENAWAY'S ARTWORK

by
Micha Braun

The article summarises some key points of my dissertation thesis on history and figure-based narration in Peter Greenaway's artwork, which was published in German in 2012 (In Figuren erzählen, Bielefeld: transcript). Initially, my occupation with Peter Greenaway began with some amazement, since he was constantly re-utilising a distinct character in several films and projects over a period of almost thirty years. My astonishment even grew with the fact that Greenaway was always emphasising the artificiality of that figure; its literal and metaphorical quality that didn't comply with the regular uses of psychologically drawn characters in film and literature. Consequently, and according to my profession, I wanted to capture Greenaway's use of that figure, named Tulse Luper, as a more theatrical strategy: a mask (or even *larva*) of a storyteller that is situated within the communicative space between the cinematic screen and the observer. Thus, I had to look for historical models of figure-based storytelling, and even more for the medial disposition of cinema, to get some insight into Tulse Luper's particularity.

As a result, there are some indications that Greenaway not only uses theatrical forms for telling his stories, but that his storytelling works as a reminder of forgotten (or more exactly, marginalised) modes of communication. By mannerist means and in baroque imagery, his filmic projects establish an open space of history telling and world representation that does affect the observer cognitively as well as emotionally. By that, Greenaway, although he himself likes to describe 'the cinema' at the beginning of the 21st century as a 'dying dinosaur,' gives back or re-ascribes a relevance to the cinematic disposition for reflecting on (the) present times. That particular interest for artistic ways of representing the present, post-modern world in its images of history, cultural order and identity is still one of the driving forces in my scientific research. Since I am looking for modes of narration and remembering, of representing and communicating a current 'world knowledge' as well as for phenomena of reverberation and re-enactment in the arts, theatre and film, my key interest would be best entitled 'artistic

historiography.' By that, I would describe not only some references in the arts to historical events, but, rather, an ethical occupation of both artists and historians with subjects as the construction of the past and its relevance for our contemporary times. Currently, my research focuses on some actors in Eastern European fine arts of the (Post-)Communist era, but also the most recent developments in film, theatre and literature are on my agenda. Largely I concentrate on media-transcending projects like music and dance theatre as well as multi-media projects (e.g. by Peter Greenaway) and interrelationships between performing and visual arts.

BUT UNDERNEATH I THINK WE ARE NOW IN A VERY EXCITING MELTING POT. THE RE-INVENTION OF MANNERIST STYLE AND THE HISTORICITY OF CINEMA IN PETER GREENAWAY’S ARTWORK

Abstract

Within his cinematic works, British filmmaker, painter, curator, and multi-media artist Peter Greenaway proves techniques of discontinuous narration and playfully tries to retrieve forms of representation and perception that already seemed to be marginalised in the modern era. Those techniques are argued to have the potential to examine recent representations of cultural order and the historicity of the present.

The paper is focusing on two peculiarities in Greenaway’s work that make the historicity of cinema evident: first, his commitment to a mannerist aesthetic, which he disjunctively connects to epistemological questions of the present, and, second, the examination of the cinema situation itself, which he calls a ‘dying dinosaur’ – a relic of modernity that needs a revolutionary reconditioning. In giving insights into two major works in which the very special companion and intermediary figure Tulse Luper makes his appearance, Greenaway’s strategies of historicising cinema will be addressed. This figure is to be characterised as a key element in establishing a space of encyclopaedic history-telling and discontinuous perception that outreaches the capacities of classic filmic representation.

Keywords: Peter Greenaway, Historicity, Mannerism, Cinematic Perception, Tulse Luper

Introduction

Some discontinuities and asynchronisms, moments of interruption and dislocation, are the initial point for a reconsidering of Peter Greenaway’s artwork. The British filmmaker, painter, curator, and multi-media artist intends throughout his works to analyse and recondition forms of filmic representation and observation. Focussing on the references and connections of two levels of perception, this paper takes a new glance at Greenaway’s occupation with this model of modern storytelling and imagining order: first, his conspicuous commitment to multiple mannerisms and figures of style that seem to be borrowed from a baroque aesthetic and build up an artistic strategy for coping with epistemological questions of the present and, second, the examination of the viewer’s situation within the cinematic disposition, which he wants to put under a revolutionary reconditioning.

The following will provide some cues about Greenaway’s irregular and fragmented way of storytelling in two major works – the discontinuous ‘biographic anthology’ THE FALLS (1980) and the multi-perspective long-term project THE TULSE LUPER SUITCASES (2003ff). In conclusion, it will be revealed how Greenawayean cinema can be perceived as a medium of a contemporary historiography¹.

Discontinuous Storytelling: THE FALLS (1980)

I want to make films that rationally represent all the world in one place. That mocks human effort because you cannot do that. But the works of art that I admire [...] has that ability to put all the world together. My movies are sections of this world encyclopedia [...]. I demand, as we all do, some sense of coherence, of order in the world. And we are always defeated. This is the human condition. (Greenaway in Pally, 2000:107)

THE FALLS comes up as Greenaway’s first feature-length film, though not quite a film for the cinema. Like most of his short films before – probably best known: VERTICAL FEATURES REMAKE (1978) – it claims to be an academic (i.e. tedious) documentation. In the end, however, it proves to be an 185-minute-experiment on ways of storytelling, montage, and structuring image, sound, and symbolic references that happened to be a first hit with audiences beyond regular festival screenings.

The opening sequence elucidates the emergence of the following plot: the Commission for the Investigation and Documentation of the unforeseen Violent Unknown Event (=VUE) that hit Europe and other parts of the world regularly releases biographic documentations on selected victims of that event.

The ninety-two people represented in this film all have names that begin with the letters FALL. The names are taken from the latest edition of the [Standard] Directory published every three years by the Committee investigating the Violent Unknown Event [...]. The names [...] represent a reasonable cross-section of the nineteen million other names that are contained there. (Greenaway 1980: prologue)

The VUE had a remarkable impact on its victims. Their anatomy was affected in different manners like compression of viscera, loss of weight, and bettering of sight as well as an enlargement and strengthening of arm, chest and breast muscles. In addition, they were struck by ninety-two completely unknown languages as well as a marked preference for singing. Last but not least, they divided into four sexes and became sterile, but did not age and so became immortal.

As an excerpt from the larger Standard Directory and styled like a systematic, indexed and cross-referenced catalogue of all the aggrieved, THE FALLS promises a neutral mapping of the entire knowledge concerning the VUE. The ninety-two biographies cover everything between nine seconds and five minutes in length. Depending on the available amount of information, the sequences give essential facts about the affected people’s lives before and after the VUE. Linguistic and ornithological experts regularly comment on the events; some of them will be introduced later as struck by the VUE themselves. A couple of names prove to be pseudonyms for other people, faults and fakes in the directory or just a bogus. The

types of presentation are manifold: documentary style biographies alternate with interview formats, tabloid coverage, reports from different places of the world and personal family portraits.

In its structure, the film acts as a heterogeneous collection of files and records that boldly represent coherence where there is hardly any to be found. Therefore, a narration is needed, which gives a comprehensive story that legitimises the event as well as its outcome. THE FALLS can be read as a rhetoric or historiographical narrative that sports a very well-known literary topos: the passion of mankind and its salvation by sacrifice. The VUE then would have to be conceived as a purging event, which is explained and legitimised by the commission. The victims though, would then be incorporated as martyrs, witnesses, and living (or, even better, dead) memorials of its truth and significance. For modern standards, a genetic ‘historical’ narration would require some elucidating and disentangling examinations; some systematic comparison and unambiguous classification. At the same time, references to mythical and other ‘irrational’ modes of storytelling help to recognise and honour the collective suffering as well as the interpretative authority of the storyteller.

All of which is to be found in THE FALLS: The victims are classified by different types, their suffering and their aptitude for martyrdom, which is well investigated, and diverse theories for the explanation of the event are offered and discussed. The VUE commission is collecting all data and at the same time appointing patterns of interpretation. The commission’s narrative, though it covers a chaotic event, is characterised by some basic organising principles, such as the alphabet (from Falla- to Fallw-), numeration of biographies (1–92), formats of presentation (photographic documentation, live report, interview, etc.) as well as the allocation of authority to its own members and experts. This immanent logic of order is accompanied by rhythmic constituents like montage, instrumental music, and paradigmatic songs like the ‘VUE hymn’ and a ‘Bird List Song.’ Peculiar is a consistent combination of the taxonomic utility of the ordering device with a sensual component that only at a first sight supports the underlying narrative. For example, the alphabet as well as the numeration of the biographies fulfil not only their usual functions as pretended neutral ordering systems, but they also provide (at times) contradicting services of suspense and dramaturgical orientation.

Nevertheless, the normative approach of THE FALLS will be increasingly corrupted in the course of the plot. The viewer’s scepticism against the narrative structure grows due to subtle or overt disturbances. For one, the singular event of the VUE is presented, described, and reviewed in ninety-two successive tales of suffering, but all the differing facts and facets, the individual questions and conclusions about this event, create conflicting narrations. Increasingly, the VUE commission seems not to be able to manage the situation and to give its authoritarian reading the prevalence needed. Constantly repeated stereotypes and prejudices counteract the pretended scientific methods of discrete

numeration and alphabetical accumulation. Similarly, the dramatic over-structuring of the directory is disintegrating its coherence. Perpetually, new attempts occur to systematise all concerned information. Like abstract formal operations, they increasingly perform recursive procedures on the incoherent data. These modern principles of itemisation attract Greenaway’s attention – he himself calls his projects “catalogue movies” (cf. Maciel, 2006:55). To him, the multiple possibilities of reading a list, its continuity and its discontinuity, its fortuity as well as its taxonomic accuracy promise infinite opportunities of storytelling. Even more, Greenaway is expanding and superimposing those reading possibilities by adding absurd, surplus, and aberrant facts and objects as well as confronting them with image and sound references that dissolve any sense of definiteness and orientation. He “tends to employ a rigorous ordering principle in his films, while, at the same time, from this order he makes an uncontrollable disorder emerge” (ibid:57).

Beyond that, the sheer amount of new languages resists their investigation and any failing attempt to translate or even describe them entirely refers to the ambivalences and agonies of taxonomic analysis and representation by language. Additionally, many recurring allegoric or metaphoric motifs influence the perception of narrative: water as the spring of life as well as a source of insecurity and fear; man’s dream of flying as a promise and an endangerment; birds and ornithology as a medium of prediction as well as metaphors for the oncoming death. Those tropes and images bring up a deep ambivalence and a sensual connection of the underlying narrative with danger and fundamental fears. Such ambiguous and complementary elements of the narrative structure give an irritating impression of the cracks and gaps in any attempt to reduce complexity and fortuity to a simple story line. The narrative of order and sense that is established with some effort by the VUE commission is repeatedly challenged by its own ‘documentary’ demands and the excessive flow of facts and information.

All attempts to analyse using a rational method and narrative embedding show nothing other than the randomness of a singular and ambiguous event that cannot be completely captured and measured by scientific approaches. Its mythical topoi and patterns of storytelling do not prove to be sustainable and provoke covert as well as upfront counteraction. All efforts to install a conjunction between the incidentally selected ninety-two out of nineteen million victims go astray in the end. Any modern attempt to order the world by telling a continuous and coherent story and defining it as an inevitable truth is marked as voluntaristic. Greenaway calls it a modern way of myth making or, the other way around, an attempt “to come to terms with disasters by encoding them – or representing them – through language.”²The taxonomic classification of causes, outcomes, and techniques of containment by and through language is revealed in its totalising tendency as well as its futility against non-controllable chaos.

In fact, the actual material, the biographic data and documents

of the victims, resist its representation with growing abundance. In content and form, in patterns of visual exposure and narrative interpretation the chaos takes over: facts derange and contradict each other, images and events experience multiple interpretations, causalities get negated and all the commission's categories prove to be futile. Moreover, at the end of the film the whole encyclopaedic project is to be jeopardised. Leasting Fallvo, a renowned VUE commission biographer, turns out to be a notorious inventor of stories, whose abilities to coin tales and anecdotes instantly improve even further after his own affection by the VUE. "It was said that if the VUE had not happened, then Leasting Fallvo could have invented it" (Greenaway 1980: biogr. 91). Finally, the viewer is set out an over-structured farrago of images, stories, and impressions that degrades the underlying narrative to a mere accessory.

However, Greenaway exceeds the viewer's disorientation even more. The reduction of the VUE narrative to substantial nonsense with a simultaneous indication of a reflexive position on power structures and interpretative competences is not the only aesthetic strategy the artist is pursuing. Rather, he comes up with specific formal practices to put forth not only cognitive processes of disillusion, but also aesthetic and sensual experiences that allow alternative ways of handling contingency. Consequently, it is argued that Greenaway's style of storytelling is a *mannerist* one; considering his combining of explicit and metaphorical language, sequential and paratactic image structures, allegoric ordering systems and metonymic connotations, all of which lead directly into artificiality and reflexivity, or otherwise into nonsense and chaos. By that, Greenaway excessively overstrains the viewer through intending a "losing count" (Woods, 1996:25) in the overflowing and aberrant complexity of images, language, music, and action. The disturbing and complementing elements of his films constitute a network of relations that invites the viewer to enter and to transit in order to keep up communication with the artistic cosmos of the film-maker.

Therefore, THE FALLS is exemplifying how the constant categorisation or fragmentation of the uncanny world and the entirety of nature leads to an increasing ambivalence and opacity. The manic and arbitrary systematisation refers to the ambivalent phenomenon of the encyclopaedic project in the *Age of Reason* that aims to universally depict the entire world as a phenomenon and system. At the same time, the preliminary and symbolic referencing systems within the film are reminiscent of the cabinets of curiosities and wonders of the European Renaissance and Baroque that tried to build up a completely new cosmos by staging it within a closed monad (Bredenkamp, 1995:51–80). The conspicuously mannerist character of this attempt to order a chaotic structure shows up in such symbolic seclusion, but then again also in the many invitations the viewer receives to get into his or her own story. Throughout the film there are proposals for choosing and dropping, for linking into different theories and conspiracies and, fundamentally, to believe or disbelieve. Consequences for perception are two-fold. On the

one hand, schemes and conspiracies characterise the diegetic level and entangle and bind the viewer by narrative means. On the other hand, on the deictic level the documentary character of THE FALLS is brought to display as – like in any other film – a total conspiracy of the film-maker with his audience. Moreover, by this perception, "conspiracy theory becomes a theory of reading" (Lawrence, 1997:43). Here Greenaway's mannerist storytelling appears in full bloom. Events and their significant figures become equally de-substantiated and pure 'facts' become indistinguishable from their fictitious description and contextualisation. Before the very eyes of the viewer, an enclosed cosmos of stories and information emerges and vanishes again.

The most prominent and arguably most important key to enter the story net of THE FALLS is the question of its authorship. Subversive paralleling and disturbances of its 'straight' narrative rapidly call into question the first impression of an academic documentation by the VUE commission – the asserted author of the film was deconstructed by at least one more outside observer. However, this narrative authority is not by implication allocated to Greenaway because the whole narration is accompanied by an exceptional figure of intermediation: the ubiquitous Tulse Luper. Luper does not limit himself to a mere character in the plot, but instead actively influences the narrative and its course.

There are vast hints at that Greenawayean *alter ego*, as Luper is indicated as author of short stories that are of importance in some biographies. As well, his book 'Birds of the Northern Hemisphere' out of VERTICAL FEATURES REMAKE is mentioned.³ Together with his referenced ornithological as well as psychological expertise, he affects behaviours and preferences of other characters, especially members of the VUE commission. He comments as an expert on birds and bird languages and seems to have a more or less outspoken impact on the project biographies. Vassian Falluger says about him that he was "the Violent Unknown Event's master strategist and cataloguer," though the world-wide known nineteenth century ornithologist J.J. Audubon could have occupied that position, too (Greenaway 1980: biogr. 87). Also, Luper may be identical to Erhaus Bewler Falluper: next to his name it is not by a coincidence that he is characterised as "a master cataloguer, an enumerator and a collector of statistics" (ibid: biogr. 88). He conducted forty-one interviews with ordinary people about their ornithological skills some time before the VUE. Those interviews would be the blueprint for the Standard Directory project since Falluper chose his interviewees because of their surnames, beginning with FALL. Finally, the end credits of THE FALLS name Luper as a production adviser, whilst it remains nebulous what his distinct function would have been.

All those cues establish Luper as the key figure, which covertly orders THE FALLS. His position and his impact on the plot and its structure and development allow for the consideration of him as an 'author' or, rather, an ambiguous representative of the author-teller Peter Greenaway. He is endowed with knowledge that other

characters are lacking and he is in the position to use it. However, he does not tell the stories himself. Instead, Luper works as a mediatory instance in a multi-layered conspiracy with the audience. Therefore, there is no definitive answer to the 'author question' within THE FALLS: "As the film ends we see that the figure of the author is simultaneously everywhere and nowhere, a fiction that can seem particularly sturdy or can dissolve before you" (Lawrence, 1997:43). Nevertheless, Luper's influence and intrigue, along with his actions of equally fabricating and hindering the coherence of the VUE encyclopaedia, bring him into the focus of attention – less as an author, but so much more as a storyteller of his own right. Luper acts, for a first definition, as an intermediary on a pivot line between Greenaway and his audience. He comments on the fabula as well as on the act of fabulation and, by doing that, communicates with the viewer within and beyond the narrative.

Baroque Perspectives: THE TULSE LUPER SUITCASES (2003ff)

There is no such thing as history, there are only historians.
(Peter Greenaway 2004a: ep. IV, sc. 39)

Encyclopaedias, even an eccentric and arbitrary one as THE FALLS, need regular revision. Therefore, it seems plausible that Greenaway updated it within a completely new project called THE TULSE LUPER SUITCASES (TLS). This ambitious undertaking cannot be called just a film anymore – it is a potentially infinite collection of multi-media events, which have been produced, performed, and distributed discontinuously and decentralised since 2003. Up until now, TLS consists of a three-part, approximately seven hour long cinema film, a multi-part interactive DVD- and CD-ROM-collection, some books, and website projects, exhibitions in Italy, Belgium, the UK, the Netherlands, and Brazil with their respective catalogues as well as a still on-going series of live art and video performances at festivals world-wide. Within those different channels, Greenaway constantly generates new occurrences of the project that virtually never come to a definitive end.

TLS claims to be nothing less than an encyclopaedic compendium of the history of the twentieth century – completely structured by and around the singular figure of Tulse Luper, though there are ninety-one other main characters. Accordingly, TLS is mainly a biographic project; it reconstructs or pledges to be a reconstruction of the life history of Tulse Luper. In being so, it remains, as THE FALLS did, a historical mock-up that calls attention more to 'doing' historiography than to 'the history' itself. However, whereas THE FALLS concentrated on a textual narrative that was compromised by discontinuous storytelling, TLS works more on images as a central element of an appropriation of the past. Thus, it will be indicated that Greenaway is adopting another means of mannerist attitude in order to represent a disordered world.

TLS offers an open-ended history project that calls for interaction

and interference. Accordingly, there is no pivotal story line alongside which the viewer, or rather the user, could work through the vast quantity of facts and fiction. The recipient has to decide on his own what part of TLS he is choosing first and next. All formats though give credence to a particular path of scientific research and history writing – belonging to a complex canvas of Luper research, established by an equally fictional and real community of investigators. All of them aim to reconstruct the whole life history of Tulse Luper by following his traces and connections, by reading and interpreting his works and – most importantly – by finding and analysing the ninety-two suitcases he left all over the world. Those suitcases and their owner are depicted as being connected to any considerable event, every important person, and each significant movement of the twentieth century.

Luper is to be characterised as a traveller, a seeker and adventurer whose life long aim would be to "find things [...] people have lost" (Peter Greenaway 2003: ep. I, sc. 14). This is why he is on the tramp, travelling without destination and always getting caught by external circumstances. He collects abstruse and banal objects, looks for lost and forgotten places and by doing this he casually re-writes history. There again his essential role within TLS lies in storytelling. Throughout his life Luper is an overwhelmingly productive writer, an encyclopaedist, visual artist, and librettist. His notes and treatises, his essays, newspaper reports, plays and sketches, his drawings and charts as well as his films influence the artistic production of a whole century. Any research on him seems to be legitimised by the productivity and importance of his works. However, at the end of the third part of the cinema film, at the opening of a huge exhibition on Luper's legacy, as the long anticipated ninety-second suitcase is unsealed, another revelation takes place. It contains spectacular evidence that upsets any speculation and facts about him. Most shocking is the allegation that Martino Knockavelli, Luper's best friend and prevalent companion on many of his journeys, invented all of Luper's stories and projected his own likes and dislikes, prejudices and fantasies on him. Apparently, Luper died in 1921, aged ten years old, under a collapsing brick wall. Within a second, the genetic approach of any Luper biography and also of the narrative medium of cinema is rendered obsolete. The assumedly objective historiographical storytelling that is based on references and evidence as well as on artefacts and trusted sources in order to produce a straight-line story of evolution and ordering proves to be a purely interpretative undertaking. Like Leasting Fallvo in THE FALLS, Martino Knockavelli serves Greenaway as a culmination point for many fortuitous stories. His exposure reveals the fiction of any 'objective' attempt to describe the past, the future or even the present time. The reference of historiography as well as the illusionary machine of cinema to an exterior truth – may it be the historical *res factae* or even 'present reality' as ontological categories – is discovered as irreducibly bound to and only constituted in language.

Nevertheless, TLS gives reasons for a form of historiography that

complies with the present need for regulative storytelling and with the necessity to cope with a history that is conceived to be more catastrophic and discontinuous than advancing and progressing. A characteristic model for Greenaway's 'history-telling' can be found in the third part of the film in which Luper fulfils his order to tell the wife of a Soviet colonel three stories a day with great serenity. The one thousand and one stories of his Gulag Scheherazade consistently interfere with the on-going story line of the episodes, as they intermit with the fabula of the reconstructive history project called TLS. Every story is akin to the others, but still a completely new one. With their constant rerun of the similar in new shapes and forms, Luper's memoranda of the contingent world order teach us its phenomenological depth and richness. A key attribute of Greenawayean storytelling is indeed repetition, enriched by improvisation.

Greenaway's preferred structuring method in TLS is playing games: like on a chessboard, figures and events are being repositioned again and again – neither always clearly arranged nor moved by consistent rules, but plain and planned, at least at the start. However, playing games is always jeopardous, as regularity can be suspended and the flow of action gets in the way of control – incalculable and risky operations occur *inter ludium*. The actuality and totality of every game of life and death that is called history produce vast potentialities, but also exclusions and detachments, especially of the defeated dead (de Certeau, 1988:56).

With the knowledge and experience of the twentieth century, any systematic or idealistic attempt to make the past disposable, to bridge the gulf to the present time, has to be accepted as failed. Accordingly, Greenaway is approaching the past by telling his own story, or many stories, of singular events and personal *vitae* that do not claim to be 'the' history. Instead, the pivotal events of the twentieth century are told by the life histories of ninety-two 'main characters' whose paths were crossing at neuralgic points in 'world history.' Furthermore, those life (his)stories do not hide the aching wounds, the scars and open spots of a catastrophic century in a calming and legitimising master-narrative, but instead show them and keep them positively present. In the light of Walter Benjamin's materialistic historiography (2003:389ff), the stories Luper is collecting can be seen as tales of the other, the subaltern and dislocated. Amongst others, he tries to keep hold of the cultural peculiarities of pursued and eliminated ethnic minorities in the Second World War as well as in the genocides, mass displacements and imprisonments during the Cold War. At the same time, he asks for the distortions and impacts of an industrialised world order that immeasurably interfered into the wider and nearer environment of man.

Thus, the essential element for the quality and success of history-telling is the knowledge of the place and the overt praxis of the historian and the storyteller. As a keeper of the social memory of a community, he not only serves the requirements for compensation of harrowing experience, but also avouches the sustainability of

that community. Hence, the *mediality* of his remembering and storytelling comes into focus – the question, whether one's own position is seen in its historicity and how eager ambitions are to bring the past in a lively way to the present (cf. Runia, 2006:1–5). In TLS, paradigmatically the place of the storyteller is retained in an image of a closed cosmos: in episode one of the film, Luper and Knockavelli (as children) sit in a coal cellar, populating this place of warmth and fantasy with people and plans for their life to come. After the experience of World War I, the real world is not their playground anymore, but their imaginary cosmos of conceit. "What are you going to be later on, Lupey? If you grow up. – [...] Not a coalminer. Or a soldier. I'll go abroad. [...] I want to find things. – What sort of things? – Things people have lost. [...] Lost cities. People. Men. Women" (Peter Greenaway 2003: ep. I, sc. 14). In Luper's plans to collect and restore this imaginary world of lost things, people, and discourses, a desire for a naive order shows up; an attempt to make visible the plenty of the given world without a preliminary hierarchy. On the screen, as a symbol for that order, looms the dark treasure chest of a ten-year old boy containing writing instruments, a compass, game cards, magnifying glasses, a skull, lamps, and a gas mask. It alludes to the playful and ambivalent character of any exploration of the world; the allurements and endangerments of discovering unknown territories. This allegoric collection of 'toys' right at the beginning of the movie establishes a specific type of composition that reminds more of a baroque chamber of curiosities than a modernist collection of historical facts. Luper's world consists of emblems and symbols that are still to be filled by writing and storytelling. Without prejudices and particular expectations, he enters his life that was withdrawn of security and straightforwardness. However, he still has something to do; a task for life – to tell stories.

Like in the dark chamber of Luper's childhood, throughout TLS the engagement with images is the most peculiar aspect. As Greenaway is constantly asking for the basic conditions of cinematic representation (cf. Greenaway, 2003), TLS is considering how the representation of history is working with and by images. For that Greenaway takes into account the cinematic attempt to suspend disbelief: an important impulse he gets out of the idea of a Total Art, which he alludes more to in the seventeenth than to the nineteenth century. The capacity of the cinematic apparatus to affect the viewer reminds him of the absolutist and counter-reformist efforts to suspend any religious, political and generally epistemological doubt and scepticism by artificial means.⁴ By combining conventionalised narrative with an overwhelming multi-media experience the recipient shall – in favour of sentimental affection – abandon all reservations against that exact artificiality. The seminal techniques of such a *suspension of disbelief* are, according to Greenaway, initiated in Renaissance art and carried to the extreme in the Baroque.



Image 1 – Albrecht Dürer: *Artist and nude*, ca. 1525.

Entering the Modern Age I: The single-eyed perception apparatus

At the turning point from an art that ideally just imitated nature (*imitatio naturae*) to a position of artistic 'autonomy,'⁵ a paradigm shift in the forms of representation in European history of arts and sciences took place. A peculiar feature of the newly found stylistic language was the synthesising of different media according to a superior idea that was not present in the media itself – a closed religious, political, and aesthetic system enacted itself by instrumentally using symbolic forms and gestures and exactly within that justified its operationality. Thus, it's religious and courtly arts that in an overwhelming and all-embracing communication process propagated, proclaimed, and (re-)produced absolutist order and its fundamental conditions in concrete, exemplary and ideal form and manner.⁶

At the same time, it was not mandatory for those *concrete* artworks to be organised in a *discrete* way; that is to say they were not committed to an endless and univocal order. Early baroque epistemology took a critical stand on the Renaissance ideals concerning human perception and comprehension. Neither imitative representation of nature and reality, nor strict containment of the particular to a yet to find universal classification dominated scientific and artistic positions; rather, they were characterised by an acknowledgement of the phenomenological plenitude of the exceptional and the dissent as constituents a truly unique and compelling world. The correlative aesthetic strategy was later called *maniera* or *capriccio*: medial constellations that depict the cornucopia by ensuing exuberant, frothing, and fluidising principles of order, which outplay the old static and futile ones (cf. Hocke, 1957). Whether those sketches and paintings, those stage or architectural designs, were obeying the conditions of central perspective or not, its fundamentum, the sovereignty of the frame-making subject, was brought into fluctuation by the baroque perspectivity of *inflection*.⁷ The mediality and artificiality of those

consolidation attempts, of the baroque, 'Gesamtkunstwerk', were openly admitted.

Greenaway is interested in exactly such shifts and cracks; such variations and discontinuities in the aesthetic perceptions of a historical present. He connects the cinematic disposition of media as a strictly modern phenomenon with baroque conventions for the perception of art and tries to implement such an artistic attitude into his projects.⁸ By doing so, he aspires to deconstruct and overcome the 'tyrannies of cinema' – text-bound, frame-driven, camera- and actor-dependent as it seems to be (cf. Greenaway, 2003). Therefore, he refers to aesthetic strategies that long before and beyond the invention of the cinematograph were engaged in depicting the world and bringing it into mediated experience. First of all, Greenaway is criticising the mode of central perspective and its carrier – the single eyed camera apparatus. He is especially troubled by the implied localisation of the observer within the cinematic disposition that is defined by the rigid view of the camera and the world-cutting frame. The transformation of a three-dimensional object or space onto a plain canvas by focussing and decomposing (cf. image 1), according to Roland Barthes, makes cinema a modern "dioptrical art" (Barthes 1979:70ff). Its fetish-like perspective, which grounds modern perception since Albrecht Dürer and Leon Battista Alberti, calls up Greenaway's caution and opposition.

Within TLS, Greenaway performs vast techniques of image splitting, framing within and against other frames as well as fading and blending. Sequences are shown from different angles, whether 'harmonised' on the same time code or offset and interfering. Within multiple frames different takes of the same shot are combined, layered, switched, and adjusted. Cuts and blacks, contrasting and continuity shots are not located between the images, but within. Montage is not a matter of succession, but of simultaneity. Like in mediaeval triptychs or in highly mannerist compositions, images get spatialised – dismembered, layered, and clustered into conflicting parts that hold still and move at the same time. The viewer has to constantly take up new perspectives and to coordinate his different perceptions within one sequence. Additionally, those images get charged with a sensuality that also remind of baroque mannerism, which are de-emotionalised and distanced, but yet very affective in their impact. Like in El Greco's 'Count Orgaz' (cf. image 2) or Velázquez' 'Las Meninas', the viewer is directly addressed by different means, looked at and struck by a concussive message: this is about you, testifying the order of life and, especially, death. Moreover, Greenaway's affinity to the dark ground of the image, his own type of *chiaroscuro*, moves the observer to fluctuate. The wide open spaces of a train station, the endless horizon of the American Moab desert or the depth of Rembrandt-like illuminated interiors are confronted within one image with the claustrophobic narrowness of closed chambers and compartments. Blackened studio shots are edited into generous landscape tracking. Additionally, daylight shots with an enormous plasticity of the

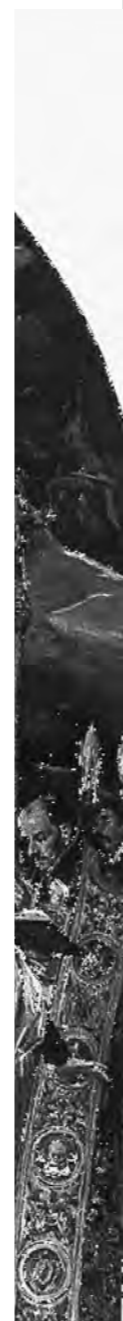


Image 2 – El Greco: *The Burial of the Count of Orgaz*, 1586–1588. Entering the Modern Age II: Re-ordering the rules, reflecting a personal perspective

interior correspond and conflict with spotlighting and contouring that let the shapes blur beyond recognition and only vaguely brings the bodies and objects out of the dark. A gloomy ground of indeterminacy, a visual spatialisation of infinity that reaches far beyond 'regular' space order is to be found in many sequences. Such a *fuscum* or *fond*, as Deleuze called it, also characterised a lot of mannerist art stylistically and epistemologically. Greenaway's images appear to be undercoated by a baroque knowledge and its captivation to the arcane, the enigmatic and the mani-folded.⁹

By using such techniques of composing, by designating frames and points of view and by intervening into image space and narrative time Greenaway truly creates *palimpsests* on the screen. A magnitude of story lines, memorisations, and possible interpretations are folded therein and the viewer is consistently invited to come near and to look, to read and to decipher, whereas the palimpsest gets written over and over. Even more than *THE FALLS*, TLS overstrains its viewers as it advocates a 'losing count' that requests the development of an individual perspective. The viewer is not just facing the film image anymore, more than that he is implemented into the experimental arrangement and its processing – he is ensnared into interplay of self-empowering and powerlessness with regard to representative images. As in baroque chambers of curiosities in TLS, a performative space of observing and display opens up. This multidimensional space addresses an active user that appreciates dealing with the inventive impulses of ordering systems with discontinuous narratives and combination games.

Therefore, it appears plausible that Greenaway by himself re-orders his stories and images all the time and does not aspire to a definite state for them. Besides interactive DVDs and website projects, which actively advocate several conjunctions of objects, knowledge, and presentation modes, he also created different formats of 'staging' for TLS, which included theatre and opera events as well as elaborate exhibitions that presented the project in a most open and communicative way (cf. Elliot/Purdy, 2005). Finally, a series of 'Live Video Jockeying Performances' sporadically continues the project up until now. Within that, Greenaway re-orders the project material in real-time and even produces completely new imagery by high-level editing techniques. The projection and perception set-up by those live events is differing from a classic cinema experience in several ways. Firstly, there are at least three screens with different projections, so the viewer has to choose and focus all the time. Secondly, not all screens can be seen equally from everywhere, therefore, the individual perceptions vary amongst each other and the viewer is even invited to move around the place. Thirdly, with the lack of a continuous and coherent story line, narrative chronology and intentional montage is hindered or at least challenged. Moreover and fourthly, Greenaway is always visible at his control desk and accredits himself as the one who is carrying out every new arrangement, who repeats and re-enacts his stories and images and yet tells them every time anew.



The downright baroque multiplication of perspectives within Greenaway's archive of stories and images, which can be retrieved and re-arranged at any time, captures a facet of modern historiography that, according to Michel de Certeau, has to be made consciously: writing history is a playful *practice* used by societies to make explicit, put in miniature, and formalise their most fundamental strategies and *by that act out themselves* without the risks and responsibilities of 'making' history itself (de Certeau, 1988:9). However, historiography as a "staging of the past" (ibid.) and as a game originating in the present that is ruled by only that present is not just a pastime, instead it is a societal necessity – to put the haunting past into a bearable and conciliatory relation to oneself. As a result, within TLS history is 'staged' again by the sequence of indications about figures and events, about atrocities and disasters of the twentieth century. However, this re-enactment is done in the most artificial way and without any demand to create something like a 'historical truth'. Instead, it occurs with the greatest sensitivity for the experience and the potentialities of a "presence of the past" (Runia, 2006:5ff, cf. also Benjamin, 2003). The distinctiveness of Tulse Luper – and with him Greenaway – as a historian can be seen in his annalist handling of the dissonances and discontinuities of his life history, which end up not in a secured and risk-less narrative of the past or even of a subject, but in a dislocation and a discontinuous practice – of remembering, selecting, arranging, and story-telling, over and over again, in any way and to be always continued.

Conclusion: Cinema as a Medium of a Contemporary Historiography

[...] I think some of the most exciting periods in cultural history have been highly mannerist. [...] [T]he first [...] related to the renaissance, the baroque. The second, I suppose, which can be related to the cultural confidence of Louis IV. [sic], to the French revolution. And the third period is now, from virtually the collapsing modernism to something we are still searching for. [...] But underneath I think we are now in a very exciting melting pot. (Greenaway in Frommer, 1996:194)

Greenaway's interest in the artistic styles and epistemological insecurities of those periods with a "cultural lack of confidence" (ibid.) relates directly to current modes of representation of historical and cultural order. His foremost occupation with the cinematic disposition of narrative, image, and storytelling moves him to deconstruct current conventions of cinematic perception. Firstly, Greenaway questions the conventional way of cinematic narration. His discontinuous story lines, the disclosure of mythical patterns in 'rational' narratives of order and sense, and the general discussion of language as a medium of 'coming to terms with disaster' result in an encyclopaedic narrative structure that demands an active and following observer. Secondly, Greenaway exposes

central perspective as a fundamental principle of cinema that by its singular eye orientation and ideo-real frame cuts regularly reduce its perception possibilities. In his imagery the basic conditions of this Renaissance-born way of composition are discussed and deconstructed. The viewer is requested to constantly relocate himself towards his images and to question his own habits and inscribed patterns of perception. The potential of films to insinuate continuity and homogeneity by linear perspective and a harmonious montage is equally recognised and discussed. Greenaway puts the whole 'Gesamtkunstwerk' into question, like, for example, in a Brechtian epic opera Greenaway follows the principle of a "radical separation of the elements" (Brecht, 1964:37, cf. Elliot/Purdy, 1997:63–79) and lets them take effect on their own without any subordination to a singular idea or univocal fabula.¹⁰

At the very least, Tulse Luper as a third disturbance of cinematic conventions brings in another view, if not many different perspectives on his surrounding. He comes in as an author and a storyteller in his own right who accounts for the (his)stories told and even provides their content. However, at the same time his persistent refusal to be characterised and depicted in one valid Luper fabula or even a personality is unhinging the scenarios and leading any cinematic attempt to create representations again to no end.

In a last refusal within TLS, Luper's function as such an intermediary comes to a terminal expression, as the last of his one thousand and one stories he had to tell to save his life reports on himself:

Story 1001. A man was kept a prisoner on a bridge for 1.001 days. He was forced to play chess with a colonel and to write stories for the colonel's wife. When he finally managed to make an escape, he could no longer differentiate between the move of a pawn and a queen and had no more stories to tell. He was walking the world without restraint—playing games of life without rules, and he had been drained of stories. He was free in all the ways he had ever wanted to be. (Peter Greenaway 2004b: ep. XIV, sc. 33)

Luper is walking freely now, without order and intent, neither committed to an ideology nor following a "grand narrative" (Lyotard) – just "playing games of life without rules." Therewith, he is completely displaced and no longer has an exemplary impact. Such a utopian existence between all orders, beyond norms and rules, outlying time and space, is a prospect that the 'minor narratives' and language games of Tulse Luper can provide – a promise and an invitation to live in and with the finiteness and solitude of man.

"Cinema is dead, long live cinema" (Greenaway, 2003): in times when cinema is challenged like never before by a large number of image related media that get smaller, faster, and more mobile all the time, Greenaway is still promoting it as a medium of relevance

and serious occupation within the present time. With his special attempt to make films by mannerist means, by over-structuring and overburdening them in a most artificial way, he unfolds the historicity of cinema and marks it as a structurally modern phenomenon. Moreover, by referring to all the differences and translations and especially the diversified history of the cinematic media and arts, Peter Greenaway also creates playful possibilities to perceive language, images, and sound that lie beyond the homogeneous and continuous narratives of classical cinema. At the same time, his examination of strategies for the suspension of disbelief uncovers not only the rigid historic images of totalitarian ideologies, but also refers to most recent historiographies that again relate themselves to religious, territorial or 'cultural' fixing points. Greenaway's alternative to the grand, univocal, linear, and genetic narrative of such historicisms is a style of iteration – a constant re-telling and modification of the master-narratives and their fragmentation into manifold individual stories. Within THE FALLS and THE TULSE LUPER SUITCASES alike, history is personalised without making it understandable or even controllable. In a context of a self-reflexive cinematic situation and within the space and time of 'reading' and experiencing those films, an awareness arises for the order-generating power of stories and perspectives. Even more, one not only recognises, but in a way corporeally experiences and perceives (in the Aristotelian meaning of *aisthesis*) how those artificial means acquire a presence in our lives. After all, making (and consuming) cinema for Greenaway is mostly an ethical occupation (cf. Woods, 1996:228ff; Frommer, 1996:193f; Greenaway, 2003:1f). With Luper, a slight antidote to the totalising efforts of present times emerges – an overtly representative, allegoric figuration of an author who exposes himself as contingent and predetermined to decay. He steps in between the fabula and the storyteller; between the composed image and the tracing eye. With and by the ubiquitous Tulse Luper, some interminable, consistently reshaping communication process between the storyteller, Peter Greenaway, and the observer is brought into play. What follows is up to the latter.

Bibliography

- BARTHES Roland – “Diderot, Brecht, Eisenstein” [orig. 1973]: *Image, Music, Text*, translated by Stephen Heath, London, Fontana, 1979, 69–78, ISBN: 0-00-634880-7.
- BENJAMIN Walter – “On the Concept of History” [orig. 1940]: *Selected Writings*, Vol. 4: 1938–1940, ed. by Howard Eiland, Michael W. Jennings, Harvard, Belknap Press, 2003, 389–400, ISBN: 0-674-01076-0.
- BRAUN Micha – “Tantum umbrae ad parietem. Zur Aneignung frühneuzeitlicher Mediendiskurse in Peter Greenaways *The Baby of Mâcon*“: HEEG Günther, DENZEL Markus A., ed., *Globalizing Areas, Kulturelle Flexionen und die Herausforderung der Geisteswissenschaften*, Stuttgart, Steiner, 2011, 111–33, ISBN: 978-3-515-09922-6.
- BRAUN Micha (2012) – *In Figuren erzählen. Zu Geschichte und Erzählung bei Peter Greenaway*, Bielefeld, transcript, ISBN: 978-3-8376-2123-5, 399pp.
- BRECHT Bertolt – „The Modern Theatre is the Epic Theatre: Notes to the opera Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ [orig. 1930]: *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and translated by John Willett, London, Methuen, 1964, 33–42, ISBN 0-413-38800-X.
- BREDEKAMP Horst (1995) – *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*, Princeton, Wiener, ISBN: 1-558-76094-6, 140pp.
- DE CERTEAU Michel (1988) – *The Writing of History* [orig. 1975], translated by Tom Conley, New York, Columbia Univ. Press, ISBN: 0-231-05575-7, 368pp.
- DELEUZE Gilles (1993) – *The Fold. Leibniz and the Baroque* [orig. 1988], foreword and translation by Tom Conley, Univ. of Minnesota Press, ISBN: 978-0-8166-1601-5, 192pp.
- ELLIOT Bridget, PURDY Anthony (1997) – *Peter Greenaway. Architecture and Allegory*, London, Academy Ed., ISBN: 1-85490-355-1, 128pp.
- ELLIOT Bridget, PURDY Anthony – “Man in a Suitcase: Tulse Luper at Compton Verney”, in *Image & Narrative*, no. 12, August 2005, ISSN: 1780-678X. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/elliott_purdy.htm (last accessed in 2011/05/30).
- FROMMER Kerstin (1996) – *Inszenierte Anthropologie. Ästhetische Wirkungsstrukturen im Filmwerk Peter Greenaways*, Cologne, Univ. Diss., 206pp.
- HOCKE Gustav René (1959) – *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 252pp.
- GREENAWAY Peter – “Cinema is Dead, Long Live Cinema?“, Lecture held at the Nederlands Film Festival, Utrecht (*Variety Cinema Militans Lecture*), 2003/09/28. <http://www.filmfestival.nl/>

Assets/Uploads/Documents/ VCML_2003_Peter_Greenaway.pdf (last accessed in 2012/05/30).

LAWRENCE Amy (1997) – *The Films of Peter Greenaway*, Cambridge Univ. Press, ISBN: 0-521-47919-3, 225pp.

MACIEL Maria Esther – “Peter Greenaway's Encyclopaedism“: *Theory, Culture & Society*, 23:4 (2006) 49-69, ISSN: 0263-2764.

PALLY Marcia – „Cinema as the Total Art Form“ [orig. 1991]: GRAS Vernon, GRAS Marguerite, eds., *Peter Greenaway. Interviews*, Jackson, Univ. Press of Mississippi, 2000, 106–19, ISBN: 1-578-06254-3.

RUNIA Eelco – “Presence“: *History and Theory*, 45:1 (2006), 1-29, ISSN: 0018-2656 (cf. also the follow-up “Forum: On Presence“: *History and Theory*, 45:3 (2006), 305–74).

WOODS Alan (1996) – *Being Naked Playing Dead. The Art of Peter Greenaway*, Manchester Univ. Press, ISBN: 0-7190-4772-2, 320pp.

Filmography

The Falls (1980), Dir. Peter Greenaway, UK.

The Tulse Luper Suitcases, part 1: The Moab Story (2003), Dir. Peter Greenaway, NL/ES/UK/IT/HUN/LUX/RUS/GER.

The Tulse Luper Suitcases, part 2: Vaux to the Sea (2004a), Dir. Peter Greenaway, NL/ES/UK/IT/HUN/LUX/RUS/GER.

The Tulse Luper Suitcases, part 3: From Sark to the End (2004b), Dir. Peter Greenaway, NL/ES/UK/IT/HUN/LUX/RUS/GER.

Notes

- ¹ This paper reflects some key points of the author's dissertation thesis on history and figure-based storytelling in the artwork of Peter Greenaway; cf. Braun, 2012.
- ² Cited after <http://web.archive.org/web/20121011010616/http://www.btinternet.com/~paul.melia/meta2.html> (accessed in 2013/06/15).
- ³ Furthermore, Luper is as always connected to other Greenaway films, namely TREE (1966), WATER (1975), and A WALK THROUGH H (1978).
- ⁴ This refers to many statements by Greenaway himself, recapitulated in an interview in Woods, 1996:261ff, and in Greenaway, 2003.
- ⁵ Of course this is less to be seen as the artist's independence from a contractor or from being exploited for political and religious reasons, but more as an autonomy against mimesis and the promises of reality in central perspective oriented art.
- ⁶ Because the existence of the absolute, ontologically grounded entity of God had come into question, images or, more precisely, multi-media systems were to reconstitute the lost totality and

to leverage a new form of power exercise. Especially sacral and courtly architecture as well as court and academic theatre can be acknowledged as the paradigmatic arts that encountered the shattering experiences of religious war, cultural distortions and scientific revolution.

⁷ For inflection as a principle of thought in the Baroque as well as in present times cf. Deleuze, 1993:15ff.

⁸ Cf. fundamentally Elliot/Purdy, 1997, esp. 8–26; also Woods, 1996:137–73.

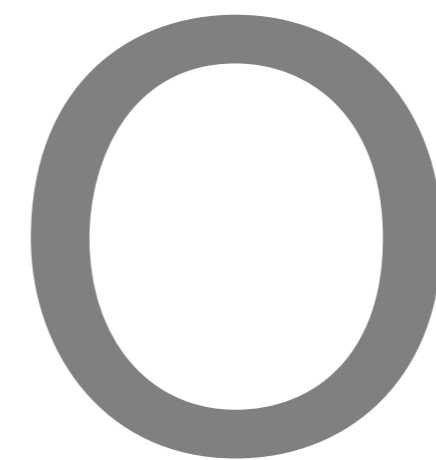
⁹ For the implications of a baroque chiaroscuro and the folded perspectives in El Greco's, Caravaggio's, and Tintoretto's artwork, cf. Deleuze, 1993:28–43, esp. 35f.

¹⁰ For a more detailed analysis of this aspect in Greenaway's work cf. Braun, 2012:107–30, as well as, for another filmic example, Braun, 2011.



Micha Braun

Micha Braun is a post-doc researcher at Leipzig University. Graduated in Theatre Studies and Political Sciences, he earned some experience in the real world of film production (2004-06). Afterwards, he was holding a four year's scholarship at the Leipzig Graduate School "Critical Junctures of Globalization." His research activities embrace contemporary practices of remembrance and storytelling in theatre, film and the fine arts as well as spaces of knowledge and the art of ordering since the 17th century. Currently, Micha delves into questions of 'artistic historiography.' His dissertation thesis on history and figure-based storytelling within the artwork of Peter Greenaway was published in summer 2012.



CONTRIBUTO DO CINEMA NO TRABALHO DE ALGUNS ARTISTAS PLÁSTICOS

de
Chuva Vasco

Sobre a escolha do tema recaiu a minha formação em artes plásticas, por essa razão, o artigo relaciona de forma sintética, alguns artistas plásticos com o cinema. Trata-se um trabalho que não se encontra findo e que poderá, no futuro, desmultiplicar-se em outros mais, não só explorando com especificidade o trabalho de cada artista tratado, mas também expandindo-o para aquilo que de mais recente se faz em termos de artes plásticas, seja no campo da vídeo arte, performance, happening, ou qualquer mixed media. Desse modo, qualquer prolongamento deste trabalho, enquadrar-se-ia nas relações que se têm vindo a estabelecer entre a arte, a ciência, e a tecnologia, em todas as suas valências, e nas suas possíveis ligações ao cinema.

Vastas obras estão disponíveis para compreender as relações entre artes plásticas e cinema, por exemplo, "Arts Plastiques et cinema" de Sébastien Denis, mormente os IV e V capítulos.

É incerta esta relação arte-ciência-tecnologia, do mesmo modo como é impreciso apontar um caminho para esta sinergia. A arte renova-se a cada dia, fundamentalmente porque também a cada dia se actualizam as novas tecnologias, de todo o modo, uma coisa é certa, a arte continuará a persistir ao traçar a sua vereda, por essa razão, não me parece correcto apontar um destino, ou uma tendência para esta área de investigação, não sem antes estarmos num presente, actualmente futuro, para podermos avaliar todos os contextos possíveis que giram em torno da esfera artístico-estética. Estando a desenvolver investigação de pós-doutoramento em arte telemática, procurarei sempre que possível direccionar estudos para o campo do cinema, podendo inclusivamente vir a criar projectos que se venham a constituir como fundamentais para o desenvolvimento do meu trabalho.

O CONTRIBUTO DO CINEMA NO TRABALHO DE ALGUNS ARTISTAS PLÁSTICOS

Abstract

Cindy Sherman

There are many artists who have through the cinema, the raw material for their work. Cindy Sherman, Kendell Geers, Douglas Gordon, Pierre Huyghe and John Stezaker are just some examples of artists who have used the cinema as an element to the objectivity of its productions, whether they can be installations or simple still film. What moves these artists? What is in common between them? The cinema is decoded and is reconsidered its essence, to occupy a new place in the scene of action phenomenological plastic. It is in this transmutation, some will say pastiche, is that the concept of art expands, and it is by this way that we find in the cinema new procedures of influence for the social, political, or cultural demand.

The contact with these works correspond to a revival as it appears in the spectator as an adulteration of a primary experience, the cinema itself, when one has contacted him. In the deconstruction of filmic simplicity, complexity corresponds to a new creation, a result of customary idiosyncrasies that fill the artist's world in particular and the art in general.

Cindy Sherman

Keywords: Cinema, Film still, Remake, Plastic art, Creation

Introdução

O pastiche, “L.H.O.O.Q”, que Marcel Duchamp (1887-1968) propôs em 1919 a partir da Mona Lisa, é uma releitura da obra de Leonardo da Vinci (1452-1519). Por detrás do aspecto lúdico e irónico desta releitura, coloca-se a problemática da apropriação. O mesmo se tem passado com outras obras quem têm por base, não uma pintura, mas sim a expressão cinematográfica.

A interação entre o cinema e as artes plásticas não é recente, o cinema experimental influenciou nos princípios dos anos vinte, artistas como Man Ray (1890-1976), Fernand Léger (1881-1955), Hans Richter (1888-1976), Marcel Duchamp (1887-1968), ou ainda, os filmes de Andy Warhol (1928-1987) no princípio dos anos sessenta. É precisamente a partir dos anos sessenta que as relações entre cinema e artes plásticas se fortalecem. Os artistas, investiram muito no cinema, sobretudo devido ao acesso facilitado às novas tecnologias que na época começavam a surgir, mormente o vídeo. Alguns artistas viram então no cinema, uma forma híbrida manipulável capaz de produzir novas realidades. Mas a apropriação do cinema para o plano das artes plásticas acentua-se a partir dos anos noventa, porque se trata de um imaginário que os artistas partilham como espectadores. Quer pelos efeitos visuais e sonoros que provocam, quer pelos processos de montagem (combinação de planos retirados de filmes - film still; alternância de cenas originais e cenas rodadas por amadores, etc.), eles exploram uma matéria plástica, recompõem uma ficção. É assim, que a partir do cinema, a crítica estético-artística toma lugar.

Esta interação aboliu fronteiras e leva o fruidor a reflectir sobre a representação da imagem, a sua narração, a sua plasticidade. Qualquer procedimento artístico que joga com a imagem, lembranos que o cinema é mágico e cria um espaço que solicita vários sentidos ao fruidor.

O film still

O termo inglês *film still* refere-se a imagens extraídas de um filme, e corresponde a uma imagem (fotograma) que compõe a série de um segundo filmico. Este tem a sua origem no cinema clássico (c. 1912), prolongando-se até ao período áureo de 1960. Inicialmente, esta prática é considerada como um registo proveniente da montagem de algumas cenas relevantes do filme para a sua comercialização. Trata-se portanto de uma montagem fictícia, que obrigava à encenação das situações mais importantes, implicando todo o rigor necessário à rodagem de um filme (variações na composição, ângulo da câmara, iluminação, maquilhagem, etc.), onde se nutria uma preocupação pelos detalhes visuais. Só mais tarde esta prática deixa de ser utilizada com o intuito comercial e passa a ser utilizada por alguns artistas plásticos. Por um lado, recorrendo apenas ao crop do filme para se extrair uma imagem, sem recorrer a qualquer planeamento para a elaboração da imagem pretendida, por outro, elaborando novas narrativas em torno da imagem cinematográfica original.

A transformação do filme em film still

O facto de se proceder à recolha de uma imagem e à sua posterior ampliação, o artista adultera a imagem original, que por sua vez já não corresponde efectivamente à realidade primeira, tal como Christian Metz, sublinha: «Un gros plan de revolver ne signifie pas “revolver” (unité lexicale purement virtuelle), mais signifie au moin, et sans parler des connotations, “Voici un revolver”. Il emporte avec lui son actualisation, une sorte de “voici”» (Metz, 1964:76). Também a este respeito, Alexandre Santos refere: «(…) a fotografia longe de ser acesso objectivo ao real, é acesso a uma parte ínfima deste. É permanência indicial de algo que esteve ali, mas que não dá ao espectador mais do que esta informação» (Santos, 2003:17). Portanto, no momento em que se procede à extracção de um excerto filmico estamos a acrescentar outras particularidades, que irão caracterizar o film still. A ampliação de uma determinada cena filmica, acentua o grão e pode promover a desfocagem. Para Barthes, esta situação, associada ao congelamento da cena, elenca novos princípios simbólicos e sógnico, mas fundamentalmente novos significados, longe dos propostos pelo cineasta. A percepção deste novo tipo de realidade é mais do que um processo de amplificação da objectivante capacidade do órgão visual humano, ela é concentrada num único momento, a partir da qual formulamos uma nova narrativa baseada em contextos vivenciais. O film still torna-se uma nova manifestação de imediatismo do acontecimento icónico, já não correspondendo à realidade primeira,

porque como Peraya e Meunier (Peraya; Meunier: 1993:56), questionando a similitude da imagem, nos sublinham, o melhor (verdadeiro) signo icónico de uma dada representação é a própria realidade. Assim, para Eco, a fotografia é uma questão de “graus” (Eco, 1970:26) onde se vai do mais ao menos, ou segundo Moles, uma espécie de “escala de iconicidade” (Moles; Rohmer, 1981), onde para além das oposições extremas, há lugar a meios-termos.

Duas realidades, um analogon

Qualquer *film still* estará no domínio do instante e do isolado e consequentemente transporta apenas a sua pessoalidade. E a sua pessoalidade será a circunstância de uma temporalidade. Trata-se de uma dupla temporalidade, porque não podemos esquecer que estamos indirectamente a contactar com a matéria-prima que lhe deu origem. Assim, duplicidade é sinónimo de reprodutibilidade. No sentido de Pierre Schaeffer (Schaeffer, 1970), podemos dizer que as imagens fotográficas são “máquinas para comunicar”, porque correspondem àquilo que hoje apelidamos de “media tradicionais”. O seu conceito de “máquinas para comunicar” implica a ideia desses meios serem uma forma de simulacro, que ocupam o lugar da realidade.

A fotografia pode ser considerada como o veículo pós-moderno por excelência, porque baseia-se num conjunto de paradoxos que são privilegiados na estética e no questionamento em torno da função da arte e da representação. Jean Baudrillard (Baudrillard, 1976:85-89) fala-nos de um “simulacrum industrial”; para ele, a fotografia não tem heranças, é desprovida de passado, mas por isso mesmo e pela força do novo e da novidade, faz surgir uma nova geração de signos. Para ele, a fotografia é técnica e consequentemente passível de ser reproduzida, perdendo toda a singularidade do objecto artístico e passando a participar num mundo de múltiplos visuais. Esta referência a Baudrillard remete-nos obrigatoriamente para o ensaio de Walter Benjamin (Benjamin, 1992:75-113) acerca da reprodutibilidade técnica que eleva a fotografia a elemento transmissor e que conduz à democratização da arte; por outro lado, considera que a técnica da fotografia, apesar de permitir a sua reprodutibilidade, também é um meio produtor de novas significações e novos sentidos. Deste modo, a fotografia perde o estatuto de originalidade e autenticidade estética necessárias ao consumo democrático. A representação fotográfica vem permitir ao observador ter do objecto uma visão renovada, imprimindo-lhe pois, desta forma, uma nova significação.

Ainda segundo Benjamin, este processo vai permitir a alteração das mentalidades sociais, com o objectivo de uma renovação da experiência estética e da chamada “crise contemporânea”. Acontece porém, que o processo de criação de *film still* não democratiza a arte, antes pelo contrário a hermetiza. O *film still* não oferece um melhor acesso ao filme, nem é esse o seu intento e tampouco contribui para a compreensão dessa imagem fotográfica. A fotografia não existe para nós antes de a conhecermos e por isso, o conhecimento da fotografia advém da percepção que se teve dela. São processos vivenciais que desenvolvem em nós um confronto com a realidade,

de modo a estabelecer uma determinada iconicidade e que tem como principal função, o reconhecimento dessa mesma realidade, o voltar a conhecer, conhecer de outro modo. A mimese fotográfica é ilusória e transformadora. Ela induz-nos a participar num outro mundo, o da representação, ou melhor dizendo, da reapresentação, mas sem antes o termos percebido na sua elementaridade. Estaremos então perante um novo mundo, sempre que haja qualquer actividade de representação porque, ao “espelhar-se” a realidade natural, estamos certamente a desenvolver um mecanismo de conformidade, em que essa realidade é adulterada, ainda que discretamente.

Cindy Sherman - “Untitled Films Stills” (1977-1980)

Na sua série de *Film Stills* (cerca de 69 fotografias) realizada entre 1977 e 1980, Cindy Sherman (1954-) retoma o *film still* da década de cinquenta relacionada com os filmes da série B. O seu trabalho desenrola-se em torno da mulher estereotipada pela sociedade, e das consequências da opinião preconcebida e comum dessa sociedade, imposta à colectividade feminina. Ela pretende que as suas imagens sejam contributos para momentos de reflexão, não em torno de si, mas sim das pessoas a quem elas se dirigem.

Sherman, apelidada de “mulher plural”, encarna vários papéis, actuando sobre a sua fisionomia e planeando a composição. Ela declina uma multiplicidade de auto-retratos colocados em cena, onde em cada momento encarna uma personagem diferente saída da cultura popular. Ela interroga-se sobre a noção de identidade. Como é que a nossa sociedade e os modelos que veiculam o cinema ou os media, produzem imagens que vão alimentar a nossa identidade? As representações de Sherman não pertencem ao mundo da nossa compreensão, mas antes ao imaginário individual, sendo que este será sempre baseado em reconstituições imagéticas provenientes dos tiques impostos pelas diversas sociedades e fundadas em temas recorrentes dessas sociedades, tais como a moda, o sexo, o desejo, a sedução, a perversão, ou a beleza, adstritos aos clichés da loura, mulher frágil, vulnerável e consumidora, e nunca projectadas com total objectividade, que possa permitir uma identificação com objectiva coerência. Quer isto dizer que as suas representações estão sempre afastadas de qualquer idealização convencional. Perante estas imagens, o espectador é livre de construir as suas próprias narrativas. Ela suscita a participação, deixando entender pelo carácter deliberado das poses que ela é objecto do olhar de qualquer um. A obra “Untitled Film Still”, implica não somente dois olhares, o nosso e o da máquina fotográfica, mas faz alusão à presença de uma outra pessoa que partilha o mesmo espaço que Sherman, talvez por isso o seu olhar é quase sempre desviado da máquina fotográfica, como que para introduzir mais qualquer coisa externa à cena, ou para estabelecer uma conexão indirecta com o espectador, fazendo-nos lembrar alguns grandes mestres da pintura, como Diderot (1713-1784) ou d’Alembert (1717-1783). “Untitled Film Still” adopta na sua essência o mesmo procedimento do hiper-realismo iniciado nos anos sessenta. Ao nível das artes plásticas é na escultura hiper-realista que encontramos o melhor *continuum* da realidade’ . Ela faz parte do mundo que nos rodeia

e é uma extensão artificial dessa mesma realidade. A sua recepção não levanta à partida qualquer tipo de problema, visto que a obra se apresenta de um modo visível, muito concreto. Mas, apesar da sua imediatidade sensorial, poderá surgir alguma dificuldade na sua compreensão. Não nos referimos evidentemente ao que é mais superficial, mas sim ao âmago da obra, quer dizer, a sua orientação política, social, económica, etc.

Muitas obras hiper-realistas reflectem tiques e atitudes de uma sociedade², mas estas orientações estão de tal modo impregnadas no funcionalismo social, que dificilmente nos apercebemos delas. Cindy Sherman percebe que o humano não consegue captar todos os pormenores da realidade que o envolve, daí que as suas obras revelem comportamentos e tiques anteriormente escondidos. Elas provocam uma nova sensação, já que representam (ou reproduzem) a realidade com um rigor que originalmente a sensibilidade humana deixa escapar. Trata-se de aperfeiçoar aquilo que aprendemos da realidade. As obras hiper-realistas acabam por ser um duplo da realidade, onde todos os preconceitos são abordados como frames de uma vida de “clausura”, que passa despercebida aos olhos das sociedades modernas, firmadas no tempo que passa a uma velocidade estonteante.

Sherman instiga o fruidor a olhar mais atentamente para a realidade envolvente, mas a sua obra, embora sugestiva, não é clarificadora. A causa da toma fotográfica está consideravelmente aliada ao acontecimento e às preocupações da artista, mas a clara razão para tal decisão fotográfica permanece oculta até ser evidenciada pelo seu autor. A série “Untitled Film Still” é portadora de mensagens e utiliza os mesmos mecanismos que os produtores de cinema para produzir arquétipos de mulheres, demonstrando a sua artificialidade, mas também a forma como elas veiculam uma identidade própria, com os seus valores, códigos, e por conseguinte a forma como elas nos influenciam.

As 69 fotografias da série “Untitled Film Still”, reportam-se a cenas de filmes sem nome, mas conexas a dimensões fílmicas bem conhecidas, como o cinema dos anos 40, 50 e 60, e aludindo a directores como Jean Luc Godart (1930-), Antonioni (1912-2007), ou Hitchcock (1899-1980). Também a identidade das personagens encarnadas por Sherman não é precisa, mas lembram-nos estrelas como Sophia Loren (1934-) e Marilyn Monroe (1926-1962). De um modo geral, todas as fotografias, que não são simples pastiches da imagem feminina, fazem referência aos modelos que influenciaram as mulheres do *babyboom*, como uma forma de reflexão sobre a identidade.

O facto da maioria dos filmes serem rodados por homens³, obriga-nos a pensar que se tratam de representações masculinas sobre as mulheres e não representações de mulheres. Essas mulheres correspondem a papéis bem distintos, como a mulher fatal para o filme a preto e branco, a mulher carnuda para os filmes neo-realistas, a mulher sensual para os filmes da série B, etc.

Na obra “Untitled Film Still #48” (Figura 1) vemos Cindy Sherman vestida como uma adolescente dos anos 70 em pé, à borda de uma estrada. A sua mala pode significar que tenta escapar do seu lar. Ela evidencia uma situação perigosa, pois não estamos na posse

dos restantes acontecimentos. A perigosidade de uma boleia ou um cenário de atropelamento, é uma construção que realça um drama em potência. Substituindo a actriz, Sherman fala-nos da sociedade estado-unidense em que vive. Sob a capa de uma nova personagem ela esconde-se para se revelar de outra forma. Contrariamente a Orlan (1947-) que trabalha sobre o estatuto do corpo na nossa sociedade contemporânea, programando a sua própria mutação, mudando de corpo e de imagem através de operações cirúrgicas, Sherman produz uma mutação visível, mas que apenas pode ser compreendida por quem tenha a capacidade de se olhar no espelho imaginário que nos apresenta e a sensibilidade de se reconhecer nele próprio.



Fig 1 Cindy Sherman, “Untitled Film Still #48”, 1979.

Fonte: http://www.masters-of-photography.com/S/sherman/sherman_48_full.html

A imagem sugere um fluxo narrativo, parecendo descrever que algo aconteceu ou que vai brevemente acontecer.

Nesta fotografia Sherman, dá-nos a sugestão de um momento psicológico, resultando num sentimento de inquietação ou melancolia.

O remake

Próprio do universo cinematográfico, o termo *remake* e a sua prática, investiram grandemente no domínio das artes plásticas, mormente no campo da vídeo arte. A ideia de produzir um filme ou uma obra que já existe constitui ainda hoje uma prática válida e comumente aceite pela crítica artística.

Um *remake* é coisa distinta de cópia, pois aquele reconhece a identidade do original e espelha-a em procedimentos artísticos múltiplos e dinâmicos. Nos *remakes*, a referência ao cinema é imediatamente identificável, mas o manuseamento técnico do filme como por exemplo a dobragem, a sobreposição, o esticar ou encolher no tempo, etc., fazem deste uma matéria prima para todas as experiências visuais e sonoras, de modo a criar um novo espaço, fornecendo ao fruidor uma série de imagens estéticas surpreendentes.

A sobreposição de realidades em Pierre Huyghe

Pierre Huyghe (1962-), *l'enfant terrible*, pertence a uma geração de artistas que se associam aos media e que depois dos anos noventa trabalham sobre cinema. Pierre Huyghe toma por modelo os grandes clássicos do cinema, extraindo-os do seu contexto para lhes dar um novo sentido.

Em “Remake” (1995) (Figura 2), Pierre Huyghe retoma “Rear Window” (1954) de Alfred Hitchcock e durante dois fins-de-semana, dois actores improvisados rodam as cenas do filme, plano por plano, numa versão *home-made* e baseado nas recordações que têm do original. Estamos entre a recepção e a transposição de uma obra ao ecrã, em que a obra transforma um acto perceptivo numa forma mediática, explorando a significação das imagens. Para muitos, este filme é um mau remake da obra de Hitchcock. Se a estrutura técnica e narrativa do filme é respeitada, os actores, não profissionais, surgem sem expressão, pois não deixam transparecer nenhuma emoção, tropeçando por vezes nas palavras, e enganando-se no texto, assim como os gestos não têm convicção. Com “Remake”, Huyghe produz *in absentia*, uma citação tácita de “Rear Window”, pois o filme original apenas existe, na medida em que os espectadores já com ele tenham contactado e nesse sentido podem estabelecer um termo de comparação.

Ele toma a obra de Hitchcock como uma arquitectura para a construção de uma narração. O corte dos planos de “Remake” reproduz os do original, transpondo-o para um universo sem qualidade, banal, com meios técnicos reduzidos à sua mais simples expressão que mais parecem ter sido utilizados com urgência.

Já em “Ellipse” (1998), Pierre Huyghe retoma o clássico de Wim

Wenders (1945-), “The American Friend” (1977), e orienta o seu trabalho sobre uma sequência precisa: o actor principal, Bruno Ganz (1941-), a atravessar uma ponte sobre o rio Sena. Porém, a imagem apenas é captada quando o actor entra na ponte e quando sai desta, ficando de permeio, a amputação de uma sequência, que obriga à reflexão. 21 anos mais tarde, contactou o mesmo actor, vestindo-o com o rigor do filme original e grava o momento em falta, colocando-o posteriormente numa instalação entre as duas imagens iniciais que deram origem ao projecto, formando um tríptico cinematográfico e criando links entre realidade e ficção, entre passado e presente, entre arte e vida. Neste caso, o filme produzido por Huyghe, reúne os elementos separados e torna aquela criação inteligível.

“Ellipse” opera uma descondensação do tempo diegético, a activação de um tempo sugerido e não vivido. Huyghe trabalha sobre o efeito que produz sobre o fruidor, o diferido ou a diferença entre as situações que misturam ficção e realidade e por conseguinte, realçando a ideia de que a memória tem como característica, o atraso.



Fig 2 Pierre Huyghe, “Remake”, 1995.

Fonte: <http://search.it.online.fr/covers/?cat=1&paged=53>

Douglas Gordon e a sedução por *slow motion*

Em 1993, Douglas Gordon (1966-), fascinado pelo cinema, realiza uma obra intitulada “24 Hours Psycho”⁴ (Figura 3), que é um *remake*⁵ do filme “Psychose” (1960) de Alfred Hitchcock. Douglas Gordon abranda o filme de modo a que este dure 24 horas⁶ em vez dos 109 minutos originais, retirando-lhe ainda a banda sonora. Esta proposta tem implícita a ideia de democratização da arte, dado que qualquer pessoa poderia adquirir o filme original e visualizá-lo tal como em “24 Hours Psycho”, sem sequer haver necessidade de pedir autorização ao artista (Wainwright, 2002:1-4). Isto leva-nos a pensar que o ponto de partida para a criação de “24 Hours Psycho”, pode ser qualquer filme “Psychose”, seja em que suporte for. Esta situação compromete igualmente, tal como “Remake” de Huyghe, a noção de autor (Barthes, 1987:49-53) como criador único e original da obra. Ambas as obras (mas fundamentalmente “24 Hours Psycho”), são reproduções quase intactas, por conseguinte, torna-se evidente que estas obras desafiam os direitos de autor. Gordon utiliza portanto uma obra cinematográfica no sentido de criar a sua própria obra.

Dado que a sua obra utiliza unicamente o filme de Hitchcock e um dispositivo de projecção, a quem pertence o discurso de “24 Hours Psycho”? Gordon afirma estar satisfeito por manter um papel secundário por trás da figura de Hitchcock (Bourriaud, 2003:85). E o sentido do filme deve necessariamente passar pelo seu autor? O texto, se quisermos, o filme, pode nos levar a várias interpretações, das quais a obra de Gordon é apenas um exemplo, portanto, podemos inferir que não é necessário passar por Hitchcock para definir o sentido que queremos dar a “Psychose”.

O abrandamento e a ausência de som elimina o medo e o suspense, modificando consideravelmente a nossa percepção do filme e direcciona a atenção do fruidor para as imagens que se sucedem uma após outra. Gordon recusa qualquer expressão pessoal⁷, e reenviando o espectador para uma experiência e um contexto individual, advoga um espectáculo-experiência. Assim, o que se revela de maior importância não é tanto quem é o autor da obra, mas sim a definição de um sentido para a mesma. Ele radicaliza a imagem e joga com a gramática visual. Apoiando-se sobre a familiaridade das sequências que extrai do seu contexto, ele desloca a atenção do espectador da acção sobre a estrutura interna das imagens.

Tal como Huyghe, Gordon também evoca a importância do papel da memória. A obra “Psychose” é reactualizada no fruidor que já o conhece e portanto, quem viu o filme pode antecipar o que se passa. Dando o mesmo sentido intertextual a “24 Hours Psycho”, Gordon não procura destruir o filme, mas sim provocar uma nova leitura comparada com o original.



Fig 3 Douglas Gordon, “24 Hours Psycho”, 1993.
Fonte: <http://www.artperformance.org/article-26614136.html>

Kendell Geers - A passividade da violência

A obra de Kendell Geers (1968-) desenvolveu-se sob a forma de instalações, acções, vídeos, tudo num contexto onde a violência é quotidiana: a sociedade sul-africana do *apartheid*. O seu trabalho interroga as formas de violência e de repressão da sociedade de hoje. Na sua obra “Title Withheld (shoot)” (1998-99), dois ecrãs colocados frente a frente projectam excertos de cenas de acção de filmes americanos dos anos oitenta e noventa (e.g. Scarface, A Bullet in the Head, Terminator...), que são montados numa sequência de quinze minutos. Cada excerto escolhido apresenta um homem disparando numa vista de frente, e em plano relativamente fechado. Estando os ecrãs colocados frente a frente, o espectador tem uma sensação absurda, porque as imagens estereotipadas revelam de antemão que se trata de cinema, mas simultaneamente ameaçadora, porque as balas resultantes da troca de tiros viajam virtualmente no espaço onde se encontra o espectador.

Deste modo ele explora em permanência os limites sociais, para os interpretar de uma forma artística muito pessoal. Kendell Geers, o “terrorista”, reivindica a necessidade de tomar posição, explorando e criticando o nosso mundo de uma forma frontal e alertando para os problemas que podem advir da alienação dos objectos, das imagens, e das situações do nosso quotidiano. Centrado sobre as problemáticas morais ou políticas, Kendell Geers interroga-se sobre o contexto da arte, os seus modos de actuação e os seus efeitos, sobre a instituição e os seus actores.

Os seus vídeos são um acto militante contra a violência. Ele constrói uma crítica de omnipresença e banalização da violência na sociedade. Geers combate a passividade do espectador, surpreendendo-o com criações violentas. Na presença dos seus vídeos, frequentemente montados em velocidade mais elevada que o normal, e aumentando substancialmente o som, o espectador deixa de ter defesas e tende a sentir-se destabilizado.

John Stezaker - O *stillman* cirúrgico

Realizadas a partir de imagens encontradas nos magazines *vintages*, de fotografias de cinema, retratos de actores ou de postais, as colagens de John Stezaker (1949-) (Figuras 4 e 5), caracterizam-se desde os finais das década de sessenta por uma certa brutalidade de corte. Ele disseca velhos retratos a preto e branco saídos de filmes dos anos cinquenta, e combina-os frequentemente com imagens que não têm nada em comum e que por vezes se articulam em torno de uma oposição. As imagens são sobrepostas ou justapostas, seguindo diferentes eixos de corte ou combinação, através de procedimentos que nos parecem totalmente arbitrários.

A colagem em Stezaker não pretende procurar um espaço comum, mas pelo contrário trabalha uma certa heterogeneidade. Ele expõe as “cicatrizes”, sem se preocupar com o facto do processo de criação se tornar evidente. Os defeitos tornam-se efeitos. É precisamente neste desvendar do processo que reside o interesse da obra de Stezaker. O limite entre duas imagens organiza um espaço que ressalta para qualquer fruidor, constituindo-se por isso, um espaço em si. A fruição é portanto demorada na análise da incoerência das imagens, e nas “ruínas” que se revelam nesses limites.



Fig 4 John Stezaker, “Pair”, 2007.
Fonte: <http://www.theapproach.co.uk/artists/stezaker/>

Perante a obra de Stezaker deixamo-nos levar quer pelo surrealismo das imagens criadas, pela beleza da paisagem, pela beleza perdida das caras das personagens, quer ainda pela beleza cirúrgica que a obra final ostenta. John Stezaker repara, transforma e embeleza. Ele dá uma segunda vida às imagens e encaminha-nos para um universo próximo da quarta dimensão.



Fig 5 Mask XV, 1982.

Fonte: <http://www.theapproach.co.uk/artists/stezaker/>

Conclusão

As várias criações expostas lembram-nos do que havíamos esquecido e das histórias que o cinema nos contou, e como todo o processo de memorização parece volátil numa sociedade que viaja no tempo a uma velocidade vertiginosa. Funcionam assim, como próteses sensoriais que despoletam em nós novos sentidos, novas realidades. Como vimos, cada artista explora o cinema de maneira diferente, nomeadamente no que diz respeito ao desenvolvimento do objecto em estudo, à composição da imagem, à sua narração, e à forma como ela é explorada no espaço. Porém, em todos vemos presente a ideia de obra aberta, enquanto material manipulável. Depois dos anos sessenta, cada geração de artistas estabelece relações muito específicas com a tecnologia, não somente como ferramenta, mas igualmente como processo de criação.

A faculdade de reprodução de obras arrasta a possibilidade, para os artistas, de as empregarem sem reticências como material para uma nova obra. A arte de reprodução mecanizada, assegura portanto, um certo desdobramento das obras que permitem a co-existência da obra original e de uma ou várias obras saídas da *postproduction* do original.

De todos os exemplos de *remakes*, é possível extrair elementos de diversidade e por definição não há simulacro absoluto. A ordem da repetição e da mimese diferenciada à qual pertence o *remake* é o da proliferação das singularidades, apesar disso, estas obras podem ser arrumadas sob a mesma prática geral do cinema real, mas remetendo-as para um espaço de exposição, o do “cinema de exposição” (Royoux, 1997).

Bibliografia

- BARTHES, Roland - “*Rhétorique de l’image*”: Communications (1964), Paris: Seuil. n° 4 pp. 40-51.
 BARTHES, Roland - “*Le troisième sens*”: Cahiers du cinéma (Jul. 1970), n° 222.
 BARTHES, Roland (1987) - *O rumor da língua*, Lisboa, Edições 70, (Signos; 44), ISBN: 9724406172, 318 pp.
 BAUDRILLARD, Jean (1976) - *L’Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard. (Bibliothèque des sciences humaines), ISBN- 13 : 9782070293476, 352 pp.
 BAZIN, André (1985) - *Qu’est ce que le cinéma?*, Paris: Éditions du cerf, ISBN: 2204024198, 372 pp.
 BENJAMIN, Walter (1992) - *Sobre arte, técnica linguagem e política*, Lisboa, Relógio d’Água, (Antropos), ISBN-13: 9789727081776, 235 pp.
 BOURRIAUD, Nicolas (2003) - *Postproduction. La culture comme scénario : comment l’art reprogramme le monde contemporain*, Dijon, Les Presse du réel, ISBN-13: 9782840661016, 93 pp.
 CRIQUI, Jean-Pierre; DURAND, Régis ; MULVEY, Laura (2006) - *Cindy Sherman*, Flammarion, Jeu de Paume, Paris, ISBN-13: 9782080305220, 320 pp.



DANTO, Arthur (1990) - *Cindy Sherman: Untitled Film Stills*, Rizzoli, Nova Iorque e Shirmer/moselVerlag, Munique, ISBN-13 : 9780847812745.

DANTO, Arthur (1990) - *Untitled film stills: Photographie et happening: les photos de Cindy Sherman*. Rizzoli, Nova Iorque e Schirmer/Mosel, Munique.

DENIS, Michel (1994) - *Image et cognition. 2nd, Paris, PUF* [Presses Universitaires de France], (Psychologie d’Aujourd’hui). Cap. III, especialmente pp. 74-79. ISBN: 2130422500, 284 pp.

ECO, Umberto - “*Sémiologie des messages visuels*”: Communications (1970), Paris: Seuil. n° 15.

FOUCAULT, Michel (1992) - *O que é um autor?*, Lisboa, Vega, (Passagens; 6), ISBN-13: 9789726993032 160 pp. KRAUSS, Rosalind (2002) - *O fotográfico, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli*, ISBN: 8425218586, 239 pp.

KRAUSS, Rosalind; BRYSON, Norman (1993) - *Cindy Sherman 1975-1993*, Nova Iorque, Rizzoli ISBN-13: 9780847817566, 240 pp.

METZ, Christian - “*Le cinéma: langue ou langage?*”: Communications (1964), Paris: Seuil. n° 4, pp. 52-90.

MOLES, Abraham; ROHMER, Elisabeth (1981) - *L’image: communication fonctionnelle*, Paris, Casterman, (Synthèses Contemporaines), ISBN-13: 9782203231733, 271 pp.

PERAYA, Daniel, MEUNIER, Jean-Pierre (1993) - *Introduction aux théories de la communication: Analyse sémio-pragmatique de la communication médiatique*, 4th ed., Bruxelas, De Boeck, (Culture & Communication), ISBN-13: 9782804118358, 304 pp. ROYUX, Christophe - “*Cinéma d’exposition: l’espace de la durée/ Cinema as Exhibition, Duration as Space*”: Art Press, n° 262 (Nov. 2000), pp. 36-41.

ROYUX, Christophe - “*Pour un cinéma d’exposition. Retour sur quelques jalons historiques*”: Omnibus, (Abr. 1997), n° 20, ISBN: 2940038201.

ROYUX, Christophe - “*Remaking cinema. Les nouvelles stratégies du remake et l’invention du cinéma d’exposition*”: dans GOUDINOUX, Véronique, WEEMANS, Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l’œuvre d’art*. Bruxelles, La lettre volée, (Collection Essais ; 33), 2001, 215-229, ISBN: 9782873171155, 249 pp.

SANTOS, Alexandre - “*Do cinematográfico na arte contemporânea*”. In Encontro Nacional da ANPAP, Brasília, ANPAP/UNB, 2003, 15-21, Vol. II.

SCHAEFFER, Pierre (1970) - *Machines à communiquer: genèse des simulacres, Paris, Seuil*, Vol. I, (Pierres vives), 315 pp.

Wainwright, Jean (2002) - *Mirror images*, Entrevista de Jean Wainwright a Douglas Gordon aquando da sua exposição na Hayward Gallery, em Londres, in “*Art monthly*” (Dez./Jan. 2002/03), n° 262. pp. 1-4.

Notas

¹ cf. a este respeito, DENIS, Michel (1994) - *Image et cognition*. 2ª ed., Paris, PUF [Presses Universitaires de France], (Psychologie d’Aujourd’hui). Cap. III, especialmente pp. 74-79.

² Por exemplo a obra “senhora de supermercado” (1969) de Duane Hanson faz reflectir sobre o consumo exacerbado que por vezes nos escapa.

³ Talvez por isso, “Office Killer” (1997) tenha sido o primeiro filme (terror) de Sherman onde aborda o papel e o lugar da mulher na sociedade

⁴ “24 Hours Psycho” inaugurou a subsequência de outras obras que se apropriam de pedaços ontológicos do cinema e de séries televisivas, como por exemplo, “The Searchers” de John Ford (1894-1973), ou ainda “Star Trek” de Roddenberry (1921-1991).

⁵ Também o cineasta Gus Van Sant (1952-) realiza um remake do filme “Psychose” de Hitchcock, plano por plano. O artista exhibe o filme original com obsessão no tempo e na sintaxe.

⁶ Outro exemplo de abrandamento na obra de Douglas Gordon é “The Seachers” (1995) realizado a partir do filme como mesmo nome (1956) de John Ford. Nesta obra Gordon projecta o filme, que originalmente dura 133 minutos, em 5 anos, fazendo corresponder o tempo real com o tempo da ficção, perfazendo 1 segundo de tempo cinematográfico para 6,46 horas de videoprojecção em tempo real.

⁷ Apesar da pragmática a que está ligado, lembramos que Douglas Gordon recusa vigorosamente a noção de estilo pessoal



Chuva Vasco

Doutorado em teoria de arte pela Universidade de Aveiro.

Licenciado em Pintura pela Escola Universitária de Artes de Coimbra (EUAC).

Possui o curso de “Gestão das Artes” atribuído pelo Instituto Técnico Artístico e Profissional de Coimbra (ITAP).

Realiza actualmente pós-doutoramento em arte e tecnologia – Arte telemática.

Investigador Integrado do Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (ID+, Aveiro).

Investigador do Centro Interdisciplinar de Investigação e Inovação (C3i, Portalegre).

Professor Adjunto convidado na Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Portalegre

Realiza desde 1999 diversas exposições nacionais e internacionais, vencedor de alguns prémios de artes plásticas.



CONTRIBUTOS

MODERNISTAS À PLASTICIDADE SONORA DO DOCUMENTÁRIO (1930-1940)

de
José Alberto Pinto

O presente artigo, «Contributos Modernistas à Plasticidade Sonora do Documentário (1930-1940)», acentua a importância do contributo “avant-garde”, anteriormente abordado na tese de mestrado de 2007 -“Polifonias do Documentário: Linguagens Sonoras e Plasticidades Documentais (1930-1940)” – resultante do meu crescente interesse, como cineasta e investigador, pelos aspetos sonoros do cinema. Inicialmente centrado nos anos 30 e 40 do século XX, esse interesse foi-se alargando a outras épocas, géneros e cinematografias, de modo a evidenciar a relação de paralelismo e de contaminação entre Arte e Cinema.

De que modo a experimentação artística do sonoro e dos seus dispositivos e valências plásticas influenciou o cinema, nomeadamente o de animação e o experimental? Qual a influência do cinematográfico na construção do universo artístico contemporâneo?

Questões de interesse, que não estão, no entanto, na origem das recentes investigações teórico-práticas que desenvolvo no âmbito do doutoramento em artes plásticas, agora mais centradas no estudo e na experimentação da, genericamente designada, Arte Sonora.

Seja como for, o período inscrito no artigo pareceu-me particularmente criativo, potenciado pela dificuldade técnica em obter som sincronismo e pela necessidade de uma construção sonora diegética produzida em estúdio. De resto, creio que o interesse deste estudo resulta dessa evidenciação e da aproximação feita, do ponto de vista sonoro, entre o movimento modernista e os diferentes autores e movimentos do cinema documental, mas do ponto de vista sonoro.

Essenciais a este estudo, foram as leituras de Bill Nichols, Erik Barnow, Michel Chion e Douglas Kahn, mas também de John Cage ou Murray Schafer ou da edição do Centre Pompidou, “Sons et Lumières: Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle”.

CONTRIBUTOS MODERNISTAS À PLASTICIDADE SONORA DO DOCUMENTÁRIO (1930-1940)

Abstract

The experimental attitude proclaimed by modernist avant-garde was present, not only in fine arts practices held by futurists, dadaists, surrealists or constructivists artists, but also in the way they have made artistic use of the new technical possibilities introduced by phonographic or cinematographic equipments. A new and experimental representation of real through sound and film collages, full of plastic and ritmic elements coming from painting and music, as well as from the acumatic sound and pre-sound practices of cinema.

Reality that became more “understandable” through naturalistic film representation of sound and images, of montage, assumed for most of the cinematographic documentary films. Films where sound became informative in his words, realistic in his synchronized noises and talks, dramatic and heroic in sounds contrapuntist and non- synchronized approach to image narrative.

Poetic sounds that give the sense of artistic freedom experimented by the avant-garde noise and radioart, even when linked to “reality” too (a film it’s always a construction).

Keywords: Modernism, Cinema, Documentary, Sound, Collage

Introdução

O documentário sonoro resulta, não só das práticas pré-sonoras ou sonorizadas desenvolvidas em torno do cinema, envolvendo interpretações musicais ao vivo, a intervenção de um apresentador ou o uso de gravações, mas também de um conjunto de práticas sonoras desenvolvidas pelas vanguardas no início do século XX. Vanguardas que recorrem a equipamentos fonográficos e cinematográficos para abordar a realidade, produzindo novas e experimentais modalidades de representação, que remetem para noções de *collage*, de plasticidade e de montagem entre universo sonoro e visual.

Origens do sonoro

Contrariamente ao que seria de esperar, as origens do cinema não remontam apenas ao Kinetógrafo (1892) de Thomas A. Edison, à película cinematográfica de Eastman, que Edison perfurou lateralmente, ou ao Cinematógrafo (1895) dos irmãos Lumière, mas também, segundo Jacques Aumont e Michel Marie, à necessidade sentida por Edison de proporcionar acompanhamento visual para o seu Fonógrafo (1877): «Desde a origem que o cinema é sonoro. Foi para acompanhar o fonógrafo que Edison inventou o seu kinetógrafo. Os primeiros filmes foram, portanto, acompanhamentos visuais de gravações sonoras.» (Aumont/Marie, 2008: 238).

Depois das “Nichel-in-the-slot machines”, nome pelo qual ficou conhecido o Kinetoscópio (1891) de Edison, e numa primeira tentativa de proporcionar cinema sonoro, surge, entre 1894 e 1895, o Kinetófone, aparelho que conjugava o registo visual do Kinetógrafo e o sonoro do Fonógrafo de rolos, cuja audição, ténue e pouco nítida das vozes, era escutada por intermédio de dois tubos com um formato idêntico ao de um estetoscópio.

Em Agosto de 1895, um jornalista de Bruxelas, citado por Laurent Mannoni (*La Grand Art de la lumière et de l’ombre*, pág. 375) saúda o novo Kinetófono: «O kinetoscópio está actualmente superado. Edison inventou o kinetófono. Não só se vê a dança do ventre, como se ouve essa melopeia que nos perseguia sem piedade na Exposição de Amberes. Vê-se desfilar Napoleão diante uma trintena de personagens, agitando-se e movendo-se ao som de marchas ruidosas e cantos patrióticos. (Chion, 1985: 42)

Desejo de sonorização do cinema - com música, voz e ruídos - que procurava conjugar, técnica e linguisticamente, as noções espaciais, temporais e de continuidade interiorizadas pelos espectadores, acrescentando ilusão e emoção às projecções cinematográficas, no entender de Michel Chion, organizadas de modo a colmatar, mais do que a mudez evidenciada por uma ausência de som apenas compreensível na fotografia, a surdez devida à incapacidade da película proceder a um registo, simultaneamente, sonoro e visual do real.



Em primeiro lugar, porquê “cinema mudo”? Resultaria interessante perguntar quando surgiu esta expressão. Logicamente, teria que ter sido quando nasceu o cinema falado, quando este tornou claro que até então o cinema *tinha carecido de voz*. (Chion, 2004: 19)

A história do som no cinema principia, não como muitos historiadores pensam, com a introdução do cinema sonoro, mas com a invenção do próprio cinema. Em nenhum momento da história do cinema foi costume exibir publicamente filmes sem qualquer género de acompanhamento sonoro. Por outras palavras, o cinema mudo [silencioso] nunca existiu.¹

Sonorização do cinema ocorrida com recurso à música de piano, quarteto ou orquestra, à figura do apresentador, como leitor dos intertítulos e comentador da narrativa, às companhias formadas por músicos, atores e percussionistas que dobravam os filmes colocados por detrás do ecrã, ou a mecanismos de reprodução, como o Gramofone criado por Emile Berliner em 1887. Somente em 1924, quando Lee deForest experimenta o seu Phonofilm, sistema de som óptico que permitia incorporar o som na película, podemos falar em simulacro eficaz do sincronismo e num novo rigor de inter-relacionamento entre som e imagem, entre “banda de som” e “banda de imagem”. Não tardaria muito até que a mudez dos filmes mais importantes fosse substituída por algumas falas e por breves momentos musicais, situação mais facilitada nos filmes documentais e nas “reportagens”, graças ao não-sincronismo da voz do narrador e à sua natureza acusmática.

A questão do sincronismo

A chegada do cinema sonoro deu lugar a um importante debate acerca dos méritos e deméritos do sincronismo introduzido pelo “cinema falado”, onde a relação de dependência entre imagem e som se acentua, centrada, geralmente sobre a forma de diálogo, na palavra. Um sincronismo nascido do desejo de unir diferentes registos, o da imagem do corpo e o da audição da voz, em busca de uma coincidência temporal absoluta entre estas duas entidades autónomas, assente no dualismo de representações e na procura de uma totalidade, nem sempre, tecnicamente, coincidente com os convencionalismos concebidos durante o período mudo (Chion, 2004: 132). Relação de dependência entre som e imagem, resultante da obsessão inicial do sonoro pelo sincronismo da fala, temida pelos cineastas como determinante de um regresso ao teatro e à literatura, que pusesse em causa o bom nível de expressividade cinematográfica alcançado na fase final do mudo.

Quando a técnica do filme sonoro superou a arte do filme mudo, disse que destruiria a cultura deste, que tão alto grau de desenvolvimento tinha alcançado. Acrescentei que era um fenómeno unicamente passageiro, que só duraria até que as formas expressivas do som se tivessem aperfeiçoado. Escrevi que tinha tido lugar uma catástrofe sem precedentes na arte. Mas também escrevi que seria impossível voltar ao cinema mudo (...) seria uma acção carente de sentido. (Balázs, 1978: 160)

Ao mesmo tempo que alertava para algumas situações, Bela Balázs interessava-se, tal como a maior parte dos cineastas seus contemporâneos, pelo estudo das possibilidades dramáticas do som e pela importância acústica da natureza e da intimidade das vozes: o cinema sonoro deveria ser sensível e desenvolver-se, de modo a recriar e dar expressão à grande orquestra da vida.

O som não será um complemento da imagem, senão objecto, causa e momento dinâmico da acção (...) O som pode originar acontecimentos, da mesma forma que a impressão óptica. (Balázs, 1978: 163)

Expressividade do som, também ela assumida por René Clair, em *The Art of Sound* (1929), como uma última esperança para os defensores do “cinema silencioso”, ao distinguir entre “filme falado” e “filme sonoro”.

O filme falado não é tudo. Existe também o filme sonoro, ao qual as últimas esperanças dos defensores do filme mudo estão presas. Eles apoiam-se no filme sonoro para fugir ao perigo representado pelo surgimento das falas, num esforço para se convencerem a si próprios de que os sons e ruídos que acompanham os filmes possam proporcionar um entretenimento suficiente às audiências que as impeçam de pedir diálogos, e possam criar uma ilusão de realidade menos danosa para a arte, do que o filme falado.²

Filme sonoro, onde a diversidade e o assincronismo dos sons e ruídos permitiria, no entender de Alberto Cavalcanti, em 1939, dar início a uma segunda etapa do cinema sonoro, em que as possibilidades expressivas da fala e do comentário pudessem ser melhor aproveitadas.



Alguém terá aqui encontrado as possibilidades de uma outra forma de discurso não-sincronizado do comentário. Mas tanto a ingenuidade do público como a dos produtores foi contra a exploração e o desenvolvimento deste dispositivo dramático. O público queria ver as pessoas falarem sincronizadamente. Para meu desgosto, o discurso não-síncrono, isto é, o comentário, foi relegado para o papel comparativamente menor de proporcionar continuidade e “história” às narrativas de viagem, atualidades e documentários.³

Essencial à conceptualização das interações entre o sonoro e o visual, apesar do desfazamento inicial no acesso a equipamentos sonoros, relativamente aos Estados Unidos da América e ao resto da Europa, foi o contributo dos cineastas russos, Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov, à conceptualização das interações entre o sonoro e o visual, ao defenderem, na declaração

publicada em 1928, *A Statement on the Sound-Film*,⁴ uma utilização contrapontística do som assente no não-sincronismo e na rejeição do uso meramente ilustrativo da imagem. Os sons deveriam ser tratados como elementos de montagem assíncronos que permitissem, reconhecida a sua paridade com a imagem, alcançar um novo e expressivo poder metafórico.

SOMENTE UMA UTILIZAÇÃO CONTRAPONTÍSTICA do som, relacionada com a montagem visual, permitirá proporcionar novas possibilidades de desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.

O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM SOM DEVE SER ORIENTADO NO SENTIDO DE UMA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E somente semelhante ataque dará a esta aproximação a necessária evidência que levará à criação - de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL de imagens visuais e auditivas. (Eisenstein, 1949: 258)

Reagindo a esta corrente de não-sincronismo, Dziga Vertov considerou a abordagem contida neste manifesto como demasiado restritiva, atendendo às possibilidades expressivas do sincronismo.

As afirmações acerca da necessidade de assincronismo entre o visível e audível, como as declarações sobre a exclusiva necessidade de filmes sonoros ou de filmes falados, não tem grande importância...A sincronização ou a assincronização entre o visível e o audível não são de modo nenhum obrigatórias...Os excertos de som e silêncio são editados de acordo com os mesmos princípios e podem coincidir, não coincidir, ou diluir-se um no outro em combinações diferentes e essenciais. Deveríamos igualmente rejeitar a confusão absurda que classifica os filmes de acordo com as categorias de fala, ruído e sons (falante, ruído e som/sonoro).⁵

Valorização do sincronismo, da polifonia e da montagem sonora, que permitiu encarar o som como gerador de novas possibilidades criativas decorrentes da subjectivização e manipulação sonora, e de relações de dissonância, contraste, analogia e assincronismo entre o sonoro e o visual. Sonoro, onde a música, a voz e o ruído se vê expandidos, na sua expressividade, plasticidade e dinamismo, pelo experimentalismo artístico das vanguardas modernistas.



O contributo das vanguardas modernistas

Quando, a 20 de Fevereiro de 1909, Filippo Tommaso Marinetti publica o seu *Manifesto Futurista* no jornal parisiense *Le Figaro*, o Futurismo dá-se a conhecer ao mundo e introduz princípios anti-tradição que visavam agitar a sociedade cosmopolita e envolver o artista, enquanto indivíduo, numa relação de experimentação permanente do contemporâneo.

4 - Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. (...) 8 - Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. (...) 11 - Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifónicas das revoluções nas capitais modernas; (...).⁶

É neste espírito de inconformismo e de revolta, de convulsões sociais e políticas que antecederam a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), mas também de renascimento e redescoberta, de fascínio e juventude, que o Futurismo assume a posição artística de rotura que lhe permitirá encontrar no ruído o elemento dinâmico e simbólico representativo da modernidade. Encorajado por este inconformismo, Francesco Balilla Pratella, jovem compositor e teórico, apresenta o *Manifesto dos Músicos Futuristas* (1910), onde defende «a libertação da sensibilidade musical individual de toda imitação ou influência do passado, sentindo e cantando com o espírito aberto para o futuro, extraindo inspiração estética da natureza, através de todos os fenómenos humanos e extra-humanos nela presentes. Exaltando o homem-símbolo, eternamente renovado pelos variados aspectos da vida moderna e sua infinidade de relacionamentos íntimos com a natureza.»⁷. Pratella, que não sendo suficientemente audaz para propor uma rotura com o passado, no que toca aos instrumentos musicais sinfónicos mais tradicionais, se preocupou com questões tonais e de harmonia idênticas às que haviam levado Arnold Schoenberg à atonalidade, em 1909. Contrariamente a Pratella, o pintor e músico futurista Luigi Russolo, no seu manifesto, *L'Arte dei rumori* (A Arte dos Ruídos, 1913), introduz conceitos sonoros importantes como o de “som-ruído” e de “ruído musical”, o primeiro, como manifestação da máquina e símbolo da vida que acompanha o cosmopolitismo do homem moderno, o segundo, como organização sonoro-musical da amálgama de ruídos e das suas dissonâncias e riquezas tonais e rítmicas.

(...) **!FORA!** Saíamos, uma vez que não poderemos travar por muito tempo em nós o desejo de criar finalmente uma nova realidade musical, com uma generosa distribuição de bofetadas sonoras, descartamos violinos, pianos, contrabaixos e pujantes órgãos. !Saíamos! (...) Atravessemos uma grande capital moderna, com as grandes orelhas mais atentas que os olhos, e desfrutemos distinguindo os refluxos de água, ar e gás nos tubos metálicos, o rugir dos motores que sopram e pulsam com uma animalidade indiscutível, o palpitar das válvulas, o vaivém dos pistões, a estridência das serras mecânicas, os saltos do comboio sobre os carris, o fender das chicotadas, o golpear dos toldos e das bandeiras. Divertir-nos-emos orquestrando mentalmente o estrondo das persianas das lojas, as sacudidelas das portas, o burburinho e o caminhar das multidões, os diferentes buliços das estações, das fundições, das fiadeiras, das tipografias, das centrais eléctricas e dos caminhos de ferro subterrâneos. Também os novíssimos ruídos da guerra moderna não serão esquecidos. Recentemente o poeta Marinetti, em carta enviada das trincheiras de Adrianópolis, me descrevia com admiráveis *palavras livres* a orquestra de uma grande batalha:(...)⁸

Grande apreciador da música de Pratella, e seguidor dos ensinamentos de Ferruccio Busoni e do seu ensaio, *Eentwuuurf einer neuen Aestetik der Tonkunst* (Esboço de uma Nova Estética da Arte do Som, 1907), Russolo remete para o passado as sinfonias clássicas dos grandes mestres e a sua negação do ruído, e optar pela orquestração dos sons naturais e cosmopolitas, de modo a «controlar e regular, harmónica e ritmicamente, estes variadíssimos ruídos»⁹, sem que a «arte dos ruídos se deva limitar a uma reprodução imitativa».

A importância do ensaio de Busoni reside na sua afirmação de que os instrumentos tradicionais estavam “cansados”. O seu reconhecimento intuitivo das novas possibilidades tonais permitiu-lhe acreditar “... numa perfeição de execução do som abstracto sem impedimentos: na falta de limites dos sons. (...) A investigação microtonal com que Busoni lida amplamente (assim como Charles Ives, Alois Haba e depois os proponentes do som electrónico) é a base para a aplicação e a prática deste novo conceito musical que Russolo concretizou através da construção dos intonarumori ou “ruído carentes”. Este processo decompositivo inicialmente explorado pelos primeiros futuristas, e depois adoptado pelos dadaístas, tornou-se finalmente uma característica de todas as vanguardas históricas no limiar entre os séculos 19 e 20. A mudança brusca havia ocorrido na definição da natureza de uma obra musical, agora entendida como uma estrutura de sons.¹⁰

Idêntico entendimento acerca do ruído tinham Nicolai Lapotnikoff e Carol-Bérard, ao afirmarem o seu interesse pela introdução de gravações de sons extra-musicais na orquestração das suas composições. Nicolai Lapotnikoff, segundo descreve Henry Cowell¹¹ em 1931, para além de «fazer gravações fonográficas de diversos ruídos de fábricas e de rua, sincronizados e amplificados como percussão de fundo para a gravação de música escrita para teclado», também compunha para «instrumentos mecânicos» que permitissem execuções «incrivelmente rápidas, de combinações impraticáveis para as mãos dos músicos», criadas com a finalidade única de virem a ser gravadas. Carol-Bérard, compositor influenciado pela música e pelos instrumentos primitivos, autor da *Symphonie des forces mécaniques* (1908), onde utilizava motores, campainhas eléctricas, apitos e sirenes, escreveu, em 1929, um artigo acerca da problemática da instrumentalização dos ruídos na música e da necessidade de conseguir gravar e associar, organizada e criativamente, os ruídos, de modo a permitir a elaboração de composições assentes em sons não-instrumentais.

Se os ruídos fossem registados, podiam ser agrupados, associados e cuidadosamente combinados, como acontece aos timbres de vários instrumentos numa rotina da orquestra, embora com uma técnica diferente... . Poderíamos assim criar sinfonias de ruídos que seriam agradáveis ao ouvido. Existem hoje muitas sinfonias que apenas são agradáveis, enquanto em liberdade e por registar há um miríade de deliciosos sons - as vozes das ondas e árvores, o movimento choroso do cordame da vela de um navio, o descer deslizante de um avião, o coro nocturno de sapos em torno de uma piscina.¹²

Sons e ruído que permitiram aos dadaístas encontrar um sentido artístico absoluto no “bruitism” (Kahn, 2001: 45-51), conceito que, segundo afirma Richard Huelsenbeck no Manifesto Colectivo Dada de 1920, tem origem em Marinetti e nos seus “poème bruitiste” e “le concert bruitiste”. “Bruitism”, que remete para a criação expressiva e rítmica das atonalidades poéticas resultantes da convergência entre a musicalidade dos ruídos extraídos de objetos performativos não-musicais e as dissonâncias vocais introduzidas por um certo recurso fonético primitivista¹³ às linguagens africanas negras e dos mares do sul, expresso nos *Poemas Negros* de Richard Huelsenbeck.

Atonalidades, igualmente, presentes na polifonia linguística europeia do Cabaret Voltaire¹⁴, em Zurique, através dos artistas russos, franceses, polacos, italianos ou alemães, utilizada por Hugo Ball¹⁵ em poemas sonoros como *Verse ohne Worte* (Poesia sem Palavras) e *L'Amiral cherche une maison a louer* (O Almirante procura uma casa para arrendar), onde mistura palavras, aparentemente sem sentido, com cânticos e assobios.



Todos os estilos dos últimos vinte anos se reuniram ontem. Huelsenbeck, Tzara e Janco sobressaíram com um *poema simultâneo*. Ou seja uma récita onde três ou mais vozes falam, cantam, assobiam, etc., ao mesmo tempo e de tal forma que o conteúdo triste, humorístico, ou bizarro da peça é salientado por esta combinação. Num tal poema simultâneo, à qualidade do trabalho orgânico é dada forte expressão, o mesmo acontecendo à limitação dada pelo acompanhamento. Os ruídos (um *rrrrrr* produzido durante minutos, ou colisões, ou sirenes, etc.) são superiores à voz humana em energia.

O “poema simultâneo” tem a ver com o valor da voz. O órgão humano representa a alma, a individualidade no seu vaguear com os seus companheiros demoníacos. Os ruídos representam o fundo - o inarticulado, o desastroso, o decisivo. O poema tenta mostrar o facto de o homem ser engolido durante o processo mecanicista. Mostra de forma resumida o conflito da *vox humana* com um mundo que a ameaça, aprisiona e destrói, um mundo cujo ritmo e ruído são inevitáveis.¹⁶

Vanguardas inspiradas por automatismos criativos, como o do “poema aleatório” Dada, que Tristan Tzara¹⁷ instruiu, sob a forma de manual, em 1916, ou pela técnica de escrita automática concebida por André Breton, em colaboração com Phillipe Soupault, e por ele utilizada em *Les Champs Magnétiques* (1919-1920), antes do *Primeiro Manifesto Surrealista* (1924): «Breton substituiria as suas contribuições dadaístas agressivas, provocadoras e satíricas por uma literatura que excluía qualquer controlo racional do processo criativo, empregando técnicas de automatismo e acaso baseadas no inconsciente.» (Elger, 2005: 27).

Automatismo e acaso, também eles presentes na concepção de algumas das composições sonoro-musicais que interagem, integradas em projecções, com o cinema de Marcel Duchamp (*Anémic Cinema*, 1926), Man Ray (*Le Retour à la Raison*, 1923, *L'Etoile de Mer*, 1928), Viking Eggeling (*Symphonie Diagonal*,



1921), Hans Richter (*Rhythmus 21*, 1921-1924; *Rhythmus 23*, 1923), ou Fernand Léger e Doudley Murphy (*Ballet Mécanique*, 1924), entre outros filmes onde «nem sempre é fácil determinar se são mais dadaístas ou surrealistas¹⁸».

Sons resultantes da afirmação de novas paisagens sonoras que importava descobrir, como forma de reentrar na vida e de trazer a energia vital do quotidiano para a arte, em registos efectuados por equipamentos sonoros de gravação e reprodução a que recorreram diversos artistas, desejosos por apreender e manipular o seu “realismo”, em composições sonoras performativas e musicais, mas também teatrais, radiofónicas e cinematográficas, possuidoras de um sentido poético que remete para a noção de *collage* desenvolvida nas artes plásticas desde 1911, após os *papiers collés* de Picasso e Braques. *Collage*, que assume um sentido fragmentário e de recontextualização do quotidiano e dos seus “objetos” sobre um único suporte, segundo uma técnica de sobreposição e justaposição que se estendeu a outras práticas e suportes artísticos, como a escultura (na assemblage dadaístas), a fotografia (na fotomontagem) e o cinema (Lopez, 2009: 66).

As colagens pertencem à guerra e à cidade, as formas diárias e últimas de deslocação, alienação e fragmentação. Para além de Flaherty, nenhum outro artista europeu ou soviético conseguiu fugir a tudo isto. A colagem tornou-se num correlativo estético à experiência social desarticulada. O efeito dissonante da inesperada justaposição de estranhas associações tornou-se um princípio fundador do formalismo russo. Como desfamiliarização, o dadaísmo, o construtivismo, a montagem de atrações de Eisenstein ou o efeito de alienação de Brecht, o princípio da colagem opera para reconfigurar em fragmentos o tempo, o espaço e o mundo que os sustém, fragmentos esses que podem aterrorizar, ou, como argumenta Walter Benjamin, fragmentos que podem libertar-nos da tirania da tradição.¹⁹

Dziga Vertov, incontornável experimentalista sonoro e cinematográfico da vanguarda russa, partilhou desta experimentação ainda enquanto estudante do Conservatório de Música de Bialystok (1912-1915), depois de conhecer os artistas russos, Osip Brik, Alexander Rodchenko e Vladimir Mayakovsky, por intermédio dos quais acede a diversos escritos futuristas italianos, entre os quais, *A Arte dos Ruídos*. Desperto para novas possibilidades sonoras, Vertov cria o Laboratório do Ouvido em 1916, onde organiza os registos que realiza com a ajuda de um fonógrafo, constituídos por vozes quotidianas e por sons naturais e mecânicos que serviam de fundo a alguns dos seus poemas, e onde mistura música com ruídos, sons com palavras e registos musicais fonográficos com sons instrumentais isolados.

Um dia na Primavera de 1918... ao regressar de uma estação de comboios. Ali permaneceu no meu ouvido o ruído prolongado da partida do comboio... as juras de alguém... um beijo... a exclamação de alguém... o riso, um apito, vozes, o tocar da sineta da estação, o soprar da locomotiva... sussurros, choros, despedidas... E vou pensando enquanto caminho: tenho de conseguir um equipamento que não descreva, mas registe e fotografe estes sons. De outra forma é impossível organizá-los, editá-los. Eles passam apressados como o tempo. Talvez a câmara de filmar? Gravar o que se vê... Organizar, não o mundo audível, mas o visível. Talvez seja essa a saída?²⁰

Organização do audível através do visível, cada vez mais possível, graças ao cinema sonoro (1927-) e à sua utilização massiva do som óptico (o preferido por Dziga Vertov), que, pela primeira vez, permitia visualizar e isolar fisicamente os sons em diferentes fitas/ rolos, agrupados segundo um conceito embrionário de multipistas que possibilitava cortar, misturar e montar com precisão. Também Walter Ruttmann, depois de realizar *Berlim, Sinfonia de uma Capital* (Berlim, Die Sinfonie Einer Grosstadt, 1927), explora essa possibilidade em *Wochenende* (Fim- de-Semana, 1930), “filme” sem imagens produzido para a RRG Berlim e transmitido numa sala escura pela rádio, onde retrata um fim-de-semana em Berlim, pleno de ruído e sons ambiente, de vozes, silêncios e música.



(...) o documentário poético partilha um terreno comum com o modernismo da avant-garde. (...) A dimensão do documentário, em relação ao modo poético de representação, resulta grandemente da maneira como os filmes modernos se apoiam no mundo histórico como fonte material. (...) O modo poético começa em conjunto com o modernismo como uma forma de representar a realidade em termos de uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações livres. (Nichols, 2001: 102-103)

Experimentações que encontravam correspondência nas palavras de Filippo Tomasso Marinetti²¹ e Pina Masnata, em *La Radia*(1933), onde afirmam «uma nova arte que começa onde cessa o teatro, o cinema e a narração»: a de um organismo vivo onde o som se torna rádioarte à medida que procede a um reordenamento estético distinto ao da música, que, já então atonal, resultaria *concreta* e *electroacústica* duas décadas após a apresentação de *Wochehende*. Concepções experimentais protagonizadas pelas vanguardas, que, no cinema, entraram «em rotura com as formas dominantes de cinema popular e académico» (Gauthier: 2004, 48) e levaram a algumas das mais interessantes e abertas formas de representação do real, em filmes, simultaneamente, poéticos e documentais, como *Manhatta* (1921), de Paul Stand e Charles Sheeler, *De Brug* (A Ponte, 1928) e *Regen* (Chuva, 1929), de Joris Ivens, *Twenty Four Dollars Island*²² (1926-1927), de Robert Flaherty, *Inflation* (1928), de Hans Richter, *La Tour* (1928), de René Clair, *H2O* (1929), de Ralph Steiner, ou *Douro, Faina Fluvial* (1929-1931), de Manoel de Oliveira. Filmes assentes numa dimensão sensorial e subjetiva do real que remete para a subjetividade das experiências e dos próprios processos perceptivos, onde o interesse pela representação da realidade, comum ao experimental e ao documental, converge para o documental, claramente institucionalizado depois de 1930, à medida que as questões históricas, sociais, ideológicas e de guerra se vão afirmando determinantes.

A fixação dos três elementos sonoros que acompanham o desenvolvimento do cinema sonoro - a palavra e a sua vocalização, a música e a sua orquestração, os ruídos e a sua composição em sons ambiente - decorrerá, no documentário dos anos 30 e 40 do século XX, de modo a potenciar a vasta diversidade de experimentações sonoras, áudio-fónicas e áudio-visuais entretanto realizadas, e a acrescentar expressividade polifónica ao discurso documental.

Sonoridades do documentário

O documentário começou por adoptar modalidades de representação do homem e do social tão diversas como as que emergiram do “discurso”, explicitamente ideológico e propagandístico, dos filmes de Dziga Vertov, Leni Riefensthal e Joris Ivens, ou de propaganda social, promocional/comercial e educativa desenvolvida pelo movimento documentarista britânico e estado-unidense. Documentários próximos às grandes causas da industrialização, do combate ideológico e da guerra, que se mostram menos sensíveis à profundidade do gesto e do olhar que motivou Robert Flaherty, Jean Vigo²³, Luís Buñuel ou Humphrey Jennings, e mais reveladores de uma ausência de “voz” e de interpelação quotidiana dos cidadãos,



que contrarie a proximidade entre cultura industrial e ação artística de massas então existente.

Anstey: (...) As pessoa vulgares nunca demonstravam sinais de fraqueza, nos nossos documentários mais antigos, excepto, mais tarde, em *Housing Problems*, quando se lhes foi permitido algum humor e alguns defeitos. Este é o grande contraste entre o tratamento dado às pessoas nos documentários mais antigos e os mais recentes - não só em Inglaterra; o mesmo é verdadeiro para Cavalcanti, em França e Ruttman, em Berlim, e com os russos. Na verdade, o homem era sempre o símbolo heroico, a não ser que fosse um *kulak* ou explorador de terras. Nos nossos filmes não lidávamos com esse género de pessoas, mas o vulgar trabalhador era visto como um símbolo heroico. Flaherty afastou-se um pouco - mas não muito - deste ponto de vista. (Sussex: 1975, 18)

Aproximação ao real que funde o “cine-olho” de Dziga Vertov cuja influência²⁴ se estendeu praticamente a todo o documentarismo social, com a reconhecida, e sequencialmente descritiva, capacidade de narrar introduzida pelo naturalismo antropológico²⁵ de Flaherty em *Nanook* (1920-1922), *Moana* (1926) e *Man of Aran* (*O Homem e o Mar*, 1934).

Duas décadas de desenvolvimento sonoro do documentário, durante as quais Dziga Vertov realizou *Entusiasmo/ Sinfonia de Donbass* (1930) e *Três Cantos para Lenin* (1934), experimentando os princípios de “cine-olho” e “rádio- orelha” nas relações contrapontísticas e de sincronismo sonoro-visual. Luis Buñuel levou o narrador a assumir-se como “voz de comentário” que interpreta, de forma assumidamente vivenciada, a realidade visível em *Las Hurdes, Tierra sin Pan* (Terra sem Pão, 1932), cântico de lamento consistente com um certo Surrealismo²⁶ “social” perseguido por Buñuel e com a intencionalidade de realismo social e político resultante dos objectivos do filme, recusado pelo governo republicano por dar uma imagem miserável de Espanha. Leni Riefenstahl, nos seus filmes, *Der Triumph des Willes* (O Triunfo da Vontade, 1935) e *Olympia* (Olympia: Os Deuses dos Estádios, 1938), deu um tratamento sonoro exaustivo e rigoroso, do ponto de vista da valorização da palavra como privilégio do poder, recorrendo ao sincronismo e a uma gestão informativa do silêncio. Robert Flaherty, em *Man of Aran* (1934), recorreu à dobragem e à dramatização sonora em estúdio.

Mas seria dentro do Movimento Documentarista Britânico que muita da influência sonora das vanguardas se faria sentir, sobretudo durante a fase de produção do GPO Film Unit (Government Post Office, 1933-1940), fundado por John Grierson, e da sua prosseguidora, a Crow Film Unit (1940-1952), inicialmente dirigida por Alberto Cavalcanti. Coincidente com a formação do GPO, foi o surgimento do sonoro e o contributo²⁷ particularmente determinante de Cavalcanti, não só como realizador, mas sobretudo como produtor e sonoplasta, depois de integrar a *avant-garde* francesa (onde realizou diversos filmes, entre 1925 e 1930) e de desenvolver pesquisas sonoras²⁸ que o levariam a ser convidado por Grierson

em 1934: «Tomei na equipa de Grierson o lugar de Flaherty [na imagem] como instrutor.

Estava obcecado pela banda sonora e comecei, então, uma série de experiências nesse sentido» (Cavalcanti, 1957: 66). GPO que contou, entre outros, com o contributo dos animadores, Len Ley e Norman Mac Laren, que seguiriam com Grierson para o National Film Board of Canada/Office National du Film du Canada, dos músicos, Walter Leigh, Maurice Jaubert, Benjamin Britten, Ernest Mayer e Darius Milhaud, dos poetas, W. H. Auden, e Montagu Slater, e dos cineastas, Basil Wright, Harry Watt, Paul Rotha, Edgar Anstey e Arthur Elton, para além do próprio Grierson e de Cavalcanti. Dele resultariam três documentários sonoros essenciais: *The Song of Ceylon* (1934), *Coal Face* (1935) e *Night Mail* (Correio Nocturno, 1936), o primeiro de Basil Wright, o segundo de Cavalcanti e o terceiro de Harry Watts e Basil Wright. Documentários que confirmam a importância estrutural da música, como composição sonora de colagens rítmicas introduzidas pelas experimentações modernistas, e da sua orquestração de vozes e ruídos, presente nas composições de Walter Leigh (*The Song of Ceylon*) e Benjamin Britten (*Coal Face* e *Night Mail*), onde surgem combinadas, nestes dois últimos filmes, com a poesia de W. H. Auden. *The Song of Ceylon*, onde o experimentalismo visual de Basil Wright e sonoro-musical de Walter Leigh é mais perceptível, em palavras e imagens cujo relacionamento, mais do que evidente ou redundante, resulta descritivo e de sugestão, de modo a que a “informação” que sobressai do narrador seja partilhada pelo conjunto da composição sonora. Recurso ao narrador e à sua leitura dos escritos de viagem elaborados por Robert Knox, em 1680, indutores de uma ancestralidade e intemporalidade aparente que traspasa o Ceilão contemporâneo ao filme, em tudo contrastante com a frenética modernidade das *Vozes do Comércio*²⁹, plenas do ruído electró- comunicacional dos telégrafos, de vozes apressadas e sobrepostas, de silvos de comboios e navios, de sons das máquinas que obrigam a um contínuo e cadenciado movimento de corpos.

Leight criou todo o comentário numa pista sonora e montou-o com Wright (assistido por Cavalcanti). De acordo com Wright, toda a estrutura do filme foi planeada na sala de montagem, onde o som e a imagem se influenciaram mutuamente, de forma que o som influenciou a construção da imagem e vice-versa. (Leigh, 1935: 74)³⁰

The Song of Ceylon (1934) e *Night Mail* (1936) onde Cavalcanti³¹ colaborou na supervisão sonora, contribuindo com plasticidades sonoras como as que viria a desenvolver no seu filme, *Coal Face* (1935), onde a entoação rítmica das palavras e da composição sonoro-musical chega a ser maquinal na sua interação com o coro operático, assumindo contornos de comentário («aaaaaah» na queda do carvão da mina) no modo como enfatiza os acontecimentos («going out, going out,...»), perante a subida do elevador). Poesia de Auden, música de Britten, direção de som de Cavalcanti que, em *Night Mail* (1936), afirmam as possibilidades poéticas do sincronismo (presentes na cena noturna dos sacos-correio) e da interpretação musicada do texto do narrador, secundado pelo ruído compassado do trilhar das linhas do comboio, enquanto afirma, na vertigem de um apito, «6 milhões de quilómetros por ano! 500 milhões de cartas por ano!». Expressividade musical e da voz, que, na sequência final, parece assumir uma cadência idêntica à da locomotiva a vapor do Correio Especial.

Novas possibilidades de desenvolvimento sonoro do documentário, às quais Dziga Vertov deu um contributo essencial, ao ensaiar e divulgar, através do seu filme, *Entusiasmo/Sinfonia de Donbass* (1930), uma vasta diversidade de interações entre a narrativa visual, a voz do narrador, o sincronismo da fala, a incorporação musical dos ruídos e o sincronismo contextual dos sons ambiente. Um ano após ter realizado *O Homem da Câmara de Filmar*, Vertov compõe uma “sinfonia de ruídos” reveladora da importância expressiva dos conceitos e das práticas de experimentação sonora mais vanguardistas.

A historiadora de cinema Lucy Fischer deu-nos uma valiosa descrição acerca de como Vertov produziu a sua complexa *interação do som com a imagem* durante a primeira parte do seu primeiro filme sonoro, *Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*. As quinze categorias incluíam som a-corporal, som sobreposto, inversão temporal do som e da imagem, cortes abruptos no som, contrastes tonais abruptos, montagem do som para criar um efeito de ligação física inapropriada à imagem, colagem sonora sintética, sons inapropriados, desajuste da profundidade sonora, desajuste do som e da localização visual, uso metafórico do som, distorção sonora, reflexividade tecnológica, associação de um som a várias imagens, e simples assincronismo entre som e imagem. Em outras situações Vertov modificou a velocidade do som, inverteu-a, e implementou uma simbologia geral de sons produzidos. É necessário que os pensamentos fluam diretamente do ecrã, sem o toque das palavras. Ou que as palavras estejam sincronizadas com os pensamentos e não perturbem a percepção.³³



Conclusão

As origens sonoras do cinema resultam da necessidade, desde sempre sentida, de conjugar visão e audição, se possível, de modo a que a gravação e a reprodução técnica obtida resultasse síncrona, com duração e em movimento. Posteriormente, foram diversas as tentativas de proporcionar acompanhamento sonoro às projeções cinematográficas, desde sempre envoltas, de forma esporádica ou encenada, pela expressividade da voz, da música ou do ruído e dos sons ambiente. Tentativas de compreensão e de aproximação entre o espectador e o cinema, entre o real e a sua representação cinematográfica em imagens e sons, que tanto levaram à experimentação de interações e à procura de sincronismo, como à defesa da primazia da imagem e do assincronismo. Ao ensaio de novas plasticidades sonoras e visuais que contam, em grande medida, com o contributo experimental das vanguardas modernistas.

Vanguardas que introduziram roturas e permitiram o regresso da arte à vida e ao real, ao ruído como elemento vital e estético, ao acaso, organizável em composições sonoro-musicais que conjugam a voz, também ela grito, e o fluir dissonante e atonal dos instrumentos musicais. Gravações sonoras e cinematográficas, performances musicais e intermédias, onde se sobrepõem e justapõem realidades em *collage*.

Cinema sonoro e de atracções, de aproximação poética à arte, que fixa e manipula a realidade de modo documental, assumindo, mesmo quando mais institucional ou combativo, as múltiplas dimensões de plasticidade visual e sonora introduzidas pelas vanguardas, ao mesmo tempo que usufrui da impossibilidade de “cinema direto”, do assincronismo, da dobragem e da recriação.

Bibliografia consultada

- AA. VV. (2011) - *1000 Artists' Manifestos, From the Futurists to the Stuckists* (Alex Danchev, Ed.), Londres, Penguin Classics, 2011, ISBN: 978-0-141-19179-9, 4-8 pp.
- ALMEIDA, Ana Paula (2007) - *Universo dos Sons nas Artes plásticas (O)*, Lisboa, Edições Colibri - IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Coleção Teses, 2007, ISBN: 978-972-772-707-0, 126 pp.
- AUMONT Jacques, MICHEL Marie (1990) - *Análisis del Film*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Coleção Comunicación, 1990, ISBN: 84-7509-620-4, 238 pp.
- BALÁZ, Bela (1978) - *Clasicismo y Modernidad*, Barcelona, Editorial Gustavo, Gili, S.A., 1978, ISBN: 84-252-0716-9, 160/163 pp.
- BARNOW, Erik (1993) - *Documentary, a History of Non-Fiction Film*, (2nd Revised Edition) New York / Oxford: Oxford University Press, 1993, ISBN: 0-520-02869-4, 93-94 pp.
- CAVALCANTI, Alberto (1957) - *Filme e Realidade*, Rio de Janeiro, Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1957, 73 pp.
- CHION, Michel (1997[1985]) - *La Música en el Cine*. Barcelona: Editorial Paidós, Paidós Comunicación Cine, 1997. ISBN: 84- 493-0447-4, 42 pp.
- (2004) - *La Voz en el Cine*. Madrid, Edições Cátedra, Coleção Signo e Imagen, 2004, ISBN: 84-376-2121-6, 19/132 pp.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1949) - *Sergei Eisenstein: Film Form, Essays in Film Theory*, Nova Iorque e Londres, AHarvest/HBJ Book, 1949, ISBN: 0-15-630920-3, 257-259 pp. Inclui: EISENSTEIN Sergei M., PUDOVKIN Vsevolod, ALEXANDROV Grigori (1928) - *A Statement on the Sound-Film*.
- ELGER, Dietmar (2005) - *Dadaísmo*, Colónia, Taschen/Público, 2005, ISBN 3-8228-4995-2, 12 pp.
- GAUTHIER, Guy (2003) - *Le Documentaire, un autre Cinéma*, 2.ª ed. Paris: Nathan/VUEF, Coleção «Nathan Cinema», dirigida por Michel Marie, 2003, ISBN: 2-09-191115-1, 55 pp.
- KAHN, Douglas (2001) - *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Massachusetts, The MIT Press, 2001, ISBN: 0-262-11243-4, 45-51/128-142 pp.
- LACK, Russel (1999) - *La Música en el Cine*, Madrid, Edições Cátedra, Coleção «Signo e Imagen», 1999, ISBN: 84-376-1720-0, 43 pp.
- LÓPEZ, Sonia García - “Rayógrafos y centellas! Usos del *Collage* en los primeros documentales de vanguardia”: LÓPEZ Sonia García, e VAQUERO Laura Gómez, ed. , *Piedra, Papel y Tijera: El Collage en el Cine Documental*. Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine/ Ayuntamiento de Madrid, coleção Textos Documenta, 2009, ISBN: 978-84-96582-56-9, 65-82 pp.
- MARINETTI, Filippo Tommaso - “The Futurist Manifesto”: DANCHEV, Alex, ed., *1000 Artists' Manifestos, From the Futurists to the Stuckists*. Londres, Penguin Classics, 2011, 4-8, ISBN: 978-0-141-19179-9.
- MITRY, Jean (1974) - *Historia del Cine Experimental*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1974, ISBN: 84-7366-011-0, 153/263 pp.

- NICHOLS, Bill (2001) - *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2001, ISBN: 0-253-21469-0, 16/102-103/263 pp.
- NINEY, François (2000) - *L'Épreuve du Réel à L'Écran: Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, Éditions De Boek Université, Coleção «Arts et Cinéma», dirigida por Philippe Dubois, 2000, ISBN: 2-8041-3543-8, 49 pp.
- PIAULT, Marc Henri (2000) – *Antropologie et Cinéma*, Paris, Nathan/HER, Coleção «Nathan Cinema», dirigida por Michel Marie, 2000, ISBN: 2-09-190790-1, 62 pp.
- PENAFRIA, Manuela (1999) - *O Filme Documental: História, Identidade, Tecnologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, ISBN: 972-762-172-4, 121-122 pp.
- SUSSEX, Elizabeth (1975) - *The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Movement Founded by John Grierson*, California/London, University of California Press, 1975, ISBN: 0-520-02869-4, 18 pp.

Internet

- BRECHT, George (2004 [1966]) - *Change Imaginary*, Nova Iorque, The Great Bear Pamphlet, 2004 [1966], 6 pp. http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf
- CAVALCANTI, Alberto - *Sound in Films, 1939*. <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/sound-in-films.htm>
- CLAIR, René - *The Art of Sound*, 1929. <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm>
- LOMBARDI, Daniele - *Futurism and Musical Notes (Artforum, translated by Meg Shore)*, UbuWeb Papers. <http://www.ubu.com/papers/lombardi.html>
- NICHOLS, Bill - *Documentary and the Coming of Sound, in, Transformation in Film as Reality (Part Two)*, 2003. <http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/6/box6-1-e.html>
- PRATELLA, Francesco Balilla (1910) - *Manifesto dos Músicos Futuristas, 1910*. <http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html>
- RUSSOLO, Luigi - *The Art of Noise (futurist manifest, 1913)*, The Great Bear Pamphlet-Somethind Else Press, 1967/UBU Classics, 2004 [1913], 10 pp. <http://www.ubu.com/historical/russolo/index.html>
- SEXTON, Jamie - *The Audio-Visual Rhythms of Modernity: Song of Ceylon, Sound and Documentary Filmmaking*, in, University of Wales, Aberystwyth, Reino Unido. <http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/audio-visul-ryththms.htm>

Filmografia citada

Anémic Cinema (1926), Dir. Marcel Duchamp, França.

Ballet Mécanique (1924), Dir. Fernand Léger e Doudley Murphy, França.

Berlin, Die Sinfonie Einer Grosstadt (*Berlim, Sinfonia de uma Capital*, 1927), Dir. Walter Ruttmann, Alemanha. *Regen* (*Chuva*, 1929), Dir. Joris Ivens, Holanda.

Kino-Pravda (*Cine-Verdade*, 1922-1925), Dir. Dziga Vertov, URSS.

Coal Face (1935), Dir. Alberto Cavalcanti, Reino Unido.

Douro, Faina Fluvial (1929-1931), Dir. Manoel de Oliveira, Portugal.

Entouziazm: Symphonya Donbassa (*Entusiasmo: Sinfonia de Donbass*, 1930), Dir. Dziga Vertov, URSS.

H2O (1929), de Ralph Steiner *Homem da Câmara de Filmar* (*O*) (1929), Dir. Dziga Vertov, URSS.

Images d'Ostende (*Imagens de Ostende*, 1929-1930), Dir. Henri Storck e Joris Ivens. *Inflation* (1928), Dir. Hans Richter, Alemanha. *Las Hurdes, Tierra sin Pan* (*Terra sem Pão*, 1932), Dir. Luís Buñuel, Espanha. *L'Etoile de Mer* (1928), Dir. Man Ray, França.

Manhatta (1921), Dir. Paul Strand e Charles Sheeler, EUA.

Man of Aran (*O Homem e o Mar* 1934), Dir. Robert Flaherty, EUA.

Moana (*Moana: A Romance of the Golden Age*, 1926), Dir. Robert Flaherty, EUA. *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1920-1922), Dir. Robert Flaherty, EUA. *Night Mail* (*Correio Nocturno*, 1936), Dir. Harry Watt e Basil Wright, Reino Unido.

Olympia (*Olympia - Os Deuses dos Estádios*, 1936-1938), Dir. Leni Riefenstahl, Alemanha. *Propos de Nice* (*A*) (*A Propósito de Nice*, 1930), Dir. Jean Vigo, França.

Retour à la Raison (*Le*) (1923), Dir. Man Ray, França.

Rhythmus21 (1921), Dir. Hans Richter, Alemanha.

Rhythmus23 (1923), Dir. Hans Richter, Alemanha.

Song of Ceylon (*The*) (1934), Dir. Basil Wright, Reino Unido.

Symphonie Diagonal (1921), Dir. Viking Eggeling, Alemanha.

Três Cantos sobre Lenín (1934), Dir. Dziga Vertov, URSS.

Triunfo da Vontade (*O*) (*Der Triumph des Willes*, 1935), Dir. Leni Riefenstahl, Alemanha. *Twenty Four Dollars Island* (1926-1927), Dir. Robert Flaherty, EUA.

Wochenende (*Fim-de-Semana*, 1930), Dir. Walter Ruttmann, Alemanha.

Notas

¹ CAVALCANTI, Alberto - “Sound in Films”, 1939. http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/sound-in-films.htm

² CLAIR, René - “The Art of Sound”, 1929. http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/art-of-sound.htm

³ CAVALCANTI, Alberto - “Sound in Films”, 1939. http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/sound-in-films.htm

⁴ EISENSTEIN Sergei M., PUDOVKIN Vsevolod, ALEXANDROV Gregori (1928) - *A Statement on the Sound-Film*, in, EISENSTEIN, Sergei M. (1949) - *Sergei Eisenstein: Film Form, Essays in Film Theory*. Nova Iorque e Londres: A Harvest/HBJ Book, 1949. ISBN: 0-15-630920-3, 257-259 pp.

⁵ Douglas Kahn (2001: 142) cita: «Vertov, “Replies to Questions,” *ibid.*, 105-6».

⁶ MARINETTI, Filippo Tommaso - “The Futurist Manifesto”: DANCHEV, Alex, ed., *1000 Artists' Manifestos, From the Futurists to the Stuckists*. Londres, Penguin Classics, 2011, 4-8, ISBN: 978-0-141-19179-9.

⁷ PRATELLA, Francesco Balilla - *Manifesto dos Músicos Futuristas*, 1910. http://www.unknown.nu/futurism/musicians.html

⁸ RUSSOLO, Luigi - *The Art of Noise* (*futurist manifest*, 1913), The Great Bear Pamphlet-Somethind Else Press, 1967/UBU Classics, 2004 [1913], 7 pp. http://www.ubu.com/historical/russolo/index.html

⁹ Russolo divide o ruído nas seis categorias que deveriam servir de referência à orquestra acústico-musical futurista: «1/ Rugido, palmas, barulho de queda de água, falar alto; 2/ Assobios, roncoss, urros; 3/ Sussurrar, resmungar, murmurar, rugido, gemido, gargarejo; 4/ Som estridente, de estalo, de cochicho, de batida, de confusão; 5/ Ruídos de precursão utilizando metal, madeira, couro, pedra, terra queimada, etc.; 6/ Vozes humanas e de animal: gritos, lamentos, riso, chocalhar, chorar.»*, Idem*, p. 10.

¹⁰ LOMBARDI, Daniele - “Futurism and Musical Notes” (Artforum, translated by Meg Shore), UbuWeb Papers. http://www.ubu.com/papers/lombardi.html

¹¹ Douglas Khan (2001: 128) cita: «Herry Cowell, “Music of and for the Records” (1931), *Modern Music* 8, no. 3 (March-April 1931), 32-34.».

¹² Douglas Khan (2001: 130) cita: «Carol-Bérard, “Recorded Noises: Tomorrow’s Instrumentation,” *Modern Music* 6, no. 2 (January-February 1929): 26-29 (27).

¹³ «Como em outros aspectos da arte das vanguardas modernistas, os dadaístas procuraram no primitivismo uma fonte para o *bruitism*.» (Khan, 2001: 47)

¹⁴ Fundado por Hugo Ball em Fevereiro de 1916, e centro fundador do movimento Dada, dele fizeram parte Tristan Tzara (1896-1963), Hans Richter (1888-1976), Marcel Janco (1895-1984) e Hans Arp (1886-1966), a quem se juntaria mais tarde Richard Huelsenbeck.

¹⁵ «Hugo Ball foi o inventor destes poemas sonoros que se tornaram a forma preferida dos artistas dadaístas de palco. No poema sonoro, a ordem tradicional, a interação entre som e significado, é abolida. As palavras são dissecadas em sílabas fonéticas individuais, esvaziando assim a linguagem de qualquer sentido. Por fim, os sons são recombinados numa nova imagem sonora. Este processo rouba à linguagem a sua função.» (Elger: 2005, 12).

¹⁶ Douglas Kahn (2001, 49) cita: «Hugo Ball, *Flight of Time: A Dada Diary* (NewYork: Viking Press, 1974), 57».

¹⁷ «O inconsciente é inesgotável e incontrolável. A sua força ultrapassa-nos. É tão misteriosa como a última partícula de uma célula cerebral. Mesmo que a conhecêssemos, não seríamos capazes de reconstruí-lo.». Tristan Tzara, citado por George Brecht, in, BRECHT, George (2004 [1966]) - *Change Imaginary*, Nova Iorque, The Great Bear Pamphlet, 2004 [1966], 6 pp. http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf

¹⁸ Jean Mitry (1974: 156/nota 3) cita: «Alain Virmaux: «Le film surréaliste», en *Etudes Cinématographique*, n.º 39, 1965.».

¹⁹ NICHOLS, Bill - “Documentary and the Coming of Sound”, in, *Transformation in Film as Reality* (*Part Two*). http://www.city.yamagata.yamagata.jp/yidff/docbox/6/box6-1-e.html

²⁰ Douglas Kahn (2001: 140) cita: «Vertov, “The Birth of Kino-Eye”, in *Kino-Eye*, 40».

²¹ «Marinetti compôs cinco peças para uma *performance* na rádio no início da década de 1930, que, ao que parece, possui certa semelhança com as técnicas de *colagem* e justaposição empregues por Pierre Schaeffer no seu trabalho com a música concreta, uns quinze anos depois.», afirma Russell Lack (1990: 43) citando: «Kevin Concannon (“Cut and Paste”, em *Sound by Artists*, Toronto, 1990, **pág.** 163)».

²² «(...) Enquanto o filme de Flaherty, *Twenty four dollars Island*, é um poema sobre a cidade de Nova Iorque, a sua arquitectura, os seus edifícios, as suas avenidas, onde predomina o olhar do pintor que procura nas linhas de fuga alguma configuração abstracta, *Manhatta*, ainda que muito original nos seus pontos de vista e na escolha dos ângulos, interessa-se mais pela vida das pessoas, em particular de um pequeno bairro nova-iorquino. A visão do poeta cede lugar à constatação do repórter.» (Mitry, 1974: 263).

²³ Jean Vigo proclama e assume, em *À Propos de Nice* (A Propósito de Nice, 1930), o desejo de um cinema social possuidor de uma vocação realista que aborde o real de um ponto de vista insubmisso.

²⁴ «Apesar de conhecer o trabalho de Vertov, Grierson não o refere como uma sua influência. (...) A visão de Grierson, que dominou o panorama documental do Oeste, contribuiu para a hostilidade a que Vertov foi sujeito. As referências a Vertov eram quase sempre sarcásticas. O repúdio pelos seus filmes é, também, patente na afirmação do documentarista britânico, colaborador de Grierson, Paul Rotha (1907-1984): «Vertov we regarded really as rather a joke you know. All this cutting, and one camera photographing another camera photographing another camera - it was all trickery, and we didn’t take it seriously, quite frankly» (Winston, 1995, p. 166.)» (Pena-fria, 1999: 121-122/nota 52)

²⁵ «Para Flaherty, a câmara funciona como um captador das forças da natureza, a realização como um revelador das forças do homem e a montagem como a sublimação dramatizada destes afrontamento. Flaherty é um poeta contista, na linha de Thoreau e Whitman. O seu cinema pretende reencontrar e restituir o natural eliminando o artificial, tanto no assunto como no método. A fim de esperar o que para ele é a verdade pura, o explorador escolheu todos os seus assuntos (com exceção de dois filmes industriais de encomenda: *Industrial Britain*, 1933 e *The Land*, 1939) fora dos atentados da civilização moderna.» (Niney, 2000: 49).

²⁶ «A simples representação das condições de vida de um povoado espanhol miserável, integrará a realidade incontestável das imagens surrealistas mais crueis que existem. Em particular, aos asno mortos sobre os pianos corresponderá um asno devorado vivo pelas abelhas. [...] Este itinerário é significativo desse sentido onde ele resume toda a orientação do surrealismo, partindo da presciência como laboratório de imagens ou de acontecimentos restituídos

de acordo com a realidade7.» (Gauthier, 2003: 55/7 «Chris Maker, *L’Avant-garde française*, 1950.))

²⁷ Entre os colaboradores do GPO, contavam-se os animadores, Len Ley e Norman MacLaren, que seguiriam com Grierson para o National Film Board of Canada/Office National du Film du Canada, os músicos, Walter Leigh, Maurice Jaubert, Benjamin Britten, Ernest Mayer e Darius Milhaud, os poetas, W. H. Auden, e Montagu Slater, e os cineastas, Basil Wright, Harry Watt, Paul Rotha, Edgar Anstey e Arthur Elton, para além do próprio Grierson e de Cavalcanti.

²⁸ «Mal sabia que deste estágio na Paramount e desta série de “vaudevilles” franceses, eu adquiriria uma experiência técnica que ia ser um grande trunfo para o meu futuro. E então, eu que desde o começo do “sonoro” tinha perdido toda a esperança de filmar um tema que me agradasse e sobretudo de usar o som como eu pressentia que deveria ser usado em cinema, ouvi de repente a resposta: — “Fique conosco, divirta-se explicando aos rapazes as suas ideias sobre o som. Ainda não fizemos nada a esse respeito.”» (Cavalcanti, 1957: 73).

²⁹ O documentário é constituído por quatro partes: *O Buda*, *As Ilhas Virgens*, *As Vozes do Comércio* e *O Apelo de Deus*.

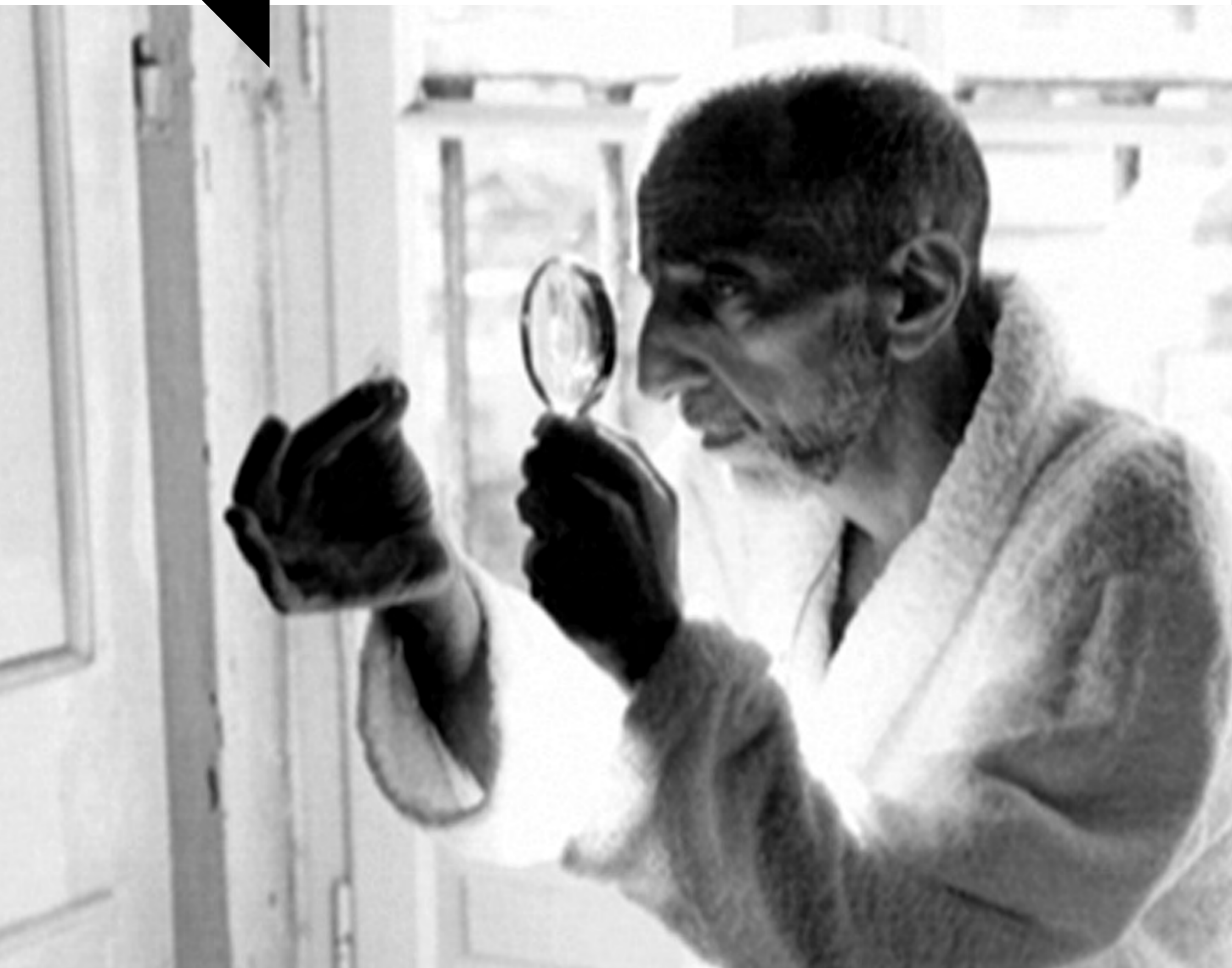
³⁰ SEXTON, Jamie - “The Audio-Visual Rhythms of Modernity: Song of Ceylon, Sound and Documentary Filmmaking”, University of Wales, Aberystwyth, Reino Unido. http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/audio-visul-rythtms.htm

³¹ «Em, *Song of Ceylon*, a banda sonora foi uma experiência; ao que parece, foi grande a contribuição de Cavalcanti, como supervisor de som. Em *Coal Face* tinha-se experimentado, com pouco sucesso, na banda sonora em verso. A narração suave e rítmica de *Night Mail*, da autoria de W. H. Auden e musicada por Britten, foi um enorme sucesso, e tornou-se modelo para numerosas imitações. O filme foi editado ao ritmo da banda sonora. Um poema lírico que celebrava a agitação do envio da correspondência para as casas e empresas do norte da Inglaterra e da Escócia, *Night Mail*, contagiou outras obras em espírito e estilo - um duradouro clássico do cinema.» (Barnouw, 1993: 94)

³² Douglas Khan (2001: 142) cita: «Lucy Fischer, “*Enthusiasm*: From Kino-Eye to Radio-Eye”, in *Film Sound: Theory and Practice*, ed. Elisabeth Weis and John Belton (New York: Columbia University Press, 1985), 247-64.».

³³ Piault (2000: 62) cita: «Dziga Vertov, 1972, p. 352».

| |
|---|
| José Alberto Pinto |
| <div>Nascido em Portugal, em 1966, formou-se em cinema e vídeo pela Escola Superior Artística do Porto. Autor de diversos filmes, sobretudo documentários, mas também experimentais e de vídeoarte, tem vindo a explorar as possibilidades artísticas do sonoro. É docente da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde frequenta a vertente de Artes Plásticas do Doutoramento em Arte e Design.</div> |
| |



COMO

Contribuir para a Literacia Cinematográfica? A Experiência do Programa JCE

de
Graça Lobo

A escolha deste tema de investigação prendeu-se com a minha experiência como professora durante 20 anos e a constatação de como o cinema era pouco trabalhado na Escola, sendo normalmente utilizado apenas pelas questões temáticas.

Se redigisse de novo este artigo, colocaria maior ênfase nas questões da literacia fílmica, por me parecer essencial que este dado entre na formação de professores e alunos, numa época predominantemente mediática.

Os 14 anos de trabalho ininterrupto no Programa Juventude/Cinema/Escola têm vindo a demonstrar o sucesso da metodologia do Programa, tendo havido algumas reformulações e algumas estratégias extra.

Certas questões que podem vir a ser estudadas passam pela avaliação de um processo de longo curso, por parte dos alunos, bem assim como a validação de uma vertente artística na Escola, a que todos os alunos devem ter acesso.

A investigação nesta área em Portugal, ainda é pouco consistente, no entanto, há artigos de Vítor Reia Batista, Manuel Pinto, ou mais recentemente a Tese de Mestrado de Pedro Félix recomendados para compreender estas questões em Portugal.

Penso que as tendências futuras nesta área de investigação, passam por uma verdadeira análise do Cinema na Escola como possibilidade de desenvolver competências nos alunos. Há também uma questão que se relaciona com a expressão através do cinema, posição que, não sendo antagónica ao que preconizo, não é a questão essencial deste Programa, dado que penso ser mais exequível a formação de públicos para cinema na Escola, embora seja sempre possível a experimentação artística. Nesse sentido, são importantes Disciplinas de Opção de Cinema, tal como existem em seis escolas do Algarve.

Não tendo alterado a minha perspetiva, tenho refletido sobre alguns textos, como o de Alain Bergala e "L'hipotéseCinéma", estando a trabalhar, a partir de dados concretos, naquilo a que designo como "um choque artístico sustentado" na programação fílmica.

Outra questão que me parece muito importante tem a ver com o trabalho de formação de professores para a abordagem fílmica, bem como a criação de materiais pedagógicos que possam apoiar o trabalho em sala de aula.

No futuro próximo, pretendo dar continuidade ao trabalho apresentado, inserindo dados que têm vindo a ser recolhidos e tratados, bem assim como a análise de experiências como o novo Projeto "VER para LER", que faz a ligação entre o Programa JCE e a Rede de Bibliotecas Escolares do Algarve ou a experiência do projeto " Vou Levar os meus pais ao cinema", que aponta para uma ligação entre a Escola e a comunidade e pretende criar possibilidades de autonomia aos alunos, no processo de desenvolver um evento.

Como Contribuir para a Literacia Cinematográfica? A Experiência do Programa JCE

Abstract

Abstract

This communication will focus on the Programa JCE/Juventude-Cinema-Escola. The programme has been in the field for the last 12 years (since 1998) under the responsibility of the Regional Board of Education of the Algarve (Ministry of Education) in the entire region. With its origins in a Masters thesis, it is a programme that works towards developing cinema literacy and has had up until now 60 of the 67 public schools of the area involved in it, along with its 25,000 students, 1,250 teachers and 1,200 viewing sessions. JCE Programme has been sponsored by ICA, the Portuguese Institute of Cinema and by Fundação Gulbenkian. The JCE Schools’ Network has major goals:

Establishing a teaching curriculum for progressive learning from the 5th to the 9th grade and from the 10th to the 12th grade. (Also based on this programme a new subject has been developed for students attending the primary school grade.); Facilitating textual analysis; Promoting oral, written and audiovisual expressions; Allowing students to obtain critical decoders of media messages; Using and creatively manipulating media; Knowing cinema as an artistic expression, throughout its history, language and aesthetics; Relating cinema with school subjects. (Network teachers are from a variety of areas such as history, languages, science and art.); Bringing the schools and its respective communities closer;

The JCE Programme has been progressively expanding itself to train teachers and students in the area of cinema, under the motto: To watch, to learn, to love Cinema.

Keywords: Network, Improving literacy, Progressive learning, To watch, to learn, to love Cinema.

Pressupostos prévios

«A imagem mental é “estrutura essencial da consciência, função psicológica”. Não é possível dissociá-la da presença do mundo no homem, da presença do homem no mundo. É, para ambos, intermediário recíproco. Ao mesmo tempo, contudo, a imagem não passa de um duplo, de um reflexo, isto é, de uma ausência. Sartre diz que “a característica essencial da imagem mental é uma certa forma de o objecto estar ausente na sua própria presença”. Acrescente-se também o recíproco: de estar presente na sua própria ausência. (...)A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência.»¹

Esta definição de “imagem” sinaliza primeiro que não há presença nem do mundo no homem (fenómeno da percepção), nem do homem no mundo (como, por exemplo, através das actividades que a ela recorrem, como o cinema), sem ela - ela medeia a relação entre eles, é o seu **intermediário**; depois, acentua que esta imagem, não sendo o objecto (mas sim uma sua imagem), é um **duplo** e, assim, uma **ausência** (o que possibilita o **imaginário**); por último, esclarecendo que essa imagem, ao não ser o objecto, o torna mesmo assim **presente** (o que potencia a intransigência de **realidade**). Porque de mediação, entre cinema e escola, se fala, porque de tomar consciência de quanto “imaginário” e “realidade” se entrecruzam e contaminam, tanto no cinema como na escola, se trata, a longa citação feita introduz o projecto que une ambos esses domínios - o Programa JCE.

Ontogeneticamente falando, sabemos que os seres humanos constroem imagens desde os primeiros tempos de vida. Um bebé rapidamente associa imagens aos seres e, depois, aos objectos. “Ler imagens”, contudo, é, enquanto processo intrínseco a partir da estimulação exterior, uma competência obrigada a uma história própria. E certos autores, como Jean Piaget, demonstraram que é uma competência que se desenvolve em paralelo com a aquisição e domínio da linguagem verbal, ambas (descodificação da imagem e codificação linguística) participando no e do processo do desenvolvimento da inteligência.

A teoria operatória piagetiana defende a profunda interacção entre as capacidades inatas do indivíduo e a influência que o meio - através da *acção* do próprio indivíduo - nelas tem. Todas as percepções básicas (do espaço, do tempo, da velocidade, da causalidade), isto é, todas as condições para a *percepção da imagem*, “consistem em actividades muito mais complexas que simples leituras e manifestam já uma organização pré-lógica ou pré-inferencial, de tal forma que, num certo sentido, **estas actividades prefiguram as da própria inteligência**.”² O mesmo é dizer, os conhecimentos não derivam exclusivamente da percepção, mas a própria percepção não consiste ela também numa simples leitura dos dados sensoriais - conhecimentos e percepção comportam uma “organização activa”, para utilizar a expressão de Piaget. Assim, “ler imagens” é causa e consequência de inteligência, se por esta se entender a operatividade lógico-conceptual em íntima ligação com o mundo dos afectos no interior dos quais tal operatividade cimenta as suas estruturas.

Dito de outra maneira, se o mundo está cheio de objectos cujas imagens construímos desde os primeiros tempos de vida, os mecanismos da leitura propriamente pictórica desenvolvem-se até aos 12 anos. E, recorrendo de novo aos estudos piagetianos, reforçaríamos a certeza de que, consoante as estruturas cognitivas de cada momento, assim a criança consegue, ou não, descodificar a imagem (interpretando-a através do domínio dos seus códigos específicos) e entendê-la como um signo. Esta evidência não inibe a complexidade envolvida nessa evolução - conforme várias experiências e estudos comprovam³ -, nem, muito menos, a importância que a educação para a imagem e através da imagem indubitavelmente tem.

Por um lado, porque numa civilização como a nossa, desde a Antiguidade marcada pelos dispositivos teóricos e pelos conceitos específicos da visão, o mundo conceptual é um mundo do olhar, muito mais do que dos sons, dos cheiros ou do tacto⁴. A *palavra* está em proporção com o número de imagens com que nos confrontamos: ou porque, ao ser conceito abstracto, é materializada em metáfora visual, ou porque, e inversamente, ao ser discursiva, é absorvida pela força da imagem que a ela se associa⁵. Mas, por outro lado, porque *olhar* não é um acto unívoco e a apreensão das imagens não é universal: “...a percepção depende de vários factores, uns de carácter individual, outros de carácter sócio-cultural (...), uns de carácter sintáctico, outros de carácter semântico e pragmático.”⁶ Nenhuma imagem é neutra, passiva ou inocente - há que ter em conta o conjunto de códigos para a leitura dos signos (dominado ou a dominar pelo indivíduo), a polissemia dos signos que depende do conjunto de referentes sociais, culturais e ideológicos (dominado pelo ou dominante do indivíduo, tendo em conta as condicionantes socioculturais que podem escapar ao controlo do próprio sujeito) e, para além destes conjuntos “visíveis”, as mensagens subliminares inferidas e a complexificação que elas neles introduzem.

Tendo em conta a particularidade das *imagens em movimento* neste contexto, e, de entre elas, aquelas que caracterizam o *olhar cinematográfico*, há outros aspectos a ter em perspectiva. A especificidade do cinema encontra-se na descontinuidade espaço-tempo, motivada pelo movimento, o ritmo e a montagem. Assim no caso do cinema, penso que se pode apelar a uma análise tanto do associacionismo como do gestaltismo, teorias da percepção que, a primeira, defende que a percepção resulta da associação das várias sensações compostas e que, a segunda, defende que ela depende da “forma” ou estrutura na qual se integra o(s) objecto(s) percebionado(s). Porquê? Porque as visões fragmentárias de um filme (no sentido, antes de mais, em que este se oferece como junção de vários fragmentos, mas também naquele outro em que de um filme podemos elaborar análises fragmentadas e, ainda, que percebionamos um filme dessa maneira) concorrem para uma visão global dele, visão global por sua vez determinada pela forma ou contexto ou estrutura na qual está integrado (estilo e/ou filmografia do autor, época, modo de produção, corrente estética no qual se integra, meio e condições de recepção, etc.). Assim, a “leitura” no ecrã de um plano combina dois tipos ou dois momentos de visões fragmentadas - a do próprio acto perceptivo e aquela que é operada pelo próprio filme. A “percepção objectiva”, para utilizar a expressão de Morin⁷, deriva da reconversão na sua simultaneidade das acções paralelas, da junção de diferentes pontos de vista dessa mesma acção, e «sucessão e alternância são as próprias formas pelas quais nós nos apercebermos dos acontecimentos»⁸ O espectador é quem fornece a visão global de dois tipos de desdobraimento concomitantes: a fragmentação do próprio acto perceptivo e aquela que ocorre e é oferecida pelo próprio fluxo das imagens em movimento. Ainda mais quanto o cinema e os seus processos fundamentais, «tendentes a pôr em prática e a excitar a mobilidade, a globalidade e a ubiquidade da visão psicológica,

correspondem, simultaneamente, a fenómenos de percepção prática e a fenómenos de participação afectiva.»⁹ Já Gilles Deleuze aponta no mesmo sentido, mesmo que por uma outra via mais restritiva (a da autonomização da imagem cinematográfica devido a ser expressão do movimento), segundo Meseguer: «Deleuze enumera três tipos de imagem filmica: imagen- percepción, imagen-acción e imagen-afección, según predomine en ellas el proceso perceptivo, el proceso narrativo o el proceso expresivo.»¹⁰ Em ambos os autores, como vemos, se encontra a defesa não só da complexidade da própria imagem cinematográfica ou filmica e de como a ela acedemos e de como a construímos, mas igualmente de quanto diferentes níveis de recepção e descodificação se encontram presentes, da percepção enquanto tal à percepção “afectiva”. O que interessa reter é quanto a percepção é um fenómeno cognitivo-afectivo, e como isso não se deve perder de vista no momento do encontro do espectador (escolar também, naturalmente) com o filme. Segundo Meseguer, as características da imagem cinematográfica estão divididas em “realidade material com valor figurativo, realidade estética com valor afectivo e realidade material com valor figurativo.»¹¹ Trata-se assim de as saber distinguir para as poder definir e dominar, de forma a ter consciência de que na recepção dos produtos mediáticos, adoptando a terminologia de Stuart Hall, podem ocorrer três tipos de “leituras”:

«Dominante (quando a descodificação corresponde ao sentimento dominante codificado), negociada (quando o descodificador, compreendendo o sentido codificado, o adapta e modifica de acordo com os seus valores), e oposicional (quando faz uma leitura diametralmente oposta).»¹²

Onde, algumas conclusões são permitidas: importa compreender *o olhar*; importa estudar *as imagens*; importa ensinar *o olhar sobre as imagens*, sobretudo se pensarmos na sedução das estratégias de manipulação do pensamento hoje amplamente associadas aos *mass media*, desde os dispositivos televisivos aos mecanismos da publicidade ou aos constrangimentos intelectuais de um certo tipo de cinema. A injeção de imagens por segundo em “videoclips”, a profusão de painéis publicitários na paisagem humana, o “voyeurismo” instilado em certos “reality-shows”, a embriaguez de efeitos especiais que se torna sinónimo de espectáculo cinematográfico, constituem meros exemplos referenciáveis num imenso conjunto de casos. À inflexão civilizacional que constituiu a substituição do primado da leitura pelo da imagem correspondeu necessariamente uma outra maneira de o homem se relacionar com o mundo.

«Nuestra civilización nos empuja, no sólo a la amalgama entre lo que es vivir y lo que es ver sino también a la sustitución del todo por la parte, de manera que reduzamos nuestro vivir a nuestro ver. ‘Ver para vivir’ se ha transformado en ‘Vivir para ver’ .», resumiu Pilar Aguilar. ¹³

“Viver para ver” - se “ver” for “sem olhar” e se “olhar” for “sem reparar”, como é próprio da indiferenciação que os *media* por definição estimulam -, é manifestação de pensamento domesticado e de inteligência omissa, pois se as imagens não forem desconstruídas no momento da sua apreensão serão unicamente acumuladas, e não apreendidas, perdendo-se a possibilidade da memória, sem a qual não há matéria para discorrer, e a oportunidade da aprendizagem, pela qual o indivíduo se transforma em pessoa. Desta maneira, poderemos e deveremos ter legítimas expectativas sobre o papel da escola enquanto efectiva “alfabetizadora”. Antes de mais, “alfabetizadora” no sentido de tentar garantir um “acordo de significações”, fornecendo informação sobre o estudo «dos mecanismos perceptivos apoiados na visão, das regras de composição das imagens, das possibilidades semânticas e dos artificios retóricos da linguagem visual».14 Depois, diria eu, “alfabetizadora” no sentido de um “desacordo de significações”, no que esta expressão encerra de questionamento, espírito crítico e individuação de perspectivas.

O estado das coisas

Partindo desta e de outras reflexões e da minha longa experiência no ensino Básico, Secundário e Formação de professores, detectei que embora a Escola tenha a percepção de que o “currículo paralelo” do aluno passa hoje pela imagem (sobretudo televisiva), e se bem que existam alguns esforços ao nível da pedagogia dos *media*, de uma maneira geral não existiam espaços curriculares onde se **interrogassem** as imagens, que informações elas veiculavam e, principalmente, como veiculavam elas essas informações (“como” que determina o **próprio conteúdo** das informações transmitidas), particularmente no que respeita aos filmes enquanto corpos de imagens portadoras de sentido (gramatical, mas igualmente artístico, como já vimos).

Ao nível da legislação escolar em Portugal existem raríssimas referências concretas a este aspecto, se bem que haja um amplo conjunto de objectivos, gerais e específicos, tanto do Ensino Básico quanto do Ensino Secundário, que o poderiam enquadrar - desde os que apontam para a criação de uma cultura humanística recheada de sensibilidade estética até aos que pressupõem a correcta utilização dos saberes e experiências prévios dos alunos. Havendo enquadramento, a um tempo legal e pedagógico, para o cinema na escola, o que é sintomático, contudo, é que, em tão largo corpo de objectivos e finalidades, não se encontre em caso algum enquadramento didáctico, isto é, terreno ou espaço curricular, para o cinema. Na realidade, mesmo nos programas das disciplinas das áreas de comunicação, introduzem-se noções básicas da literacia visual e inicia-se a desmontagem interpretativa dos códigos específicos da publicidade, incluindo os filmes publicitários. Mas a abordagem não só é insuficiente quanto não aprofunda outros géneros nem outras dimensões. Nos programas da maior parte das disciplinas, seja do ensino de 2º e 3º ciclos seja do ensino secundário, por várias vezes se indica como **estratégia de aprendizagem** o recurso ao



visionamento de filmes ou de produtos audiovisuais, na perspectiva de facilitação na aquisição de conteúdos específicos, particularmente nas disciplinas de “Humanidades” (Língua Portuguesa, Línguas Estrangeiras, História, Psicologia, Sociologia, Filosofia, etc.). É factual que os docentes aproveitam a utilização de filmes, em suporte vídeo, de uma forma quase instrumental. Não que me repugne tal uso - mas é minha convicção que, se for a única abordagem feita, será redutor e empobrecedor, porque reduz o âmbito de um filme e porque empobrece a visão de quem lhe acede. Se cada objecto fílmico é um microcosmos no qual toda a história da imagem se comprime, pelo que para que *o olhar* se possa distender a partir dele terá sido necessária uma aprendizagem prévia específica. Assim, dividirei as possibilidades da utilização do cinema na escola em três grandes domínios: ensinar com o cinema (o



*A partir deste ano lectivo passou a haver 3 sessões anuais por cada nível de aprendizagem.

filme como simples ilustrador informativo, como, por exemplo, enquanto documento social ou histórico); ensinar pelo cinema (o filme elaborado com propósitos pedagógicos, como é o caso de muitos documentários de criação), e, o que me ocupa aqui; ensinar o cinema (o filme como resultado de uma linguagem e história específicas).

Mas tal aprendizagem exige formação para a imagem em geral e para a imagem cinematográfica em particular («preparar al público al máximo a fin de que su recepción de mensajes se haga en las mejores condiciones de aprovechamiento y en una posición crítica que desmantele en lo posible el resultado de la invasión audiovisual en la que vivimos»¹⁵), o que implica que é ao nível da formação de professores que primeiro se deve e tem que insistir:

«No caso do cinema, possivelmente o mais poderoso e explosivo dos *media*, quem transforma o professor numa pessoa interessada, em um analista sagaz dos géneros cinematográficos, em um contextualizador capaz, em um conhecedor da história e das técnicas, das teorias e das correntes estéticas, em um descodificador de mensagens interculturais, políticas, económicas, sociais, éticas, estéticas e poéticas - em suma, num hábil leitor das linguagens do cinema e um conhecedor da arte cinematográfica em toda a amplitude dos seus dialectos? Só uma formação adequada no campo da pedagogia da comunicação poderia formar convenientemente os educadores.», Vítor Reia Baptista¹⁶

Tal formação será o primeiro passo para combater o actual alheamento - ou aproveitamento, que é uma outra forma de alheamento - da escola em relação ao cinema, que se, desde logo, me parece preocupante ao nível da formação global do indivíduo (se pensarmos, nomeadamente, que outras artes são objecto de estudo sistemático), mais grave é se se considerar que “ver filmes” é um hábito relativamente comum à população escolar (neste caso, professores e alunos). Fornecer os meios aos docentes para que acedam conscientemente aos filmes é o passo necessário para que eles passem da instrumentalização do cinema à compreensão da sua especificidade e importância, o que por sua vez será a etapa imprescindível para que os alunos se relacionem progressivamente com um maior grau de domínio e espírito crítico para com os produtos que visionam, dada a orientação que o docente imprime no momento de tal contacto, previamente a ele ou logo após ele. Só assim se poderá ensaiar a formação dos próprios alunos, cujo panorama actual, a esse nível, revela profundas deficiências, tanto ao nível de **aquilo** que os alunos consomem quanto ao nível de **como** consomem eles o que vêem.

3. Experiência - piloto

Tendo sido feita uma análise de experiências Europeias na Pedagogia dos Media, tendo em conta a realidade Nacional e da Região do Algarve, a Direcção Regional de Educação do Algarve, durante o ano lectivo de 1997/1998 implementou um trabalho de terreno com 15 escolas de 6 concelhos tendo-se efectuado 18 sessões (em sala de cinema) e 7 sessões (em vídeo), apoiado por inquéritos a professores e alunos.

Concluí-se que havia grande entusiasmo por parte da comunidade educativa em ver filmes utilizando outras estratégias que não as da simples análise temática; por outro lado registava-se que os professores estavam dispostos a terem uma formação específica e que sentiam igualmente necessidade de materiais de apoio aos filmes. Era ainda referida a importância de que deveria ser um trabalho continuado no tempo. Quanto aos alunos a ideia de irem ao cinema e saberem mais sobre este médium era notória.

Criou-se ainda um quadro com indicadores de ida à sala de cinema, que acentuava que uma grande maioria dos alunos mais jovens

e, sobretudo de concelhos do interior, nunca tinham ido á sala de cinema.

Da mesma forma foram encontrados dados sobre os hábitos de consumo filmico dos alunos (naturalmente quase a 100% de origem *mainstream* Americano) e a grande dificuldade na análise filmica, mesmo que só em termos temáticos.

Esse ano experimental ajudou assim a esclarecer, organizar e escalar os próprios pressupostos do Programa, dos quais se desenhou um plano organizado e sistemático que deve:

- 1.atender à qualificação dos professores;
- 2.levar os alunos mais do que uma vez à sala de cinema;
- 3.implicar que os filmes sejam objecto de posterior análise em sala de aula;
- 4.promover um trabalho de aproveitamento didáctico - pedagógico do filme em simultâneo, pelos coordenadores e pelos professores, explorando dessa maneira o filme em pelo menos duas direcções (a cinematográfica e a temática), o que permitirá um diálogo e uma abordagem mais profunda e directa com os alunos;
- 5.proceder à avaliação dos conhecimentos adquiridos;
- 6.produzir material adequado (escrito ou em outros suportes) desenvolvendo aspectos abordados em cada filme
- 7.considerar o carácter lúdico que o acto de ver cinema representa per si

Em paralelo, desenvolveram-se contactos complementares com parceiros económicos (a que genericamente chamarei **mercado**) para o aluguer de cópias de filmes e locais de exibição a preços reduzidos.

Contou-se ainda para o arranque do Programa com protocolos com a Direcção Regional do Ministério da Cultura, com o Instituto Português da Juventude e com o Cineclube de Faro, para além da colaboração das Autarquias quer na cedência de espaços, quer no transporte dos alunos à sala de cinema.

A partir de 1999 e até 2008 o Programa JCE teve o apoio do Programa VER do Instituto de Cinema e Audiovisual e durante o ano lectivo de 2000/2001 da Fundação Calouste Gulbenkian.

4. O Programa Juventude/Cinema/Escola - JCE

O Quadro que a seguir se apresenta esquematiza as linhas base do Programa, tal como foi delineado em 1998

4.1 - Objectivos do Programa JCE

Testar a Capacidade de Observação
Implementar a análise dos filmes
Conhecer a linguagem, técnica e História do Cinema
Promover a avaliação dos filmes
Reconhecer o Cinema como Meio de Comunicação
Problematizar o Cinema como Expressão Artística
Promover a interdisciplinaridade e o trabalho de projecto

Estes objectivos desdobram-se em objectivos específicos de curto, médio e longo prazo, em 3 diferentes campos de intervenção: professores, alunos e mercado.

Para cumprir as várias etapas estabelecidas têm sido realizadas quatro acções de formação por ano lectivo que, além de aprofundarem o trabalho colectivo com os professores envolvidos no Programa, incidiram sobre linguagem e estética do cinema e sobre a explicitação dos objectivos e conteúdos dos filmes que irão ser trabalhados didacticamente com os alunos. Paralelamente realizaram-se Acções de formação de 25h cada, sobre *História e estética do cinema* e *A utilização do filme na aula*.

Evidentemente que a operacionalização dos conceitos contidos nestes objectivos é desenvolvida ao longo de um programa **em continuidade**, partindo do mais genérico para o mais particular, do mais simples para o mais elaborado e do mais concreto para o mais abstracto. Evidentemente, também, neles estão implícitos objectivos de carácter sócio - afectivo, isto é, de uma aprendizagem do espectador enquanto cidadão com hábitos de civilidade, livre, consciente e crítico nos seus hábitos culturais.

Não tendo este Programa uma atitude directa para com o mercado, penso que a sua influência: numa 1ª fase se traduziu principalmente através de benefícios para o próprio JCE, ao conseguir uma diminuição nos seus custos e em fases posteriores potencializará um aumento da afluência de público infanto-juvenil às salas e, sobretudo espectadores mais exigentes, ainda que estes resultados económicos sejam difíceis de avaliar.

Quadro Síntese

| | Curto prazo | Médio prazo | Longo prazo |
|--|---|---|--|
| Professores | Sensibilização para as linguagens cinematográficas. | Aquisição de mecanismos de análise das linguagens cinematográficas. | Intervenção autónoma enquanto utilizadores das linguagens cinematográficas. |
| Alunos | Conhecer o filme como objecto a ver em sala de cinema. | Reconhecer o filme como objecto a ver em sala de cinema. | Compreender a especificidade da projecção cinematográfica. |
| | Ser confrontado com a "ilusão do movimento". | Explicar a "ilusão do movimento". | Compreender a "ilusão do movimento" como específica da arte cinematográfica. |
| | Identificar a matéria (<i>película</i>) e a sua unidade mínima do filme (<i>fotograma</i>). | Adquirir noções básicas da gramática do cinema. | Aprofundar conhecimentos sobre a gramática do cinema. |
| | Identificar o Cinema como meio de comunicação. | Compreender o Cinema como meio de comunicação. | Compreender o cinema como veículo transmissor de ideologias. |
| | Adquirir informações sobre "como se faz um filme". | Compreender autoria e o filme como resultado de uma equipa. Conhecer filmes de cinematografias diversificadas. Distinguir formatos. Distinguir géneros. Identificar modos de produção | Conhecer autores de cinematografias diversificadas. Identificar a importância económica, social e cultural do cinema. |
| | Conhecer as máquinas das "imagens em movimento". | Adquirir conhecimentos sobre a História do Cinema. | Aprofundar conhecimentos sobre a História do Cinema. |
| | Recepcionar o filme utilizando a linguagem não verbal e verbal-oral. | Recepcionar o filme, formulando juízos críticos. | Recepcionar o filme, formulando juízos críticos e estéticos. |
| Inter-relacionar temáticas dos filmes com conteúdos deste nível de ensino. | Inter-relacionar temáticas dos filmes com conteúdos programáticos das disciplinas. Sensibilizar para o cinema enquanto arte. | Inter-relacionar temáticas dos filmes com conteúdos das disciplinas. Reconhecer o cinema como arte. Realizar filmes | |
| Mercado | Sensibilização para o Programa. | Intervenção nos hábitos. | Aumento da oferta e da procura. |

4.2 - Principais linhas de Programação e estratégias de intervenção

A selecção dos filmes a exhibir nos vários níveis da Rede JCE tem como principal constrangimento a inexistência de certos títulos nas Distribuidoras e igualmente a rara oferta de filmes *clássicos*.

A selecção é pensada para os níveis etários a que se destina, tentando, tanto quanto possível, ir ao encontro do gosto dos alunos e relacionar-se com conteúdos de várias disciplinas curriculares de cada nível.

Propõem - se filmes menos comerciais diversificando cinematografias e géneros cinematográficos com o objectivo de contribuir para uma alteração do gosto dominante e para a formação de um olhar crítico. Em cada nível existe sempre um filme tido como de importância na História do Cinema.

Nas sessões para o Ensino Secundário existe sempre a exibição de uma curta-metragem Portuguesa, antes da longa-metragem.

Encoraja-se professores e alunos a verem e analisarem outros filmes, não apenas numa perspectiva temática (de acordo com o que é sugerido em muitos Programas Curriculares), mas numa perspectiva de obra cinematográfica, logo com uma linguagem específica e resultado de uma evolução histórica.

Todos os filmes são objecto de análise narrativa e pretendem provocar debates temáticos.

Devido às alterações que têm vindo a acontecer nos horários lectivos optou - se, a partir de 2007/2008, por fazer apenas 3 sessões para cada nível em sala de cinema. No entanto, para as turmas que têm o Programa JCE em Área de Projecto, há projecções de outros filmes nas Escolas para aprofundar conhecimentos.

Ensino Básico

Objectivos e critérios de selecção dos filmes a exhibir: adequar os conteúdos ao estágio do desenvolvimento da inteligência destas idades - assim, privilegiar a noção de “género cinematográfico” (facilmente categorizável a partir de exemplos concretos); ensinar as características dos filmes de animação (potencializando dessa forma o contacto frequente de alunos desta idade com esse género, tanto na televisão quanto no cinema; distinguir tipos de cinema de animação; diferenciar cinema de animação e cinema de referente de “imagem real”; identificar “documentário” e “ficção”, e estabelecer as diferenças entre ambos; adquirir noções muito rudimentares de gramática cinematográfica; estabelecer contacto com filmes de diferentes cinematografias; sensibilizar para a existência de autores e de uma história do cinema através do contacto com um “clássico”; tematicamente, sensibilizar para a necessidade da preservação do meio ambiente, através do reconhecimento do direito ao respeito de todos os seres vivos.

Ensino Secundário

Objectivos e critérios de selecção das longas-metragens a exhibir: Dimensões da criação cinematográfica;

potencializar a atenção crítica de alunos desta idade para as questões psico-sociais ligadas aos fenómenos actuais de (in)comunicabilidade; distinguir “dimensões da criação cinematográfica” a partir das funções desempenhadas pelos seus diferentes protagonistas; adquirir noções de gramática cinematográfica; estabelecer contacto com filmes de diferentes cinematografias; sensibilizar para a existência de autores e de uma história do cinema através do contacto com um “clássico”.

Objectivos e critérios de selecção das curtas-metragens a exhibir: dar a conhecer o formato da curta-metragem (e a sua linguagem própria); dar a conhecer jovens realizadores portugueses; combater as ideias feitas sobre o cinema português; motivar os alunos a ponderar seguir o cinema como carreira profissional ou semi-profissional.

(Como exemplo, junta-se em anexo, a Programação para o 5º ano de escolaridade do presente ano lectivo)

EB2/3 - 5º ano Nível I

Neste nível pretende-se genericamente que os alunos distingam animação em duas técnicas (de Desenho e Stopmotion) e filmes de imagem Real (Documentário e Ficção).

1ªsessão - *Estória do Gato e da Lua, Pedro Serrazina (Port) e As Aventuras de Wallace & Gromit (“As Calças Erradas” e “A Grande Viagem”)*, Nick Park (GB)

2ªsessão - *Microcosmos, Claude Nuridsanny (Fr)* **3ªsessão** - Há Festa na Aldeia, Jacques Tati (Fr)

Conteúdos 1ª sessão

Pré-cinema; Brinquedos ópticos; Breve História do Cinema de Animação; Diferentes técnicas de Animação; Fotograma; Película; a cor como meio expressivo; genérico; sinopse.

A sua consecução será feita nas aulas através de Dossier sobre os filmes e primeiros termos do Dicionário de Cinema e DVD que faz enfoque nos brinquedos ópticos (deverão construir, pelo menos um, normalmente na Disciplina de Educação Visual) e nas técnicas de cinema animação. São igualmente sugeridos outros filmes de Animação para visionamento em sala de aula.

Conteúdos 2ª sessão

Características do Cinema Documental; Cinema Documental como possibilidade de contar estórias; Os primeiros filmes - Os Irmãos Lumière; A música como reforço de emoções; Picado e contrapicado; Slowmotion e velocidade acelerada.

Em sala de aula os alunos verão alguns dos primeiros filmes dos Lumière e de Thomas Edison e identificarão características do Documentário, assim como conhecerão o Kinetoscópio e o Cinematógrafo. Compararão igualmente documentários e reportagens televisivas com o filme visto no cinema; O filme Microcosmos é também objecto de análise em termos de conteúdos curriculares de Ciências da Natureza. Como estratégia complementar os alunos poderão experimentar fazer um filme sobre o quotidiano à maneira dos Irmãos Lumière.

Conteúdos 3ªsessão

O cinema de Ficção; O género da Comédia; A Comédia no Cinema Mudo - Charlie Chaplin e Buster Keaton; o Gag; A Comédia num autor como Jacques Tati; O Gag sonoro.

Os alunos verão algumas situações de Gags dos principais autores da comédia do Cinema mudo. Poderão escrever situações cómicas e, posteriormente filmá-las. Este trabalho é preferencialmente feito com o Professor de Língua Portuguesa.

Sequência das Actividades

- 1.Reuniões com os professores envolvidos (uma no início de cada Período, para preparação das actividades e uma no final do ano lectivo, para balanço e análise da forma como decorreu o Programa)
 - 2.Ida à Sala de Cinema
 - 3.Aplicação de Ficha
 - 4.Correcção da Ficha recorrendo a montagem de Vídeo/DVD
 - 5.Elaboração de trabalhos complementares sobre os filmes
 - 6.Concurso dos Trabalhos (a avaliar por júri independente)
 - 7.Mostra dos Trabalhos (exposições, página da Internet, programa de rádio)
 - 8.Festa/Gala do Cinema (a decorrer no final do ano lectivo)
- com todos os alunos de cada ciclo de ensino da Rede JCE.

4.3 Medidas Paralelas Implementadas

- Criação de dinâmicas próprias nas escolas (de referenciar, por exemplo, a existência de 3 Clubes de cinema)

- Criação de arquivos escritos e audiovisuais nas escolas

- Realização no final de cada ano lectivo das “Festas do Cinema”, onde são entregues prémios aos melhores trabalhos de recepção aos filmes vistos. Exposição de trabalhos (uma, no final de cada ciclo - 2º,3º e Secundária)

- realizadas 24

- Organização de visitas de estudo a locais de interesse no âmbito do cinema (ANIM, Cinemateca Portuguesa,

Tóbis, Escola Superior de Cinema) - realizadas 10

- Debates com profissionais do Cinema (realizadores, actores, técnicos...).

- Iniciativa designada por “Vou levar os meus pais ao Cinema!”, em que se pretende que os pais tenham uma participação mais activa na Educação em geral e neste programa em particular - desde 2007/2008 - 5 iniciativas

- Implementação da Disciplina de Opção de Cinema no 3º ciclo - desde 2005/2006 - 5 Escolas envolvidas

- Mostra de cinema de âmbito escolar - desde 2007/2008, promovida pela Disciplina de Cinema da EB2/3 João da Rosa - 2 edições

- Projecto VER para LER, de parceria com a Rede de Bibliotecas Escolares - 2008/2009 - 2 iniciativas

- Formação de Professores em 2 Acções creditadas pela FOCO - 12 edições

4.4 Medidas a implementar

Criar uma página na Internet com informações sobre o Programa JCE, que inclua “links” sobre filmes e cinema em geral.

Criar um Programa de ensino de cinema para o 1º ciclo.

Firmar protocolos com Exibidores que permitam a criação de bilhetes com desconto, para filmes aconselhados previamente pela coordenação do Programa, para alunos da Rede JCE.

Procurar firmar novos protocolos de colaboração, nomeadamente com outras entidades ligadas ao cinema, como centros de investigação de Universidades.

Promover um trabalho com a avaliação do Programa nestes 12 anos Promover a implementação da Disciplina de Opção de Cinema num maior número de escolas.

Editar o Manual da Disciplina de Cinema.

5. Estatística

Quadro com os números de escolas, professores, turmas e alunos envolvidos no Programa desde 1998/1999 até ao presente ano lectivo.

Quadro com o Número de Sessões de cinema, por ano lectivo

| ANO LECTIVO | ESCOLAS | | TURMAS | | PROFESSORES | | Nº DE ALUNOS | |
|-------------|---------|------|--------|------|-------------|------|--------------|-------|
| | EB | SEC. | EB | SEC. | EB | SEC. | EB | SEC. |
| 1998/1999 | 8 | 8 | 34 | 30 | 21 | 14 | 462 | 280 |
| 1999/2000 | 19 | 10 | 80 | 66 | 69 | 42 | 1.643 | 1.345 |
| 2000/2001 | 22 | 10 | 87 | 32 | 71 | 25 | 1.760 | 642 |
| 2001/2002 | 22 | 10 | 106 | 28 | 106 | 30 | 2.212 | 654 |
| 2002/2003 | 15 | 7 | 92 | 16 | 66 | 14 | 1.650 | 252 |
| 2003/2004 | 23 | 8 | 118 | 17 | 111 | 14 | 2.588 | 366 |
| 2004/2005 | 20 | 7 | 86 | 15 | 99 | 15 | 2.005 | 378 |
| 2005/2006 | 20 | 7 | 101 | 22 | 108 | 22 | 2.299 | 470 |
| 2006/2007 | 19 | 5 | 76 | 17 | 66 | 14 | 1.697 | 315 |
| 2007/2008 | 13 | 7 | 52 | 27 | 62 | 21 | 1.281 | 662 |
| 2008/2009 | 14 | 7 | 57 | 25 | 68 | 21 | 1.300 | 511 |
| 2009/2010 | 14 | 10 | 70 | 44 | 83 | 37 | 1.579 | 925 |
| TOTAL | * | | 959 | 339 | 930 | 269 | 20.476 | 6.800 |
| | | | 1.298 | | 1.199 | | 27.276 | |

*Existem na Região do Algarve 40 escolas Básicas de 2º e 3º ciclos e 16 Escolas Secundárias, pelo que o Programa JCE cobriu aproximadamente metade das Escolas.

6. Conclusões

Quando se lançou este Programa na Direcção Regional de Educação do Algarve, estávamos cientes que se tratava de um Programa inovador a nível nacional que só podia ser bem sucedido se houvesse envolvimento por parte de várias entidades públicas e privadas e das escolas e dos seus principais actores. Volvidos mais de 10 anos - comemorámos 10 anos com a Milésima Sessão, em Junho de 2008 - o balanço que poderá ser feito é extremamente positivo.

Tal resultou do apoio das Autarquias, dos Exibidores, das Distribuidoras, dos parceiros locais como o Cineclub de Faro e evidentemente do Ministério da Cultura, através do ICA, apoio esse que neste momento é fundamental que continue a existir no sentido de permitir um incremento do Programa. Parece-nos ser este o tipo de protocolo entre educação e cultura que pode potenciar dividendos óbvios nas duas áreas.

Os números demonstram ser esta uma experiência de sucesso em termos quantitativos. Mas, principalmente, contam os aspectos qualitativos, que têm sido demonstrados pela avaliação anual, através dos resultados de Fichas de avaliação de aprendizagens. Da mesma forma, a avaliação feita pelos alunos, anualmente, quanto

ao interesse do Programa reforçam a aplicação das estratégias postas em prática. Outro aspecto relevante prende-se com a consistência dos produtos realizados quer a nível das artes plásticas, quer escritos e também na produção fílmica, num percurso de desenvolvimento de possibilidades de comunicação e expressão artística.

Em relação aos professores, há realmente uma Rede consolidada de professores que trabalham cada vez mais e melhor, investindo igualmente na sua formação pessoal.

Por outro lado, têm vindo a ser criadas dinâmicas autónomas em várias escolas e, evidentemente que é de realçar a Disciplina de Opção de Cinema que tem vindo a ser implementada em mais escolas e para mais turmas, havendo já 2 escolas que têm mais que um professor a leccionar a mesma.

Se o lema deste programa é: VER, APRENDER, AMAR CINEMA cremos que estamos a cumprir com os objectivos e a contribuir para a literacia visual. Conhecemos já várias centenas de alunos que foram crescendo com o Programa - do 5º ao 12º. Alguns foram para cinema, mas principalmente são muitos os que se sentem hoje mais cinéfilos. Foi nesse sentido que investimos o nosso esforço, para contribuir para uma escola democrática que permita dar a todos instrumentos que permitam a opção de escolha e a consolidação de um percurso de cidadania consciente.

Bibliografia

AGUILAR, Pilar - *Manual del Espectador Inteligente*, Madrid, Ed. Fundamentos, Col. Arte, Serie Imagen, nº 114, 1996
BENOIST, Jean Marie - *Tyrannie du Logos* (Paris, Éditions du Minuit), Ed. port. *Tirania do Logos*, Lisboa, Rés Editora, trad. Manuela Russo e José A. Graça, s/d
CALADO, Isabel - *A Utilização Educativa das Imagens*, Porto, Ed. Porto Editora, Col. Mundo dos Saberes, nº 8, 1994
GÓMEZ, José Ignacio Aguaded (org.) - *El Cine en las Aulas*, Huelva, Ed. Grupo Comunicar, Rev. Comunicar, nº 4, 1995, e nº 11, 1998
MARTEL, Javier González - *El Cine en el universo de la Ética. El Cine-Fórum*, Madrid, Ed. Alauda-Anaya, 1996
MORIN, Edgar - *Le Cinéma et l'Homme Imaginaire* (Paris, Éditions du Minuit, 1958), Ed. port. *O Cinema ou o Homem Imaginário-Ensaio de Antropologia*, Lisboa, Moraes Editores, Col. Mundo Imediato, nº 7, trad. António Pedro Vasconcelos, 2ª edição, 1980
PIAGET, Jean - *Psychologie et Épistémologie* (Paris, Éditions Denoel-Gonthier, 1976), Ed. port. *Psicologia e Epistemologia - para uma teoria do conhecimento*, Lisboa, Publ. D. Quixote, Col. Universidade Moderna, nº 29, trad. Maria de Fátima Bastos e José Gabriel Bastos, 2ª Ed., 1976
PINTO, Manuel e SANTOS, António - *Guia do Professor - O Cinema e a Escola*, Porto, Ed. Jornal Público, Col. Cadernos Público na Escola, nº 6, 1996
TORRE, Saturnino de la (coord.) - *Cine Formativo - una estrategia innovadora en la enseñanza*, Barcelona, Ed. Octaedro, Col. Recursos, nº 19, 1996

Notas

¹ Edgar Morin, *O cinema e o homem imaginário*, pp 31-32.

² Jean Piaget, *Psicologia e epistemologia - para uma teoria do conhecimento*, p. 99, subl. meu.

³ Cf. síntese de Isabel Calado em *A utilização educativa das imagens*, pp 40-44

⁴ A leitura de Platão - pilar filosófico da civilização ocidental, só 20 séculos depois problematizado por Nietzsche - por autores como Gilles Deleuze aponta exactamente para o desvelamento dessa carga visual nos alicerces do sistema filosófico platónico, carga aliás associada ao poder tirânico do *logos* socrático-platónico. V., entre outros, síntese desta perspectiva crítica em Jean Marie Benoist, *A Tirania do logos*.

⁵ Não é assim por casualidade que a imagem é utilizada, por exemplo, como estratégia para a aprendizagem da leitura verbal.

⁶ Isabel Calado, *A utilização educativa das imagens*, p. 27.

⁷ Edgar Morin, op. cit., p. 113.

⁸ Id., *Ibid.*, pp. 18-24.

⁹ Pilar Aguilar, *Manual del espectador inteligente*, p.65.

¹⁰ Isabel Calado, *A utilização educativa das imagens*, p. 71. cf. ainda Id., «O alfabetismo implica que os membros de um mesmo grupo

atribu- am os mesmos significados aos mesmos signos. É esta partilha de significados que tem de ser aprendida, pois ler é aqui diferente de ver.», p. 49.

¹¹ Porter-Moix, cit. por Javier González Martel, op. cit., p. 136.

¹² “A linguagem cinematográfica na pedagogia da comunicação”, Revista *Comunicar*, nº4, p.107. É também esta a convicção defendida por Lluís Tort I Raventós em “El Cine: de informar a formar”, *Cine formativo - una estrategia innovadora para los docentes*, p. 32, ou por Saturnino de la Torre, “El cine, un espacio formativo”, Id., pp. 15-27.

¹³ Pilar Aguilar, *Manual del espectador inteligente*, p.65.

¹⁴ Isabel Calado, *A utilização educativa das imagens*, p. 71. cf. ainda Id., «O alfabetismo implica que os membros de um mesmo grupo atribu- am os mesmos significados aos mesmos signos. É esta partilha de significados que tem de ser aprendida, pois ler é aqui diferente de ver.», p. 49.

¹⁵ Porter-Moix, cit. por Javier González Martel, op. cit., p. 136.

¹⁶ “A linguagem cinematográfica na pedagogia da comunicação”, Revista *Comunicar*, nº4, p.107. É também esta a convicção defendida por Lluís Tort I Raventós em “El Cine: de informar a formar”, *Cine formativo - una estrategia innovadora para los docentes*, p. 32, ou por Saturnino de la Torre, “El cine, un espacio formativo”, Id., pp. 15-27.



Graça Lobo

Graça Lobo é Mestre em Gestão Cultural com Tese em Formação de Públicos para o Cinema. É co-autora e Coordenadora do Programa Juventude/Cinema/Escola da Direcção Regional de Educação do Algarve desde 1997/1998. Foi professora, supervisora na Formação de Professores da Escola Superior de Educação do Algarve e professora convidada pela Universidade do Algarve para disciplinas de Cinema. É co-autora do Programa da Disciplina de Opção de Cinema no 3º Ciclo. Tem vindo a realizar dezenas de acções de Formação na área do Cinema. É Vice-Presidente do Cineclub de Faro. Coordenou várias publicações na área do cinema.

Livros

Books

Coleção "Comunicação e Arte"

"FILMAR EM DIGITAL"¹
de Mike Figgis



1

"COMO TRIUNFAR COMO ARGUMENTISTA"²
de Linda Seger



2

"GUIA PRÁTICO DO STORYBOARD"³
de Remi Jacquinet, Olivier Saint-Vincent, Raphael Saint-Vincent,
Prefácio de Jean-Jacques Annaud.



3

"O ABC DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA"⁴
de Arcangelo Mazzoleni.



4

"MONTAR UM FILME"⁵
de Roberto Schiavone.



5

"O DOCUMENTÁRIO DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA"⁶
de Bienvenido León.



6

"CINEMA SEM ACTORES"⁷
(novas tecnologias da animação centenária)
de António Costa Valente.



7

"O TRABALHO DO ACTOR DE CINEMA"⁸
de Assumpta Serna.



8

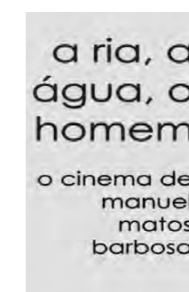
Coleção "Fotobiografias"

"SÉRIO FERNANDES – O MESTRE DA ESCOLA DO PORTO"⁹
de Miguel Oliveira (texto), Sérgio Fernandes (organização
fotográfica)



9

"A RIA, A ÁGUA, O HOMEM – O CINEMA DE MANUEL MATOS BARBOSA"¹⁰
de António Costa Valente (organização e textos)



10

Coleção "BD"

"ALFREDO"¹¹
de Nuno Fragata e da Comissão Científica/ Científico e Comité/
Comité Científico/ Comisión Científica
Prof. Dr. Abílio Hernandez - Universidade de Coimbra – Portugal;



11

Coleção “Comunicação em Debate”

AVANCA | CINEMA 2012¹²
de António Costa Valente, Rita Capucho (organização)

AVANCA | CINEMA 2011¹³
de António Costa Valente, Rita Capucho (organização)

AVANCA | CINEMA 2010 Tom I¹⁴
de António Costa Valente, Rita Capucho (organização)

AVANCA | CINEMA 2010 Tom II¹⁵
de António Costa Valente, Rita Capucho (organização)

“A DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA NOS MEDIA –
CONTRIBUTOS”¹⁶
de Maria João Faceira

“O HUMOR NA TRADUÇÃO PARA LEGENDAGEM”¹⁷
de Maria José Alves Veiga



12



13



14



15



16



17

Coleção “Crónicas”

“CRÓNICAS EM PROSA DE MAR E VERSO DE
CORDEL”¹⁸
de António de Abreu Freire

“EX ABRUPTO CRÓNICAS DE TEMPOS LIVRES”¹⁹
de António Souto



18



19



20

Coleção “Debate Evolution”

“INTRODUÇÃO À LITERATURA DE CORDEL”²⁰
de António de Abreu Freire

“O ROTEIRO DE MARTIM SOARES MORENO NA
GUERRA DA RESTAURAÇÃO DO BRASIL”²¹
de António de Abreu Freire



21



22

Coleção “Poesia”

“de VIAGEM”²²
de Marta Dutra