

A secret confidence to PHILIP's friends | Uma sigilosa confiança aos amigos de PHILIP... | Bárbara Virgínia - A Primeira Realizadora de Cinema, em Portugal | Guerrilla Grannies. How to live in this world | In the Nick of Time | A pele dos atores se consome | Corpo e metamorfose: o monstro como reflexo autoral na significação do filme A mosca, de David Cronenberg | A Film Persona of Chin-hsia Lin: The Pleasure of Reflexivity and Identification | O primado da ambivalência corpórea: Eraserhead como dupla alegoria | Human micro-rhythms as a foundation for meaning production in film editing | The Tensile Meeting of Body, Cinema, and Rhythmic Pattern in Marie Menken's Arabesque for Kenneth Anger | Devir Outro: Hipocondria e Vampirismo em João César Monteiro | O céu de Suely: expressão corporal, performatividade de gênero e mulheres possíveis | O meio plástico do cinema digital: Corpos hibridizados por intermédio da animação | Where is my mind? Body, mind and brain in the history of science fiction films | O corpo no cinema: um itinerário inicial

# INTERNATIONAL JOURNAL OF CINEMA

Julho/July 2016 | ISSN 2182-2158  
nº2

INTERNATIONAL JOURNAL OF CINEMA - 2

Philip Zitowitz:  
Tribute / Homenagem

Interview  
Entrevista

Film Reviews  
Recensões de Filmes

Testimonial  
Depoimento

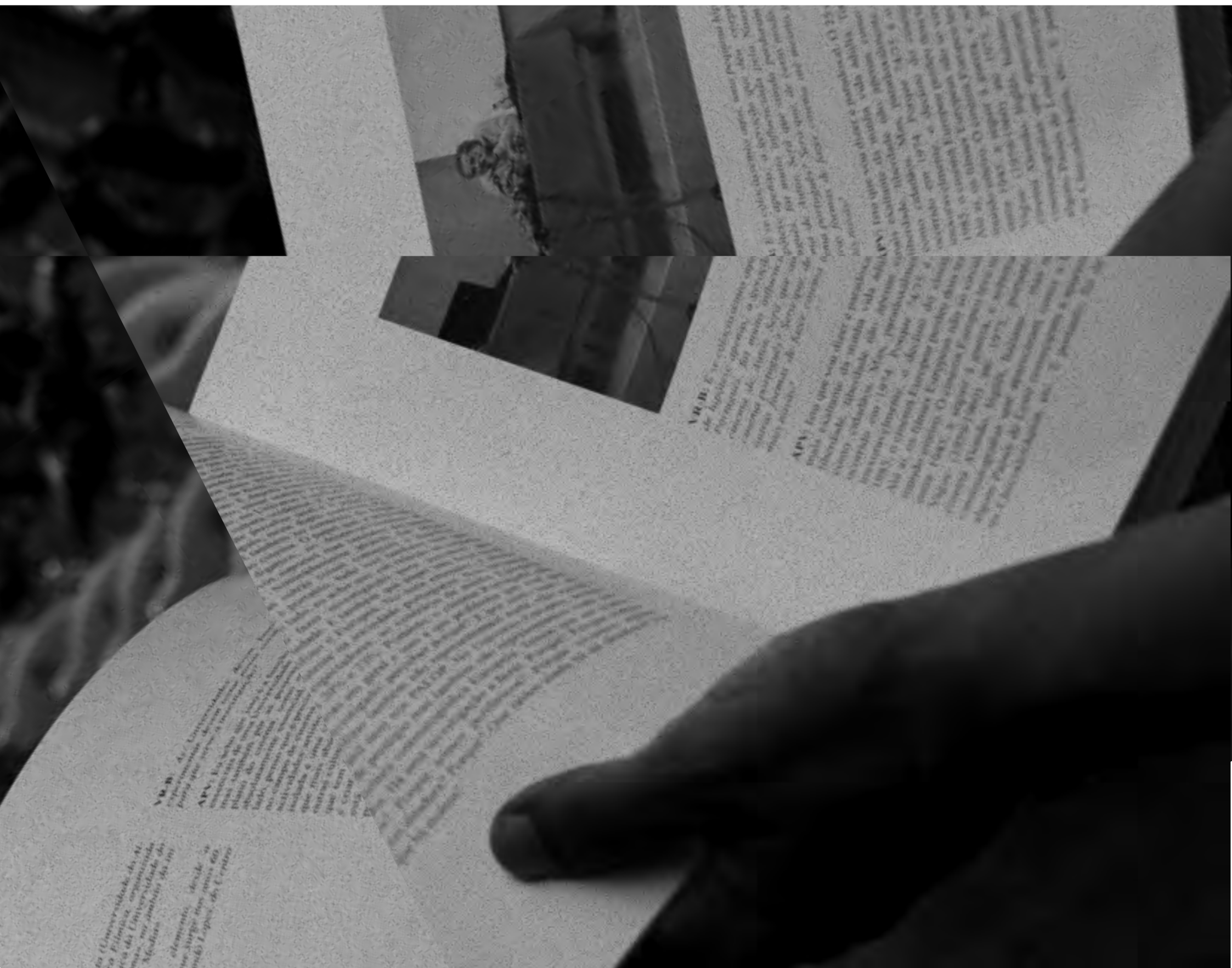
Essays  
Artigos

debat**evolution**



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. India 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 Toulouse II(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 - Nazarbayev University (Kazakhstan)  
Zunting Zhang – Utrecht University (The Netherlands)

**Technical Team / Equipa Técnica:**

**Promotional Marketing / Marketing Promocional**

Maria S. Nina

**Design**

Gabriel Rego, António Osório

A totalidade das imagens ou pertencem aos autores ou foram retiradas de espaços da web onde se encontravam disponíveis.

**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**

**Printer / Impressão**

Artipol - Artes Tipográficas, Lda

**International Journal of Cinema**

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

**INTERNATIONAL  
JOURNAL OF  
CINEMA**

A secret confidence to PHILIP's friends  
Uma sigilosa confidência aos amigos de PHILIP ..... 007

**Philip Zitowitz: Tribute / Homenagem**

Anabela Oliveira | Claudia Ferreira | Rita Capucho | João Victor Gomide | Kermit Carvel | Marc Rigaudis | Prof. S. P. S. Dahiya | Yumiko Mizusawa ..... 013

**Interview / Entrevista**

Wiliam Pianco | Ana Catarina Pereira  
Bárbara Virgínia - A Primeira Realizadora de Cinema, em Portugal ..... 021

**Film Reviews / Recensões de Filmes**

Ana da Palma  
Guerrilla Grannies. How to live in this world ..... 033

Anabela Branco de Oliveira  
In the Nick of Time ..... 039

**Testimonial / Depoimento**

Isabel Fernandes Pinto  
A pele dos atores se consome ..... 045

**Essays / Artigos**

Kaisu Koski | Pia Tikka  
Editorial ..... 051

Odair Moreira da Silva  
Corpo e metamorfose: o monstro como reflexo autoral na significação do filme A mosca, de David Cronenberg ..... 053

Kim-mui Chan  
A Film Persona of Chin-hsia Lin: The Pleasure of Reflexivity and Identification ..... 063

Fátima Chinita  
O primado da ambivalência corpórea: Eraserhead como dupla alegoria ..... 073

Johan-Magnus Elvemo  
Human micro-rhythms as a foundation for meaning production in film editing ..... 083

Angela Joosse  
The Tensile Meeting of Body, Cinema, and Rhythmic Pattern in Marie Menken's Arabesque for Kenneth Anger ..... 091

Susana Viegas  
Devir Outro: Hipocondria e Vampirismo em João César Monteiro ..... 099

Mariana Cepeda | Ângela Marques  
O céu de Suely: expressão corporal, performatividade de gênero e mulheres possíveis ..... 107

Eduardo Messias | Patrícia Campinas  
O meio plástico do cinema digital: Corpos hibridizados por intermédio da animação ..... 117

Shaïla García Catalán | Víctor Navarro Remesal  
Where is my mind? Body, mind and brain in the history of science fiction films ..... 125

Julio Bezerra  
O corpo no cinema: um itinerário inicial ..... 135

# A SECRET



## A secret confidence to Philip's friends

In a wondering action between a festival and a conference, the news dropped that someone could be arriving. A reference, but especially someone with a space that seemed to be able to come closer.

We shared a vague history built among the corridors that, for several years, we covered together, amidst different interests, projects unknown to each other, brief greetings in biased language systems ... we came and went and time passed.

We were unaware that, in the meantime, a mission had ended and new horizons were now busying those eye exchanges and quick smiles of those who, in different worlds, acknowledged themselves as voracious people in ongoing projects.

In America, his distant land, an invasion made it difficult to extend the wave. The news about a war that had been caused enabled us to know that people paid through their noses in a useless measure.

Unique stories of men, their ways of shaping their privacy, building noticeable approaches in a wealthy manner and indecipherable at the eyes of others, living monuments that were decades old. Each one times many, so many that they would quickly surpass the countless space of thousands and then millions. A humongous library of a deep and organic space was being turned into dust. Just any five-centimetre bullet (maybe less...) wiped everything out.

Around there, our defenses fell and one embarked on a spirit that unwillingly would almost become warrior-like.

It was an invading America that thus was giving out (as all invaders) hero safe-conducts to those who prematurely were only playing the obvious role of murderers.

We had and still have grasped the concept of the importance of life as a sublime herald of the polar star in each story built. We were hoarding years of what has always been the matter of our "progress ladder step by step".

At that time, we recalled a teacher's maxim, from one of our teachers from elsewhere in the world who used to say that "men are all the same, the problem is when some think they are more than others or when they think they are less than others".

Times were constantly changing, we knew they were special but we thought they were also unique and capable of representing a turning point, as if the explosion of barbarity did not take place in the supposedly contemporary times. We sought in the present for the signs we thought would be clear of a temporal latency cemented in the almost prosaic wisdom of history, in the multiple worldwide investment in education, science and art.

Vain credit to the world, at which time nothing seems to reach.

That someone arrived.

Other invasions had happened (not all from this person's country) and, in the meantime, thousands of heroes ended up fallen and the crossfire of small or large bullets devastated further "houses

## Uma sigilosa confiança aos amigos de Philip

Na ação errante entre um festival e uma conferência, caiu por ali a notícia de alguém que poderia chegar. Uma referência, mas sobretudo alguém com um espaço que parecia se poder aproximar. Tínhamos um vago histórico construído entre corredores que vários anos atrás foram mutuamente corridos entre interesses diversos, projetos reciprocamente desconhecidos, breves cumprimentos em dúbios sistemas de linguagem... passávamos e o tempo passou.

Desconhecíamos que entretanto uma missão tinha findado e novos horizontes ocupavam agora aqueles olhos de cruzamentos e rápidos sorrisos de quem em mundos diferentes se sabiam vorazes em contínuos projetos.

Na América, a sua longínqua terra, uma invasão tornava difícil um aceno mais prolongado. As notícias de uma guerra provocada faziam-nos saber que povos pagavam inutilmente soberbas alheias. Histórias únicas de homens, das suas formas de moldar a sua

privacidade, construção de aproximações únicas com um modo rico e indecifrável a outros olhos, monumentos de vida de décadas. Cada um multiplicado por muitos, tantos que, rapidamente ultrapassaram o espaço incontável dos milhares e depois milhões. Uma imensa biblioteca de profundo e orgânico espaço estava a ser volatilizada. Uns quaisquer cinco centímetros de bala (talvez menos...) extinguíam tudo.

Por ali, caíam as nossas defesas e embarcava-se num espírito que contra vontade quase se tornava guerreiro.

Era uma América invasora que por isso distribuía (como todos os invasores) salvacondutos de heróis aos que embebermente faziam unicamente o papel óbvio de assassinos.

Tínhamos e temos o conceito agarrado da importância da vida enquanto sublime arauto da estrela polar de cada história construída. Acumulávamos anos do que sempre constituiu a matéria da nossa "escada de avanço lanço a lanço".

Por esse tempo recordámos uma máxima de um professor, de um nosso professor que de outras paragens do planeta dizia que "os homens são todos iguais, o problema é quando alguns pensam que são mais do que outros ou quando pensam que são menos que os outros".

Os tempos estavam em permanente mutação, sabíamos-os especiais mas julgávamos serem únicos, serem capazes de marcarem uma viragem. Como se a explosão da barbárie não se consumasse aos tempos supostamente contemporâneos. Procurávamos no presente os sinais que julgávamos inequívocos de uma latência temporal cimentada na quase prosaica sabedoria da história, na múltipla aposta planetária na educação, na ciência e na arte.

Vã crédito a mundo, a cujo tempo parece nada chegar.

O alguém chegou.

Tinham acontecido outras invasões (nem todas do país deste alguém), milhares de heróis acabaram entretanto tombados e o

of built spirits”. Time shaped new hopes in us, where others just occupied more and more empty palaces.

A Santa Claus certified by the organizations from Uncle Sam’s land may have been the first convergence node for a meeting that was announced, that was promised among conversations and meetings that followed. We were all getting ready for the arrival of summer, hot conversations could be predicted, possibilities could be announced. Maria Nina was now the messenger of all perspectives, the eloquence surprise whose source we had suspected and after could be confirmed.

The meeting was exemplary. Among charming smiles, the impressive body of a man who could also have the build of a Santa Claus, the first steps for long and serene conversations were taken, for constant questions almost shredding each idea – closing in scattered paths and replacing them for mapping choices – or for eminently, or better still, supposedly lit paths.

The AVANCA | CINEMA 2011 Conference was thus the place for the first real meeting. It was also and, above all, the first blow for an outsider, with a striking and new environment when compared to what was generally taking place in scientific conferences from hypothetically all walks of life.

There, among several walls assembling multiple places, nature beds where rest and confidence pair up with the relevance of reflections and with the discovery of new communication, there was the place for successive small gatherings.

In these successive ends of July, summer is at this scorching hot peak, which prowls around every conversation, and the high sun appears to pour light so as to undress everything. It is probably this almost pristine blend of permanently open contexts that, moving around almost non-stop, has enabled us to find this new visitor in an everlasting dialogue.

We discovered in him meticulous attention, a concern for the other, for other people’s things, the goals, perspectives, wishes that arrived from almost everyone and there, in him, found a safe haven where all was tied up before setting out for a new journey.

Philip P. Zitowitz

A great man had just invaded Avanca.

Among films, presentations and especially among the people who, around those days, dived into the cinema of an open-armed Avanca, Philip was the American from the coast of all continents, magnanimously present. Embedded in the spirit, the new projects seemed to daily pair up with the voracious presence of film works, the multi spaces talks, the learning / production contributions, and everything that can characterize a festival / conference around cinema. Lengthy experience in the field of scientific research soared around there, as well as intensive academic experience, a passion for cinephilia, significant and remarkable openness to new media, but also enhanced understanding through the search of experimentation and new aims.

Integrating the academic jury for the Engineer Fernando Gonçalves Lavrador Prize (which is an added reason for the most legitimate

cruzar de pequenas ou grandes balas devastaram ainda mais “casas dos espíritos construídos”. O tempo moldou-nos outras esperanças onde as outras se limitaram a ocupar mais e mais palácios vazios. Um Pai Natal certificado pelas organizações da terra do Tio Sam terá sido o primeiro nóculo de convergência de um encontro que se anunciou, que se prometeu entre conversas e encontros seguintes. Preparava-se a chegada do Verão, vaticinavam-se quentes conversas, anunciavam-se possibilidades. Maria Nina era agora a mensageira de todas as perspectivas, a surpresa da eloquência de que adivinhámos e depois confirmámos a origem.

O encontro foi modelar. Entre expressivos sorrisos, a imponência física de um homem que também ele poderia ter a envergadura de um Pai Natal, iniciaram-se os primeiros passos de longas e serenas conversas, de constantes perguntas a quase dilacerarem cada ideia, a fecharem caminhos dispersos substituindo-os por um mapear de escolhas, de caminhos eminentemente ou melhor ainda, supostamente iluminados.

A Conferência AVANCA | CINEMA 2011 foi assim o espaço do verdadeiramente primeiro encontro. Foi também e sobretudo o primeiro embate para um forasteiro, com uma ambiência marcante e nova, para o que em geral se ia encontrando nas conferências científicas de hipoteticamente todas as outras paragens.

Ali, entre paredes diversas edificando recantos múltiplos, canteiros de natureza onde o descanso e a confiança encontram pares na pertinência das reflexões e na descoberta de uma nova comunicação, sucederam-se pequenos encontros.

O Verão, nestes sucessivos finais de julho, tem por aqui um pino de calor a rondar cada conversa e um pino de sol que parece verter luz para tudo despir. Será esta quase pura integração de contextos, permanentemente abertos, que circulando quase que em contínuo, nos tenha feito encontrar este novo visitante em permanente diálogo.

Descobrimos-lhe uma intensa atenção, uma preocupação pelo outro, pelas coisas do outro, pelas metas, perspectivas, desejos que chegavam de quase todos e ali, nele encontravam um porto seguro onde tudo amarrava antes de seguir nova viagem.

Philip P. Zitowitz

Um homem grande tinha acabado de invadir Avanca.

Por entre os filmes, as comunicações e sobretudo por entre as pessoas que por estes dias mergulham no cinema de um Avanca disponível, Philip era o Americano do costado de todos os continentes, magnanimamente presente.

Mergulhado no espírito, os novos projetos pareciam acompanhar diariamente a voraz presença das obras filmicas, das palestras em multi espaços, das contribuições formação / produção, de tudo o que pode caraterizar um festival / conferência à volta do cinema. Por ali pairava uma longa experiência no âmbito da investigação científica, uma longa vivência académica, uma paixão cinéfila, uma significativa e marcante abertura aos novos media, mas igualmente uma vivência na procura da experimentação e de novas metas.

Integrando o júri académico do Prémio Eng. Fernando Gonçalves

tribute to one of the most charismatic and singular researchers in the critical, aesthetic and comprehensive field of cinema and of Portuguese cinema), he mediated the processes for distinguishing more than one thousand and a few hundred pages that represent the “photomation” of the conference, the projects, the research and all that induces conference debates. A harsh task that reached a remarkable conclusion through an almost delicate involvement, in which each part of the juries seemed invariably to be whole. Bringing together, participating, debating, supporting all the queries, scrutinizing different paths, all these might have been some of his conclusive contributions to the AVANCA project.

AVANCA was thus an unexpected spearhead in a West which remained far away from his new university. Between the towers that give architectural volume to the University Meiji in the center of Tokyo, Philip developed an extensive academic activity in which movies were increasingly being included.

As a result, Cosmo Fest is naturally born at the end of 2012, collecting movies from Avanca, but also from other places, and marks a territory that would be crucial: the bridges for continuous search and complementation between the West and the East.

With a strong participation from his students, this project would influence the following resourcefulness and forge new connections. This wide scope seemed to be carried on with each new step. The connections led him to Cannes, Venice, Busan, but also India, Kenya, and Iran. From Japan, the drawn lines multiplied continental routes that sustained diverse views and cultures in a constant search for intertwining. Nearby, the trips to Korea were intensified and this delicious and almost “omni” presence brought added value, which flourished and were pinpointed in different continents. Actions, projections and communication dealt a card in which friendship was immeasurably strengthening. Friendship seemed to be another awkward territory... After all, what are we supposed to do in our short lives without the engaging warmth of friendship? Very little would surely remain from this absence and it would always be a huge barren space that, we dare to say, would have very little meaning for structuring his personality.

In the volatile presence of whispers that constantly foresee dreams, the yearning for a new space was spilled over, a space where paper can hold hands with movies and their spaces. The paper would be a “leitmotiv” for what was actually building the cloud for this new project – research, academia, cinephilia, new irreverence between films and everything else, the approach to these worlds that together seemed undeniably distant. Suddenly, it looked as if the academy had to be forced to dance without harnesses, to surrender to the wheel of all motives, to present living spaces that appeared to insist on not participating in life. Perhaps the feeling of responsibility had suddenly fallen upon us ... after all, our first refuge was the academy.

Throughout the channels for dissemination and debate that research was coming across, it all seemed far too serious in a way that it was as if it might be failing its mission. Restricting to the branch

Lavrador (por onde passa uma justíssima homenagem a um dos mais carismáticos e singulares investigadores da causa crítica, estética e compreensiva do cinema e do cinema português), mediou processos de distinção entre as mais de um milhar e algumas centenas de páginas que fazem o “photomation” da conferência, dos projetos, da investigação, do que move os debates da conferência. Difícil tarefa a que um quase delicado envolvimento deu notória conclusão, onde cada parte de cada júri sempre pareceu ver-se una. Juntar, participar, debater, sufragar todas as interrogações, perscrutar caminhos, terão sido também estas algumas das suas conclusivas participações no projeto AVANCA.

AVANCA era assim uma inesperada ponta de lança num ocidente sempre longe da sua nova universidade. Entre as torres que no centro de Tóquio dão volume arquitectónico à Universidade Meiji, Philip desenvolvia uma extensa atividade académica por onde cada vez mais os filmes iam passando.

Cosmo Fest nasce assim naturalmente no final de 2012, agrupando filmes de Avanca mas também de outras paragens e marca um território que viria a ser crucial: as pontes em contínua procura/ complemento entre o ocidente e o oriente.

Com uma forte participação dos seus alunos, este projeto marcaria desenvoltura seguinte e cimentaria novas ligações. A abrangência parecia continuar a marcar cada novo passo. As ligações levaram-no a Cannes, a Veneza, a Busan, mas também à Índia, ao Quênia, ao Irão. Do Japão as linhas traçadas multiplicaram percursos continentais sufragando visões e culturas diversas numa permanente procura de junção. Por perto, as viagens à Coreia intensificam-se e esta suculenta presença quase “omni” traz valor que se propaga e identifica em continentes diferentes. Ações, projeções, comunicações, marcam uma carta de onde o estreitar de amizades nunca se afasta. A amizade parece ser um outro território insolúvel... afinal que fazer na curta vida de cada um sem o calor motivador da amizade? Certamente que restaria dessa ausência muito pouco e seria sempre um imenso espaço árido, que arriscamos dizer, com muito pouco significado estruturante da sua personalidade.

Na volátil presença dos sussurros que sempre preconizam sonhos, espraiou-se a vontade de um novo espaço onde o papel pode-se dar companhia aos filmes e aos seus espaços. O papel seria um “leit-motiv” para o que realmente estava a construir a nuvem deste novo projeto – a investigação, a academia, a cinefilia, as novas irreverências entre o filme e tudo o resto, a aproximação destes mundos que juntos pareciam terminantemente distantes. De repente, parecia que se tinha que obrigar a academia a dançar sem freio, a render-se à roda de todas as motivações, a mostrar espaços de vida que parecem teimar em nela não participar. Talvez a obrigação tivesse caído subitamente sobre nós... afinal tínhamos na academia o nosso primeiro refúgio.

Por onde a investigação ia encontrando canais de divulgação e debate, tudo parecia demasiado sério que pareceu poder estar a incumprir a sua missão. Ficar no ramo de uma abordagem,

of one approach, staying away from other contexts, specifying and narrowing down to the word and to the numbers, something cinema insists on leaving to the following stage, this appeared to be the lever for another approach, for a far too pungent challenge that could not possibly be taken seriously.

The “International Journal of Cinema” is born out of these reflections, but especially among the thousand conversations that savourily Philip was crisscrossing in a multiplying map, masterly and sufficiently round to conciliate all the summaries in a scattered field of the future.

The form was putting on clothing and the content was being shaped in a mutual embrace. Ideas, goals, decisions, methodologies, desires, ambitions, findings and the shock of growth were gaining ground here.

But the press seems to have created the thousand different film screens in the final measure of the projection on a large 70mm widescreen. The almost pungent desire of immersion and, on the other hand, the spectral film multiplication, appeared thus to reflect the volume of the first issue.

It was born wrapped in four symmetrical sides and with enough size to receive an enormous plane ... almost.

A second issue would soon occupy the horizon that seemed immediate. Philip found through the geography of Finland someone who could truly give it a body.

Dr. Kaisu Koski and Dr. Pia Tikka became the first invited publishers of this publishing project.

“Cinema and the body” thus integrates a space of an almost unexpected, insurmountable and untranslatable partnership. Where research finds its port, it is exactly there that the fundamental “body” is missing.

Suddenly, disappearing among disbelief and a finite awareness, Philip can no longer be with us at the time when the first pages of this issue may see the light of day.

The lengthy printing time will not disguise the shock of the absence and will not underestimate the importance of a hallmark that the bliss of the future may bring to each new issue. At each new issue of “International Journal of Cinema”, he will be there and in the edition, underlying:

Philip D. Zitowitz (1943-2014)

This is the only, ultimate and secret confidence that these pages may still offer everyone and PHILIP’s friends. Perhaps along with a bear hug, in a huge body, where each retro look / memory is always a formidable airport.

Antonio Costa Valente and the whole team of the “International Journal of Cinema”

afastando outros contextos, especificando e afunilando à palavra e aos números o que o cinema teima a deixar no plano seguinte, parecia ser a alavanca para uma outra abordagem, para um desafio demasiado pungente que não pudesse ser levado a sério.

O “International Journal of Cinema” nasce por entre estas reflexões, mas sobretudo por entre as mil conversas que saborosamente Philip ia entrecruzando num mapa multiplicador magistralmente e suficientemente redondo para conciliar todos os resumos num disperso campo de futuro.

A forma foi ganhando roupagem e o conteúdo moldando-se num abraço mútuo. Por aqui foram ficando ideias, objetivos, decisões, metodologias, desejos, ambições, constatações e o choque do crescimento.

Mas o prelo parece ter criado os mil diferenciados ecrãs filmicos na medida final da projeção de um largo ecrã panorâmico de 70 mm. O quase pungente desejo da imersão e, por outro lado, da multiplicação filmico espectral, parecia refletir-se assim na volumetria do primeiro número.

Tinha nascido envolto em 4 lados milimetricamente iguais e com a dimensão para poder receber um enorme avião... quase.

Um segundo número vinha rapidamente a ocupar um horizonte que parecia imediato. Philip encontrara pela geografia da Finlândia alguém que lhe poderia dar verdadeiramente corpo.

Dr. Kaisu Koski e Dr. Pia Tikka transformaram-se nas primeiras editoras convidadas deste projeto editorial.

“O cinema e o corpo” integra assim um espaço de quase e inesperada intransponível e intraduzível parceria. Onde a investigação encontra o seu porto, é exatamente aí que falta o “corpo” fundamental.

Subitamente, sumido entre incredulidade e a constatação finita, Philip já não poderá acompanhar-nos na hora em que as primeiras páginas deste número possam apanhar a luz do seu primeiro sol.

O longo tempo do prelo não disfarçará o choque da ausência e não subestimar a importância de uma marca que a ventura do tempo futuro possa trazer em cada novo número. Por cada novo “International Journal of Cinema” estará por ali e na edição, a latência:

Philip D. Zitowitz (1943-2014)

Esta é a única, derradeira e sigilosa confiança que a todos e aos amigos de PHILIP estas páginas ainda podem deixar. Talvez acompanhado de um enorme abraço, num corpo enorme, onde cada retro olhar / memória é sempre um formidável aeroporto.

António Costa Valente e toda a equipa do “International Journal of Cinema”



# PHILIP ZITOWITZ: TRIBUTE HOMENAGEM

Em julho, em Avanca! Estavas sempre lá! De ti, guardo a imagem do homem sereno, delicado, extremamente educado, com uma energia fabulosa. O teu olhar, as tuas palavras transmitiam-nos um valor tão especial! Nas intervenções de Avanca, projetaste sempre a tua energia e a tua vontade de trabalhar connosco. O teu olhar penetrante e sereno, o rigor das tuas palavras ficam na nossa memória! Recordo a primeira vez que falei contigo. Foi durante um passeio, de moliceiro, contigo e com a Nina. A paixão com que falaste dos teus projetos, do teu trabalho, dos teus alunos! Recordo o orgulho que senti quando elogiaste o meu artigo e me pediste para assumir em permanência a crítica cinematográfica do International Journal of Cinema. Recordo todas as vezes que trocámos ideias sobre a revista, todas as vezes que me desafiaste e perguntaste a minha opinião. Lembras-te dos desafios que me colocaste acerca da revista, a última vez que falámos? Vou seguir as tuas sugestões, vou tentar cumprir o que me pediste, mas quero dizer-te uma coisa: A magia do cinema que te habitou, a força do ensino que projetaste, os grandes planos que nos ofereceste na tela de Avanca não acabaram. Porque é que apagaste a luz do projetor? Porque é que a tua sessão de cinema acabou tão cedo? Estávamos todos na sala, todos, para te ver, para ver a tua metragem que desejávamos que fosse bem longa... Deixaste a tela branca e vazia. E é um branco tão difícil e tão diferente daquele branco da roupa que vestias, em Avanca, em julho... Era em julho, em Avanca, que costumava falar contigo. E a última vez que te vi foi em agosto. E foi muito triste!

Anabela Oliveira

O Philip irrompeu nas nossas vidas com toda a sua elegância, generosidade e curiosidade. Entrou para ficar, injetando em nós e no AVANCA uma energia positiva, como poucos sabem fazê-lo. “15h de Portugal são quantas no Japão?” Aquela ou noutra hora compatível para todos nós, lá entrávamos em contacto para uma sessão de brainstorming, daqueles pensamentos por vezes utópicos que nos transportavam para um mundo ideal, em que tudo era possível, em que os sonhos se realizavam e o cinema acontecia... mas era também naquelas sessões que algo bem real surgia entre nós. A amizade, certamente, e a preparação minuciosa dos projetos comuns. O festival e a conferência de Avanca, o IJC, o CosmoFest, todos eram convocados para conversas de horas a fio. Às vezes, em Portugal sentia-se o stress da aproximação dos eventos, mas o Philip nunca abdicava da sua calma filosófica, nem do seu sorriso, nem de um certo grau de relativismo. Era sempre, sempre mesmo, compreensivo e profundamente humano nas suas relações. Uma ou duas vezes por ano, os nossos encontros passavam a ser presenciais. O Philip chegava a este país que amava e queria conhecer todos os detalhes da vida de cá, de como se dizia e fazia por cá, de como a gente de cá pensava. Muitas vezes, as conversas partiam da organização concreta de eventos e do cinema, para algo bem maior. Era um homem reto, delicado (nunca lhe conhecemos um tom de voz mais alto nem qualquer palavra descabida) e belo, cuja humanidade fazia com que chegasse a todos, tocasse cada um de nós. Preocupava-se com cada um e com o mundo inteiro. E depois houve aquele gesto, tão terrivelmente definitivo, tão dramaticamente inesperado, tão inexplicado e desestabilizador. O IJC ficou manco, mas nós sentimos a amizade amputada de um pedaço que nunca mais iríamos recuperar e cuja dimensão eu nem sequer tinha medido bem até lá! Tu partiste e eu pensei que deveria ter aproveitado mais, muito mais, essa nossa amizade. A nossa condição humana tem destas aberrações: nós de facto aprendemos muito de nós próprios nos momentos mais duros. Aquele terá sido certamente um dos mais difíceis. Mesmo assim, as principais recordações que guardo do tempo que passámos contigo são felizes, joviais por vezes, divertidas outras vezes e, sobretudo, de grande incentivo. Aquela tua energia não nos deixou e é com ela que avançámos e avançaremos. No que me toca, espero ter a honra de encontrar pelo caminho muitos Philips, apesar de saber que és insubstituível. Muitos Philips, ou mesmo só alguns, seriam certamente uma lufada de ar fresco para nós, teus amigos, e para o IJC, teu projeto. Por isso, vamos a isso, vamos lá procurar esses Philips, pelo mundo fora, em honra a ti, à amizade e à vida digna!

Claudia Ferreira



I met Prof. Philip Zitowitz for the first time at the first AVANCA | CINEMA conference, in 2010, of which he was one of the founders. The way he conducted his lectures and conference sessions was always vibrant, provoking interesting debates on the topics covered. His activities and initiatives were diverse and caused positive impacts among his peers, including me, and allow a great interaction between academics and professionals in the field of performing and visual arts. The news about his passing let all his colleagues very sad and who knew Prof. Philip feel the missing of his energy and the joy that he performed his works.

Joao Victor Boechat Gomide

Phil often compared himself to a big wall  
With his strong, tall body, topped with his crown of silver  
Phil looked indeed so solid, so robust, so trustworthy...  
Phil was the wall on which you could lean to rest  
Phil was the wall which could protect you, bring you shelter  
Phil was the wall you would never imagine going down  
But as thunder in our hearts the wall collapsed, crumbled down  
Leaving us in the rubble and dust of his big, generous and wonderful mind...

Marc Rigaudis



Phil Zitowitz. Ah, yes. I remember him well. It is difficult for me to imagine not having a conversation on the phone with him or sharing a bottle of wine at an overly priced restaurant. Phil was highly creative, artistic and resourceful. He was also a genius as a business person. As an educator he was totally dedicated to the students and willing to help them progress even after they had graduated from MU.

When I first heard the news from Kevin Mark I was in shock for about three days. At one point when I was working on the final touches of the app version of A Christmas Carol, I started crying. Phil gave me the final critique before I put the app up for sale in the Apple Store. Even during his busy schedule he made time for me. During the summer of 2014 shortly before his death I sent him two emails. He asked me to download photos of the second film festival I had taken at his request. He gave me the option to wait until he returned in September. I said I would wait until he got back from Portugal. Well, how was I to know that fate would step in. Phil never returned to Japan.

So many memories of him remain inside my heart and mind. His good work will continue in the efforts and works of the students he had taught and inspired.  
Good Bye, old friend.

Kermit Carvel



Recusei-me durante muito tempo a escrever este texto, pois este não deveria ser escrito.

Adiei e adiei, não conseguia e não consigo encontrar palavras que façam a justa homenagem que mereces de minha parte, mas exigi de mim e procurei honrar-te de maneira simples, mas genuína.

Sabes que não acredito em anjos, mas acredito em ti. Passam muitos dias em que não te recordo, mas naqueles momentos chave tu surges. Surges para dizer que consigo, que acredito em mim. Num grande momento, tu vais estar na primeira fila a bater palmas, a sorrir, cheio de orgulho em mim a dizer “A minha Rita” pois eu sou a tua Rita e tu és o meu Philip.

Ainda me lembro da primeira vez que te conheci em Avanca... Eras enorme, americano, professor no Japão e judeu, tudo combinado era muito para mim, que me senti intimidada... pouco depois já nos olhávamos nos olhos, tu sabias como o fazer, chegar às pessoas para ti era simples, era tão natural... e não tinhas que te baixar!

Os braços abertos e o teu coração franco e generoso recebiam, atraíam as pessoas, todos se encantavam contigo.

Genuinamente eras um bom homem, um bom amigo, um excelente profissional e um apaixonado pela vida e pelas pessoas.

Eras grande em tudo, tudo em ti apoiava-me. Trabalhamos com grande seriedade nos projetos que tínhamos juntos, longas conversas e discussões com o objetivo de melhorar. O que eu aprendi contigo! Obrigada.

Tu és o meu Philip e eu sou a tua Rita!

O mundo foi o teu palco e tu brilhaste, meu Philip! Era impossível ficar indiferente pois tu eras diferente! Um corpo de gigante, um rosto de sábio e aquele sorriso de menino.

Adorava cozinhar para ti, sabias?! Ver-te comer?... uma delícia! Bebermos o nosso vinho, chatear a Maria pois queríamos beber e comer mais! Parecíamos duas crianças traquinas!

Tão bom, tão simples! Que maravilha recordar estes momentos, fomos tão felizes!

Eu sou a tua Rita e tu és o meu Philip!

Estava em Rimini quando recebi aquela mensagem perturbadora, na agenda do dia estava a visita ao túmulo do Federico Fellini. Devia ser uma confusão, uma grande confusão! Impossível, não, não queria acreditar. Não alterei os planos do meu dia, lá fui, o coração apertado. E no monumento La Grande Prua chorei por ti! Fico então com o nosso Amacord! Uma festa, uma grande festa e nós, duas personagens fellinianas! Tu, o grande Maestro! Iremos fazer os nossos passeios noturnos pelas ruas de Rimini ou Roma, de braço dado, parando nos cafés para beber um copo e falar com as gentes. Da janela a Maria vai gritar: “Que andam a fazer na rua a estas horas?!”. E nós vamos rir e responder a uma só voz: “Só mais um bocadinho, Maria!”

Eu sou a “tua Rita” e tu és o meu Philip!

Rita Capucho



My family was emotionally devastated and shattered on hearing of Philip's unnatural death. My wife wept and cried "No, Never. Philip can't do it." He was not meant to leave us so early. He was for life because he lived every minute of it. He came to our university twice to attend conferences and endeared himself to all the students and faculty members of our department with his disarming smile and childlike innocence. His ever-smiling face electrified the gathering the way no body could do. He was the darling of all the delegates and I envied him for this. He could dance with my students for hours together to the beats of Haryanvi Music. Simply wonderful! Such a volcano of energy he was! Philip could not attend our last conference and every student, faculty member and delegate had only one question to ask me, "Where is Philip? Where is Philip?" He came from a distant country and became one of us. I will not blame God for Philip's untimely departure from the earth because He also must have missed his company. I can only say, "He was a man in every sense of the word." May God grant peace to the departed soul.

S. P. S. Dahiya



### The Tremendous Contributions to Japan by Professor Philip Zitowitz

Philip David Zitowitz was many things: a director and a producer of musicals, plays and films, the author of numerous books and articles, a scholar of great prominence, a lecturer and supervisor to many students in the School of Political Science and Economics at Meiji University, and above all, a loved and respected friend and colleague to many around the world.

Before Philip Zitowitz came to Japan, he had achieved acclaim across the world. He was a Phi Beta Kappa Commonwealth Scholar at the University of Massachusetts, a 'Shubert Fellow' at New York University's Doctoral Program in Performance Studies, a director of Cultural Programs at Long Island University, where he was voted 'Administrator of the Year,' and an editor of the journal, *Westbere Review*. He had also been an artistic director of Odyssey Repertory Company, where he directed Maxim Gorki's *The Lower Depths* and James Baldwin's *Amen Corner*. He continued to teach at Tennessee State University, where he became the managing director of Gospel Arts Productions, and produced and directed the Gospel Musical, *You Gotta Believe It*. He had worked to promote gospel musical artists to a wider audience, and to develop the use of gospel music through non-traditional media in the performing and visual arts. He had also served as General Secretary of 'WASLE,' which is based in India, devoted to the production of journals, books and conferences internationally. This allowed him to tour India in order to provide workshops and lectures on performance.

Coming to Japan, Philip Zitowitz energetically continued his work in various fields including journalism, films, performing arts, and academia. He wrote reviews and interviews for *The Japan Times* (cf. Zitowitz, 2000), and two books *The Spirit of Broadway*, *The Spirit of America: An Introduction to the Broadway Musical* (Zitowitz, 2001) and *The Poetry of Film* (Zitowitz et al., 2009). In these books, he laid the foundations for the study of film, performing arts, and education. Using his theoretical approach, he lectured in the School of Political Science and Economics at Meiji University. As soon as he started working there, his charming character soon attracted students and colleagues as well (Morimoto, 2000). He organised the Zitowitz Seminar, which invited those who were interested in global culture to explore different cultures through English language films. He mounted productions with his students such as *The Lion King*, *Peter Pan*, *High School Musical*, *West Side Story*, *Evita*, and *Beatles: The Musical*. Since 2011 he and his students have produced the film festival, 'Cosmo Fest Tokyo', with the sponsorship of prestigious companies. Thanks to his devotion, this festival has been associated with the Avanca International Film Festival. Overcoming grief and loss, his students successfully held the Cosmo Fest Tokyo in December, 2014 with the theme: *In Memory of Our Friend Philip Zitowitz* (Cosmo Fest Tokyo, 2014). He was, however, more than a lecturer to students. Many graduates of his seminar often visited

him and some of them established the non-profit organisation, 'Cosmo Fest,' in Tokyo with him. This genuine interest that Philip Zitowitz had in his students was something that applied to all of his interactions with others. He was also generous and sincere to those who worked with him, treating us all as friends.

But to list Philip Zitowitz's academic achievements in Japan is to illustrate only a small part of who he was. He served as judge for the *ITO-EN OI Ocha International Haiku Contest*, as well as Vice Chairman of the Haiku International Association. He was skilled at introducing people to others. Finally, he was about to explore an interdisciplinary field connecting film with English education in Japan.

The last conversation I had with Philip Zitowitz took place on the day before he left for Avanca in late July, 2014. He was discussing the exploration of the new interdisciplinary field, and his plan to realise the idea. He looked very energetic and was looking forward to visiting Avanca Film Festival and the International Conference there. He emailed me after the festival via conference to tell me of the successful closing. This was just a few days before he passed away.

I was fortunate as so many others to have been a colleague of Philip Zitowitz at Meiji University, and to benefit from the full range of his dedication to supporting students, young scholars, and colleagues, and the many opportunities provided to them. Such dedication in turn inspired tremendous loyalty, in the form of numerous tributes and reflections. It is my wish that during the whole conference every member will recall his extraordinary life and the many ways he contributed to us. He taught us that it was not good enough to be the best in your field. He will be greatly missed, but I am comforted by the knowledge that his accomplishments will continue to exemplify the very best in the field of film, performing arts and education.

Yumiko Mizusawa

#### References

- Cosmo Fest Tokyo. (2014). *Heart-warming film festival*. Retrieved from <http://cosmofesttokyo.com/>
- Morimoto, Y. (2000). Philip Zitowitz sensei [Professor Philip Zitowitz]. *Seikei Forum*. 12, 53-55.
- Zitowitz, P. (2000, October 17). Japan's pop culture conquers the world. *The Japan Times*. Retrieved from: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2000/10/17/books/book-reviews/japans-pop-culture-conquers-the-world/#.VVfcXDrfc9Y>
- Zitowitz, P. (2000). *The spirit of Broadway. The spirit of America: An introduction to the Broadway musical* (E. Saito and T. Uchino, Annotate). Eihosha: Tokyo.
- Zitowitz, P., Carvell, K., Matsuura, T., Managa, H., Sohue, M., Suzuki, H., Suzuki, H., and Ooba, K. (eds.) (2008). *The poetry of film*. Kinseido: Tokyo.



**I N T E R V I E W**

**E N T R E V I S T A**



# BÁRBARA

## VIRGÍNIA - A PRIMEIRA REALIZADORA DE UMA LONGA-METRAGEM, EM PORTUGAL

Em 1946, num país de costumes abrandados por uma ditadura fortemente repressiva, que se prolongava há mais de uma década, uma atriz decide tornar-se realizadora. O seu primeiro filme estreia a 30 de agosto desse ano no Cine Ginásio, em Lisboa. *Três dias sem Deus*, de Bárbara Virgínia — de seu verdadeiro nome Maria de Lurdes Dias Costa — é uma adaptação da obra original de Gentil Marques, *Mundo perdido*, que chega a ser apresentada no I Festival de Cannes, a 5 de outubro do mesmo ano. Falar de Bárbara Virgínia é assim falar da História do Cinema Português e da ousadia de ser a única mulher a realizar um filme durante o período do Estado Novo.<sup>1</sup>

Do elenco de *Três dias sem Deus* fazem parte a própria Bárbara Virgínia, para além de Linda Rosa, João Perry, Alfredo Ruas e Maria Clementina. O filme é povoado de elementos fantásticos, recolhidos dos mitos e lendas tradicionais portugueses, centrando-se numa jovem, professora primária, contratada para lecionar numa aldeia da serra. Poucos dias depois da sua chegada ao incerto e recôndito local, Lídia é informada pelo médico de que irá ausentar-se, juntamente com o pároco, para se deslocarem à cidade: segundo a sabedoria popular, seriam “três dias sem Deus”. Nesse intervalo, a professora conhece Paulo Belforte, a quem os habitantes da aldeia acusam de ter um “pacto com o diabo”, por supostas tentativas de incêndio à igreja local e homicídio da própria esposa.

Do filme, restam 26 minutos de negativo de imagem, sem som, que se encontram no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM), da Cinemateca Portuguesa, onde fora preservado em 1985. Praticamente desconhecida em termos de património cultural e histórico português, a obra de Bárbara Virgínia não tem sido objeto de análise e reflexão, tendo-lhe apenas Marisa Vieira (2009) dedicado a sua monografia final de licenciatura.<sup>3</sup> Nela, a investigadora afirma que, após a exibição pública da longa-metragem, a realizadora apresentou um novo projeto ao Secretariado Nacional de Informação (SNI – entidade que

aprovava e apoiava financeiramente as atividades cinematográficas realizadas em Portugal, durante o Estado Novo). Em 1952, a resposta obtida traduziu-se num pedido de adiamento do início das filmagens, por alegada falta de verbas: o projeto, centrado na vida e obra do poeta António Nobre, acabou por nunca se concretizar.

Segundo Marisa Vieira, Bárbara Virgínia partiria para o Brasil a 2 de agosto de 1951, onde assina contrato com a Rádio Tupi e, mais tarde, com a TV Tupi (emissoras paulistas que, em 1957, lhe atribuem o “Prémio do teatro declamado”). Entre os anos de 1955 e 1957, chega a ser proprietária de um restaurante típico chamado *Aqui é Portugal*. A 15 de outubro de 1963, Bárbara Virgínia participa num espetáculo, no Teatro Municipal de São Paulo, e despede-se dos palcos. Casou, em seguida, não tendo voltado a representar. O seu percurso profissional terá prosseguido na rádio, mas também na literatura, através da colaboração com a editora católica Paulinas, onde publica dois livros: *A mulher na sociedade e Poder, pode... mas não deve*. No ano 2000, vivia em São Paulo, sendo estas as últimas informações a que Marisa Vieira terá tido acesso.

Tanto quanto sabemos, a realizadora permaneceu na mesma cidade até ao momento em que a pudemos visitar, em julho de 2012. Os esforços realizados para a contactar foram desenvolvidos por William Pianco, coautor da entrevista, então residente em São Paulo. Ana Catarina Pereira encontrava-se, no momento, a desenvolver uma pesquisa sobre o trabalho das mulheres cineastas em Portugal, no âmbito da sua tese de doutoramento. Ao conceder este que será um dos seus últimos depoimentos, a cineasta sofria já de alguns problemas de saúde e o seu estado era físico e psicologicamente debilitado, como se poderá confirmar por algumas falhas no raciocínio e discurso. Considerou-se, por isso, necessário eliminar algumas das suas repetições.

No dia 7 de março de 2015, Bárbara Virgínia viria a falecer. A publicação da presente entrevista, devidamente autorizada pelos seus familiares, é a nossa homenagem.

## BÁRBARA VIRGÍNIA - A PRIMEIRA REALIZADORA DE UMA LONGA-METRAGEM, EM PORTUGAL



Capa de número de jornal “O Século Ilustrado”. Imagem retirada do blogue de Paulo Borges, consultado a 24 de abril de 2013; <http://pauloborges.bloguepessoal.com/90700/BARBARA-VIRGINIA-A-REALIZADORA-DE-TRES-DIAS-SEM-DEUS/>.

**William Pianco:** Gostaria que nós pudéssemos conversar um pouco sobre a sua experiência com cinema... Sabemos que foi a primeira mulher a realizar uma longa-metragem de ficção em Portugal e que, depois disso, veio para o Brasil e trabalhou na Rádio Tupi e na TV Tupi.

**Bárbara Virgínia:** Fui contratada pelo [Assis] Chateaubriand.

**W.P:** Pelo próprio Chateaubriand?

**B.V:** Pelo próprio Chateaubriand. Porque ele assistiu um espetáculo meu no São Luiz, em Lisboa. Eu formei-me em teatro e fui aluna do Alves da Cunha, que foi um dos maiores artistas portugueses. Eu tive a honra de ser aluna dele. Ele me quis muito bem, foi sempre um grande mestre e um grande amigo. E eu dizia p’ra ele: “olha, Maestro, eu gosto muito de trabalhar, de representar, mas sabe o que é que eu gosto? Para o senhor eu digo, porque sei que o senhor não vai fazer troça comigo, porque os meus colegas fazem troça. Eu quero ser realizadora, quero ser mulher que dirige cinema.” Ele sorriu e disse: “mania de mulher é mandar. Tu queres mandar.” Riu assim, não é? Mas acho que nem me tomou muito a sério. Ninguém tomava muito a sério...

Então acontece que eu dizia versos, mas nunca tinha pensado em ser declamadora. Aliás não tinha ainda assistido nenhum espetáculo de declamação. Nesse tempo nós tínhamos a Margarida Lopes de Almeida, que era considerada um máximo em declamação. E ela ia ter um espetáculo em Lisboa. Era uma senhora já, já tinha muita idade. E eu fui assistir ao espetáculo, achei muito interessante, muito bonito. Mas eu pensei: “eu queria dizer versos, mas não era assim.” Eu tinha a mania de achar que tinha de ser dito. A poesia moderna era para ser dita, não representada (passava a vida a dizer isso) ou declamada. Declamação é século XIX, século XVIII. Agora, século XX, XXI, não há declamação. Diz-se. Fala-se. O pior é que eu continuo com a mesma ideia. Foi assim. (risos)

**W.P:** Isso soou uma surpresa para a época?

**B.V:** Ah, na época foi uma surpresa... e até críticas muito desagradáveis antes de eu aparecer. Nós tínhamos um grande declamador que, se ainda estivesse vivo, continuaria sendo, que era o João Villaret. Além de eu ser amiga dele, eu o queria muito bem, ele era um senhor já na época. Eu tinha uma adoração por ele. Ele dizia versos que me tocavam. Eu achava lindo! Ele disse-me assim: “olha Bárbara, tens uma voz muito bonita. Tu podes perfeitamente dizer versos, declamar como eu.” E eu: “ai João, pelo amor de Deus!”. Eu o tratava por “você”, como ele mandava. “Ah João, que horror! Que vergonha! Eu, dizer versos, como você?”. “Sim, se você estudar e disser versos, você vai aparecer assim...” (gesto com as mãos a indicar alta velocidade). Ele dizia isso, o João Villaret.

Então, ele e a minha mãe é que me incentivaram muito a dizer versos em público. Eu não tinha coragem.

**W.P:** E nisso tudo você era bem jovem ainda.

**B.V:** Muito novinha: 15, 16 anos. Antes dos 15 anos, não. Eu estudava piano, estudava canto, estudava composição...

**W.P:** Toda essa formação artística...

**B.V:** Toda essa formação artística! Minha mãe era uma pianista fantástica, e, além disso, pintava muito bem. Era uma artista e adorava arte! Então quando eu comecei: “ah! Gosto tanto disso!”, ela logo perguntava: “Queres aprender?” Eu era filha única. Ela não pôde ter mais filhos. Então, tudo que eu tinha desejo de fazer, ela incentivava.

**W.P:** Uma dúvida que eu, como brasileiro e mais jovem, acabo tendo por conta da sociedade portuguesa nesse período de salazarismo; esse incentivo de sua mãe, não deveria ser comum mães incentivarem as filhas para a carreira artística...

**B.V:** Mulheres nunca procuraram assim o cinema. Tanto que você vê que ainda hoje, no mundo, temos pouquíssimas mulheres a dirigir cinema. A mulher, acho, nunca se tomou a sério a esse respeito, não sei... A minha mãe dizia que nada se deveria fazer por acaso. “Gosta do que é poesia? Então estuda o que é poesia.” “Gosta de declamação? Então estuda p’ra ver se gosta, se é capaz de fazer, se gosta mais de ouvir, qual o gênero que gosta mais”. Isso me incentivou muito. Ela foi-me mostrando qual a diferença de uma poesia lírica para uma poesia dramática, por exemplo. Minha mãe foi uma pessoa importantíssima na minha vida artística. Eu acho que, se eu não tivesse nascido como filha dela, eu não tinha tido o grande prazer, a grande alegria de ter conseguido realmente essa carreira que foi a minha paixão. Eu teria feito outra coisa.

**W.P:** E no seu caso, além da poesia, teve ainda uma formação em teatro, canto, piano. Voltando um pouco ao tema anterior, ou seja, você teve todo o apoio de sua mãe e, num determinado momento, passou a ter contato com o cinema. Como foi isso?

**B.V:** Trabalhei como atriz em *Sonho de amor* (Carlos Porfírio, 1945), quando fui uma das protagonistas. Eu gostava de cinema, mas dizia para mim: “não é isso o que eu gosto no cinema”. O que eu queria era dirigir cinema. Então, um amigo meu na época disse: “quer ser homem?”, e eu respondia: “que horror, por que é que só homem é que pode dirigir cinema? Mulher não pode dirigir cinema porquê?” Naquela época pensavam que só os homens é que podiam certas coisas, nós mulheres não podíamos, um absurdo! Ainda hoje tem gente que pensa assim. E não tem nada uma coisa com a outra.

Por exemplo, um homem dirige um filme muito delicado, isso não quer dizer que ele tenha que ser homossexual. Não precisa ser homossexual para ser delicado, não é? É isso que não entendem, querem sempre dar um rótulo às pessoas. Eu sou contra os rótulos!

**WP:** Sobre este aspeto, houve uma abertura maior para as mulheres depois do fim da ditadura em Portugal?

**BV:** A minha mãe teve sempre a preocupação de que eu não fosse política, porque eu sempre fui muito apaixonada. Quero dizer, quando eu gostava de alguma coisa, tinha que mergulhar. Então eu comecei a me interessar por política e a minha mãe ficou muito receosa. Como era a época de Salazar, ela tinha medo dos meus exageros. Por isso, eu fui um pouco brecada em política, nunca fiz nada para não desagradar à minha mãe. Por mim eu teria feito.

**WP:** Depois do seu filme, em 1946, o segundo filme de longa-metragem a ser dirigido por uma mulher foi realizado pela Margarida Cordeiro, ao lado do António Reis, em 1976. Eu falo do *Trás-os-Montes*. Ou seja, apenas 30 anos depois do seu feito é que uma mulher voltou a assumir a frente de uma produção cinematográfica em Portugal.

**BV:** Quiseram que eu cortasse alguma passagem do filme, mas eu disse “não corto, eu não estou fazendo um trabalho político, eu estou fazendo o testemunho de uma realidade”. Se fosse para cortar, eu preferia não fazer. Para isso eu sou muito assim, sou muito escorpiniana. (risos)

**WP:** E esse foi um projeto que começou com o Raul Faria da Fonseca...

**BV:** Sim, com o Raul Faria da Fonseca. Este homem teria sido o nosso maior realizador de cinema em Portugal. Foi uma pessoa por quem eu tive uma admiração fantástica nos seis meses em que convivi com ele, quando fui chamada para ser sua assistente. Aprendi muito com ele e tinha profunda admiração. Infelizmente, ele faleceu. Senti sempre muita falta dele e acredito que o cinema português perdeu um grande realizador de filmes.

**WP:** Você ter assumido a direção do filme não tem a ver com a morte dele, pois não? Como foi que isso aconteceu?

**BV:** Eu, outro dia, disse isso à minha filha: “sua mãe foi uma mulher de sorte”. Porque todo mundo luta... Até hoje, se uma pessoa quer dirigir um filme, vai ter dificuldade em conseguir uma produção porque não dá um lucro imediato. O cinema não é fácil para se ganhar dinheiro. Então, ninguém está com o dinheiro na mão, não é fácil.

**WP:** Mas você falava também a propósito do Raul Faria da Fonseca...

**BV:** O Raul Faria da Fonseca estava preparando um filme e havia me convidado para ser assistente dele. Quero dizer, isso já era fantástico para a idade que eu tinha, eu era muito novinha. E ele me convidou porque achava que eu tinha muitas qualidades para isso. Quando ele morreu, não muito tempo depois, a produção, que tinha já tudo mais ou menos preparado para a feitura de um filme, me convidou. Daí eu fiquei super aflita, fui ter com a minha mãe, chorei e disse: “mãezinha eu queria tanto falar sobre cinema, mas agora eu não posso porque o senhor Raul faleceu” (na época eu o tratava por “senhor Raul”). Então, minha mãe me estimulou e a partir daí a própria produção do filme me procurou e disse: “se ele tinha tanta confiança em você, por que você não dirige o filme?” E eu disse: “eu, dirigir cinema?, mas eu não tenho curso, não tenho nada!” Assim foi, quer dizer, a produção acreditou em mim, eu comecei e pronto.<sup>2</sup>

**WP:** Isso tudo foi com a Invicta?

**BV:** Sim, Invicta Filmes do Porto. Porque havia dois produtores, o senhor Felisberto Felismino, de Lisboa, e o senhor Senha, que era do Porto. O senhor Felisberto me conheceu como artista de cinema, quando eu estava trabalhando em um filme em que ele era um dos produtores, o *Sonho de amor*. Eu era artista. E era muito admirada porque era muito novinha naquela altura, mas era muito pontual, muito séria. Tinha sempre uma preocupação em fazer tudo dar certo. Isso chamou muito a atenção, a mentalidade de uma pessoa com muita responsabilidade. Mas teve, na altura, críticas que diziam “mais uma mulher que deseja ser homem”. Eu fiquei tão revoltada, porque eu não queria ser homem, eu queria fazer filme!

**WP:** Mas não entendiam isso...

**BV:** Não entendiam. Era difícil aceitar que uma mulher... Ainda hoje, se você vê uma mulher dirigir um filme ou ter um cargo muito importante, vão dizer “mulher?”, entende, com um certo receio. Não nos tomam tão a sério como nós merecemos.

**WP:** Nesse mesmo período você fez um documentário sobre a neve em Lisboa.

**BV:** Foi a *Neve em Lisboa*. Porque Lisboa é uma cidade muito calma, tem um clima muito estável, não era hábito [ter neve]... Um dia, de manhã cedo, abri a janela e era tudo branco, por acaso, era tudo lindo, deslumbrante, tudo branco: tinha tido neve em Lisboa. Então eu cheguei ao estúdio, onde eu estava fazendo o *Sonho de amor*, e disse assim: “nunca penso que tenho pouco dinheiro, mas hoje eu pensei: não tenho dinheiro para dirigir um documentário!”

Então disseram: “que documentário?” “Sobre a neve em Lisboa”. E eles: “ó Bárbara, o que interessa um documentário sobre a neve em Lisboa?”. E eu: “aquí nunca se viu nada disso... interessava sim, interessava”.

**WP:** Era uma novidade...

**BV:** Era uma novidade. Então, alguém ouviu e fez o filme sobre a neve em Lisboa. Fez com um aspeto diferente do que eu teria feito na época, mas me convidou, foi muito correto, me convidou para eu apresentar [o filme]. Eu nunca tinha apresentado. Então, eu fui como locutora [narradora], digamos assim. Foi a minha estreia no cinema como locutora<sup>4</sup>.

**WP:** Entendi. Então, foi realizado por uma outra pessoa e contou com a sua participação como locutora. Agora não se sabe se o filme foi preservado, não é?

**BV:** Isso eu não sei dizer.<sup>5</sup>

**WP:** O próprio *Três dias sem Deus* tem poucos minutos preservados na Cinemateca Portuguesa.

**BV:** Isso me disseram, me contaram...

**WP:** Mas, o filme como um todo se perdeu...

**BV:** Eu poderia ter comprado na época, porque venderiam mais barato, mas eu não comprei. Eu era muito aérea, muito nova! Era nova demais, não é? Não tinha amadurecimento. Hoje eu ainda sou meio assim, imagina naquela altura! Eu nunca fui comercial. Pensar, ganhar, não! Não queria que ninguém perdesse comigo. Eu dizia: “eu vou fazer isso, dirigir esse filme, mas eu não dou a certeza de que o senhor vai receber esse dinheiro todo [de lucro], portanto, vou fazer com o menos dinheiro possível”. Então eu fazia contas e contas para sair o mais barato possível. E consegui, consegui. Salvo engano, eu consegui fazer o filme com 700 e poucos contos, o que é uma miséria! E o filme foi apresentado em Cannes e eu fui considerada uma personalidade. Quero dizer, isso com aquela minha idade! O filme e como diretora, quero dizer, valeu a pena (risos).

**WP:** Qual a sua lembrança de Cannes? Foi a primeira edição do festival, não foi?

**BV:** Veja bem... veja como eu sou, e o pior é que eu continuo a ser assim... No fundo, é burrice, porque a repercussão teria sido tão grande que eu poderia ter tido uma projeção no cinema português maior ainda do que a que eu tive. Porque Cannes queria que eu fosse, me convidou com tudo pago, mas eu tinha a estreia do filme

no Porto, que é a segunda cidade de Portugal. E eu, porque tinha me comprometido a estar na estreia do Porto, não fui a Cannes... É burra ou não é burra? Hoje eu verifico que foi um erro.

**WP:** Mas isso tem a ver com a sua seriedade.

**BV:** Sim, eu fui educada a cumprir, a fazer, tal... É estranho, mas eu entendo porque a minha mãe dizia: “se você se compromete com uma coisa você tem que cumprir.”

**WP:** Mas você depois fez uma viagem, veio ao Brasil com o filme.

**BV:** Não, eu não vim com o filme. O filme veio ao Brasil e eu vim ainda estava estreando, tanto que eu apareci no último dia: apareci no palco, fui muito aplaudida, foi muito bacana.

**WP:** Ao lado de outros realizadores...

**BV:** Não, eu vim sozinha, como artista, não como realizadora... Eu tinha um filme que era meu sonho fazer naquela época, sobre António Nobre. Eu gosto muito do poeta António Nobre, um grande poeta português e... não tem havido aquela grande deferência com ele, como ele merecia. Ele era um poeta que estava cem anos à frente da época dele. Eu gostava muito dele, então eu queria muito fazer um filme sobre ele, mas não cheguei a fazer...

**WP:** Não teve liberação de verba?

**BV:** Sim, não tive dinheiro, não tive liberação de verba.

**WP:** Após isso sua carreira prossegue como artista. Como se deu o convite para a sua vinda ao Brasil?

**BV:** Desde o começo, eu sempre fui convidada para vir ao Brasil, e aceitei. Naquela época, já vim como artista de teatro. Estreei no Teatro Cultura Artística. Assim, eu sempre tive muito respeito pela arte, eu não queria só ganhar dinheiro. Aquele era um contrato bom (porque eu sempre fui considerada uma artista cara e era realmente um contrato muito bom), mas eu disse “Não. Só [vou] sendo apresentada por uma figura de projeção”. E eu fui apresentada, em São Paulo, por Guilherme de Almeida, que era o Príncipe dos Poetas. Depois disso, eu comecei a ter tantos convites que eu não pude ir embora logo. Eu fiquei a dar espetáculos em todo o Brasil.

**WP:** A sua expectativa, na época, era vir, se apresentar e voltar, mas acabou por ficar.

**BV:** Não fiquei totalmente, mas fiquei bastante tempo.



consultado a 24 de abril de 2013: <http://pauloborges.bloguepessoal.com/90700/BARBARA-VIRGINIA-A-REALIZADORA-DE-TRES-DIAS-SEM-DEUS/>.

**WP:** E quando é que vem em definitivo ao Brasil?

**BV:** Isso só quando me casei. Eu vim ao Brasil três ou quatro vezes, mas depois eu casei-me com um brasileiro. Eu cheguei ao Brasil já para me casar em Aparecida do Norte, que era promessa de meu marido, que infelizmente faleceu no ano passado. Ao contrário de quase todos os homens que são contra a mulher ser artista, ele achava um crime eu não aceitar declamar. “Eu nunca gostei de poesia”, ele falava, “mas você diz poesia de um jeito que eu até me comovo.” Foi muito bonito, mas passei a acreditar no destino, que eu também não acreditava. Passei a acreditar, porque ele foi embora e eu passei a acreditar.

**WP:** Depois do casamento é que a senhora fixa-se no Brasil e começa a trabalhar na Rádio e TV Tupi?

**BV:** Não, muito antes de casar. Quando eu vim ao Brasil pela primeira vez, fui convidada pelo senhor Chateaubriand, que era o dono da Tupi. O Chateaubriand viu-me em Lisboa, no São Luiz.

**WP:** Estamos falando à volta de 1952, 1953?

**BV:** Sim, 1952, 1953. Ele viu-me em Lisboa, no São Luiz, que era um grande cine-teatro. E ele viu-me dar o espetáculo sozinha. É... eu não gosto da palavra “declamadora”, mas era como eu era apresentada: “declamadora Bárbara Virgínia”. Ou *disease*, mas *disease* fica muito pedante porque é francês, então chamam “declamadora”, mas eu não gosto. Porque a poesia tem um determinado estilo que é declamado, mas têm estilos que não são declamados, são para serem ditos! Sempre teimei nisso, que a poesia é para ser dita! E automaticamente sentida.

**WP:** Então houve esse convite do Chateaubriand, mas mesmo assim você não fixou no Brasil.

**BV:** Não, ainda não. Houve um ano em que eu vim ao Brasil três vezes.

**WP:** Daí casa-se em 1963...

**BV:** 1963 ou 1964...

**WP:** E a vida artística continua a mesma ou há uma mudança a partir de então?

**BV:** Há uma modificação. A partir daí eu começo só a aparecer em rádio.

**WP:** Só no rádio... na Rádio Tupi?

**BV:** Sim, apenas na Rádio Tupi...

**WP:** E por que não mais na TV? Teve algum motivo específico?

**BV:** Aí vem a parte exatamente... Que o meu marido adorava ver-me trabalhar nos espetáculos, mas como mulher casada, ele era contra. Ele dizia que o público não estava preparado, que eu era muito nova nessa altura, sempre muito dada, muito conversadeira e tal. Então ele dizia: “vão pensar outra coisa e eu vou me aborrecer casado com você”. E eu deixei... Mas depois o próprio Guilherme de Almeida pediu para eu voltar.

**WP:** Seguiu, portanto, no rádio.

**BV:** Depois eu me afastei porque acho que a pessoa é bom que se afaste ainda em beleza. E foi o que aconteceu comigo. Quero dizer, teatro lotado super-lotado, críticas maravilhosas... Porque depois deve ser muito chato, como eu tenho ouvido, às vezes, certas pessoas, a dizer “olha como ela está gorda”, “aí como ela está feia”, “aí como ela está não sei o quê...”. Então, eu não queria dar asas a essas coisas. (risos)

[Wiliam Pianco mostra à Bárbara Virgínia um livro com imagens da extinta TV Tupi do Rio de Janeiro]

**BV:** Eu vim ao Brasil a convite do Chateaubriand, que me viu em um espetáculo no São Luiz. Ele viu-me ao vivo e achou que eu deveria ser contratada pela Tupi. Foi nessa altura que eu conheci o Airton Rodrigues, que também foi uma pessoa maravilhosa na minha vida, o Homero Silva, o Ribeiro Filho, todos aqueles diretores da época. Eu tive muita sorte com as pessoas porque eu não tenho muito jeito para falar de mim, então as pessoas se interessavam e pesquisavam. Se você vê a quantidade de propaganda que tinha a meu respeito, eu mesma fico admirada em perceber como as pessoas ficavam interessadas.

**WP:** Na Rádio você ficou até quando?

**BV:** No rádio eu comecei com 9 anos de idade, mas eu não tinha voz de 9 anos, tinha voz de mulher, pensavam que eu era mais velha.

**WP:** E com relação à Rádio Tupi?

**BV:** Na Rádio Tupi foi depois, com a Bárbara Virgínia já conhecida. Mas fiquei lá até a década de 1970. Agora, eu nunca fui de arquivar nada a meu respeito, entende? Eu sempre acreditei em mim, mas nunca pensei que outros acreditassem. Por exemplo, dirigir cinema. Eu lembro que quando eu disse à minha mãe que eu ia dirigir cinema ela disse: “olha, vai fazer o quê? Filha, vamos

tirar essas ilusões da sua cabecinha que você vai sofrer muito. Tu és muito sensível... quem é que vai dar um filme para uma mulher dirigir? Uma mulher? Nós não temos esse privilégio!”, disse minha mãe. É interessante, não é? Quero dizer, eu sou uma mulher de sorte porque ainda hoje eu acredito que há muita moça que é capaz, que tem capacidade e tem dificuldade de conseguir um contrato, porque é difícil, muito difícil!

**WP:** Sabe que depois do seu filme, do *Três dias sem Deus*, ou seja, de 1946 até 2009, foram apenas cerca 40 filmes (ficção de longa-metragem) realizados por mulheres em Portugal?

**BV:** Isso é porque tem-se acreditado pouco. Começa com o seguinte: mulher ou homem não tem nada uma coisa com a outra. Arte é arte, cultura é cultura e tanto faz ter um sexo como ter outro. E há quase que uma perseguição, não é?

**WP:** Aproveitando esse seu comentário, você continuou acompanhando o cinema português? Há alguns nomes, seja de realizadores ou realizadoras que você gostaria de mencionar?

**BV:** Acompanhei até alguns anos atrás, mas não gostaria de citar nomes... Há uma coisa que nenhum dos meus colegas está bem de acordo comigo e nem eu com eles: eu sou contra a questão patriótica. Quero dizer, tem que ser um filme com características portuguesas porque é português. Eu gosto de tudo que seja universal. Então, o que me interessa é um filme que tenha um conteúdo que possa acontecer tanto no Brasil, como em Portugal, como na China ou em qualquer outro lugar.

**WP:** Que alcance o ser humano...

**BV:** Exatamente! É o que eu penso, é como eu sinto... O cinema português, e olha que nós tivemos grandes filmes, tivemos grandes diretores, esses últimos eu não estou bem a par, pois não tenho visto por aqui, mas temos muito bons diretores de cinema e, no entanto, não tem havido [um fluxo de filmes portugueses para o Brasil].

**WP:** Há sempre uma enorme dificuldade em torno dos financiamentos...

**BV:** O financiamento é sempre uma coisa difícil... O cinema dá dinheiro, eu garanto para você que o cinema dá dinheiro. Se eu tivesse dinheiro para investir, eu investiria em cinema. Dá dinheiro, mas o problema é que não é imediato. Entrou com o dinheiro agora, amanhã recebe, não é assim. Mas dá dinheiro: se for uma coisa bem feita, dá dinheiro.

**WP:** Mas, retornando ao tema do rádio...

**BV:** Eu nunca larguei o rádio. Nunca larguei. Em Lisboa, eu era contratada pela Emissora Nacional, que era do governo. Lá, eu tinha um programa todas as semanas: “Encontro com Bárbara Virgínia”. Mas era, por exemplo: um convidado ia falar sobre Fernando Pessoa, tinha uma palestra. Então, o locutor lia uma palestra dele [o convidado] e essa palestra era ilustrada por Bárbara Virgínia. E eu dizia versos de Fernando Pessoa. Assim, eu fazia isso com diversos poetas. Mas contratada, eu, por minha conta, nunca fiz nada.

**WP:** E houve um momento em que você saiu da Rádio Tupi, depois do casamento.

**BV:** Meu marido não gostava que eu aparecesse... Ele não me dizia que não queria, ele era incapaz de me dizer isso, mas eu sentia que ele ficava contrariado. Porque, sabe que o ambiente artístico até hoje... e eu sou muito espontânea. Então, se eu já te conheço, dou-te um beijo, um abraço, mas não é com outra intenção. E o meu marido sabia que não era com outra intenção, mas ele dizia: “os colegas, os amigos não sabem”. Então, eu achei melhor... Eu sou sempre “ou tudo ou nada”, daí eu preferi sair. Disse: “deixo”. E deixei. Deixei tudo [rádio e televisão].

**WP:** Há outras duas informações que eu gostaria de confirmar com você. A primeira é com relação à abertura de um restaurante.

**BV:** Ah, sim, o restaurante eu dei o nome, mas foi obra de minha mãe. Porque minha mãe era uma grande anfitriã, e depois meu pai foi embaixador em alguns lugares, e ela estava habituada a receber. Então ela chegava em São Paulo e ficava triste porque via lugares assim muito (como hei de dizer?) simples... e dizia: “pensam que, em Portugal, a pessoa não tem um certo requinte para receber.” E ela ficava triste, ela era muito portuga! Ela queria que conhecessem Portugal, vissem como era, que o povo era culto, que o povo era assim e tal... Eu dizia: “está exagerando um pouquinho, está exagerando um pouquinho.”

**WP:** Então vocês acabaram montando um restaurante em São Paulo?

**BV:** Em São Paulo. Mas foi tudo obra de minha mãe. Chamava-se *Aqui é Portugal*.

**WP:** E a outra informação diz respeito à escrita, pois você escreve dois livros: *A mulher na sociedade* e *Poder pode, mas não deve*. Como se deu o processo de escrita desses livros?

**BV:** Foi um grande sucesso o *Poder pode, mas não deve*, que pode ter sido por conta do nome do livro, que foi uma casualidade. Falávamos do título do livro, eu disse: “eu não tenho um título.” Mas eu precisava de um título e não podia pôr um qualquer, tinha

que ser de acordo. O livro é simples, sobre as coisas feitas de maneira simples. O título não podia ser pedante... Então foi saindo, ao longo de uma conversa, e, de repente, saiu o *Poder pode, mas não deve*. E foi um grande sucesso!

**WP:** E o livro trata do comportamento humano, das relações...

**BV:** Eu, quando pequena, nunca fui proibida de fazer nada. A minha mãe me educou de uma forma assim: [eu dizia] “olha mãezinha, eu posso fazer isso assim e assim?” [e ela respondia], “olha, poder pode, mas não deve”. Ela dizia isso, era o natural dela. “Como não deve?”, “olha minha filha, não fica bem, se você está vestida com um vestido de *soirée* e vai sair, fazer isso ou aquilo fora de hora, não pode. Se está com vestido de *soirée*, tem a hora para estar na festa, o lugar onde está, se está numa embaixada, etc...”. Ela me dava a explicação do lugar em que uma pessoa está quando fala uma coisa, fala outra... Por exemplo, eu queria

ser “moderninha” e queria falar palavras, quase um palavrão. E ela dizia: “não gosto”. Eu respondia: “mas todo mundo fala”, ela: “todo mundo é todo mundo... mas eu não gosto de te ouvir falar assim.” Entende? Ela dizia coisas que me fizeram raciocinar. E aqueles que têm feito curso comigo parece que não desgostaram do jeito. (risos)

**WP:** Com relação ao livro *A mulher na sociedade*, é uma extensão do primeiro, do *Poder pode, mas não deve*?

**BV:** O tema é sempre a questão da sociedade...

**WP:** E você ainda pensa em escrever outros livros?

**BV:** Pensar eu penso, mas eu ando... eu não posso dizer tensa, mas estou agitada... e agitada eu não gosto de fazer nada. Eu gosto de fazer quando estou “em beleza”, como gosto de dizer. Então,



eu fecho os olhos... é como se eu estivesse me preparando para ser maquiada. Assim, eu fico [fecha os olhos]... e quando eu relaxo totalmente é que eu escrevo.

**WP:** Para finalizar, Bárbara, eu gostaria de ouvi-la dizer sobre a importância da arte em sua vida, na sua trajetória.

**BV:** Eu acho que tudo que seja arte pode enriquecer a nossa vida. Porque é um conhecimento e, se diz arte, é superior, maravilhoso, sensível e vai-nos ativar todos os sentidos... eu acho que deveríamos estimular mais o contato com as artes, isto que você está fazendo, mas em número maior... Gosto de conversar, gosto muito, talvez até demais, mas é preciso a pessoa se comunicar, porque senão nós não descobrimos as coisas.

**WP:** Bárbara, muito obrigado.

**BV:** Eu que agradeço.

1. Ana Catarina Pereira, na sua tese de doutoramento recentemente publicada “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação” fala também do importante papel de outras mulheres antes do 25 de Abril, no mundo do cinema, nomeadamente da produtora, Virgínia de Castro e Almeida; da atriz e produtora, Maria Emília Castelo Branco; e da documentarista, Maria Luísa Bivar, entre outras.

2. Cf. Vieira, M. (2009). *Três dias sem Deus. Tese de Licenciatura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica (a aguardar publicação)*.

3. Nesse ponto da entrevista há uma clara confusão por parte de Bárbara Virgínia, pois, conforme pudemos apurar a partir do precioso auxílio de Tiago Baptista, historiador do cinema português, conservador e investigador do Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, Raul Faria da Fonseca faleceu em 18 de julho de 1950, em acidente aéreo em Angola, durante rodagem do seu filme *Epopéia da Selva*. Desse modo, não poderia ter sido substituído pela realizadora em 1946 na realização de *Três dias sem Deus* em decorrência de sua morte.

4. O documentário *Neve em Lisboa está creditado no site IMDB como tendo sido dirigido por Raul Faria da Fonseca, em 1945*.

5. A curta-metragem documental *Neve em Lisboa* (Raul Faria da Fonseca, 1945) foi produzida pela Cinelândia; desta obra existe apenas uma cópia de montagem incompleta, com 6 minutos de takes no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento; o filme foi preservado em 2006.



#### William Pianco

William Pianco é doutorando em Comunicação, Cultura e Artes pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, onde desenvolve uma tese dedicada aos “filmes de viagem de Manoel de Oliveira”. Possui o título de mestre pela Universidade Federal de São Carlos (Brasil). Como investigador, dedica-se ao cinema português, com ênfase na obra de Manoel de Oliveira. É autor de diversos capítulos de livros e artigos em veículos especializados na grande área do cinema e do audiovisual tanto em Portugal como no Brasil.



#### Ana Catarina Pereira

Ana Catarina Pereira é docente na Universidade da Beira Interior. É doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, tendo trabalhado diversos anos como jornalista, e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. É co-organizadora da obra “Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses” e autora do “Estudo do tecido operário têxtil da Cova da Beira”.



# FILM REVIEWS



# RECENSÕES DE FILMES





# GUERRILLA

## GRANNIES. HOW TO LIVE IN THIS WORLD

Recensão de  
Ana da Palma

**Guerrilla grannies. How to live  
in this world**  
**Título original:** Vovós da guerrilha.  
**Como viver neste mundo**  
de/by Ike Bertels  
Holanda , 2012, 80 min  
**Realização:** Ike Bertels  
**Produção:** Rolf Orthel, Ike Bertels  
**Direcção de fotografia:** Joao Ribeiro  
**Montagem:** Dieter Diependaele,  
Albert Elings  
**Musica:** Jeroen Goeijers  
**Actores:** Jeroen Goeijers, Armanda  
Carvalho, Jeroen Goeijers  
**Companhia produtora:** IBF,  
Serendipity Films  
**Companhia TV:** IKON TV

## Guerrilla Grannies. How to live in this world



Guerrilla Grannies, Ike Bertels 2012

«Muthiana orera, onroa vayi?»<sup>1</sup>  
(Chiziane, 2002, 186)

«Vovós da Guerrilha» constitui um trabalho de uma vida e começou por causa de uma única imagem, num fluxo de imagens, numa continuidade como diria Raymond Depardon (2005, 113). Neste fluxo de vida que é o cinema, Ike Bertels fixou a imagem de três raparigas no mato. Esta imagem serve para enquadrar «Vovós da guerrilha», mas não lhe define o conteúdo. Semelhantemente a Ike Bertels, ao ver o documentário em Avança 2013, também eu fiquei com uma imagem gravada. Esta imagem surgiu como um leitmotiv ecoando outras imagens. A imagem que me ficou parece insignificante à primeira vista. Aparece no início do filme como uma pista. A água, o espelho e o futuro co-responderam-se. Nos 6':55'' um plano de pormenor: uma bacia bege, pousada num pano branco bordado revestindo uma mesa baixa. Apenas uma voz e dois pares de mãos. Uma mão lava outra mão passiva, um pouco contorcidas com verniz gasto. Fixei esta imagem que acaba por ser um gesto. É uma imagem verbo. Ao ser uma imagem verbo é um fazer. É uma acção que condensa a força, o afecto e o delicado pudor das imagens deste documentário.

«Vovós da Guerrilha» é um documentário de investigação desenvolvido ao longo de 30 anos por um trabalho de pesquisa comprometida que deu lugar a uma trilogia. Retomando e adaptando a terminologia de Christian Metz, este documentário está

organizado em sintagmas num tempo cronológico datado de 2011. Por sua vez, estes enquadram outros sintagmas alternados numa sucessão de narrativas datadas de 1984<sup>2</sup> e de 1994<sup>3</sup>, assim como de imagens de arquivo<sup>4</sup> de anos anteriores. Através de uma alternância de imagens a preto e branco e a cores aparecendo em elipses temporais ordenadas e organizadas de forma temática, a complexa continuidade da narrativa constrói-se por meio de indícios espácio-temporais e indícios visuais, temáticos ou simbólicos.

Não há um enredo para contar, porque são várias histórias e porque as diegeses ultrapassam a simples narração. Trata-se de ir ao encontro de três mulheres: Amélia Omar, Mónica Chitupila e Maria Sulila que vivem em Moçambique e que participaram na guerra de libertação enquanto combatentes<sup>5</sup>. Vemos e ouvimos histórias de um passado intimamente ligado à história de um território, mas também aos problemas de um presente estranhamente semelhante ao que podemos viver neste mundo ocidental.

As questões principais permitem uma aliança entre a forma e o conteúdo, porque a construção da narrativa faz-se com um olhar de mulher sobre três outras mulheres. Estas questões, que contemplam o papel da mulher enquanto mãe, combatente e trabalhadora numa sociedade em perpétuo movimento, enquadram-se dentro de dois momentos.

Um primeiro momento de contextualização histórica envolve as questões prementes presentes na altura da luta de libertação: a emancipação da mulher e a educação, lembradas neste excerto do discurso de Samora Machel na conferência da fundação da OMM em 1973: «A emancipação das mulheres não é um acto de caridade (...). A libertação das mulheres é uma necessidade fundamental para a revolução (...). O principal objectivo da revolução é destruir o sistema de exploração e construir uma nova sociedade (...). É neste contexto que surge a questão da emancipação das mulheres.» (Newitt, 1997, 410-411). Esta questão é abordada através de vários testemunhos e no trabalho de Ike Bertels. Mas «Vovós da guerrilha» não se debruça sobre a emancipação das mulheres, pois, as mulheres que aparecem no documentário são mulheres emancipadas, são mulheres, são mães, são activistas comprometidas com o mundo em que vivemos.

Um segundo momento consiste, por um lado, numa actualização contemporânea, em que se verifica a dissolução de uma série de referências que têm como pano de fundo uma sociedade globalizada de natureza consumista e, por outro lado, as questões relativas à educação que continuam prementes.



Guerrilla Grannies, Ike Bertels 2012



Because the party gives me a pension  
and I can raise my children.

Guerrilla Grannies, Ike Bertels 2012



Guerrilla Grannies, Ike Bertels 2012

Um dos temas encontra-se em pano de fundo no próprio título que indica a passagem do tempo e a memória que transporta essa passagem do tempo. Mas o título é acompanhado por um subtítulo que não serve nem de modelo, nem de definição, nem é propriamente uma questão ou uma resposta, porque implica simplesmente a construção do indivíduo. Este aspecto é-nos dado pela voz narrativa da locutora<sup>6</sup>, citando Amélia: «The future is today» (54':44'').

Este futuro encontra-se presente na voz calma, razoável e aconchegante de Mwayi, filho de Maria, que pontua a narrativa filmica desde um jardim da cidade, evocando o papel fundamental da sua mãe como prolongamento do papel de outros e outras, perpetua essa memória de Maria que faleceu em Novembro de 2011<sup>7</sup>. Este futuro também está no espelho onde vemos a neta, já crescida e formada, de Amélia (53':39''), aquela mesma menina de camisola vermelha que vemos em 1994 transportando um recipiente com água de forma séria, empenhada e comprometida (46':26''). O olhar desta criança não engana, não se intimida pela presença de um olhar de fora. Há trabalho a fazer. Transportar água para lavar as mãos. O futuro faz-se fazendo simplesmente as pequenas coisas que constituem o presente.

A narrativa começa *in media res* no espaço rural de Amélia trazendo imagens de arquivo dos anos 70 e indicando a continuidade de um trabalho, uma proximidade afectiva e uma familiaridade com a câmara que se foi construindo ao longo dos anos. Formalmente, o filme começaria nos 2':38'' com a imagem

chave que vem validar, legitimar a narrativa e criar uma impressão de realidade introduzindo igualmente o genérico. De uma forma mais pormenorizada, a narrativa filmica constrói-se através de uma alternância de sequências que se ligam através de indícios de vários tipos: a memória e o lembrar, a correspondência de cenas, a semelhança, o contrário e a temática.

Entramos no espaço da cidade com um plano geral acompanhado pela voz-off narrativa e uma melodia, uma combinação repetida ao longo do documentário. Encontramo-nos com Mónica saindo do número 109 de um prédio. Percorremos com ela o seu espaço de vida exterior e interior. No interior, inicia-se o diálogo entre Mónica, a equipa de filmagem invisível e o ecrã da televisão. A câmara move-se do ecrã da televisão para se fixar num grande plano de Mónica. As palavras de Mónica trazem-nos imagens de arquivo que se focam sobre uma rapariga (Maria) dizendo-nos em língua inglesa: «Most men can go up to standard 6 or more. But especially the girls, when they've standard 3 or 4, they stop. They say it's enough for us Africans.» (6':30''). Passamos para um plano de pormenor das mãos da jovem rapariga a manipular uma arma.(6':44') Este plano serve de indício para regressar à cidade com outro plano de pormenor das mãos de Maria Sulila em 2011. Começa então uma alternância de sequências entre a actualidade com o filho de Maria (Mwayi) e Maria no ano de 1984 acompanhada pela voz-off de Mwayi. Uma vez Maria introduzida formalmente ao espectador por meio da legenda com o seu nome,

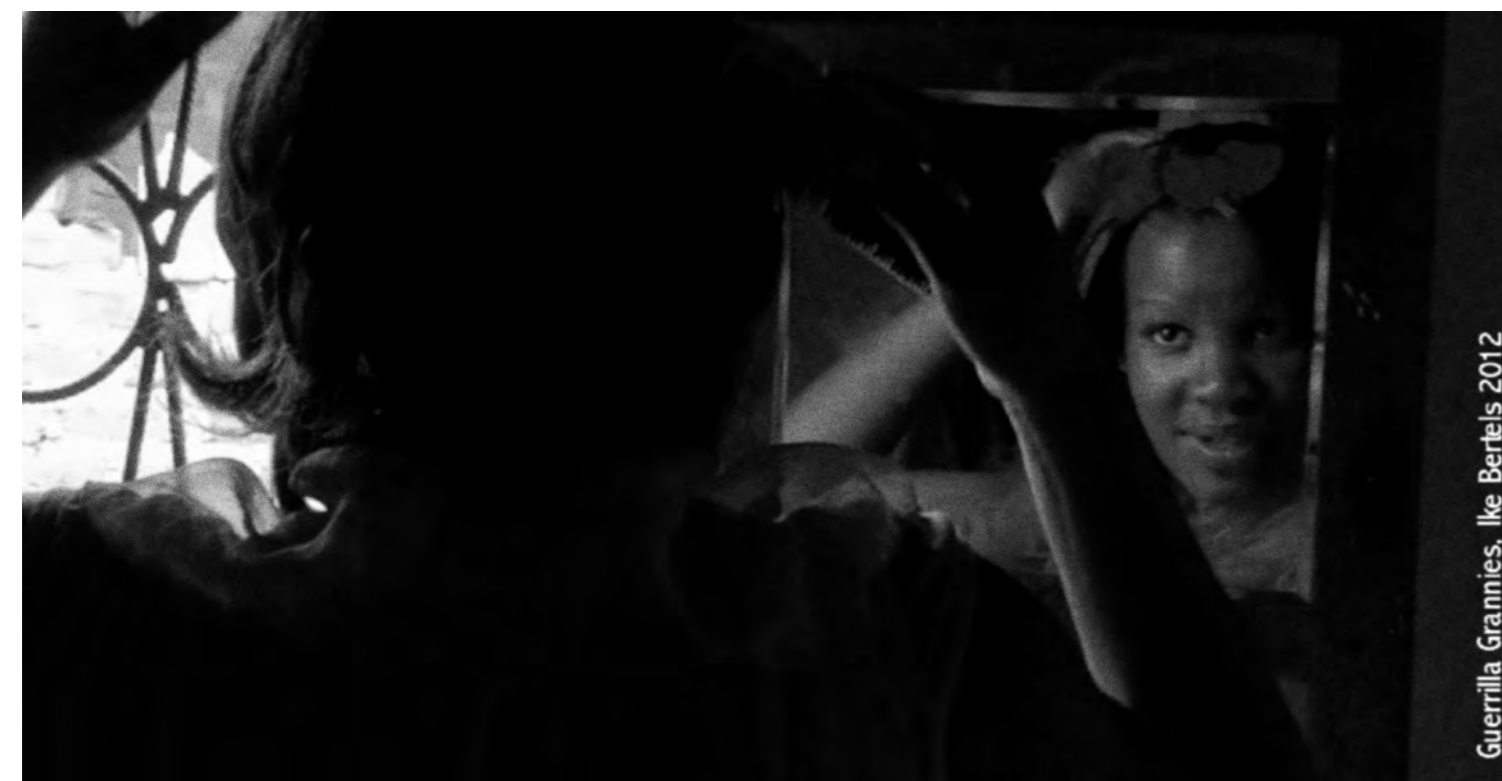
ouvimos a voz dela que nos traz imagens de arquivo. Através de uma *mise en abyme* da narrativa filmica, vemos as três mulheres filmadas em 1984, sentadas a visionarem o documentário dos anos 70 onde se encontra a imagem que fascinou Ike Bertels.

As palavras de Mónica nos anos 1984 trazem-nos de volta a 2011, num campo/contracampo com o ecrã da televisão e, quando Mónica evoca a lembrança de aviões a bombardear os combatentes e as aldeias, somos de novo levados para imagens de arquivo sobre a guerra colonial. Esta sequência acompanhada por bombardeamentos inaudíveis e um chilrear de pássaros fica murada numa certa ambiguidade. O regresso à actualidade, num plano que mostra a Mónica sentada no sofá e à direita a cidade a reflectir-se no vidro da janela da varanda, serve para regressar para o mundo rural, onde vamos seguir Amélia e conhecer a sua filha: Lúcia.

A câmara demora-se no espaço rural explorando vários planos. A despedida de Lúcia leva-nos de volta à cidade introduzindo-nos Liberdade, sobrinha e filha adoptiva de Mónica. Um grande plano sobre Liberdade falando de Mónica traz-nos de volta à aldeia de Amélia e a Joaquim. A dificuldade da sobrevivência no campo, leva-nos de novo para a cidade e Liberdade, nascida a 25 de Junho de 1975, dia da independência nacional de Moçambique. Assim, vemos e ouvimos o discurso histórico de Samora Machel: «Moçambicanos e moçambicanas, operários, camponeses, combatentes, povo moçambicano, em vosso nome às zero horas de hoje, 25 de Junho de 1975, o Comité Central da FRELIMO

proclama solenemente a independência total e completa de Moçambique. (...)» (22':29"). Regressamos a Mónica serena, lembrando silenciosamente «Samora...humm» (25':19"). Neste momento dá-se uma pausa nas narrativas individuais com um plano geral de uma massa de água e música acompanhando a voz narrativa. Deste plano geral passamos para um grande plano sobre um rádio pousado numa mesa, com a voz-off de Mónica em 1984, que nos leva a uma aldeia onde se discute a questão da poligamia. No momento em que se espera uma resposta vinda do grupo de homens sentados juntos no chão, regressamos à cidade e a Mwayi a fazer compras com a família e, por proximidade, a Maria nos anos 1984 comentando a necessidade das mulheres trabalharem fora de casa. Regressamos à cidade onde a voz de Mwayi acompanha Maria, Amélia e Mónica em 1984. As seguintes sequências alternam entre Mwayi e Liberdade para se concentrarem nas dificuldades enfrentadas por Miko, mas também por Joaquim. As fragilidades e as dores são filmadas com afecto e pudor.

Uma vista geral de noite sobre a cidade leva-nos a relembrar os anos da guerra civil e as imagens dos anos 1994 com as primeiras eleições. Maria, a «mulher do mundo» chega num avião, traz prendas para a família. A lembrança da guerra civil leva-nos a Amélia e à sua experiência rural. Entre as dúvidas de Amélia, Mónica fala de esquecimento e de perdão para uma união construtiva. Nos minutos 52':53", a menina de camisola vermelha passa com um recipiente com água, ecoando no rosto da jovem recém-formada no espelho do presente (53':39").



Tanto as imagens de 1984 como as de 1994, inseridas na narrativa de 2011, surgem como uma palavra autoritária. Constituem uma autocitação de Ike Bertels que legitimizam o documentário unindo a forma ao conteúdo. O círculo narrativo acaba com o regresso à imagem de três raparigas no mato (54':26"). Um plano geral com a voz narrativa relembra as sábias palavras de Amélia: «The future is today» (54':44"). Do geral, regressamos a Mwayi, cuja voz-off acompanha imagens à beira mar, e o filme acaba com o genérico a deslizar sobre um travelling em pano de fundo constituído pelo céu e umas palmeiras. O futuro é agora, diz-nos Amélia, a vida constrói-se no dia-a-dia na urgência pacata do quotidiano, sem fórmulas, sem modelos, apenas o que se pode com o que se tem. O futuro espelha-se neste mar imenso encostado a Moçambique, mas também ao mundo inteiro.

### Bibliografia

- Aumont, Jacques e Marie, Michel. 2004. *A análise do filme*. Traduzido do francês por Marcelo Félix. Lisboa : Texto&Grafia.
- Chiziane, Paulina. 2002. Niketche. *Uma história de poligamia*, Lisboa: Caminho.
- Depardon, Raymond. 2005. « Raymond Depardon : sou um observador profissional» in Doclisboa 2005. III Festival Internacional de Cinema Documental de Lisboa: 113.
- León, Bienvenido. 2001. *O documentário de Divulgação Científica*. Traduzido do castelhano por Jorge Vítor Hugo. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Metz, Christian. 2003. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris : Klincksieck.
- Newitt, Malyn. 1997. *História de Moçambique*. Traduzido do inglês por Lucília Rodrigues e Maria Georgina Segurado. Lisboa : Europa-America.

### Notas finais

1. Significa: mulher bonita, onde vais?
2. *Women of the War*. 1984. De Ike Bertels. Holanda.
3. *Guerrilla Pension*. 1994. De Ike Bertels. Holanda.
4. Imagens de arquivo constituídas por *Behind the line*. 1970. De Margaret Dickinson e *Estas são as Armas*. 1978. De Murillo Salles/INAC.
5. Possivelmente integradas no destacamento feminino criado em 1967 por Samora Machel.
6. Voice-over de Dawn Mastin.
7. Indicação nos agradecimentos do genérico do documentário.



### Ana da Palma

Viajante entre as palavras e as imagens e investigadora em Arte e Educação.



# IN

---

## IN THE NICK OF TIME

Recensão de  
Anabela Branco de Oliveira

**IN THE NICK OF TIME**  
**Título original:** EIN AUGENBLICK IN MIR  
de David M. Lorenz  
de David M. Lorenz  
Alemanha / Germany, 2011, 13 min  
**Realização, produção:** David M. Lorenz  
**Direcção de fotografia:** Darja Pilz  
**Montagem:** Florian Eisner, Darja Pilz  
**Musica:** Martin Kreft, Marina Funck

## “IN THE NICK OF TIME”

*In The Nick of Time (Ein Augenblick in mir)* é um filme de tempos e momentos, de interrupções e de recuperação de um tempo, de minutos irreversíveis e de instantes recuperáveis. É uma curta-metragem com treze minutos onde se concentram a vida e a possibilidade da morte, a mentira e a verdade, as fronteiras entre a alienação e a arte.

É uma curta-metragem feita de olhares, conduzida por olhares e espelhada nos olhares de um adulto e de uma criança: duas personagens na interrogação de um tempo. Um intercâmbio chapliniano. São duas personagens que estabelecem um pacto: o olhar da criança transforma a atitude do adulto. O olhar da criança exige a mudança, vigia o detalhe das atitudes, incentiva a arte, proclama a vida e não se deixa enganar. O rosto angustiado do adulto, em grande plano, choca com o rosto transparente e decidido da criança em plano de conjunto. Um rosto mais longínquo mas fortalecido e construído no olhar do adulto projetado para fora de campo.

É uma curta-metragem que decorre num só espaço – um apartamento despojado, sem cor – mas que projeta, através da transparência, um olhar para um outro espaço – uma janela, no prédio do outro lado da rua. É uma curta-metragem de duas janelas, dois mundos que se tornam, ao mesmo tempo, transparentes e opacos. Duas janelas e duas câmaras subjetivas. Duas janelas indiscretas construídas na interação constante dos olhares, sem o esperado voyeurismo hichtchokiano. São duas janelas que transmitem dois mundos a descobrir, duas realidades interrogadas.

O espetador entra no universo das duas janelas e das duas personagens num jogo contínuo entre silêncio e música. E, nos sons dos sopros e da percussão, a carga extraprofilmica, fazendo lembrar as coreografias fellinianas na manhã de nevoeiro de *Amarcord*, torna-se profilmica acompanhando os movimentos corporais do adulto. O silêncio domina a preparação do enforcamento, o colocar da corda, o rigor dos pés na preparação para o salto e, de novo, o gesto de assumir a verdade em relação ao suicídio quando, perante o olhar exigente do miúdo, o adulto coloca a corda no caixote do lixo e assume uma nova atitude. O silêncio regressa, no fim, quando o pano fecha, a caixa cai e surge uma outra interrogação: a foto da criança da janela.

O silêncio é violentamente cortado pela percussão e pelos sopros na instalação de um contraste e de um processo narrativo. A música começa quando o adulto olha para fora de campo e pára, no momento do enforçar. Começa a música quando ele olha para a janela do outro lado da rua. E a música define o jogo plástico teatral, os gestos circenses do adulto e o eclodir da vida e da arte. Em *In the Nick of Time (Ein Augenblick in mir)*, silêncio e música definem as fronteiras entre a vida e a morte.

O universo da morte existe na casa despojada e sem cor e na vida encaixotada apresentada num plano panorâmico em *plongée*: um olhar de quase enforcado. Existe nos gestos em grande plano do adulto quando prepara a corda, quando respira fundo e ensaia a posição dos pés na proximidade de uma decisão final. A morte existe, na sequência inicial do filme, numa das janelas. Na janela, do

outro lado da rua, começa a vida, no olhar indiscreto e inesperado de uma criança. O momento da morte deixa de ser íntimo e solitário: a criança, a partir da outra janela, interroga, exige e torna-se alavanca de uma mudança. Perante isso, o adulto resolve projetar a vida ou, pelo menos, disfarçar a decisão de morte.

*In the Nick of Time (Ein Augenblick in mir)* é um intenso jogo entre a mentira e a verdade, entre o disfarce e a realidade. E entramos assim num universo begniniiano que revisita a memória de um outro adulto que quis, a todo o custo, fazer do horror concentracionário um jogo divertido que tornasse o filho feliz. Através dos gestos e dos olhares, o adulto transforma o movimento do enforcamento, a posição definitiva em cima do banco numa eventual e necessária troca de lâmpadas, transforma a evidência da corda num objeto de jogo e malabarismo, transforma o sangue da queda num momento indelével de um cozinhado imaginário. Um cozinhado imaginário com um pano que transforma sangue em suor e vapor de fogão, numa colher de pau cheia de sabores imaginários que enganam a mãe mas não enganam o miúdo.

A perspicácia da criança exige um pacto entre os dois. Um pacto que começa num plano fundamental: quando a corda domina o campo e denuncia a realidade, num jogo de olhares cruzados e transgressores como uma fotografia de Doisneau. Um pacto que se concretiza quando a corda é definitivamente atirada para o caixote do lixo.

Na eclosão da verdade, nasce o pacto da arte: nascem objetos estéticos e gestos plásticos. A alienação do vazio e do inútil dá lugar à imanência e à transcendência da arte. O adulto ausenta-se, por segundos, e volta transformado e maquilhado. Os objetos encaixotados transformam-se em arte; os gestos, outrora estudados para a morte, transformam-se em animais imaginários, em danças, em corpos que levitam, em forças e movimentos imaginários. E a criança, na janela do outro lado da rua, aceita, exige e aplaude! Duas janelas e o nascimento da arte: circo e mímica, juntos! Duas janelas e um pacto que se consolida entre os dois!

A cortina transforma-se em pano de palco e o adulto descansa e respira com um corpo de artista. E caixote cai! E, no silêncio, de novo, o olhar para fora de campo. E o olhar para a janela, do outro lado. Uma diferença! Uma surpresa? O universo do inexplicável e do onírico! Uma ausência? Uma outra encenação? Uma outra imagem: o retrato do menino, pendurado na parede, outrora nua. Outro espaço? Outro tempo? O encontro com o passado? A decisão do presente? Outro objeto “encaixotado” que se tornou objeto estético? Ou apenas a magia do olhar?

David M. Lorenz dá-nos treze minutos de fora de campo e de câmaras subjetivas. Apresenta-nos uma concentração de olhares cinematográficos onde se cruzam Robert Doisneau, Marcel Marceau, Charlie Chaplin, Federico Fellini e Roberto Begnini.

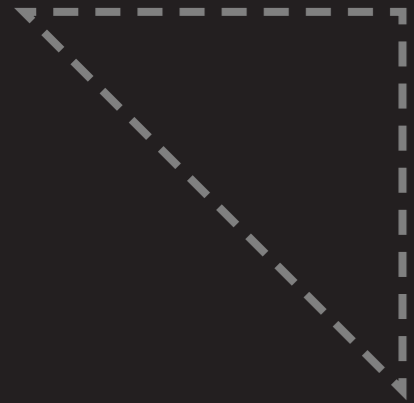
*In the Nick of Time (Ein Augenblick in mir)* é tempo, verdade, mentira e imaginário: a metáfora de uma arte cinematográfica!



### Anabela Dinis Branco de Oliveira

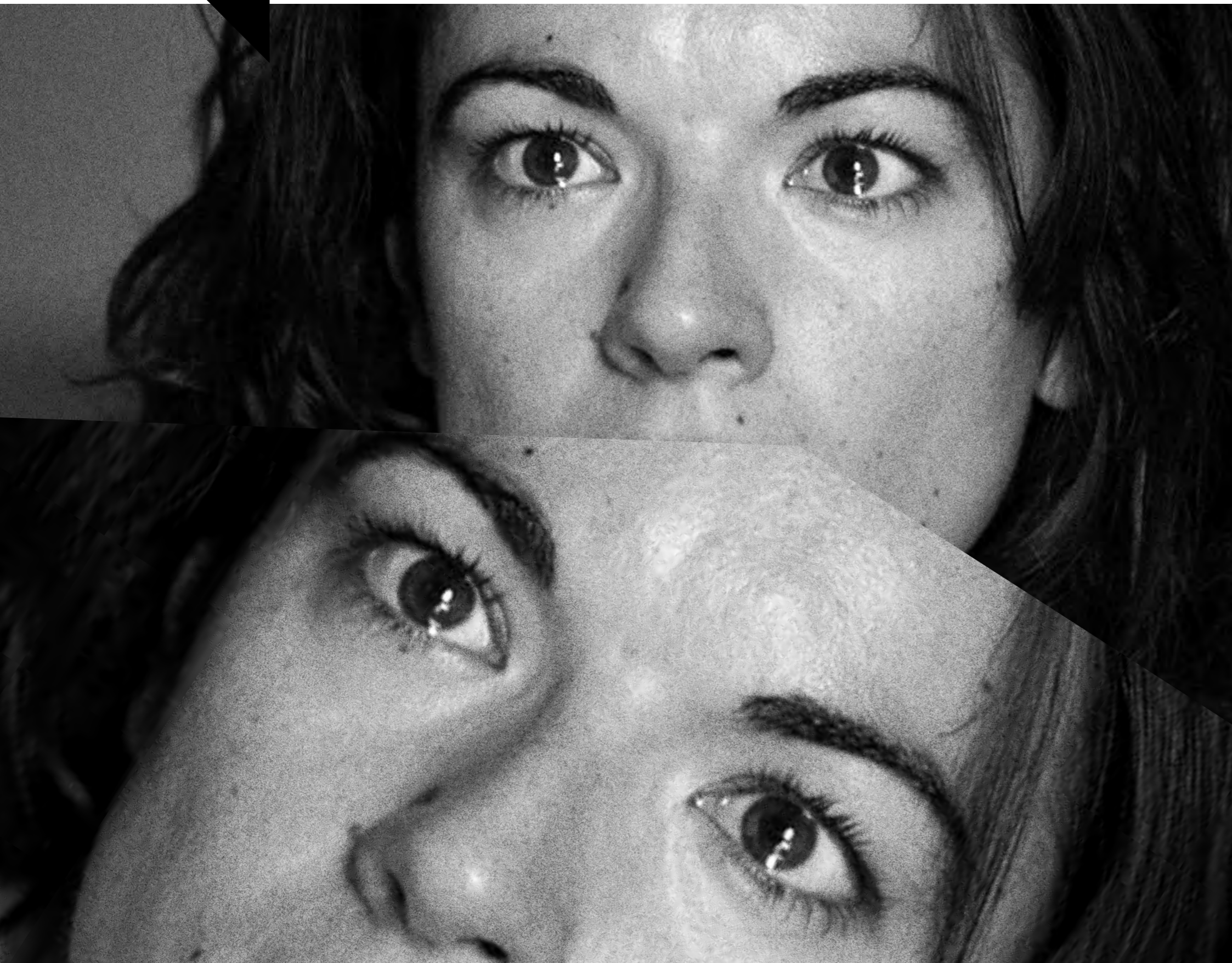
É professora auxiliar na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro e investigadora no Labcom. Doutorada em Literatura Comparada, orienta a sua investigação científica no âmbito dos estudos interartes, nomeadamente nas relações entre literatura e cinema. É autora do livro “Entre Vozes e Imagens – a presença das imagens cinematográficas nas múltiplas vozes do romance português (anos 70-90). Leciona vários seminários no âmbito da análise do discurso fílmico e das relações dialógicas entre o cinema e outras artes. Autora do curso “Cinema: Alquimia das Artes” na Fundação de Serralves (Porto, 2009). Tem comunicações apresentadas em múltiplos colóquios e publicações em revistas nacionais e internacionais. Conferências convidadas nas universidades de Paris III, Paris Ouest Nanterre La Défense, Utrecht, Varsóvia e Lublin sobre o romance português contemporâneo (anos 60-90). Participações em júris e workshops em festivais e mostras de escolas de cinema (Avanca, ESAP, Festival de Cinema de Ourense, Festfilm-Montpellier). Pertence ao conselho editorial das revistas online *International Journal of Cinema*, *Plural/Pluriel*, *Persona* e *Cygne Noir*, *revue d’exploration sémiotique (Université du Québec à Montréal)*





**DEPOI MENTO**

**TESTI MONIAL**



## A pele dos atores se consome

O que há de empolgante num espetáculo de teatro é que, tal como na vida, a qualquer momento podemos morrer. Nós, atores de teatro, somos sobreviventes. E a vida que salvamos não é absolutamente nossa e nem sequer é absolutamente vida. É a vida da ficção. É o mundo do imaginário. A sobrevivência do espetáculo depende muito – talvez demasiado! - do apego a essa vida que estamos condenados a ter.

Damos o que tivermos para servir a ficção, tanto para o palco como para a câmara. Despimo-nos, exploramos emoções, estudamos o corpo, trabalhamos a voz e cada papel é uma aventura de descoberta do humano, dentro de nós. Depois, quando a personagem começa a ganhar forma, repetimos as falas e as marcações, entra a contracena, a relação com o espaço e os objetos, experimentamos, falhamos, experimentamos outra vez, falhamos, etc. etc. E temos a certeza que a personagem existe quando sabemos reagir por ela a qualquer imprevisto, em qualquer situação. Há um pulsar interno, uma sensação específica de cada personagem, aprendemos a ligá-la em nós – on/off. Depois, quando (na melhor das hipóteses) tudo isto está ganho, filmamos ou vamos para palco. Quando filmamos, a gente às vezes nem sabe bem como, o trabalho acaba, vamos para casa e um dia iremos ver-nos no écran; alguém há-de ter composto

aquela vida, alguém lhe há-de ter dado sentido: o realizador. Quando vamos para palco, a coisa é diferente. No instante do espetáculo, temos que dar sentido a tudo o que o encenador colocou no palco, temos que fazer da sua composição um acontecimento. Tornamo-nos realizadores da nossa própria ficção no instante do espetáculo. A nossa atenção salta para o exterior de nós, vigiamo-nos, mas temos que permanecer em nós, pulsando na personagem, sob pena de perdermos a vida da ficção. Esse é o desafio: não morrer em palco.

O teatro aprendeu com o cinema, tal como a pintura aprendeu com a fotografia e os pintores foram captar o instante como faziam as máquinas fotográficas. É claro que a aplicação de um mesmo método em matérias diferentes gera resultados distintos. No caso da pintura o resultado foi diametralmente oposto. Os impressionistas que foram captar o instante, à revelia dos académicos em ateliers pintando modelos fixos, produziram formas que se foram progressivamente afastando do realismo vigente e do realismo da câmara fotográfica até ao desmaterializar completo. No teatro, como se processou a relação com a linguagem cinematográfica? Seria uma questão interessante e certamente prolixa que não estou capaz de responder. Mas atrevo-me a referir alguns aspetos que ocorrem de experiência e observação.





Há alguns anos, ainda na ESMAE, participei no espetáculo “Tudo é Medo”, uma adaptação de “Macbeth”, encenada por Lee Beagley. O espetáculo era composto por várias imagens que criavam um universo do domínio da surrealidade onde eram evidentes vários elementos da linguagem cinematográfica, como diferentes planos ou o slow-motion. Recordo-me de uma cena em que o público via uma mesa de banquete em plano picado; ou seja, nós movíamos um retângulo de madeira e, sustentando-o com os nossos corpos debruçados, produzíamos essa imagem. O modo e o tempo como a mesa levantava e os nossos corpos se colocavam era tarefa nossa, não havia fades nem cuts. Era tarefa, não das personagens, dos atores. Nós tínhamos que estar seguros do filme que estávamos a realizar para que a ficção não morresse, perdida na dificuldade prática da tarefa. Por isso treinámos muito, claro. E, a cada apresentação, o importante não era levantar a mesa, o

importante era filmar a mesa levantando-se. De cada vez que nos debruçávamos sobre a mesa estávamos filmando mentalmente os nossos corpos em plano picado.

Num espetáculo da companhia dos irmãos Cortese – “Holiday” – os atores estabeleciam três níveis de presença muito distintos: eles estavam em contacto direto com o público através do olhar e da atitude; eles dialogavam naquele espaço de fêrias que era a cena; eles cantavam canções barrocas evocando um universo onírico. O fazer acontecer destes três universos no mesmo palco e sem recurso a qualquer mudança de imagem ou efeito especial era tarefa dos atores.

Em “A descoberta das Américas”, Júlio Adrião faz acontecer a ficção construída pelo texto de Dario Fo, com nada, nenhum cenário nem acessório. No palco vazio, ele cria planos, faz zooms, fade-in, fade-out, suspense, dá vida a todos os objetos e personagens,

interpela-os, brinca com eles, torna-os vivos. Vemos um grande barco entrando no oceano, vemos a minúscula vesícula de um condenado à morte, vemos uma multidão de índios, vemos um homem só. O filme que nós – público – vemos é imenso, naquele palco nu. Tarefa do ator.

No espetáculo “Remendos”, do Teatro do Montemuro, interpretei uma personagem que experimentava emoções dolorosas que, em alguns momentos, se traduziam em choro. Há muitas técnicas para provocar as lágrimas e esse não foi o principal desafio. O desafio de cada espetáculo era o de gerar a emoção sem a aplacar através de uma técnica desligada do rumo daqueles acontecimentos. O importante nunca era chorar, o importante era estar nos acontecimentos, naquela vida ficcional. Muitas vezes chorei nos sítios onde era suposto chorar – a maior parte das vezes, porque quando repetimos muito o corpo adquire uma memória dos movimentos e das sensações e reproduz as experiências. Algumas vezes não chorei onde era suposto chorar e, nessa circunstância, houve espetáculos em que aceitei e continuei desenvolvendo as emoções da personagem e houve espetáculos em que me julguei mal. Porque nós nunca somos a personagem, nós nunca habitamos completamente na ficção, senão seríamos loucos. Nós temos um botão on/off e temos outra coisa: a nossa consciência de ator. Ela pode ser uma aliada, normalmente é. Mas ela também pode ser o nosso carrasco e isso acontece quando nos julgamos mal em palco, durante um espetáculo; nesses momentos tendemos a injetar energia ou emoção ou o que for que a tal consciência julgadora diz que está em falta e então entra o exagero, que é o julgamento autocrítico do ator sobrepondo-se à ficção. É preciso ir com a ficção, nunca ultrapassá-la.

E é preciso ir com a nossa realidade também. Embora o corpo tenha memória, cada espetáculo é único e nós sabemos como descobrimos sempre algo novo, como nos equilibramos na corda bamba do instante e damos vida à morte, essa morte mais viva e mais perene que a própria vida: a ficção. Há uma tomada que liga o real à ficção e essa tomada tem que ser ligada todos os espetáculos, para que a energia seja corrente, para que nada se ultrapasse, para que o estado do ator e a materialização da personagem seja um fluxo.

Mas eu – atriz – não chorava. Eu filmava-me personagem a chorar. Porque a cada vez que a emoção ocorria eu controlava a imagem, sabia até onde podia ir e o que me limitava, quais eram os contornos da minha ação. Essa tensão e contenção, alimentos internos, eram como uma fogueira que fazia arder a pele em que me via. Assim, a cada espetáculo, a pele dos atores se consome.

Isabel Fernandes Pinto



#### **Isabel Fernandes Pinto**

É atriz, encenadora e autora de contos e textos para teatro.

Colaborou com várias companhias de teatro: Teatro Regional da Serra de Montemuro, Teatro Art’Imagem, Centro de Criatividade, EntreTANTOteatro, CAIR-TE, Terra na Boca, La Marmita, entre outros.

Integrou elencos de televisão e curtas-metragens, entre as quais Berço de Pedra, de Nuno Rocha (prémio Melhor Elenco “ALEXIS DAMIANOS”).

Criou os projetos Faunas – “Teatro Portátil” e “Fios de Tempo”, onde encena, escreve e interpreta. Encenou espetáculos com a comunidade: “Sarau Aberto” e “Manuel”, apresentado no Teatro Aveirense em 2014.

É co-fundadora da Associação Cultural Fugir do Medo.





ESSAYS  
ARTI GOS

## Editorial

*"[...] the rhythm, the way bodies are framed and lit, that's when we start to lose ourselves, and cinema comes closest to what it essentially is: sensual experience of the world."*

Philippe Grandrieux, Director

As guest editors, we are excited to introduce this special issue on "Cinema and the Body" for the second volume of the *International Journal of Cinema*. We are proud to provide a platform for new viewpoints and developments in the cinematic arts. This issue presents a rich selection of essays, reviews and interviews, approaching the theme of cinema and the body in diverse ways. The theme is explored through a wide range of cinematic genres such as science fiction, horror, documentary, film noir, and experimental films. Furthermore, the authors provide new insights to the topic from multiple frontiers in their discipline, which include the introduction of new interpretations to phenomenological concepts related to the critical analysis of film styles or authorship, the linking to recent empirical findings from cognitive neuroscience to the explanatory framework of film viewing processes, as well as addressing a variety of specific viewpoints, for instance, to Chinese, Russian, Portuguese, and American film culture.

This issue identifies the omnipresence of the body in cinema as a fusion of the corporal and the visual. The performer's perspective of the cinematic body is considered in various viewpoints to body movement onscreen. The scientific representations of the body are reflected in *neurocinematics*, a new research paradigm that studies films through brain research. Empirically grounded studies increase our understanding of, for instance, how camerawork and editing influence the spectator's body. The cinema and the body are considered to be fundamentally intertwined with such socio-politically and ideologically determined domains as spectatorship, authorship, and film criticism. Furthermore, physiological characteristics of the human body are paralleled with those of the cinema, exploring, for instance, how the film camera's eye embodies human sight in the act of filmmaking, and how the bodies of the author and the spectator physically determine the images created by and for the right-handed, implicitly dominating cinematic imagery. Finally, the essays in this issue elaborate on the cultural representation of gendered, racial and colonial bodies, the failure of body perfection, and the bodies of hypochondriacs and vampires.

Influenced by Shapiro's polemic discourse in 1993, "The Cinematic Body," the concept of the body in cinema emerged as a radically new approach to cinematic theory. The post-modern cinema has both deconstructed and reconstructed the presence of the human actor. With the continuing evolution of 3D cinema and holograms, the flatness of the cinema is replaced by a three-dimensional, digitally reconstructed simulation of the body: the transformation of human form into disembodied digital bytes problematizes our very notion of embodiment. Placing the body

central to artistic and scientific inquiry offers an antidote to cinema as a purely visual medium, and is a critical component of the discussion of representation in cinema: it not only increases the awareness of how the presence of the onscreen body is constructed and perceived, but it rethinks the physicality of the spectator and the filmmaker as well.

We hope this issue inspires filmmakers and performers, as well as scholars, students and spectators. We are also hopeful that the essays in this issue will create a stimulating dialog between scholars and cinematic practitioners.

Kaisu Koski and Pia Tikka

### Pia Tikka

Pia Tikka is a director-cinematographer with expertise in neurocinematics (Hasson et al. 2008), i.e., a novel paradigm of neuroscience that studies human cognition by means of functional magnetic resonance imaging (fMRI). Within this framework she has a special interest in unraveling the role of the brain in filmmakers' expertise. Tikka's concept of "enactive cinema" (2008) together with the embodied mind approach (Varela et al. 1991), further suggests opening up the discussion to the domain of the implicit emotion-driven interaction loop between the viewer-participant's psycho-physiological response and the cinematic narrative.

### Kaisu Koski

Kaisu Koski has expertise and interest revolving around "performativity" and cinema, and the scientific-medical representation of the body through the moving image. Furthermore, she promotes cinema as a research methodology, which is arts-based and comparable, but significantly different from anthropological/ethnographic film. In such a research context, the ethical issues and questions about raw data versus its artistic dramatization, for example, become important. Other interesting issues in her practice are the artist-researcher's own body in the image vs. research participant's body, and how these bodies are manifested in onscreen performance.

## Corpo e metamorfose: o monstro como reflexo autoral na significação do filme *A mosca*, de David Cronenberg<sup>1</sup>

### Abstract

*The body horror emerged as a subgenre of horror cinema and one of its greatest exponents is David Cronenberg. In his films, the human body was never designed as a perfect machine. For the Canadian director, the body is the receptacle of all the ills of all the misfortunes that might narrow it down to an empty shell, anodyne, as either the metamorphosis that engenders fear and puts the body in check. From this premise, and having mainly the French discourse theories as a theoretical foundation, we will see how the body is configured by guidelines of the grotesque metamorphosis that governs the annihilation in *The fly* 1986, as well as the authorial body that focuses on reflection monstrosity as the failure of bodily perfection.*

**Keywords:** Body; Horror cinema; meaning; grotesque; film analysis.

### Introdução

O horror corporal (*body horror*) é um subgênero do cinema de horror e atingiu grande representatividade nos anos 1980. De um conjunto de filmes desse subgênero, em que os corpos ou sofriam metamorfoses, transformações profundas nos modos de ser e viver, ou eram aniquilados pelos acontecimentos fortuitos, talvez a escolha mais perturbadora, que realmente polemiza e planta no espectador um efeito de sentido proveniente do pavor, seja os filmes de David Cronenberg. Este é, sem dúvida nenhuma, o cineasta que realmente inaugurou o *body horror* no cinema do medo. O corpo nos filmes do diretor canadense nunca foi idealizado como uma máquina perfeita; pelo contrário, o corpo humano é o receptáculo de todas as mazelas, de todas as desgraças que possam acometê-lo e reduzi-lo a uma casca vazia, muitas vezes, anódina, como quer os vários processos metamórficos que engendram o medo e colocam o corpo em xeque nos filmes desse cineasta perturbador.

David Cronenberg sempre teve por meta em seus filmes, como já deixou bem claro em muitas entrevistas, desmascarar a fragilidade do corpo humano, sujeitando-o a uma genuína representação do grotesco. Nesse processo, o corpo passa a ser visto como uma máquina imperfeita que, de certo modo, está fadado ao aniquilamento, seja pelas forças da natureza ou do próprio homem, seja pelas forças sobrenaturais, inexplicáveis, que envolvem as personagens. Em suma, a falência do corpo é o mote fundamental que Cronenberg evidencia na maioria de seus filmes.

Do universo macabro de corpos grotescos do diretor canadense, interessa-nos deter naquele que talvez seja um dos filmes mais perturbadores do *body horror*, *A mosca* 1986, cuja representação corporal ganha uma configuração assustadora com a transformação de um cientista, Seth Brundle, em monstro. Aqui, a corporalização ganha contornos profusos e inquietantes. A mutação que sofre o protagonista, fundido acidentalmente com uma mosca doméstica,

irá apontar para um caminho em que seu corpo instaurará um novo sentido: provocar o horror, por meio da imagem abjeta do grotesco. Nesse enunciado horripilante, cujo corpo vai lentamente rumo ao aniquilamento de sua identidade, transformando-o em uma mosca humana, a metamorfose é agonizante. Ela se prolonga no tempo e, assim como certas doenças mortais e destrutivas que apontam para a efemeridade da vida humana, ela tende a levar o corpo em transformação à degradação física e mental. Essa mestiçagem entre os genes humanos e os do inseto provoca uma perturbação não só como estratégia discursiva do gênero *horror*, mas também como um alerta que o autor, subjacente ao texto fílmico, quer transmitir: o corpo humano como um invólucro imperfeito, fadado ao completo autoextermínio. Esse revestimento destina-se a produzir ilusões e, de certa forma, pregar uma grande peça na vida das personagens envolvidas nas muitas narrativas em que os corpos representam muito além de uma simples corporificação.

Por meio das teorias acerca do discurso, entre elas a Semiótica de linha francesa – conhecida como a “Escola de Paris”, amplamente difundida por Algirdas Julien Greimas e seguidores –, e a Análise de Discurso – também de origem francesa, que tem com o trabalho de Dominique Maingueneau uma profusão de modelos para empreender as análises, sob o ponto de vista discursivo, a quaisquer objetos, sejam formas da linguagem, sejam os discursos que as manifestam –, pretendemos verificar como o enunciador constrói uma corporalidade específica no enunciado fílmico, na medida em que rejeita o corpo normal e o coloca como uma imperfeição, figurativizada na deformação do corpo do protagonista em *A mosca* 1986. A ausência da forma “ideal” e a prevalência do disforme, que gera o horror, provocam a rejeição desse corpo, notadamente paramentado como uma imagem do abjeto, apresentado em sua imperfeição mais “perfeita”, sob o ponto de vista de um enunciador que realmente quer provocar muitas inquietações.

### A escolha grotesca de Cronenberg

Em seu estudo sobre a obra de Rabelais, Bakhtin (1999) mostra que as imagens da cultura popular permeiam a obra do autor francês. Bakhtin se centraliza nesse aspecto da cultura popular, enfatizando como modelo de análise as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.), nas obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar e nas diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, brasões populares, etc.). É a partir do carnaval que se originam as imagens grotescas, e da comicidade das representações festivas que Rabelais utiliza em sua obra, o riso carnavalesco. Decorrentes da cultura carnavalesca, certos ocorridos, dentro do meio eclesástico, tinham uma representação mais “humana”, como os milagres, a vida do clero, as moralidades, que são carnavalescos, aproximados ao deleite do povo através dessas festas de rua.





O sofrimento torna-se riso, um ponto bastante marcante dentro dessa cultura. Das imagens grotescas surge a preocupação constante com o corpo, com a aproximação deste com as coisas terrenas, como beber, dormir, comer, saciar as necessidades fisiológicas e sexuais. Há uma maior aproximação dos personagens com a vida cotidiana, uma interação mais realista que dá à obra literária um caráter mais “humanizado”. As grosserias verbais e corporais também ganham certo valor dentro das imagens grotescas da cultura popular.

O realismo grotesco, tipo específico de imagens da cultura popular em todas as suas manifestações, difere, como o autor salienta, do realismo romântico (o grotesco romântico). No realismo grotesco há a degradação do sublime. Degradar é estar em comunhão com a parte inferior do corpo, a do ventre, e dos órgãos genitais, e, conseqüentemente, com os atos sexuais, com a concepção, com a gravidez, o parto; também é estar em sintonia com a satisfação alimentícia, cuja realização acontece em dois polos opostos, mas confluentes: de um lado, a absorção dos alimentos; de outro, a expulsão desses alimentos pelas necessidades fisiológicas, a defecação como o constituinte final desse contentamento alimentar. Tal atitude não estava de acordo com os procedimentos morais do realismo romântico, onde o corpo é acabado e perfeito. Há uma oposição entre grotesco subjetivo e grotesco romântico. Enquanto o primeiro está relacionado com a cultura popular e com seu caráter universal e público, o outro é uma espécie de carnaval que o indivíduo, solitário e com a agudeza consciente do isolamento que escolheu como forma de vida, representa. No grotesco romântico há a representação do terrível, do medo, enquanto no grotesco medieval, o terrível é vencido pelo riso. As imagens do

grotesco da cultura popular não procuram assustar o povo; por outro lado, há a mais pura expressão do temor com as imagens do grotesco romântico. Para se entender o problema do grotesco e de sua essência estética é preciso se colocar dentro do contexto da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento. Para se compreender ainda mais os meandros desse universo, é preciso fazê-lo a partir da visão carnavalesca do mundo, pois fora desse âmbito, desses elementos, os temas do grotesco tornam-se completamente sem sentido, unilaterais e ingênuos.

No grotesco romântico, a representação do horrível, daquilo que provoca o medo, centra-se no repugnante, no feio. Este, por sua vez, gerou alguns questionamentos de Karl Rosenkranz, filósofo alemão do século XIX. Em 1853, Rosenkranz publicou um livro polêmico: *A estética do feio*. Neste livro, em uma de suas passagens, o autor alemão mostra que o repugnante é constituído por algumas oposições: ao *Belo sublime* – forte, grandioso, majestoso –, que tende ao infinito, há uma antítese positiva, o *Belo agradável* – gracioso, jocoso, atraente –, que tem sua representação no limite do finito; a partir dessa primeira oposição entre o belo sublime e o belo agradável, haverá então duas outras antíteses, dessa vez, negativas: 1) Antítese negativa ao belo sublime (o *vulgar*), que produz algumas oposições: grandioso ao miserável; forte ao débil; majestoso ao desprezível; 2) Antítese negativa ao belo agradável (o *repugnante*), que gera algumas oposições: gracioso ao grosseiro; jocoso à frivolidade, à superficialidade, ao morto; atraente ao horrendo (Cf. Rozenkranz 1984, 225). Em uma observação fundamental, o autor notará que o repugnante possui um efeito que nos repele diante de sua apreciação:

[...] A inacessibilidade do sublime nos arrebatava do limite comum e nos enche de maravilha e veneração. O estímulo do agradável nos atrai em sua direção para o aproveitarmos e o lisonjearmos com todo o nosso sentido. O repugnante, ao contrário, nos repele de si porque suscita em nós desgosto por sua miserabilidade, horror por seu caráter mortuário, repugnância por seu caráter horrendo (Rosenkranz 1984, 225).

Tais oposições apresentadas por Rosenkranz retomam, em semelhança, a ideia postulada por Victor Hugo (1988) sobre a teoria do grotesco: a fusão dos contrários, o belo e o feio, irá gerar o grotesco. Wolfgang Kayser (1986, 61) mostra que é “[...] somente na qualidade de polo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade”. O grotesco irá dirigir, como o sublime, o nosso olhar também para um mundo mais “[...] elevado, sobre-humano”, assim como “[...] do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal” (Kayser 1986, 81).

O grotesco funda as agruras da rejeição. Ao produzir imagens abjetas, um sentimento de repulsa toma conta daquele que observa, deixando-o incomodado. O grotesco afasta, repele e desestabiliza para poder produzir sentido. A rejeição ao corpo grotesco nos filmes de Cronenberg é um dos pilares para que o *body horror* se fundamente como um cinema do abjeto, do repugnante.

Fernão Ramos (1987), sobre o cinema marginal brasileiro, postula que a representação do abjeto neste cinema adquire um modo particular de existência: nega-se a representar o nobre, pois se privilegia o universo do “baixo”, representado por gestos

e comportamentos bizarros, tais como a deglutição aversiva; o animalesco; o sangue; o vômito; o corpo (lugar de construção do abjeto); o horror (lado grotesco; temores primitivos; berro histérico) – medida do sentimento causado pela expressão do abjeto –; e a atração pelo disforme (Cf. Ramos 1987, 117-118). Assim, a relação do cinema marginal com o espectador se dará na base do horror e da abjeção. Estes, por sua vez, produzem um efeito de sentido de repulsa que o espectador terá ao entrar em contato com os filmes. Essa relação, fundamentada no horror, na abjeção e na agressão, causa, desse modo, um efeito de incômodo no espectador, pois

[...] o vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado (Ramos 1987, 121).

Aristóteles, segundo José Luiz Fiorin (2008), trouxe para o universo estético o sentido medicinal e religioso do termo.

[...] A catarse é a libertação daquilo que gera o desequilíbrio, com vistas à reequilibração. Existem duas grandes interpretações da noção aristotélica. A primeira entende que a purgação é a vivência pelo espectador, durante a tragédia, da situação do herói, o que leva à experiência do terror e da piedade, de tal forma que aprende a distanciar de si esses estados patéticos. A segunda é que a vivência das dores das personagens propicia o alívio das próprias tensões. (Fiorin 2008, 41)



Será que o espectador cronenbergiano chega a experimentar a primeira ou a segunda interpretação aristotélica da catarse? O grotesco em Cronenberg, fundado naquele tipo específico do grotesco romântico, irá desestabilizar o espectador, pois, de imediato, sua catarse é anulada e, em seu lugar, sobressai-se a repulsa. Não há o estabelecimento do efeito da catarse, não há o “vínculo catártico” (Ramos 1987, 21), um lugar comum nas narrativas do cinema clássico. Nos filmes de Cronenberg, podemos observar que, de certo modo, o enunciatário (o espectador) experimenta a repulsa, a aversão, provenientes do abjeto que impregna a representação dos corpos na diegese filmica. Não há tempo para a purgação, apenas prevalece a repulsa.

Se o cinema de horror clássico tem por meta apresentar, como um de seus resultados, a catarse como forma de libertação das angústias e ansiedades experimentadas pelo espectador, o enunciatário cronenbergiano quebra esses parâmetros e aponta, como característica do cinema moderno de horror, para uma

ruptura narrativa que, ao invés da liberação, do relaxamento dos sujeitos, emerge um novo ponto de vista, que atinge o enunciatário, evidenciando uma reflexão acerca do papel do corpo nesses simulacros discursivos. O efeito catártico não existe; em seu lugar, emerge um efeito reflexivo. Em suma, em *A mosca* 1986 não há um equilíbrio, muito menos uma “reequilibração”; a catarse não existe. O terror é o desequilíbrio do corpo. Acometido por algo desconhecido, o corpo do cientista vai, aos poucos, definhando-se, expurgando pedaços de membros, carne, cabelo, dentes, para que outro modelo corporal surja. O terror, sem efeito catártico, é o mistério da mutação, é a metáfora de uma doença incurável, agressiva e progressiva. O corpo saudável, enquanto molde socialmente aceito, atinge um estágio terminal, para que outro corpo, o do monstro, brote como uma forma abjeta e grotesca para os padrões sociais; como recurso contrário à negação, do ponto de vista do transformado, a única solução é aceitar o corpo monstruoso como uma nova proposta corporal. O corpo do monstro

é, nesse caso, um misto entre o terror e a comiseração. Medo e compaixão, duas paixões que se tornam conflituosas na diegese filmica, não oferecem o distanciamento, nem o “alívio” esperado para o espectador. A única solução cabível, que encerra de vez com o modelo grotesco que se apresenta, tal como uma doença terminal em estágio avançado, é o aniquilamento das forças, é a destruição do monstruoso, da desordem corporal, sem, no entanto, provocar uma sensação de alívio, muito pelo contrário, pois o que realmente “sobra” é a sensação de medo de algo invisível e silencioso que nos devora por dentro.

#### **A figurativização da metamorfose grotesca no cinema de Cronenberg**

Embasados pela teoria da semiótica francesa greimasiana, podemos observar que cada texto em particular possui um percurso gerativo da significação que compreende três níveis com suas respectivas estruturas: no nível discursivo, a superfície e concretude do texto, há as estruturas discursivas; no nível narrativo, as estruturas semionarrativas; e, no nível fundamental, mais abstrato, as estruturas profundas. Cada nível apresenta, com suas respectivas

estruturas, uma sintaxe e uma semântica correspondentes. Do nível discursivo, que nos concerne aqui, podemos depreender uma dimensão figurativa. A dimensão figurativa é a mais evidente e rica, pois ela é responsável pelo acesso imediato ao sentido, já que “[...] essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso [...]” uma vez que ela “[...] é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas”, que, por sua vez, “[...] dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar” (Bertrand 2003, 29).

Oriunda da dimensão figurativa do discurso, a figurativização é um subcomponente da semântica discursiva; é um processo que consiste em revestir as estruturas abstratas do nível narrativo, dando-lhes concretude; também é um procedimento do enunciatário para figurativizar seu enunciado. Há dois patamares para os procedimentos de figurativização: 1) a figuração é a instalação de figuras semióticas; ela responde pela conversão dos temas em figuras; 2) a iconização, ao tomar as figuras já constituídas, irá dotá-las de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial que as transforma em imagem do mundo.



Nesse enunciado do *body horror* orquestrado por Cronenberg, a figurativização concretiza o valor buscado pelo sujeito protagonista: inicialmente, no plano figurativo, é o sucesso de uma experiência científica e as consequências positivas desse processo. Infelizmente, há um acontecimento desestabilizador: a intrusão de um elemento genético estranho (uma mosca doméstica) que se funde acidentalmente com os genes do pesquisador; a partir de então, uma nova forma de vida começa a brotar. Nesse processo mutagênico, uma força que incide sobre o sujeito é aquela do antissujeito, uma energia contrária, que, no plano figurativo, é representado pelo inesperado (a mosca no teletransportador), tornando-se, mais adiante, também um acidente corporal. A partir da descoberta, o cientista tenta reverter o processo, pois possui um poder e um saber-fazer, mas é impedido pela instauração das forças do oponente, que o subjuga por um não-poder-fazer: a impossibilidade de reverter o processo, no plano figurativo. Desse modo, o objeto, valorizado positivamente, em um primeiro momento, passa a ser recusado; há a renúncia por parte do sujeito do fazer que, pelo revés da sorte, torna-se um sujeito de estado, que sofre com o processo irreversível da mutação. É o mesmo sujeito que, após aproximar-se do quase sucesso da experiência (sujeito do fazer), passa agora a renunciá-la (sujeito de estado). Instaura-se a renúncia, em um segundo momento, mas, em vista da impossibilidade de reverter o processo mutagênico, há, como um prêmio às avessas, uma *resignação*, no plano figurativo, pois o sujeito submete-se à vontade do destino (também um ator discursivo não-figurativo). A resignação representa um não-poder-fazer e, desse modo, a incompletude da renúncia. A privação, nesse caso, seria totalmente positiva, uma disjunção esperada por um sujeito de estado, incapacitado. Esse corpo aceita sem revolta os sofrimentos da existência a partir do momento em que, como uma válvula de escape, pretende “fertilizar” sua companheira para que juntos possam criar uma nova espécie. Um novo corpo por vir é aquilo que almeja a “mosca humana”, para que a própria existência sofrida possa realmente ter significado.

Conforme Fiorin (1996, 85-86), do ponto de vista da semiótica francesa, as relações entre corpo e sentido são de duas maneiras: em um primeiro momento, ela estuda o processo de constituição do sentido com vistas a verificar qual é o papel que tem, nesse processo, o corpo; em segundo, presta-se a analisar a representação do corpo projetada no texto. Neste segundo momento, a apreensão dos corpos no enunciado pode ser efetuada tanto no narrado (o enunciado enunciado), quanto nas marcas que deixa o enunciador em seu enunciado (a enunciação enunciada). Desse modo, no enunciado enunciado de um filme, o espectador percebe instantaneamente simulacros de corpos criados, cuja representação torna-se rapidamente acessível. Sob esse aspecto, no processo lento da transformação em algo abjeto, o sentido do corpo do monstro está relacionado ao sentido global do texto. No que diz respeito ao enunciador filmico (aqui, Cronenberg), é na

enunciação enunciada que o enunciador de cada discurso filmico irá construir-se mediante seus discursos-enunciados, adquirindo uma corporalidade específica, por um modo de dizer, seja um tom, seja um caráter. Portanto, a corporalidade do enunciado enunciado (grotesca, no caso da diegese filimica) encontra-se exposta no dito; já a corporalidade da enunciação enunciada é subentendida por um modo de dizer (no enunciado filmico, a escolha da mutação grotesca como um modo de metaforizar a instabilidade do corpo).

#### A imagem “corpórea” do enunciador cronenbergniano

O enunciador “cronenbergniano” é uma imagem corpórea de alguém que aponta para uma falibilidade dos corpos, sustentada pelas marcas deixadas na enunciação enunciada; também aposta na transfiguração hiperbólica, na metamorfose grotesca do corpo, no intuito de ressaltar a vulnerabilidade física a que estamos sujeitos, como corpos imperfeitos, vivendo uma ilusão sublime. Os enunciados filmicos que vem à luz, sob o viés desse enunciador, são repletos dessa antítese corporal, cujo corpo sublime é uma utopia, e o corpo grotesco, uma realidade possível. A imagem desse enunciador é o seu *éthos*, uma imagem não do autor real, mas de um autor discursivo, implícito.

Quando falamos de *éthos*, é de fundamental importância expor alguns conceitos que giram em torno de sua definição. Na retórica antiga, *éthos* tinha a função de designar a imagem que o orador construía em seu discurso para exercer uma influência em seu público. Assim como o *logos* e o *páthos*, o *éthos* fazia parte da trilogia aristotélica dos meios de prova. É importante observar que, no caso do *éthos*, o orador projeta uma imagem de si no discurso e não sua imagem de pessoa real, como autor de carne e osso. Dominique Maingueneau, do ponto de vista da análise do discurso – a AD francesa –, retoma a essência do *éthos* retórico. Para Maingueneau (2005, 96), em termos gerais, o enunciador, além de legitimar seu dizer, marcando uma posição sua em relação a um saber, se deixa apreender também como uma voz e um corpo, traduzindo seu *éthos* no “tom”. Assim,

[...] O próprio “tom” se apoia sobre uma dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e a de uma *corporalidade*, estreitamente associadas. [...] Esse “caráter” é inseparável de uma “corporalidade”, isto é, de esquemas que definem uma certa maneira de “habitar” seu corpo de enunciador e, indiretamente, de enunciatário. [...] Cada discurso também tem o seu [...] corpo textual que não se dá jamais a ver, mas está presente por toda a parte, disseminado em todos os planos discursivos (Maingueneau 2005, 96-97, grifos do autor).

Em suma, o *éthos* do enunciador não se explicita no enunciado, mas na enunciação; explicita-se na enunciação enunciada (nas marcas da enunciação deixadas no enunciado); e é uma imagem

do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (Cf. Fiorin 2008, 139). Dessa forma, o *éthos* irá se desenvolver em relação à noção de cena de enunciação:

[...] Cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determina em parte a imagem de si do locutor. Esse pode, entretanto, escolher mais ou menos livremente sua “cenografia” ou cenário familiar que lhe dita sua postura [...] A imagem discursiva de si é, assim, ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura. (Charaudeau e Maingueneau 2004, 220-221).

Depreende-se do cinema de horror propagado pelo enunciador cronenbergniano, um *éthos* questionador da “perfeição” somática, um *éthos* cujo corpo enunciante distribui a “encorpadura” actancial em seus enunciados pelo viés da metamorfose. Esse *éthos* é configurado por um corpo enunciante que instaura corpos discursivos que são falíveis à desfiguração e também ao aniquilamento por meio de quatro forças entendidas como categorias metamórficas, como bem mostrou Silva (2013): as “modificações”, como vemos em *Rabid: enraivecida na fúria do sexo* 1977; as “transformações”, que ocorrem em *A hora da zona morta* 1983 (*The dead zone* 1983); as “transmutações”, observadas em *Filhos do medo* 1979; e as “mutações” ocorridas em *Calafrios* 1975, e em *A mosca* 1986. Esses corpos falíveis ganham uma impressão carnal com a figurativização do grotesco que permeia os enunciados, tornando-os, além de objetos da repulsa, do abjeto, modelos de reflexão sobre as condições reais e palpáveis do corpo como vetor da oposição universal entre vida e morte. A falibilidade dos corpos ganha significados reais em sua metamorfose grotesca.

Voltemos aos sofrimentos do “homem-mosca”. O enunciado filmico da degradação corporal de um homem que se torna, aos poucos, algo abjeto, repulsivo, proposto por Cronenberg, foi uma “refilmagem”; não literalmente, de *A mosca da cabeça branca* 1958 (*The fly* 1958), produzido e dirigido por Kurt Newman. O filme de Newman, assim como o de Cronenberg, foi baseado, por sua vez, em um conto de George Langelaan, *The fly*, publicado na edição de junho de 1957 da revista *Playboy*. Se no filme de Newman, a transformação acontece, sem, no entanto, provocar nenhuma reação além do medo, uma reação à surpresa de vermos um cientista com uma cabeça gigante e repulsiva de uma mosca doméstica, Cronenberg, por sua vez, instaura uma lentidão à transformação do cientista em um inseto, e simula uma doença incurável que vai destruindo, definhando, descaracterizando, e aniquilando o corpo lentamente, em um processo em que se misturam também as emoções (medo e comiseração).

Vejamos isso no filme segmentado. Ao segmentar o enunciado filmico em três atos, uma sucessão de encadeamentos lógicos, estabeleceu-se um critério de divisão a partir de disjunções

actanciais no percurso do corpo do sujeito. Desse modo, a separação, a mistura, e a fusão dos actantes narrativos sujeito (no plano discursivo, o cientista Seth Brundle) e do antissujeito (no plano discursivo, a “mosca”) são também uma referência aos três estágios de desenvolvimento de um inseto (o sentido da transformação é o sentido global do enunciado filmico). Fazendo essa correlação, podemos depreender o enunciado filmico em três fases: ato I – Larva (estágio imaturo entre o ovo e a pupa); ato II – Pupa (estágio intermediário entre a larva e o imago); ato III – Metamorfose (representada pelo imago, fase adulta e reprodutiva de um inseto). Sucintamente, vejamos como se organiza cada ato:

- Ato I – Larva (separação): na abertura do filme, vemos pessoas confundidas com larvas; o encontro do casal, o cientista (Seth Brundle) e a jornalista (Verônica); a máquina de teletransporte (o babuíno virado do avesso); Verônica, apaixonada, reflete: “Nada sei sobre a carne” (...) / “É a carne, enlouquece a gente”.

- Ato II – Pupa (mistura): o teletransporte do segundo babuíno obtém sucesso; um romance e a possibilidade de um “triângulo amoroso” surgem quando Sthatis (antigo amante e chefe de Verônica) sente ciúmes dela com Seth; após o acesso de ciúmes que também modifica o comportamento do cientista, ocorre o teletransporte dele juntamente com uma mosca doméstica, em que ocorre uma fusão em nível genético molecular; a partir desse instante, ocorre uma mudança de comportamento em Seth: ele tem com frequência acessos de mau humor; come açúcar em excesso, pratica atividades físicas exageradas, e torna-se um corpo absurdamente insaciável sexualmente; uma ferida nas costas indica algo de anormal acontecendo, uma amostra visível do processo da transformação lenta; os pelos não humanos que saem através da ferida também antecipam a destruição lenta do corpo em mutação: partes do corpo começam a cair, ele torna-se debilitado e, agora sem dentes, come igual a uma mosca, pois vomita e suga o alimento dissolvido; no sonho da gravidez em forma de pesadelo de Verônica, ela dá à luz uma larva; o corpo de Brundle se decompõe para dar lugar ao que está em seu interior.

- Ato III – Metamorfose (fusão): não há mais voz reconhecível, e os pedaços do corpo, que caem, são guardados no armário; Brundle desabafa: “Sou um inseto que sonhou ser homem e adorou o sonho. Agora, o sonho acabou e o inseto acordou”; Brundle impede o aborto de Verônica; no laboratório, Brundle tenta fundir Verônica, grávida, com seu corpo já adiantado no processo da mutação: “seremos três em um só”; a transformação está completa e Brundle se torna, finalmente, um monstro disforme; um acidente no teletransportador mistura carne e engrenagem; em um gesto de compaixão, Verônica atira na cabeça da “coisa-mosca-máquina”, matando-a.

Desse modo, podemos observar que o enunciador apresenta um tom em que o pessimismo é latente, e a esperança do retorno à normalidade não surge como catarse. A estrutura “corpo-mosca-máquina” é a transformação imperfeita que poderia ter realmente suscitado a perfeição em detrimento do simples corpo fragilizado do cientista. Com isso, a ironia da mutação, da fusão entre carne, inseto e engrenagens os sintoma de um novo corpo em vias de perfeição, embora acidental, é uma das marcas da “corporalidade” crítica do enunciador cronenbergiano.

### Para concluir

Como resultado desse corpo que enuncia, podemos postular que o enunciador projeta no enunciado corpos saudáveis, aparentemente (Ato I), para depois os desconstruir, como acontece com a mutação do cientista e com a gravidez da jornalista (Ato II). O enunciador Cronenberg figurativiza a fragilidade do corpo, pois este é suscetível de qualquer tipo de ameaça que o destruirá tragicamente. Nesse caso, a mutação pode ser interpretada como uma doença mortal, aniquiladora. O nojo, a abjeção que causa a repulsa, é a previsibilidade do comportamento de outros corpos, sejam eles atores discursivos, os personagens que acompanham o definhamento *in loco*, sejam os próprios espectadores. Atração e repulsão, em seu antagonismo, estabelecem uma oposição semântica que configurará a base englobante de todo o enunciado fílmico, em que *corpos sádios* irão se opor a *corpos doentes*, ou seja, em transformação. Em um jogo astucioso com os corpos das personagens, o enunciador postula a atração física como uma efemeridade, algo passageiro (Ato I), para logo depois acentuar a rejeição, por meio da repulsão, da visão aterradora dos corpos doentes (Ato II e III). Nesse sentido, os atores discursivos transitam por um verdadeiro percurso corporal “aceitável” para, no processo inverso, irem rumo a uma rota que os guia para uma esfera asquerosamente destrutiva. É isso o que acontece com a mutação grotesca do cientista Brundle, com a gravidez asquerosa de Verônica e o nascimento de seu bebê-larva, e com a deformidade de Sthatis, o chefe e outrora amante de Verônica. Tais situações conduzem os atores discursivos a um mundo grotesco, abismal e aterrador. Como uma das estratégias desse enunciador, que podemos depreender desse filme perturbador – e também de outros de David Cronenberg –, está o fato de que ele instala uma espécie de mascaramento inicial, que postula um corpo aparentemente livre de quaisquer problemas, para revelar um corpo que, de certo modo, irá mergulhar no horror grotesco e, assim, ser condenado ao fracasso. O sucesso e a perfeição corporais são possibilidades inexistentes nesse universo em que reina o grotesco, e que tem a imperfeição como mola propulsora. Um corpo perfeito é uma quimera para o enunciador cronembgniano.

No horror implantado no enunciado, a abjeção torna-se uma figura que representa o afastamento do enunciatário, a triagem feita pelas pessoas em relação aos corpos doentes (vômito; sangue; carne

leprosa; deformidade). Desse modo, por meio das representações grotescas do corpo em desconstrução, da metamorfose e deformidade somáticas, o enunciado coloca em pauta a efemeridade, a fragilidade e a falência do corpo humano, máquina imperfeita fadada ao aniquilamento: “sou um inseto que sonhou ser homem e adorou o sonho”, diz o cientista.

Voltando à corporalidade do enunciador, podemos depreender de seu *éthos* que ele demonstra a máxima expressão de seu horror ao corpo humano, e fundamenta um espaço narrativo em que predomina um isolamento científico que tende ao maligno, maculado pela promiscuidade da carne dos atores discursivos. A fantasia científica dá lugar ao horror grotesco com a metamorfose figurativizando, como já notamos, algo silencioso e sem volta.

O enunciador apregoa no discurso-enunciado, com a metamorfose do ator discursivo (o cientista Seth Brundle), uma metáfora da decrepitude da velhice, do câncer, da AIDS: durante o processo de mutação, somente os olhos e a boca do “doente” terminal permanecem intactos, na intenção do enunciatário ouvir o discurso do doente, proferido pelo cientista moribundo. A ferida exposta do cientista, com pelos anormais crescendo, sem cicatrização, direciona o olhar do espectador: ela é a fonte do medo, da angústia permanente, indício de que algo vai dar errado; localizada nas costas do cientista, a ferida, com pelos anormais saindo de sua abertura, é o sinal exterior de algo maligno que cresce no interior do protagonista.

Portanto, o tom do enunciador é um tom de pessimismo, da fragilidade inerente ao corpo humano; sua voz e seu caráter, que se revelam na enunciação enunciada, são um libelo contra a imperfeição do corpo humano, fadado às mutações e rejeições que um dia virá sofrer. O corpo do enunciador, munido pela crítica ao fracasso do corpo da raça humana, alimenta um horror além do normal, pois o ator discursivo marcha ruidosamente em um processo de mutação lenta: é a evolução de uma nova doença incurável, que resulta em algo mais horrendo do que a morte. A metáfora da doença incurável, do corpo falível, ganha contornos extraordinários com o pedido de autodestruição feito pelo cientista: a doença terminal é maior do que a sua vontade de viver, e ele purga-se de todo mal anterior.

Em suma, para Cronenberg o corpo é um invólucro imperfeito, é uma máquina que tende a produzir ilusões e, de certa forma, pregar uma grande peça. A rejeição de um corpo sublime, alheio às mazelas que o destruirão, adquire, com a mutação aniquiladora do homem que se tornará um inseto gigante, um tom apocalíptico. A imperfeição latente resulta na deformação do corpo, antes “perfeito”, agora grotesco. Com o corpo agora rejeitado, o que resta para o ator discursivo, Seth Brundle, gira em torna da aceitação de si próprio, como uma nova espécie, e da rejeição dos outros, que ao vê-lo repugnante, a única alternativa que realmente importa é a aniquilação do “sujeito-mosca”, em que se pretende reverter a transformação (a impossibilidade do retorno ao corpo ideal), ou exterminá-lo de vez, como a um inseto (a possibilidade de morte do corpo grotesco). A prevalência do disforme na diegese fílmica

mostra, por um lado, a efemeridade, e, por outro, a decadência da perfeição corporal dos indivíduos. Essa é a depreensão do tom característico do enunciator cronenbergiano, um corpo autoral que aposta no corpo do monstro para gerar efeitos de sentido na produção de seus enunciados fílmicos.

### Referências

Bakhtin, Mikhail. 1999. *A cultura popular na idade média e no renascimento – o contexto de François Rabelais*. Traduzido do francês por Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Bertrand, Denis. 2003. *Caminhos da semiótica literária*. Traduzido do francês por Grupo Casa. Bauru: Edusc.

Charaudeau, Patrick; Dominique Maingueneau. 2004. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coordenação da tradução do francês por Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto.

Fiorin, José Luiz. “O corpo nos estudos da semiótica francesa”. In *Corpo e sentido* 1996. Organizado por Ignácio Assis Silva, 85-90. São Paulo: Editora da Universidade Paulista (UNESP).

\_\_\_\_\_. 2008. *Em busca do sentido – estudos discursivos*. São Paulo: Contexto.

Hugo, Victor. 1988. *Do grotesco e do sublime – tradução do “Prefácio de Cromwell”*. Traduzido do francês por Célia Barretini. São Paulo: Perspectiva.

Kayser, Wolfgang. 1986. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. Traduzido do alemão por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

Maingueneau, Dominique. 2008. *Gênese dos discursos*. Traduzido do francês por Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial.

Ramos, Fernão. 1987. *Cinema marginal (1968-1971) – a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.

Rosenkranz, Karl. 1984. *Estetica del brutto*. Bologna: Società editrice il Mulino.

Silva, Odair José Moreira da. 2013. “Por um modelo actancial do corpo em metamorfose no cinema de horror” in *Estudos Semióticos* volume 9, número 1: 33-46. Disponível em http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/61244/64188. Acesso em 13 nov. 2013.

*A mosca* [*The fly*]. 1986. De David Cronenberg. Estados Unidos: 20th Century Fox. DVD.

### Notas finais

1. Este trabalho surgiu, com profundas modificações, a partir da comunicação *Corpo e sentido no cinema de horror: metamorfose, figurativização e a abjeção como estratégias discursivas*, proferida como parte das atividades no 4º. Colóquio Internacional de Semiótica – 4º. COLSEMI, UERJ, Rio de janeiro, 2012. Apoio: FAPESP (processo no. 2011/52105-5).



**Odair José Moreira da Silva**

Mestre e doutor em Semiótica e Linguística Geral pelo Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Na USP, defendeu a dissertação de mestrado “A manifestação de Cronos em 35 mm: o tempo no cinema” (2004), e a tese de doutorado “O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema” (2011). Atualmente, na Universidade de São Paulo, desenvolve a pesquisa de pós-doutorado “Prazeres visuais: a significação do corpo nos filmes eróticos *hard-core*”, com o apoio financeiro da FAPESP (processo 2011/52105-5).

## A Film Persona of Chin-hsia Lin: The Pleasure of Reflexivity and Identification

### Abstract

*A Hongkong-Taiwanese artist's persona of a transvestite-transsexual martial arts hero in *Swordsman II: The East is Red*, is the first of its kind that subverts the mechanism of abjection within the martial arts generic convention. Casting a famous female artist, Chin-Hsia Lin, for a male role who later transforms himself into a 'femme fatale', the film problematizes the corporeal relationship between the gender-specific bodies of the effeminate protagonist and other characters. At different points of the film, the malleable performativity of this artist, substantiated by an act of 'cross-dressing' diegetically, gives rise to some ambiguous gender misrecognition. While the film invokes a sense of masculinity crisis, it also evokes genre expectation of film noir. Hence, it destabilizes, differs and defers an interpretation of crises—personal, social, political and cultural—by soliciting self-conscious rereading of suffering, evil, fate, chance and fortune. The Derridean concept of *différance* and the Jamesian term of *pastiche* help explain the film practice. It can be seen that such a unique practice emancipates the audience for a new comprehension of identity and crisis, and gives pleasure of reflexivity.*

A Hongkong-Taiwanese artist's persona of a transvestite-transsexual martial arts hero in *Swordsman II: The East is Red*, is the first of its kind that subverts the mechanism of abjection within the martial arts generic convention. The film is an adaptation of *Xiao-ao Jiang-hu*, a popular Chinese novel. Additional to the original story is a 'homophobic' description of same-sex desire. The screen adaptation turns around the process of abjecting into a cinematic pleasure which constitutes a process of reflexive rereading of the cinematic representation. Key to the phenomenon is a film's strategy that sets the spectators free from the conventional ideological identification with the protagonists. This is achieved by perplexing the cultural intelligibility of the persona. Casting a famous female artist, Chin-Hsia Lin, for a male role to be transformed into a femme fatale-like character. The film, therefore, problematizes the corporeal relationship between the gender-specific bodies of Lin's role as a male swordsman and other characters. This essay looks at Chin-hsia Lin's persona as an aspect of discourse, through which the film enjoys a capacity to represent a good body as being abject, and the abject as good. The following discussion reveals how the film exposes the spectators to the dynamic forces respectively embodied in Lin's body as a male martial arts hero in film and a female artist by nature. Lin's versatile performance evokes critical questions about the cinematic and the symbolic identity of the body. The inter-diegetic (both diegetic and extra-diegetic) interpretation enhanced by Lin's transgender performance also allows the film to problematize the convention of narrative cinema. Blurring the socio-sexual boundary of gender representation, the film destabilizes the spectator-subject's

identification with the Invincible East. This essay will describe and analyze the 'performativity' of Lin which problematizes and subverts gender identification.

Chin-hsia Lin, famous actress well-known across China, Taiwan and Chinese communities in the world, plays the male role of a sinister swordsman called the Invincible East in *Swordsman II*. The story of *Swordsman II* is fictitiously set in the Ming Dynasty of China where Chinese martial arts are practiced not only for self-defense but also for fulfillment of an ambition to control the whole country. In a period of political instability, the chief eunuch betrays the puppet emperor and allies himself with the Sun Moon Sect, an ethnic minority group. At that time, a rebellious male leader known as the Invincible East has taken over the Sect after a power struggle. Hoping to dominate the world alone himself, the Invincible East steals a mythical book of *Kwai* and successfully acquires a type of sinister kung fu mentioned in the book. Striving to excel in martial arts, the Invincible East also plans to gain power over the chief eunuch in his quest for control of the entire country. Practicing the kung fu, the Invincible East is becoming effeminate due to the fact that castration is required in the practice. One day Ling, a peace-loving martial-arts hero, happens upon the Invincible East by a lake while the Invincible East is trying out his power of kung fu secretly. During the brief encounter, Ling is very attracted to the Invincible East without noticing that he is indeed a male. They befriend each other and later fall in love. Subsequently, the Invincible East wants to deceive Ling into thinking that he is a woman. Another impromptu visit by Ling on an evening results in the establishment of deeper emotional and romantic feelings between the two. In order to continue the ruse and entertain thoughts of their emotional and physical bond, the Invincible East persuades his wife to cover for him and have sex with Ling in a dark environment hiding his true identity. Desiring Ling, the Invincible East finally gives up his martial arts career. Cross-dressed as a woman, he is confronted by his enemies on a mountain. The Invincible East no longer desires to rule the country but just rather to win Ling's heart. Attempting to test Ling, the Invincible East threatens to kill Ying, a could-be girlfriend of Ling. He, therefore, jumps down a mountain cliff with Ying hoping that Ling will rescue him rather than Ying. When Ling quickly reaches out for Ying's vulnerable body, the Invincible East is broken-hearted. In the end, he decides to withdraw both from the power game and love triangle, and he disappears.

### Masculine Bodies and Other Options

For the most part, Hong Kong action films usually invest in heroic images that ascribe to bodies of masculinity. Many Hong Kong masculine-macho films, for instance, aspire to 'fit the modern Western mode of health, posture and physique' (Turner, 1995) to nurture nationalistic sentiment (Teo, 1997), or to assert a



colonial subjectivity as a cultural identity. (Lo, 1996) Alternatively, Chinese or Hong Kong martial arts film draw on the Chinese literary and philosophical traditions. In this respect Louie (Louie, 2002) and Wang (Wang, 2003) widen the scope of discussion with regard to the Chinese wen-wu (or capability of being a scholar and warrior) qualities and soft masculinity respectively. The portrayal of masculinity as ‘soft’ refers to an attribute of being kind, knowledgeable and wise. Some other scholarly works focus on the heroic persona’s cultural intelligibility by making reference to a unique Chinese operatic performative styles of *sheng* or *wen-wu sheng*. Discussion on *fanchuen* or cross-dressing (Li, 2003) enhances a better understanding of the conventional representation of Chinese masculinity.

Chinese film rarely characterizes male kung-fu masters in female body forms. *Swordsman II* is a contemporary exception. Lin’s transvestite-transsexual image is a result of Hark Tsui’s tactic to queer the conventional cinematic portrayal of masculinity. In Chinese operas, cross-dressing is, however, a convention. Without queering, the Chinese operatic convention, for example, is about assigning an actress to play a male role which is civil (wen) and/or military (wu). The artist is called *fanchuan* performer who takes up a role of the opposite sex. In the tradition, the cross-gender performance is never a case of gender confusion. *Fanchuan* performance is an aspect of the performing art which is manifest in an artist’s perfected skills to imitate and represent the behaviour of an opposite sex on stage.

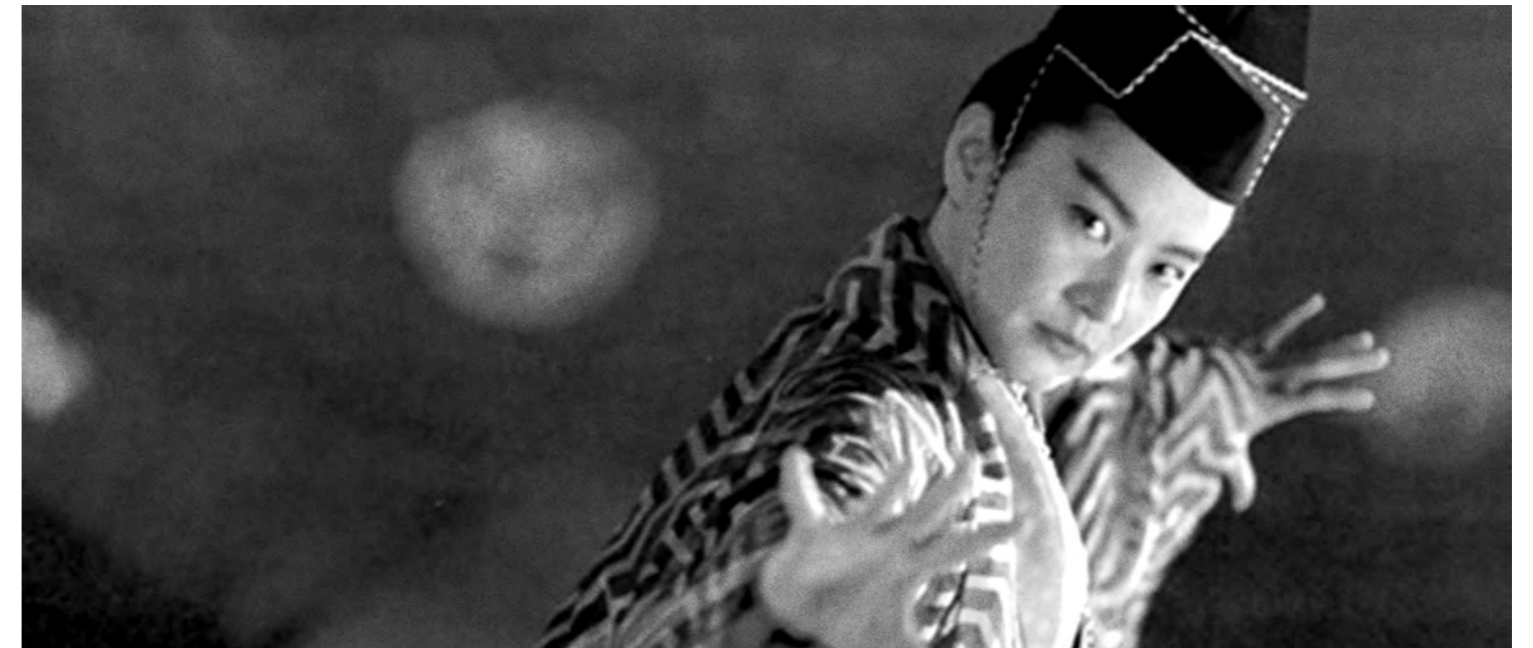
### *Swordsman II* for Queer Destabilization

Being different from a *fanchuan* performance, the transgender performance in *Swordsman II* evokes queer pleasure visually (Chow, 1991; Yau, 1996; Tan, 2000; Li, 2003). Helen Hok-sze Leung (2005) opines that the cross-gender description is queer destabilization of gendered spectatorship. In her study of *Swordsman II*, she looks at the issue of formation of transgender subjectivity, and speaks of ‘the conditions in which transgender subjects may emerge on screen, not as symbols but as agents of his or her specific narrative of transgender embodiment.’ She emphasizes that her understanding of the film is not about an assertion of masculinity under siege. Rather, she thinks the film offers a ‘spectacular display of transsexual femininity that has successfully eclipsed the centrality of masculine heroism in the genre.’<sup>1</sup> The discussion below, maintains that the film does not stop at destabilizing the spectatorship but also deferring and differing cinematic, gendered and cultural identification for new comprehension. I argue that queer destabilization is a prior condition to engage reflexive self-conscious comprehension.

Leung’s theory of queer destabilization presumes that a new idea of transsexual femininity can be concretized. Nevertheless, I shall look alternatively at a type of queer destabilization that

differs and defers any meaning. One of the most essential criteria for making deferral and difference possible is reinvesting classical noirish elements in the film. The generic elements include noirish cinematography, narrative structure and characterization of an enigmatic ‘femme fatale’. Yet, the use of classical elements does not make *Swordsman II* a film noir. Rather, it evokes the genre expectation of a film noir and invokes a noirish sense of masculinity crisis. This tactic eventually enables the film to destabilize, differ and defer an interpretation of crises—personal, social, political and cultural.

Like any other femme fatale in a film noir, the Invincible East is sexy and dangerous. However, unlike classical film noir (Frank, 1946; Borde and Chaumeton, 1946; Schrader, 1972; Hirsch, 1981; Palmer 1986; Naremore, 1995; Muller, 1998; Durnat, 1999; Alain Silver and James Ursini 1999; etc.), the Invincible East, in the state of being abject, is never punished. The film offers an open ending to allow imagination of the transvestite/transsexual as faithful, loving and romantic. What I hope to add on to the above Chinese film scholarship is an explanation of the film tactic that gives reflexive pleasure by engaging the audience to traverse positions of cinematic, gender and cultural identification.



### The *Jianghu* as Emblematic of Hong Kong

As an increasing number of stories of problematized masculinity and identity crises are set against similar backgrounds of a chaotic world or city in the run up to the changeover of Hong Kong’s sovereign right, critics and scholars give evidence of a common practice gradually developed through such a recurrent portrayal. The representation of *jianghu* as an imaginary Chinese martial arts world (Chan, 2001) is seen as emblematic of the socio-political situation of Hong Kong. Some critics also go further to ‘re-map’ (Yue, 2000) the cinematic activities culturally.

According to Stephen Ching-kiu Chan, The *jianghu* is allegorical as it serves to ‘engender a critical landscape on which to map the collective experiences of success, failure, hope and despair.’<sup>2</sup> The ‘*jianghu*’ portrayed in *Swordsman II* is chaotic and corrupt, and it appears to be noirish. Although *Swordsman II* does not have the American noirish rain-washed roads and dark alleyways, it has natural chiaroscuro lighting throughout the film to feature the hidden danger of the forest and the martial arts world. For instance, the film demonstrates perfect manifestation of low-key lighting. When Japanese intruders sneak in, against dark shadows, the use of strong light radiates in a distance to highlight the silhouettes of tall trees and the shadows of the ninjas (Japanese assassins). This kind of visual style is used consistently throughout the film to describe Mountain Wah as the centre-stage

of a political struggle. The film assumes a process of ‘cultural imagination’ or ‘cultural mediation’<sup>3</sup> through which the spectators are given time and space to realize that they are part of an ‘imaginary collective.’<sup>4</sup>

### Noir Cinematography for Cultural Imagination

At the mountain, Ling and other martial artists prepare to retire to seclusion due to disillusionment. One day before their hermitage, these innocent swordsmen are unfortunately entangled in a power struggle involving the Invincible East, the daughter of the former leader of the Sun Moon Sect, and a group of Japanese expatriates. The conflict takes the lives of the swordsmen’s beloved horses. While they mourn, the film slowly unfolds a melancholic panoramic view of Mountain Wah against heavy clouds. Such a moody portrayal of the beautifully moon-lit mountain is harmoniously connected to a long take which reveals the hiding place of the surviving members of the Sun Moon Sect. The camera’s pan movement does not only artistically join the scenographic spaces of the two shots but it also offers an omniscient perspective into the hero’s wretched life. This is indeed what Steffan Hantke would describe as ‘a panoramic view of the noir universe’. He remarks, ‘...film noir mobilizes an inventory of narrative strategies, of recurring themes, and of spatial tropes, which all address the diegetic totality of the noir universe and attempt to map out...a space ‘outside’...’<sup>5</sup>

The noir cinematography is not only employed in night scenes but also in daylight. For example, in a sequence of horse riding shots, a low camera angle is used to capture the characters in silhouettes. The film does not look as misty and murky as an American film noir, however, each time the horses run off-screen over the camera, a thin layer of dust moves across the foreground to create similar visual impact. Like a film noir, with deep-focus cinematography, the film offers both a full view of the place for a detailed survey. Featuring some parts of the film set at the foreground, however, the film creates suspense to entertain the audience's imagination of a noirish *jianghu*. Such a cross-diegetic cultural imagination is subtly made possible in *Swordsman II*, and this also applies in many other cases of reinvestment of film noir in the Hong Kong cinema of the same period.

### Body and Identification

As soon as genre expectation of a film noir is created, the film nuances the visual intelligibility of Lin's body — male swordsman and femme fatale — diegetically and extra-diegetically. The representation of Lin's body becomes malleable. It depends on Lin's versatile artistry and skills which incorporates the Chinese operatic style of an effeminate *sheng* or a feminine *dan*. For Richard Dyer, this type of images are analysed as 'signs of performance,' which include facial expression, voice, gestures, body posture, and body movement<sup>6</sup>. First, the actress cross-dresses as a man while the character is a man. Second, the character cross-dresses as a woman while the actress herself is female by nature. Third, the character turns himself into a woman while the actress is female. What is intriguing about these arrangements is that the film purposefully alienates the spectators from a preconceived idea of the male gender of the Invincible East when it also solicits identification with his 'femme-fatale' attribute. As a result, the spectators are enabled to assume the identity crisis of this 'femme fatale' character according to Lin's transgender performance.

In the film, the actress, Lin, is assigned to play a male role as the sinister Invincible East and later the character diegetically disguises as a woman to deceive Ling. When the sinister swordsman cross-dresses, he is faking an identity and behaving in a way that he thinks Ling would desire. In the course of gender re-enactment, the film spells out how Lin qualifies the transvestite-transsexual character with some elements of a *dan*'s performative style. For example, in the final combat between the Invincible East and his enemies of the opposite camp that including his loved one, the Invincible East quietly anticipates how he may defend himself. While waiting, he is not doing anything but sewing. The hand gestures of pulling a thread with a needle are performed in the form of a blossoming orchid, which is typical of a *dan*'s performance in traditional Chinese opera. Lin's persona, however, is not confined to a style of performance but also the performativity of

a transvestite-transsexual '*dan*'. Butler differentiates performance and performativity by maintaining that 'the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject.'<sup>7</sup> What she means by 'performance' is the learned performance of a gendered behaviour that is imposed on us by the social norm of heterosexuality. By performativity, she examines the discursive practice of encoding and decoding the 'performative'<sup>8</sup>. It can be seen that Lin's performance is not only a representation of the learned masculine behaviours but also that of the feminine ones. The film does not only re-enact a *dan* style but also a cross-dressed *sheng* style. While the film allows Lin to incorporate all of these performative elements and traverse the roles of a sinister martial arts hero and a loving transvestite-transsexual, the film exposes the film's 'practice of encoding and decoding the performative'. The exigency of performativity rather than performance is conducive to a pleasure of reflexivity that the film especially offers.

In the middle of the film, there is a closet scene during Ling's impromptu visit to the Invincible East. In the scene, the Invincible East as a male appears in low-key lighting while the impromptu visit alerts him. Waiting inside the room dimly lit by a few oil lamps, Lin's portrayed persona is akin to that of a femme fatale. Getting ready to fight against the intruder, he does not know the person's identity as Ling. Outside, Ling is discussing and planning with a friend strategically before he breaks in. From a lower camera position, the tight framing of the two friends in a long shot imparts a strong sense of claustrophobia. It can be seen that they occupy the foreground and their images are slightly enlarged. In low key-lighting, only half of their faces are exposed in the light while the misty background behind them is revealed vividly to create an overwhelming sense of danger. This use of the chiaroscuro effect is further enhanced as soon as the shadow of a group of fighters from the dark gradually lurks in the subdued light. Inside, also in low key lighting, the Invincible East is sitting calmly close by a paper lamp in which a moth is helplessly fluttering and dying. The silhouette of the dying insect punctuates the Invincible East's waiting.

As the light flickers, the femme fatale-like character attacks Ling with a needle and a thread conventionally used by a woman while sewing. In a medium shot, with a tilted camera, the film reveals the body's dangerous sexuality. In a split second, the Invincible East regrets about the attack as soon as he discovers Ling's identity. A gust of wind blows and the Invincible East's long hair is let down softly, his femme fatale-like image becomes obvious. When he quickly pulls back the thread out of his care for Ling, his welcoming smile depicted in the chiaroscuro lighting beckons Ling. The couple put aside their differences. Ling, however, assumes that the 'lady' in the room requires Ling's protection and comfort. Intending to relieve the Invincible East from 'fear', Ling mistakenly takes off the Invincible East's outer coat revealing one of his 'sexy' bare shoulders. The body part creates a visual conundrum because it indeed belongs to an actress.

### Diegetic and Extra-diegetic Misrecognition

It is not until the middle of the film, in the closet scene, that the sexual identity of the Invincible East is entirely revealed to the spectators on screen. While the spectators overhear a conversation between the Invincible East and his wife, they are enabled by the film to confirm that Lin's enigmatic role has been a male swordsman. Ling is not the only person who has been misled but the audience is mistaken also. Such a double misrecognition is hardly a coincidence. After disillusionment, the spectators have no choice but to reread self-consciously their own understanding of the character and their act of cinematic identification with the character. Hence, they are exposed to three levels of viewing position. First, the spectators' omniscient point of view; second, the view both shared by the spectators and the character; and third, the view outside the narrative derived from misrecognition and disillusionment. In the last viewing position, the film allows the spectators to subject their previous interpretation to scrutiny, and

thus they enjoy a non-camera centred subject position and a chance to freely traverse all the three levels of viewing positions.

Rolanda Chu also presumes that the casting of the famous actress for the male role is a tactic. In her essay, "*Swordsman II* and *The East is Red*: The 'Hong Kong Film,' Entertainment, and Gender," she draws on Annette Kuhn's usage of two concepts — the 'view behind' the narrative and the 'view with' the characters — borrowed from Tzvetan Todorov. The former refers to the spectators' vantage point of view off the screen. Whereas the latter refers to another viewing position of the spectators, which is more or less equivalent to that of the character. Apart from these two viewing positions, she proposes to study the reason for the spectators' active explication of the star persona and its significance. She remarks,

'Tsui's clever usage of Lin moves beyond the dynamic of Kuhn's "view behind," functioning instead as what I would term a "view outside." The purpose here is not to see behind the garb, but to look beyond the narrative completely, in order to know it is Lin Chin-hsia, the famous Hong Kong actress.'<sup>9</sup>



The ‘view outside’ offers the spectators an opportunity to reason and resolve rationally the Invincible East’s enigmatic identity. Chu explains that this ‘view outside’ is made possible when the spectators shift to enjoy Lin’s persona as the actress they have known. She assumes that this ‘view outside,’ which results from a type of non-passionate involvement within a subject viewing position, enables the spectator-subjects to interpret the film beyond the narrative. Chu’s analysis is based on a psychoanalytical film theory of cinematic identification which is true. (Metz, 1975/1982; Baudry 1985; Cowie, 1991) I shall argue, however, she has merely dealt with a case of mistaken identity. The major problematic and most interesting issue about it is indeed related to a process of mistaken recognition of gender. She says, “...(the) spectator is deliberately set-up to misrecognize, to mistake Fong’s (the Invincible East’s) identity of gender as female, just as the Ling character does in the narrative.”<sup>10</sup>

Contrary to Chu’s statement on the mistaken identity, it is important to clarify that the film does not deceive the spectators into taking Lin’s role as feminine, nor are the spectators mistaken in exactly the same way Ling is all the time throughout the film. For instance, Lin has been overdubbed with a male voice to go with her performance as a male swordsman. In the first half of the film, the character dresses consistently in clothes that are not traditionally worn by a Chinese woman. The film provides sufficient clues to imply to the audience that the character is not an ordinary woman, but it also prevents the spectators from coining the gender performativity as either masculine or feminine. I shall critique Chu’s theory of mistaken identification as follows.

### Mistaken Recognition of Gender and Its Significance

According to Chu, both the spectators and Ling are misled in the same way to decode the Invincible East’s sexual identity within the narrative. In fact, the film merely distracts the spectators from figuring out the sexual identity. However, Ling, unlike the spectators, remains ignorant of the Invincible East’s true identity throughout the film until the very end. Later in the film, Ling is even driven to believe that the Invincible East is the woman with whom he has had sex.

### a) Different Positions of Identification

Chu seems to suggest that the spectators have a single perspective to resolve the enigmatic identity of Lin. The spectators indeed enjoy multiple viewing positions that are derived from a narrative schema of the film that allows them to traverse different viewing positions. The spectators are therefore able to identify with the protagonist from more than one point of view at the same time and/or different times. In the case of *Swordsman II*, extra-diegetic and extra-filmic view-points are evoked when the film defers, differs and contests the Invincible East’s identity as a male swordsman. Therefore, there is a possibility that the spectators — male or female — may self-consciously choose to identify with

the transvestite-transsexual character who assumes for himself a female identity. This may be made possible by the above-mentioned process of mistaken recognition of gender positions. Chu’s theory does not have rooms for discussion of these possibilities, but such a discussion is important. Let me elaborate on this point below in terms of a ‘view outside’ which embraces ceaseless contestation of the established belief, convention and ways of seeing the world. The Derridean concepts of *différance* and the Jamesian term of *pastiche* help explain in this essay the strategy which emancipates the audience from the ‘view’ for new comprehension ‘outside’.

### b) A ‘View Outside’

*Swordsman II* in ‘*pastiched*’ cinematic forms and contents differs and defers an understanding of the film. I shall draw on the Derridean term of ‘*différance*’ to explain this phenomenon. In the English version of *Writing and Difference*, the neologism of the term ‘*différance*’ is not translated due to the fact that the word has a double meaning. The Derridean term refers to something different in the form and content perceived in a space, while the perception of such a difference invokes in time a sense of deferral.<sup>11</sup> That is to say, the Derridean term is a play on the word of both meanings of deferral and difference. Below, I shall explain why I employ the term to qualify the ‘view outside’. As soon as the film ‘*pastiches*’ the noirish plot structure and characterization of ‘the couple on the run’ and ‘the stranger and the femme fatale’ (Desser, 2003), the film creates a ‘*différance*’ by providing a perspective ‘outside’ the conventional way of seeing.

To further explain the ‘view outside’, Richard Allen’s critique of Christian Metz’s assumption that character-centred identification is also spectator-centred is instrumental to my argument. Metz speaks of an act of looking as a camera-centred perception through which the spectators are is to identify with what is viewed. However, Allen argues that the spectators may not occupy the perceptual point of view of the camera. Secondly, the spectator-centred identification may deviate from the character’s point of view.<sup>12</sup> When the film reinvests or ‘*pastiches*’ modern noirish elements in its portrayal of an ancient chaotic *jianghu*, the film gives rise to a ‘view outside’ or a play of passionate historical allusions that creates a deferred pseudohistorical depth — the displaced history of the audience’s real life or a view outside. This is what Jameson describes as the new connotation of ‘pastness’, or ‘waning of our historicity....’<sup>13</sup> Jameson writes,

“Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody’s ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something *normal* compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lost its sense of humor....”<sup>14</sup>

In *Swordsman II*, the film ‘*pastiches*’ or appropriates both the old forms and styles of film noir and martial arts film as a practice of mimicry, yet without any satirical intention, it offers a ‘view outside’ — an extra-filmic and extra-diegetic perspectives. Such a perspective can be acquired through traversing the emotional and physical positions of cinematic identification.

### c) The Same-sex ‘Appeared’ Extra-diegetically as ‘Heterosexual’

When the film ‘*pastiches*’, a process of mistaken recognition of gender takes place. Thus, the film does not only encourage cinematic identification with the male sinister character but it also disrupts. The spectators are then allowed to reread the seductive feminine body of the femme-fatale character. Falling in love with a man, the Invincible East is torn between two roles as a man who wants power and a ‘woman’ who wants love. As soon as the film interpolates to denounce his same-sex desire, the spectators are, however, given visual reference to a relationship of a ‘heterosexual’ swordsmen-couple on screen because the same-sex lovers are literally played by a man (Li) and a woman (Lin) respectively indeed. The screen representation, therefore, mitigates the feeling of homophobia. The spectators may feel free to identify with Lin’s character as a faithful person passionately in love. Yet, both identification and deferral of identification are completed through and against generic conventions.

The cinematic transvestite-transsexual body, however, does not discourage the spectators from identifying with this male role of illegitimate lover. Lin’s transgender performance facilitates a self-conscious re-reading and negotiation of identity diegetically and extra-diegetically. That is to say while the film enables the audience to reread the character’s worldview, the influence of cinematic identification is also differed and deferred. At an extra-diegetic level, as a result, the narrative schema gives rise to a new interpretation of the protagonist’s dangerous sexuality. This is due to the fact that the spectators are given another chance to critique and justify the stigmatization of homosexuality.

The female persona of the transvestite-transsexual character does not visually substantiate the description of the immoral behaviour that the film seemingly claims. While most of the film characters — major and minor — levy harsh comments and moral judgment against the illicit love affair between the Invincible East and Ling as well as same-sex desire more generally, the film does not appear to be homophobic. The body is, however, one of the major extra-filmic elements, which serves to relieve the feeling of homophobia. For instance, when the film shows that the Invincible East and his wife enjoy physical intimacy, there appear two female artists caressing each other on screen. Heterosexual spectators may feel uncomfortable. They may find it easier to accept the same-sex romantic relationship between the swordsmen played by Chin-hsia Lin and Jet Li. Since the

spectators may perceive the body of being abject as ‘good’, homophobia is not necessarily derived. The convoluted trajectory of representation raises an awareness of self-conscious rereading of the preconceived ideas. While the film enables the spectators to become more self-conscious, they may oscillate between various positions of cinematic identification.

Chin-hsia Lin’s persona as a transvestite-transsexual swordsman is employed in *Swordsman II* to differ and defer cinematic identification. Hence, a nuance of the portrayal of gender performative reality is made possible. As soon as the spectators are exposed to the protagonist’s tragedy, the film slowly engages the spectators in a process of mistaken recognition of gender by reinvesting elements of classical film noir in a Chinese martial arts film. As a result, the spectators cannot escape from rereading the film. They, therefore, contest self-consciously their former understanding of moral and identity. Drawing on the ideas of Jamesian *pastiche* and Derridian *différance*, I have revealed how the narrative schema enables manifold interpretations and critiques of the screen representation, and how it may allow extra-diegetic rereading of the contemporary ideological and socio-political issues. This reflexive process is seen as pleasurable. When cinematic identification and de-identification may take place at the same time, the film offers multiple perspectives for the audience to make new comprehension of crises — personal, social, political and cultural — diegetically and inter-diegetically. Such a unique way of giving cinematic pleasure of reflexivity is worthy of further studies.

### Bibliography

- Allen, Richard. 1993. “Cinema, Psychoanalysis, and the Film Spectator.” In *Persistence of Vision* 10.
- Baudry, Jean-Louis. 1985. “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus,” In *Narrative, Apparatus, Ideology*. Edited by Phillip Rosen. New York: Columbia University Press.
- Borde, Raymond and Chaumeton, Etienne. 1999. “Towards a Definition of Film Noir.” In *Film Noir Reader*. Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*. New York and London: Routledge.
- 1996. “Gender as Performance.” In *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals*. edited by Peter Osborne. England, USA, Canada: Routledge.
- Chan, Stephan Ching-kiu. 2001. “Figures of Hope and the Filmic Imaginary of Jianghu in Contemporary Hong Kong Cinema.” In *Cultural Studies*. 15(3/4). July/Oct.
- Chou, Wah-shan. 1995. *Tong Zhi Lun*, Hong Kong: Tongzhi Yanjiu She.
- Chu, Rolanda. 1994. “Swordsman II and The East is Red: The ‘Hong Kong Film.’ Entertainment, and Gender.” In *Bright Lights: Film Journal* 13.

Cowie, Elizabeth. 1991. “*Underworld USA: Psychoanalysis and Film Theory in the 1980s.*” In *Psychoanalysis and Cultural Theory: Thresholds*. Edited by James Donald. New York: St. Martin’s Press.

Derrida, Jacques. 1978. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. London and New York: Routledge.

Desser, David. 2003. “Global Noir: Genre Film in the Age of Transnationalism.” In *Film Genre Reader III*. Edited by Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press.

Durgnat, Raymond. 1999. “Paint it Black: The Family Tree of the Film Noir.” In *Film Noir Reader*. Edited by Alain Silver and James Ursini. New York: Limelight Editions.

Frank, Nino. 1946. “Un nouveau genre policier: L’aventure criminelle.” In *L’Ecran Francais* August.

Hantke, Steffen. 2004. “Boundary Crossing and the Construction of [sic] Cinematic Genre: Film Noir as ‘Deferred Action’.” In *Kinema* 22 Fall.

Hirsch, Foster. 1981. *Film Noir: The Dark Side of the Screen*. New York: Da Capo Press.

Jameson, Fredric. 1983. “Postmodernism and Consumer Society.” In *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hal Foster. Seattle and Washington: Bay Press.

Li, Siu-leung. 2001. “*Kung Fu: Negotiating Nationalism and Modernity.*” In *Cultural Studies* 15(3/4).

----2003. *Cross-dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Leung, Helen Hok-sze. 2005. “Unsung Heroes: Reading Transgender Subjectivities in Hong Kong, Action Cinema.” In *Masculinities and Hong Kong Cinema*. Edited by Laikwan Pang and Day Wong. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Lo, Kwai-Cheung. 1996. “Muscles and Subjectivity: A Short History of the Masculine Body in Hong Kong Popular Culture.” In *Camera Obscura* 39 Sep.

Louie, Kam. 2002. *Theorising Chinese Masculinity: Society and Gender in China*. Cambridge: Cambridge University Press.

----2003. “Chinese, Japanese and Global Masculine Identities.” In *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*. Edited by Kam Louie and Morris Low. London and New York: RoutledgeCurzon.

Metz, Christian. 1975. “The Imaginary Signifier.” In *Screen*. 16:2. Or Metz, Christian. 1982. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. Bloomington: Indiana University Press.

Muller, Eddie. 1998. *Dark City: The Lost World of Film Noir*. London: Titan Books.

Naremore, James. 1995-96. “American Film Noir: The History of an Idea.” In *Film Quarterly*. 49:2 Winter.

Palmer, Barton. 1994. *Hollywood’s Dark Cinema: The American Film Noir*. New York: Twayne Publishers.

Schrader, Paul. 1972. “Notes on Film Noir.” In *Film Comment* 8:1.

Silver, Alain and Ursini, James eds. 1999. *Film Noir Reader*. New York: Limelight Editions.

Tan, See-kam. 2000. “The Cross-Gender Performances of Yam Kim-Fei, or the Queer Factor in Postwar Hong Kong Cantonese Opera/Opera Films.” *Journal of Homosexuality*. 39:3/4.

Turner, Matthew. 1995. “Hong Kong Sixties/Nineties: Dissolving the People.” In *Hong Kong Sixties: Designing Identity*. Edited by Matthew Turner. Hong Kong: Hong Kong Arts Centre.

Wang, Yiyan. 2003. “Mr. Butterfly in Defunct Capital: ‘soft’ masculinity and (Mis)engendering China,” In *Asian Masculinities: The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*. Edited by Kam Louie and Morris Low. London and New York: RoutledgeCurzon.

Yau, Ching. 1996. *Ling Qi Lu Zao*, Hong Kong: Youth Literary Bookstore.

Yue, Audrey. 2000. “Migration-as-Transition: Pre-Post-1997 Hong Kong Culture in Clara Law’s *Autumn Moon.*” In *Intersections*. 4 September.

## Endnotes

<sup>1</sup> Leung, Helen Hok-sze. 2005. “Unsung Heroes: Reading Transgender Subjectivities in Hong Kong Action Cinema.” In *Masculinities and Hong Kong Cinema*, edited by Laikwan Pang and Day Wong. Hong Kong: Hong Kong University Press. (Leung 2005, 83, 90)

<sup>2</sup> Chan, Stephan Ching-kiu. 2001. “Figures of Hope and the Filmic Imaginary of Jianghu in Contemporary Hong Kong Cinema.” In *Cultural Studies*. 15(3/4). July/Oct. (Chan 2001,15(3/4) :490). In 2004, this article is also published in *Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema*, edited by Esther M.K. Cheung and Yiu-wai Chu. Hong Kong: Oxford University Press. (Chan 2004, 297-330)

<sup>3</sup> Ibid., 490-491

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Hantke, Steffen. 2004. “Boundary Crossing and the Construction of [sic] Cinematic Genre: Film Noir as ‘Deferred Action’.” in *Kinema* 22 Fall. (Hantke 2004, 22:5-18)

<sup>6</sup> Dyer, Richard. 1979. *Stars*, (London: British Film Institute), (Dyer 1979, 151)

<sup>7</sup> Butler, Judith. 1996. “Gender as Performance.” In *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals*. edited by Peter Osborne. England, USA, Canada: Routledge. (Butler 1996, 112)

<sup>8</sup> Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*. New York and London: Routledge. (Butler 1993, 13)

<sup>9</sup> Chu, Rolanda. 1994. “Swordsman II and The East is Red: The ‘Hong Kong Film.’ Entertainment, and Gender.” In *Bright Lights: Film Journal* 13. (Chu 1994, 33) Although Hark Tsui was

not directing the film, his influence as an executive producer was predominant and significant.

<sup>10</sup> Ibid. 34

<sup>11</sup> Derrida, Jacques. 1978. *Writing and Difference*. Translated by Alan Bass. London and New York: Routledge. (Derrida 1978, xviii)

<sup>12</sup> Allen, Richard. 1993. “Cinema, Psychoanalysis, and the Film Spectator.” In *Persistence of Vision* 10. (Allen 1993, 15)

<sup>13</sup> Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London and New York: Verso. (Jameson 1991, 21)

<sup>14</sup> Jameson, Fredric. 1983. “Postmodernism and Consumer Society.” In *The Anti-Aesthetics: Essays on Postmodern Culture*. edited by Hal Foster. Seattle and Washington: Bay Press. (Jameson 1983, 114)



## Kim-mui E. Elaine Chan

Kim-mui E. Chan teaches film studies for an MFA programme at the Film Academy of Hong Kong Baptist University. She also taught at Lingnan University and The Chinese University of Hong Kong in the areas of film and cultural studies, and taught and developed general education programmes at The University of Hong Kong. Her book entitled *Hong Kong Film Noir: Reconceptions, Reflexivity and the Global* is scheduled to be published at the U.K. with Intellect in 2017. Her academic journals appeared in *Journal of Chinese Cinemas*, etc. She was also a producer-director of TV documentary, and producer-copywriter of TV commercial.

## O primado da ambivalência corpórea: *Eraserhead* como dupla alegoria

### Abstract

*Considering the film Eraserhead (David Lynch, 1977) an ode to the body in both its outward and inward manifestations, this article compares the body, as it is represented in the film through the physical and psychical depiction of characters, with the cinematic medium and its conventions. The article presents Eraserhead as having three levels of meaning, all of them connected to the corporeal: one of them is literal and the other two are figurative. In the most complex of them all, which presents the film in general as an artistic body, Eraserhead can be understood as an allegory of spectatorship.*

### Do corpo fílmico ao filme do corpo

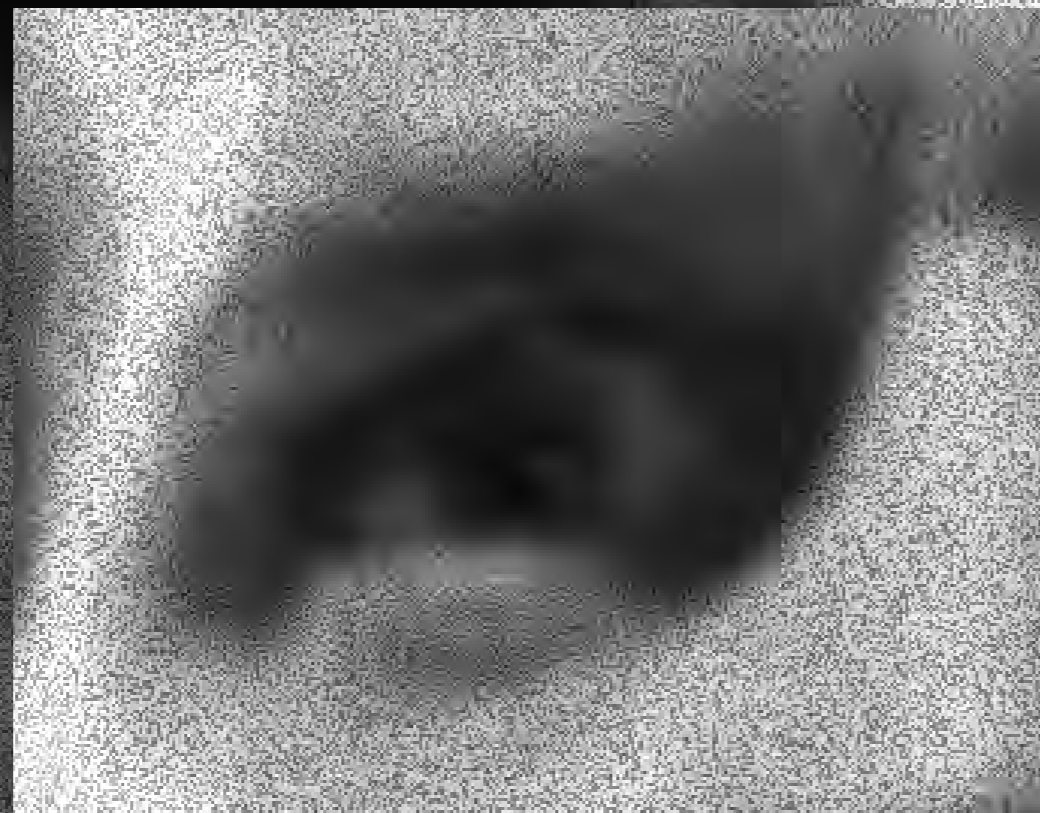
Contrariamente ao que muitas vezes se dá a entender, a evolução do corpo no cinema é concomitante ao progresso do cinema entendido como corpo, ou seja, à sua natureza ontológica, de pura materialidade, e à sua linguagem estruturante, o código cinematográfico que o enforma. O corpo presente nos filmes não é indissociável do corpo fílmico que lhe serve de veículo. Assim, logo em 1880, Eadweard Muybridge, um dos grandes precursores da sétima arte, punha em movimento, com a ajuda do seu “zoopraxiscópio”,<sup>[1]</sup> uma galeria de corpos humanos efectuando tarefas banais na mais despidorada nudez. O objectivo era estudar a locomoção humana no seu carácter mais científico, daí a neutralidade do plano (escala muito aberta e colocação frontal da câmara). Propósito contrário tinha David Wark Griffith, reconhecido pai da montagem, que, ao introduzir nos seus filmes imagens de rostos em grande plano, dinamizou a narrativa e fragmentou para sempre o corpo humano, reforçando no espectador a necessidade de empreender um verdadeiro trabalho de sutura destinado a recompor mentalmente a totalidade do corpo fracturado artificialmente pela imagem através do recurso a várias escalas de planos (Oudart 1969). Para além deste preenchimento de lacunas imagéticas corpóreas em cada plano, a intervenção do espectador sobre as obras exerce-se a dois níveis: na percepção do objecto fílmico que se lhe entrega na superfície do ecrã e na expressão de um conteúdo subjacente a essa bidimensionalidade. Como defende Christian Metz, o espectador faz o filme (1980, 58). A forma fílmica, ao pressupor, em termos fenomenológicos, o espectador “do lado de cá” a ver e a estruturar (fisicamente, como matéria/linguagem, e mentalmente, como leitura/significado) “o lado de lá”, implica uma dupla reificação. Percepção e expressão constituem, afinal, modos de o espectador *dar corpo* ao filme. Ou melhor, de actualizar o duplo corpo do filme, pois que este já possui, em si mesmo, na óptica de Maurice Merleau-Ponty (1945), um significado abstracto, como coisa que existe inscrita no mundo, para além da materialidade de que se reveste como inscrição na película.

*Eraserhead (No Céu Tudo é Perfeito, 1977)*, a primeira longa-metragem de David Lynch, encena precisamente esta problemática. Neste filme, a fragmentação específica do corpo humano é manifesta na divisão operada entre a psique e o correspondente invólucro animal, sendo este último exposto em toda a sua visceralidade. Desta feita, o corpo humano é descrito nas duas dimensões possíveis, de verso e reverso, de pele e pele revirada, de exterior e interior. Que o interior seja actualizado como exterior e o exterior como interior não surpreende, à luz dos conceitos de inconsciente individual freudiano e de inconsciente colectivo defendido por Jung. Também não espanta que essa dialéctica se encontre investida de uma outra: a dualidade maquínico/orgânico. Nesta visão aterradora do ser humano enquanto indivíduo e criatura social, os comportamentos automáticos não constituem a antítese da fluidez orgânica, já que invadem tudo e todos, da mesma forma que a matéria orgânica cresce de modo espontâneo no quarto de Henry, o protagonista, e um pouco por toda a parte. Consequentemente, a ambivalência é a chave hermenêutica de *Eraserhead* e explica a minha leitura do filme.

### O corpo psíquico: o inconsciente humano no seu *habitat*

*Eraserhead* pode ser entendido como uma abordagem sobre os mecanismos psíquicos da produção de sentido, em duas esferas distintas mas paralelas. Não aplico aqui directamente a distinção entre “conteúdo manifesto” e “conteúdo latente”, que os surrealistas foram buscar a Freud, por entender que em *Eraserhead* não existem dois, mas sim três níveis de interpretação simultânea, sendo o mais básico de todos aquilo que designarei doravante como o “plano da narrativa”. Neste encontram-se implicadas a célula familiar e a instituição do casamento como predação para o sujeito. Um patamar abaixo, num âmbito mais figurado e que aqui me interessa mais, situa-se a constituição da personalidade pelo indivíduo (através do meio) e/ou a sua desagregação, as quais encontra(m) eco noutro aspecto igualmente figurado: o do ímpeto criativo patente na obra de arte tal como vivenciada pelo *espectador*. Adoptando como linhas de força para cada uma destas esferas as duas propriedades essenciais do cérebro humano (a inteligência e a sanidade), ambas bem vinculadas nos poucos diálogos do filme, creio ser possível estabelecer um traçado que vai da identidade à sua mais completa anulação, por um lado, e da geração de sentido à tomada de consciência de que não há sentidos absolutos, por outro. Na primeira instância o filme é um ensaio sobre a loucura, na segunda a película afirma-se como entidade soberana e derradeira, pujante de fisicalidade autónoma; o psiquismo incontrolado reflecte a forma descomedida.

O ponto de partida da obra é a assunção de uma subjectividade extradiagética. Quando interrogado por Chris Rodley sobre se o protagonista estaria a sonhar ou a ser sonhado, Lynch respondeu afirmando não ter resposta (Rodley 1997, 72). A frase em



inglês “See, that’s something I really can’t say” é particularmente ambígua e exprime bem a dupla natureza do indizível num ator que não aprecia racionalismos nem verbalizações. No entanto, o filme confirma a dupla possibilidade colocada por Rodley; aliás, exige-a. Em termos globais, *Eraserhead* revela aquilo que constitui a dinâmica fundamental da prática cinematográfica: a tensão entre filme e espectador. O protagonista Henry constrói o filme da mesma forma que, simultaneamente, o espectador extradigético o (re)constrói na sua cabeça. O próprio Lynch reconhece, em inúmeras declarações públicas, que faz filmes para proporcionar ao espectador um lugar para sonhar. Em termos mais particularizados, *Eraserhead* pode ser incluído na categoria de filmes reflexivos, mais concretamente na subdivisão alegórica de filmes sobre o acto espectacular, tal como definida por Robert Stam (1992).

Em termos diegéticos, a produção de sentido como materialização corpórea começa por ser, neste filme de Lynch, a concretização externa do psiquismo de Henry, o protagonista. “O ego é, primeiro e acima de tudo, um ego corporal: não é simplesmente uma entidade de superfície, mas é, ele próprio, a projecção de uma superfície”, como postulou Freud (1997, 26). É este ego corporal que materializa as imagens da “realidade” que o filme nos apresenta, ora como pensamento nítido (império do consciente), ora como sonho óbvio (predomínio do inconsciente), ora ainda como um território intermédio cuja característica principal é precisamente a indefinição. O universo assim tripartido corresponde aos diversos estados de (in)consciência percorridos pelo protagonista, que podem ser designados por “realidade surreal”, “vigília relativa” e “regime onírico total”, numa adaptação livre da nomenclatura proposta por Christian Metz (1980) e Edgar Morin (1997, 177). Ambos os autores situam o cinema entre a realidade (a vigília) e o sonho (regime onírico), indo Morin mesmo um pouco mais longe ao aproximá-lo da fantasia (o sonhar acordado).

Em *Eraserhead*, Henry percorre os *três* estádios, numa gradação crescente, partindo do “real” para chegar ao *Ics*. Eventualmente, tudo o que vemos se passa na sua mente; não há mundo para além do mundo de Henry. O egocentrismo do protagonista ressalta, desde logo, no facto de este universo não possuir seres vivos para além daqueles que entram directamente em contacto consigo (caso da família da namorada, da vizinha do lado e do seu estranho visitante, e da peculiar mulher vislumbrada atrás do aquecedor de parede). A banda sonora do filme é uma teia contínua de ameaça e alienação, apresentada de modo descontínuo, onde preponderam sons de paisagem industrial (máquinas que, aparentemente, ninguém manobra) e elementos de uma natureza em fúria, dissociados do resto da paisagem correspondente. Há que salientar ainda a existência de planos de câmara à mão e cruzamentos de eixo nas deslocações de Henry, os quais impedem a correcta apreensão das coordenadas espácio-temporais pelo espectador. Até a decoração, o guarda-roupa e os adereços sofrem

mutações provocadas pelo psiquismo do protagonista. Veja-se, por exemplo, o modo como a coberta da cama vai surgindo progressivamente mais rasgada a cada cena que passa.

Em termos muito objectivos também se sente em *Eraserhead* a presença metafórica do espectador. Muitas são as janelas que o filme nos apresenta, com a sua natureza figurativa de superfície de projecção. Assim, há que destacar a janela pela qual olha o Homem do Planeta, a janela do apartamento de Henry e a porta da casa de Mary, que nos é apresentada inicialmente mais como uma janela devido ao facto de possuir um vidro por onde a rapariga espreita. Ironicamente, estas “janelas”, que suscitam o olhar das personagens, não permitem a melhor das visões: a do Homem do Planeta tem os vidros partidos; a de Henry está coberta por uma substancial camada de sujidade e tem vista directa para uma parede de tijolo; a porta da casa de Mary, além de posto de observação, funciona como um enquadramento no enquadramento, dispositivo em que o filme é fértil. Na casa da Família X e na fábrica de produção de lápis, por exemplo, arcos estrategicamente colocados no cenário dividem o espaço em dois e transformam a realidade num “quadro” observado de fora. Observar é, precisamente, aquilo que Henry mais faz, confinado que está a maior parte do tempo ao seu exíguo cubículo. Observa (mal), através da janela, a realidade lá fora; vê, através do aquecedor de parede, um mundo imaginário (no espectáculo da louira do teatro); vislumbra, através da fechadura da porta, um mundo de promessas eróticas (na figura da vizinha); contempla no corpo do “bebé” um manancial de horrores corporais. É, todavia, o proscénio teatral o que mais convoca esta presença do espectador.

A relação entre Henry e o espectador de cinema faz-se por meio de um acto de inscrição: ambos partilham a actividade de imprimir o mundo com uma forma predestinada. Não é por acaso que Henry, quando não está de férias, trabalha como tipógrafo. Diz Mary: “Henry’s very clever at *printing*”. O sangue que jorra incessantemente de alguns seres humanos e o óleo que escorre de modo viscoso dos objectos assemelham-se a fluidos orgânicos e/ou industriais mas também a tinta.



### O corpo físico: a degenerescência do orgânico na ordem do social

Em 1974 Jean Baudrillard dizia que o corpo começara a ser reverenciado como substituto da alma em termos morais e ideológicos (1974, 200). *Eraserhead* dá conta do movimento contrário: em vez do corpo celebrado, apresenta-nos o corpo repudiado, e é o próprio corpo que o repudia, pois tudo se passa na mente de Henry, pequeno microcosmos corporal. A visceralidade patente neste registo filmico é sobretudo a negação psíquica do duplo (na figura do “bebé”), mas também se constata a deformação biológica em traços mais gerais. De uma forma ou de outra, é da recusa do corpo físico que se trata. O corpo rejeita-se, de dentro para fora, e quanto mais se rejeita, mais patente se torna, mais monstruosos se revela. Os mecanismos físicos de produção de corpos (gestação e parto) são aterradores pois aproximam o homem do animal; salvam-se apenas os mecanismos psíquicos correspondentes.

Com efeito, a este nível, os mecanismos psíquicos regem os seres humanos de *Eraserhead*, incluindo Henry. No plano da realidade surreal os homens são máquinas. Por esse motivo, a sequência de abertura do filme, simbolicamente codificada, contém, a par das imagens de um planeta e de uma cabeça humana, um indivíduo que acciona manípulos. A relação entre as três ordens de imagens fica assim estabelecida: o homem acciona manípulos no seio de uma paisagem industrial (sendo, portanto, um delegado da cultura vigente), mas move-os também no interior de um microcosmos cerebral (em certa medida como representante metonímico do próprio Henry e, acrescente-se, do espectador de cinema).

Logo após o intróito, Henry dirige-se maquinalmente a casa, fazendo lembrar uma marioneta, na sua aparente ausência de vontade própria; que mais tarde confirma, já em casa de Mary, ao aceitar casar-se com ela porque “há um bebé”. Nesta sequência, o corpo social é representado como um conjunto de gestos vazios e de poses rígidas, o que leva Nochimson a falar de um *rigor mortis* progressivo, que é tanto maior quanto mais elevada a idade das pessoas em causa (2003). Aceitando o casamento, Henry assume também, na óptica de Jung, o seu papel de pai e marido em pleno idílio familiar; ou seja, desempenha as funções que a cultura atribui aos seres humanos do sexo masculino. Jung entendia que o inconsciente dos seres humanos se encontrava preparado para receber imagens de carácter colectivo (necessárias à sua vida) e para se moldar de acordo com ideias transmitidas culturalmente, fruto do contexto social e das formas de pensamento vigentes (Jung 2003, 86-114).

Henry cinge-se às significações forçadas do corpo social, convencendo-se de que tem um “bebé”, quando a natureza do ser em questão é duvidosa. No contexto bíblico, que enforma o pensamento ocidental, do verbo faz-se carne, mas esta carne do

bebé é uma massa disforme, na qual apenas sobressaem a cabeça (remetendo para o campo da ictiologia), os olhos (a reforçar o acto de observação espectacular), a boca e o estômago (em pleno território do grotesco). Tudo o mais parece excluído desta criatura vagamente antropomórfica que, no entanto, Mary e Henry adoptam como seu filho e perante a qual se comportam com todo o zelo inerente. Moldam-se, portanto, a uma *persona* no sentido jungiano do termo (Jung 2003, 91-97); ou seja, identificam-se com um papel social, neste caso de perfeição doméstica, procurando corresponder às expectativas de um colectivo todo ele artificial. O resultado é o adensar da neurose em Henry. A cena de Mary, trajando um vestidinho florido, a alimentar o seu rebento, e de Henry, recém-chegado a casa, a lançar-lhe um olhar de comovido orgulho, é risível mas sintomática deste “quadro” de perfeição cultural. Faz rir o espectador porque é uma operação de conformismo que, ao contrário dos outros gestos mecânicos do filme, também eles risíveis, não transforma uma pessoa numa coisa mas sim “uma coisa” (matéria indefinida) numa pessoa (um bebé) [2].

Mary, não aguentando a pressão, parte para casa dos pais, deixando Henry, com um desabafo: “I’m losing my mind!”. O jovem, que antes dormira esplendidamente, fica só, acometido de violentas insónias e a desesperar aos poucos, investido no papel arquetípico de mãe. Tendo antes deambulado pela vasta paisagem industrial, Henry fica agora circunscrito ao seu diminuto quarto, com um objectivo muito concreto: cuidar do “bebé”, do qual o mínimo que se pode dizer é que é orgânico. O “bebé” é um verdadeiro monstro, possui as vísceras à flor da pele, sendo por isso apanágio de um não-corpo, um corpo sem alma. Revela, inclusive, uma certa incompletude, pois encontra-se enfaixado como um coto a que tivesse sido amputada uma parte vital. “O monstro mostra o interior do corpo – ou antes, é o resultado do revirar da pele do corpo normal, da transformação deste em corpo de órgãos aparentes que proliferam desordenadamente” (Gil 1994, 84).

Aliás, a valência do “bebé” torna-se ainda mais aterrorizadora, pois que neste caso a criatura monstruosa é apreendida por Henry como “carne da [sua] carne e sangue do [seu] sangue”, reflectindo a dissolução do protagonista. A indissociabilidade entre Henry e o “bebé” está patente no estado degenerativo em que ambos mergulham. Quando Henry procura sair de casa, o bebé “vinga-se” adoecendo fisicamente (“Oh, you are sick!”), sintoma prático da neurose que se vai avolumando no interior do protagonista. O bebé espreita todo e qualquer sinal de libertação de Henry para, atempadamente, o reprimir, como o comprova, a dado momento, o grande plano do seu olho na semi-obscuridade. É um castrador grotesco, prenúncio de aviltamento do corpo-carne, que ao escarnecer do corpo psíquico, encarado como perfeito no contexto do filme, o rebaixa. Quanto mais o rebaixa, mais repulsa suscita, acabando por desencadear a sua própria aniquilação, sob a forma de um brutal infanticídio.



De tal ordem é o despotismo do “bebé” e o involuntário enraizamento espacial de Henry, que este se vê forçado a libertar-se pela via do imaginário. Após vislumbrar o teatro atrás do aquecedor (apresentado como plano subjectivo de Henry), a câmara aproxima-se dele e penetra-o, revelando o espaço do “outro lado”, desta feita da máquina. Estamos em plena vigília relativa. A matéria natural, cuidadosamente relegada para segundo plano até este ponto do filme, ganha nova dimensão e vemos animarem-se formas aparentemente orgânicas, ao mesmo tempo que assistimos à dissolução das outras, produto da cultura.

Com efeito, à excepção da cadela que, com a sua ninhada, enche de vida a casa da Família X, nenhum outro inequívoco elemento da natureza, animal ou vegetal, é perceptível em *Eraserhead* (excepção feita à sequência em que Henry é acometido por um pesadelo de decapitação). As personagens chegam mesmo a consumir frangos artificiais para evitar esse contacto. Matéria orgânica invade o quarto de Henry, mas de modo involuntário e aleatório, sendo por isso conotada, neste patamar de leitura, com sujidade. A natureza foi, pura e simplesmente, elidida deste universo.

O trabalho de parto em que entra uma Mary adormecida, envolta no lençol/camisa de noite como numa camisa-de-forças, é uma cena que considero nuclear porque remete simultaneamente para a produção de sentido e para a produção de matéria, encontrando-se na antecâmara da matéria natural mas ainda com um pé na cultura. Neste parto em série o que ressalta é a animalidade primeva. O simples acto de esfregar um olho ganha contornos tremendos (reforçados pelo som) porque nos permite tomar consciência de que o olho, o órgão mais nobre do corpo humano depois do coração, é contos feitas, matéria visceral que nos remete para o nosso interior, mas não como via de acesso ao conhecimento ou à percepção do divino.

Num dado momento, no entanto, o embrião que Henry recebe por correio, investido metaforicamente de um “carimbo” social, move-se no proscénio aparentado do pequeno guarda-jóias, como se interpretasse um novo papel, e lança-se voluntariamente à terra fértil, onde germina, metamorfoseando-se em criatura esfomeada, característica de qualquer recém-nascido. Ao invés, o pijama de Henry e a coberta da cama descosem-se e a parede do apartamento evidencia uma gigantesca cavidade irregular. Espaço e tempo entram em colapso e a dúvida sobre as formas e as acções é reinante.

Em vez de ascender a um nível superior que a Rapariga do Radiador lhe promete (o “Céu” da tradição judaico-cristã), Henry vê-se decapitado e a sua cabeça “mergulha” literalmente noutra dimensão, acabando numa pequena fábrica de produção de lápis onde a massa cinzenta do seu cérebro é transformada em borracha embutida. Apesar de o título do filme, pela ordem em que aglutina os termos, realçar mais a borracha do que o lápis (*eraser + head*), a palavra composta tanto pode validar a existência de sentido, como a sua ausência. Em *Eraserhead*, o cérebro possui uma

certa vacuidade [3] mas a sua importância é indelével, pois o facto de a borracha se encontrar embutida no lápis permite de pronto reescrever o que foi apagado. De um modo ou de outro, a presença do cérebro como *locus* de criação por excelência e o acto de inscrição saem realçados. As partículas de borracha que o empregado fabril sopra para o ar tanto representam a dissolução das formas como a sua recriação enquanto pó místico que faz trabalhar as sinapses (veja-se o grande plano de Henry rodeado de tais partículas e iluminado por trás).

De volta ao quarto do protagonista, o “real” muda de tonalidade; sobressaem agora os comportamentos sociais ditos perversos: o crime na rua, visto como um espectáculo, e a prostituição da vizinha, espiada de forma voyeurística pelo buraco da fechadura. O involuntário parece ter-se sobreposto ao maquínico; a sociedade perde terreno para a natureza. Até aqui, note-se, fora precisamente o contrário: a cultura reprimira o humano ao ponto de lhe interditar todo e qualquer contacto físico no interior do matrimónio, a célula da procriação por excelência. De tal modo que o único sexo entre Mary e Henry é simbólico e patente no ambíguo acto de retirar uma mala de baixo da cama. Aí Mary sacode, num ritmo lento e sincopado, a barra do leito onde Henry se encontra deitado. Sujeitos a tal repressão, os seres exprimem-se em surtos epilépticos, como sucede a Mary e à Sra. X, no plano da realidade surreal, ou em contracções de parturiente, que Henry adivinha em Mary, no plano da vigília relativa.

A degenerescência do espaço e da mente de Henry adivinham-se na morte do seu imaginário: já nenhuma rapariga loura dança atrás do aquecedor, não se vislumbram crimes na rua, o guarda-jóias não alberga sementes prontas a germinar e a vizinha do lado desapareceu da vista. Solução: matar o “real” para que o imaginário ressurgisse, para que a desejada união à loura do teatro ocorra de facto. O caminho da salvação é, por isso mesmo, o caminho da alienação total. A mente contaminada vinga-se no corpo do bebé, encenando o mais grotesco de todos os espectáculos, a mais literal das violências exercida sobre o corpo: a sua anulação. Metamorfose, crescimento incontrolado, excrescências, vísceras, morte. Em suma, uma orgia de matéria informe. Assim se expõem os mistérios do organismo, assim se desnuda o caos agónico de uma mente. Em termos concretos, a liquefacção dos sólidos corporais do “bebé” e/ou a sua eclosão corresponde à falência do corpo de Henry, não em sentido material (Henry não morre) mas sim em termos psíquicos. O ego de Henry (o Cs.), materializado no homem dos manípulos (habitante do planeta e o seu regente) acaba por “explodir”; resta a outra instância psíquica (o Ics.), materializada na rapariga loura do teatro. A tão desejada união entre Henry e a loura sobrevém, finalmente, mas sem ego a que o protagonista possa retornar; ocorre já do “outro lado”, numa outra dimensão, em pleno território da loucura.

O homem do planeta e a rapariga loura são as duas faces psíquicas de Henry, mas actualizadas em termos corpóreos.

Ambos padecem de deformações físicas evidentes, embora de ordens diversas. Enquanto o homem possui um corpo todo ele não piloso mas pustulento, as alterações anatómicas da rapariga fazem-se sentir sobretudo na cara e nas ancas. Assim, o primeiro convoca a imagem do “bebé”, de quem parece uma réplica adulta, tanto mais que não se lhe vêem as pernas, só o tronco. É um Henry deformado pela cultura e pelas constricções do desejo, um verdadeiro “húmus” humano. Já a rapariga surge ligada à natureza por intermédio da inocência infantil de que dá mostras, sendo conotada com a natureza viva. A sua deformação é positiva, pois revela fertilidade e não apodrecimento [4]. Neste filme de Lynch, os princípios masculino e feminino surgem perfeitamente balanceados. Henry é ao mesmo tempo pai e mãe do “bebé”, porquanto lhe dá simbolicamente vida no intróito e cuida dele quando a mãe biológica renega o cargo, mas também porque contém em si uma *anima*, no sentido jungiano do termo (Jung 2003, 86-114). A Rapariga do Radiador é a feminilidade latente na psique de Henry, o que justifica em termos conceptuais toda a imagética vaginal presente no filme e a dicotomia interior/exterior, em que “sair” ou “ser expelido” é sinónimo de “nascer”.

“Definir o espírito como o outro lado do corpo – não temos ideia de um espírito que não estivesse de par com o corpo, que não se estabelecesse sobre esse solo” (Merleau-Ponty 1964, tradução minha). Nascido do barro, na tradição judaico-cristã, o homem é um ser terroso que germina como uma semente. O segundo plano do filme é precisamente um travelling à frente sobre um sulco de terra, supostamente situado no planeta do homem dos manípulos, o qual sugere uma lavoura, ou melhor, a inscrição de sentido numa superfície orgânica. Também por este motivo o embrião/espermatozóide que surge por diversas ocasiões no filme não possui forma concreta. Sabe-se que remete para a fertilidade e é quanto basta; pouco importa que esta se refira ao acto de fecundação (espermatozóide) ou ao acto de gestação (embrião).

### O corpo cinematográfico: a alegoria fílmica ou o meta-corpo

“In Heaven everything is fine; you’ve got your good things and I got mine” canta a Rapariga do Radiador que surge no teatro. Que Céu é este, a que alude o título português do filme, e onde se situa? A resposta à pergunta não é linear. O facto de a canção ser interpretada pela louca no palco do teatro situado atrás do aquecedor da casa de Henry faz pensar numa dimensão onírica condizente com o cinema como produção psíquica alternativa. Para Henry o teatro é um Éden que confere algum refrigério à sua vida sombria e sem sentido, tal como para muitos espectadores de cinema ele é uma evasão aos sortilégios da vida e, nesse caso, um espaço de não raciocínio. Porém, na *oeuvre* de

Lynch, e neste filme em particular, o cinema (que muitas vezes é metaforicamente representado como um palco teatral, mercê da posição dos espectadores face ao espectáculo) [5] é conotado com actividade de produção criativa, em que o cérebro se alia à plasticidade das formas para gerar sentido. Encontramo-nos, pois, na terceira plataforma a que aludi: uma significação figurada ainda mais obscura do que a do cérebro como produtor de sentido. Este terceiro patamar é o cerne da alegoria do espectador.

A este respeito, referi-me já à existência de espectadores intradieгéticos e de janelas ou enquadramentos no enquadramento como representações do acto de olhar. Com efeito, uma vez que o filme é parco em acção não resta muito a fazer às personagens senão olhar. Contudo, toda essa inactividade tem outra razão de ser, de ordem bem mais metafórica. A verosimilhança dos actos das personagens e o realismo do mundo ficcional são irrelevantes perante a dimensão abstracta que permeia o filme. Ao assumir a abstracção como matéria fílmica dominante, Lynch move-se assuadamente no território da alegoria indirecta, onde o sentido é adivinhado pelo espectador mais do que intencionalmente transmitido pelo autor. Desta feita, o corpo fílmico depende de um acto de descodificação psíquica, portanto ainda corpórea. A alegoria materializa muito mais a forma do filme porque põe em evidência a sua plasticidade artística, algo que uma narrativa clara e linear tende a escamotear. No entanto, em *Eraserhead*, Lynch vai ainda mais longe ao tecer essa alegoria do filme como corpo directamente *sobre* o corpo das personagens do filme.

Tudo começa na estranha sequência de abertura, que é um verdadeiro descodificador hermenêutico da obra e desta sua dimensão alegórica em especial. Como todas as sequências desta natureza noutros filmes, este início, que resume os principais aspectos temáticos, formais e discursivos da obra, também introduz a atmosfera e a tónica narrativa de um modo que é profundamente emblemático. Assim, Henry é visto a vogar literalmente no espaço, à frente de um planeta desconhecido. A ideia é relativamente obscurecida pelo facto de a conjugação das duas imagens dentro do plano não ser efectuada por sobreposição óptica, como é costume quando se pretende associar duas realidades distintas. Mais concretamente, Henry é conotado com o Homem do Planeta, que surge no plano seguinte, por corte. Aquele homem repugnante *pensa* (em) Henry antes de mover o manípulo junto ao qual se encontra. Como diz Fernando Pessoa (em *Mensagem*): “Deus quer, o homem pensa e a obra nasce”, por esta ordem. O planeta é identificado com o cosmos, mas o homem e Deus são, neste caso, uma e a mesma entidade. Este homem é o criador supremo, o enunciador-mor, que a nível artístico tem a capacidade de fazer o que Deus faz em termos ontológicos: cria mundos, seres e realidades. O Homem do Planeta é, pois, uma representação metafórica do criador cinematográfico, o qual tem o poder de lançar Henry na ficção, gerando a história (a diegese e tudo o que nela ocorre).



Contudo, o Homem do Planeta é também um espectador, pois que se encontra à janela, que aqui simboliza a mente. O criador contempla interiormente aquilo que se vai seguir em termos físicos e tem ainda a capacidade de continuar a acompanhar psiquicamente aquilo que vai gerando, ao mesmo tempo que o gera. Logo, não há criação sem visionamento. As personagens por si criadas são marionetas da sua vontade, mas, porque criadas à imagem de Deus, são igualmente dotadas dos mesmos poderes criativos. Não é por acaso que o “bebé” apresenta, a dado momento, pústulas semelhantes às do Homem do Planeta, de que é uma espécie de

reprodução dentro da diegese e tal como aquele destinado a olhar. No entanto, o “bebé” é também um fruto literal de Henry, seu pai. Com efeito, o filme contém vários encaixamentos mentais, não muito óbvios. O principal encontra-se no centro da obra, quando a vizinha de Henry o visita de noite. O casal acaba por fazer amor numa espécie de cratera leitosa, na qual mergulha. Este líquido é realçado num plano aproximado, remetendo-nos para a teoria de Robert T. Eberwein (1984), segundo a qual sempre que no filme surge um ecrã institucional ou metafórico esse ecrã faz surgir uma superfície branca na mente do espectador na qual se



produz psiquicamente um filme tal como na tela de um cinema. Essa reduplicação fenomenológica pode ocorrer mesmo na ausência de um ecrã institucional, bastando que haja um objecto seu delegado, o qual desencadeie um fundo branco que serve de tela *aparentada*. Aliás, a personagem Henry vai acordar de um pesadelo, demonstrando que as imagens anteriores foram produção mental. A dúvida só subsiste por causa das várias elipses em que a obra é fértil, as quais impedem a assunção, por parte do vidente extradieгético, de uma cronologia literal.

Depreendo, pois, que Henry sonhou o centro do filme e a cena crucial passada no teatro, na qual surgem: a Rapariga do Radiador, uma versão mais radiosa da sua Mary, também loura; o proscénio, rodeado de matéria orgânica, como o seu quarto, no qual existe igualmente um teatro (o guarda-jóias, cuja única *preciosidade* é uma “semente”); um monte de terra, igual ao do apartamento de Henry, que desata a sangrar, como os frangos artificiais do jantar em casa da Família X; um protagonista com cara de “bebé” hediondo; a cabeça decepada de Henry, a qual submerge no sangue, tal como antes submergira no leite em que fizera amor com a vizinha. O teatro atrás do aquecedor é, pois, uma extensão mental do quarto de Henry, uma versão mais positiva do mesmo; o que justifica a canção entoada pela Rapariga e o fundido a branco com que o filme termina (sobre um plano aproximado de Henry e da loura do teatro). Recorde-se que é num subencaixamento contido no âmagο do filme que a cabeça de Henry desce a uma realidade aparentemente mais normal (ou seja, menos estilizada do que o resto da obra), onde o seu cérebro é transformado em borracha embutida em lápis. Veja-se, porém, que isto corre no interior de um pesadelo. A obliteração do sentido é, nesta segunda plataforma alegórica, um receio, uma angústia de criação por parte de Henry e não uma negação *tout court* desse sentido, como eventualmente sucedia na plataforma alegórica anterior.

Impotente, Henry receia que a sua vida psíquica reduplique a sua existência social, tal como ocorre com Mary, que foge para casa dos pais a fim de evitar enlouquecer. O conteúdo psíquico do seu pesadelo expressa bem o que Freud designou como “resquícios do dia”, mas numa forma deturpada por dois processos mentais inconscientes: a condensação e o deslocamento que, não obstante adulterarem o sentido e a sua inteligibilidade imediata, são, ao mesmo tempo, geradores de interpretação e instrumentos fecundos de criação (Freud 1992, 383-413 e 414-419). Não é de estranhar que Henry sonhe com o “bebé”, com a loura (dupla de Mary), com a sua castração simbólica (perante a vizinha), etc. Esta impotência, conotada com o acto de apagamento da borracha, é plasticamente produtiva, logo assimilada ao acto criador do lápis. O corpo de Henry - a sua cabeça decepada – é a chave do enigma que a obra contém, o que explica a importância do título filmico, poucas vezes explicado. O corpo do bebé (gerado por Henry) reduplica as deformações do Homem do

Planeta, tal como a mente de Henry reduplica as capacidades criativas daquele. Nesta obra de Lynch o corpo é disforme na proporção oposta à sua premência criativa. Em termos oníricos, a adulteração de sentido através de compressões de significado e assunção de ligações psíquicas inusitadas é uma fecundidade.

A ambivalência é a pedra de toque de *Eraserhead*. Todo o filme está construído para significar uma coisa e o seu exacto oposto, pelo que as interpretações absolutas são uma quimera. Lynch realizou com este filme a obra ambígua por excelência; produziu, também ele, uma forma “inorganicamente viva”.

### Bibliografia

Baudrillard, Jean. 1974. *La société de consommation*, Paris: Gallimard.

Bergson, Henri. 1991 [1900]. *O Riso*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água.

Eberwein, Robert T. 1984. *Film and the Dream Screen: A Sleep and a Forgetting*, Princeton: Princeton University Press.

Freud, Sigmund. 1992 [1900]. *The Interpretation of Dreams*. Traduzido do alemão por James Strachey. Londres: Penguin.

Freud, Sigmund. 1997. *O Ego e o Id*. Traduzido por José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago.

Gil, José. 1994. *Monstros*. Traduzido por José Luís Luna. Lisboa: Quetzal Editores.

Jung, Carl Gustav. 2003 [1982]. *Aspects of the Feminine*. Traduzido do alemão por R.F.C. Hull. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard.

Metz, Christian. 1980 [1977]. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Traduzido do francês por António Durão. Lisboa: Livros Horizonte.

Morin, Edgar. 1997 [1956]. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Traduzido do francês por António-Pedro de Vasconcelos. Lisboa: Relógio d’Água.

Nochimson, Martha. 2003. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.

Oudart, Jean-Pierre. 1969. “La suture”, in *Cahiers du cinéma* nº 211: 36-39.

Oudart, Jean-Pierre. 1969. “La suture”, in *Cahiers du cinéma* nº 212: 50-55.

Rodley, Chris, ed. 1997. *Lynch on Lynch*. Londres: Faber and Faber.

Stam, Robert. 1992. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova Iorque: Columbia University Press.

### Filmografia

*Eraserhead*. 1977. De David Lynch. EUA: Universal. DVD.

### Notas finais

1.O dispositivo consistia numa combinatória de disco de fenaquistiscópio, onde se encontravam inseridas fotografias humanas, e uma lanterna mágica, para permitir a projecção propriamente dita.

2.“O que fazia rir era portanto a transfiguração momentânea de uma pessoa numa coisa se quisermos encarar a imagem por este lado” (Bergson 1991, 44).

3. A ambivalente pergunta de Bill “Well, Henry, what do you know?” e a correspondente deixa de Henry “Oh, I don’t know much about anything” confirmam isso mesmo.

4. Embora da matéria orgânica que apodrece (o húmus) também nasça solo fértil.

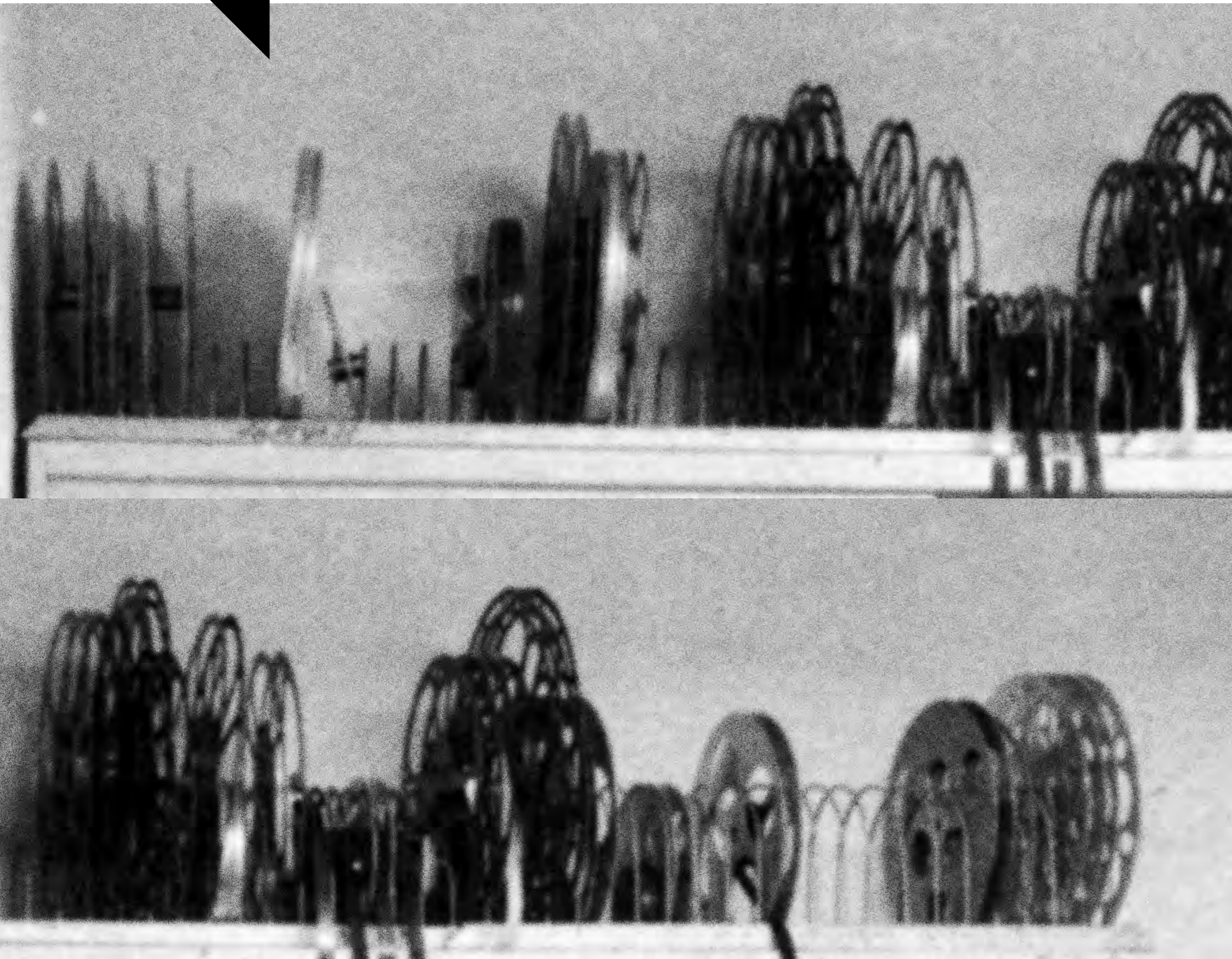
5. Veja-se o Club Silenzio em *Mulholland Dr.* (2001) ou a canção entoada em *playback* por Ben em *Blue Velvet* (1986), por exemplo.



**Fátima Chinita**

PhD. in Artistic Studies, specifically in Film and Audio-visual Media (University of Lisbon); MA in Communication Sciences, branch of Contemporary Cultures and New Technologies (New University of Lisbon); BA in Film, Editing (Lisbon Polytechnic Institute); BA in Portuguese and Anglo-Saxon Languages and Literatures (University of Lisbon).

She is an Assistant Professor at the Lisbon Polytechnic Institute, Theatre and Film School, where she teaches Film Production, Film Studies (at graduate level) and Film Narratives (at post-graduate level).



## Human micro-rhythms as a foundation for meaning production in film editing

### Abstract

*Cinematic rhythm is a complex phenomenon involving probably all cinematic parameters. This essay focuses on rhythmic structures in human behaviour as one of these parameters. In face-to-face communication humans are normally both self-synchronized and interactionally synchronized. Introducing discontinuity in established behavioural patterns, through editing, will most likely have an emotional effect on the audience response to scenes, even though the changes in the patterns are so small, or of such a character, that the audience do not consciously experience them.*

The Danish film historian Peter Schepeleern maintains in his book *Den fortællende film* [“Narrative film”] (Schepeleern 1972) that in terms of terminology it is actually a misrepresentation to talk about rhythm in film. Film does not have a recognizable beat or time signature, and therefore, according to Schepeleern, it is absurd to talk about rhythm in the cinematic context. Schepeleern sees relevance in the concept only if it is used in descriptions of editing speed, that is, in descriptions of what he calls “fast” or “slow” editing (Schepeleern 1972, 144). Schepeleern is obviously right when he asserts that film does not have fixed time signatures in the way that much music has, but is he right in concluding that it is absurd to use the concept in relation to cinematic expression? Are time signatures and bar lines really prerequisites for perceptions of rhythm? Clearly not for the filmmaker and author Andrej Tarkovsky, who maintains in the book *Sculpting in Time* (Tarkovsky 1986) that: “The dominant, all-powerful factor of the film image is rhythm, expressing the course of time within the frame” (Tarkovsky 1986, 113). Furthermore: “Although the assembly of the shots is responsible for the structure of a film, it does not, as is generally assumed, create its rhythm. The distinctive time running through the shots makes the rhythm of the picture; and rhythm is determined not by the length of the edited pieces, but by the pressure of the time that runs through them” (Tarkovsky 1986, 117).

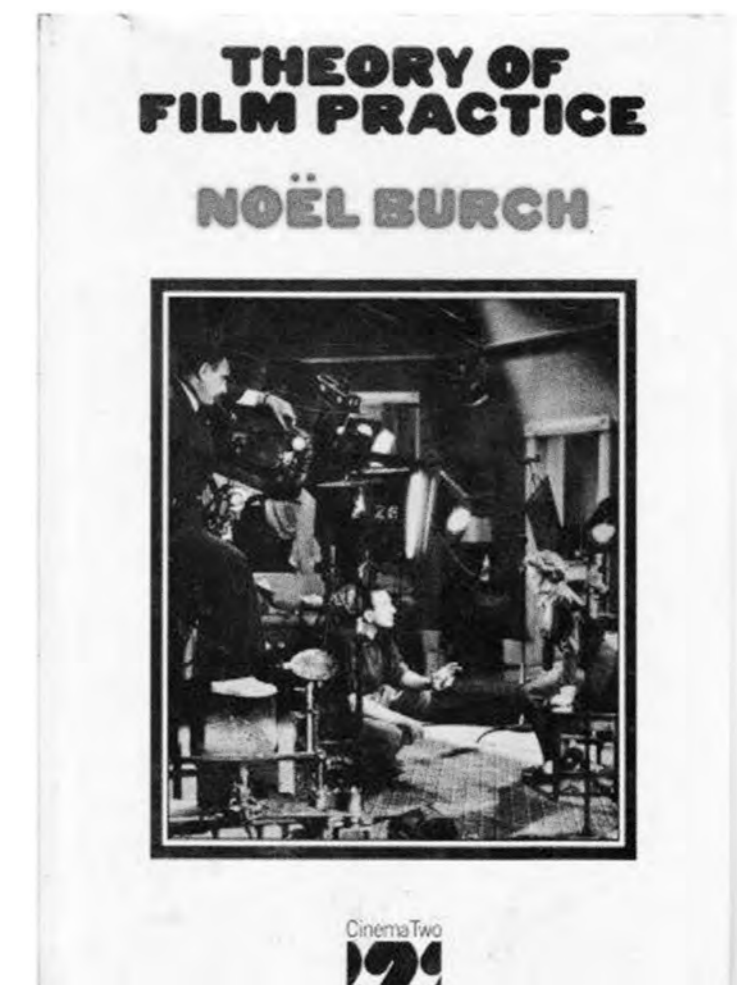
This essay discusses how human communication-related micro-rhythms, in the editing process especially, can be used to promote and control the audience’s cognitive and emotional interpretations of cinematic characters and situations.

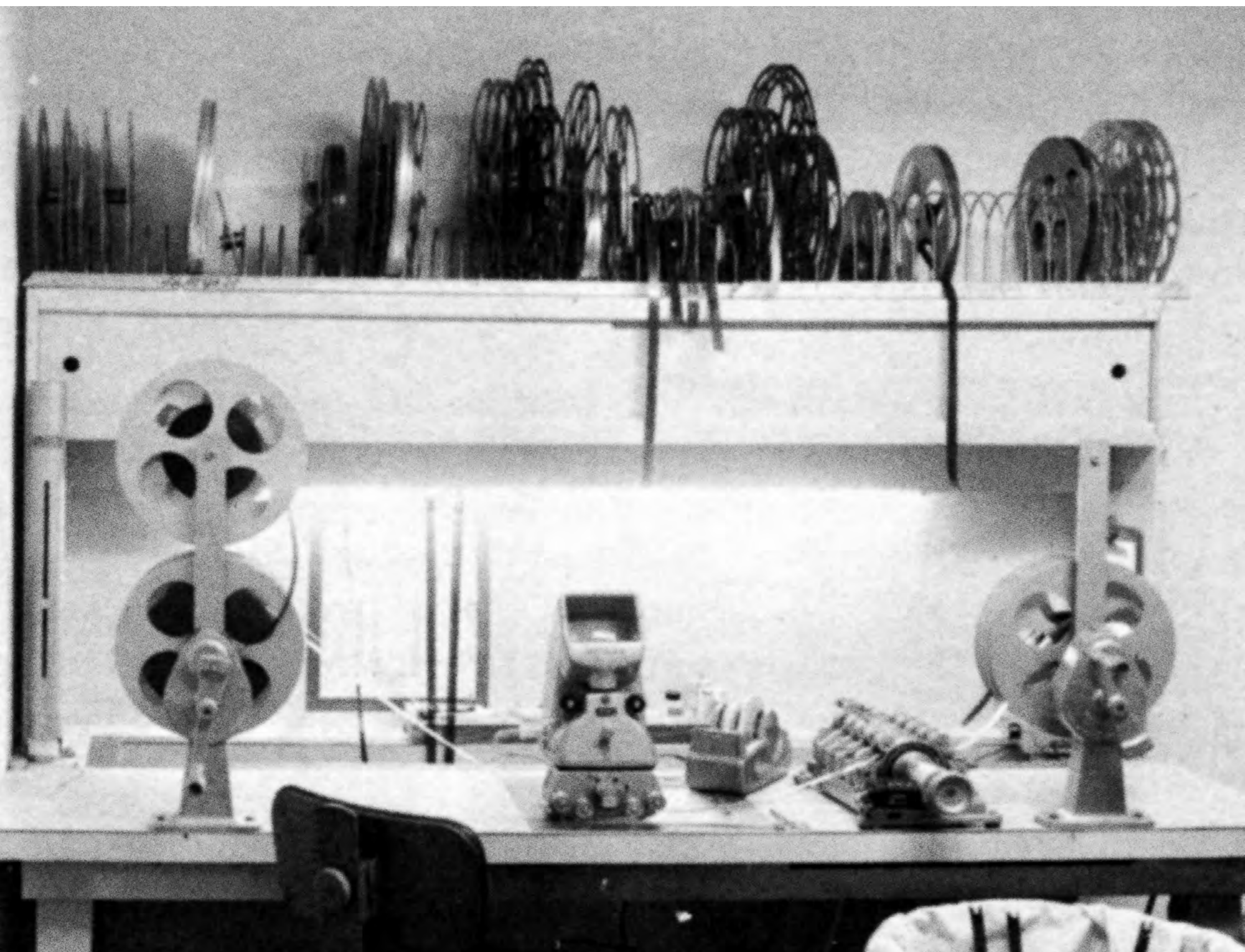
The main argument is that by synchronizing breaks in cinematic micro-patterns in relation to a film’s narrative stream, foundations for meaning productions are laid, in that these breaks influence the audience’s need for cognitive and emotional interpretation.

### Two interpretations

Two fundamentally different interpretations form the basis for the respective approaches of Schepeleern and Tarkovsky to the phenomenon and the concept of rhythm. While Tarkovsky looks at

the concept of rhythm as vital to the understanding and description of film expression, Schepeleern hardly sees the relevance of the concept. While Tarkovsky looks at rhythm as an expression of what is happening within the shots in the film, Schepeleern sees the length of the shot as defining the cinematic rhythm. (The term “shot” here refers to the continuous cinematic sequence between two cut points in a film.) The conflict that these two interpretations represent forms one of the points of departure for this article. Another point of departure is the fact that the concept of rhythm is also used very frequently when film expression is to be interpreted and described, often with no form of precise clarification. The imprecision that forms the basis for this use of the term, among both practitioners and theorists, contributes to creating an unproductive uncertainty around both the concept and the phenomenon. In his book *Narration in the Fiction Film* (Bordwell 1985), the film theorist David Bordwell uses the concept of rhythm both with and without quotation marks — on the same page (Bordwell 1985, 76). This is a clear example of the uncertainty among film scholars when it comes to rhythm.





There are natural reasons that make the concept of rhythm difficult to pin down. Rhythm is one of the most widely used aesthetic concepts and is included in most of the terminologies related to the art disciplines. Architects, visual artists, photographers, dancers, authors, musicians, etc., all use the concept in analyses and explanatory models, each in their own way. In addition, there is a wide range in the application of the concept within and between the disciplines. In his book *Story and Discourse* (Chatman 1993), Seymour Chatman uses the concept of rhythm to describe patterns in larger structures associated with literature, that is, a type of macro-rhythm. He looks at exchanges between discourse-time and what he terms “story time”, which he describes as “the classical alternating rhythm” (Chatman 1993, 75). Sound theorist and composer Michel Chion uses the concept of rhythm in a completely different way in the book *Audio-vision* (Chion 1994). He uses the term “micro-rhythms” to describe the patterns composed of impulses that are very close to each other in the film expression, such as regularly cyclical rhythms in sounds and undulations on water surfaces (Chion 1994, 16).

Precisely because the experience of rhythm seems to play such a central role in so many contexts, it seems to be easy for everyone who uses the concept of rhythm to do so in their own way. Paradoxically, the situation is then that a concept everybody considers familiar evades clear definition. In the book *Rhythm and Tempo* (Sachs 1953), musicologist Curt Sachs’ answer to the question “What is rhythm?” is not entirely encouraging: “The answer, I am afraid, is so far, just - a word: a word without generally accepted meaning. Everybody believes himself entitled to usurp it for an arbitrary definition of his own. The confusion is terrifying indeed” (Sachs 1953, 12).

Each discipline must deal with this situation in its own way. Even though it is not a question of usurping the concept, it is difficult to avoid each discipline developing its own operational definitions of the term. For those of us in the cinematic field, however, this is not easy. Most cinematic expression is fundamentally highly complex, and regular patterns can therefore arise as a product of a wide range of both narrative and non-narrative impulses. Film theorist Noël Burch is probably right when he sums up in *The Theory of Film Practice* (Burch 1973): “...I am tempted at this point to conclude that cinematic rhythm is defined by the sum total of all the parameters ... and is therefore incredibly complex.” (Burch 1973, 67).

However, if we look at the positive aspects of the situation, we can seek inspiration from a rich variety of fields and disciplines in the effort to clarify the concept for our area. As Schepelern seems to have done, we can look at how the concept of rhythm is used in relation to Western art music. Rhythm is often seen as a regular alternation in the intensity of impulses during a musical sequence. These alternations in emphasis emerge from the combination of long and short, accentuated and unaccentuated impulses. Definitions

of rhythm based on this principle often involve concepts such as beats, pulses, accents, phrases, and tempo. Film expression does not have recognizable types of measure as in music, but does it have a pulse? Does it have accents? Or we can find inspiration in definitions that, for example, have literature as their point of departure and view rhythm experiences as a product of periodic sequences of events. If events are repeated in a predictable way, perceptions of rhythm are created. The author E.M. Forster, as he is quoted in the book *Rhythm in the Novel* by E.K. Brown (Brown 1950), defines rhythm as “...repetition with variation” (Brown 1950, 7). What is repeated in a given film expression? And how are the repetitions varied?

#### Human communicative rhythms

In the following discussion of the topic, however, I would like to draw in a non-aesthetic area, namely experimental psychology and especially the field of psychological research that is interested in issues related to the phenomenon of human communicative rhythms. Detailed analyses of people’s different patterns in communication situations, carried out by William S. Condon among others, have revealed a high degree of systematic structure in the way we organize our communication: “Rhythm is not a separate force added to ....behavior. It is a form of order or organization discovered in behavior and is an aspect of behavioral organization” (Condon 1986, 66). This research has clear relevance to us, since most films have humans as the main subject.

It might sound pretentious for a film person with a practical approach to introduce concepts such as communication-related micro-rhythms in the current context. The reason why the term is useful, is the fact that in the practical work of the production of films – and especially in the editing process – one actually work with tiny patterns in the character’s behaviour and expression. Experience has taught us that movements so small as to be almost imperceptible, such as eye and mouth motions or slight hesitations in replies, if timed correctly, can add narrative and emotional meaning to a cinematic sequence. When we try to adapt our choices in relation to these varied patterns, one frame – 1/24 of a second – may have great significance in given situations. Because one frame is in fact the smallest unit of film, the use of the term “micro-rhythms” in this context can be considered legitimate, at least to some extent.

Through his studies of micro-movements, William S. Condon demonstrated the fundamental rhythms underlying human behaviour: “Both speech and body motion obey...(a)...hierarchical rhythm structure and are simultaneously synchronized across.... multiple levels in their co-occurring” (Condon 1986, 64). Condon uses the term “self-synchrony” to describe the complete synchronization of a person’s speech patterns and different body motions under all normal circumstances. According to Condon,

the patterns created by this synchrony are hierarchical: large movements such as hand gestures are associated with larger parts of a sentence, such as phrases, while smaller movements such as finger motions are associated with words and phonemes. When several parts of the body are systematically and continuously moved at the same time – fingers, hands, head, etc. – patterns of movement are created. It is not the changes in each part of the body that are interesting in themselves, but the way that these changes as a whole are perceived as organized and rhythmic. Some patterns of movement are perceived as typical of the individual, and help us to recognize each other by our gait and other habits. These patterns are thus fairly constant. Other patterns are more temporal and a product of the situations and relationships in which we happen to be involved. For example, the movement patterns of a character may change under stress. In this way, changes in movement patterns can provide a gateway to a deeper understanding of characters and the situations in which they find themselves.

William Condon has also shown synchrony between people in dialogue with each another. In communication with others, we form common rhythmic structures characterized by shared synchronized behaviour: “The listener’s body moves almost as synchronously with the speaker’s speech as the speaker’s body does” (Condon 1986, 66). Condon calls this phenomenon “entrainment” or “interactional synchrony”. The synchrony between people in communication situations is not exact. For example, if we listen to a person who is talking, our body movements as a product of interactional synchrony will lag about 42 milliseconds behind the rhythm patterns of the person we are listening to. For those of us in the world of film, this is approaching one film frame.

One of the people who have studied interactional synchrony from a perceptual perspective is the rhythm researcher Mari Riess Jones. She tries to understand how, through entrainment, our attention is controlled by different rhythmic patterns in the environment around us. Her explanatory model points to the possibility that, in addition to our perception systems, we have some sort of oscillator that detects rhythmic patterns in our environment and triggers inner fluctuations that lock our attention to the patterns in question. Through this, we can create schemas predicting the temporal aspects of future sequences of events: “...people use context-sensitive dynamic schemes to generate expectancies...That is, the internal schemas are essentially temporal and reflect the relative time properties afforded by a particular context” (Jones 1986, 28).

All these factors are thus relevant to us in the production of film. The fact that people are normally self-synchronizing means that characters in films must also be seen as self-synchronizing. The fact that people in communication with each other synchronize their behaviour means that characters in films must also be seen as synchronized in their contact with each other. These aspects involve a great deal of work, more or less consciously, in various

stages of production. Naturally, these aspects are especially relevant in actor training and in directing actors, but they are also relevant to film editing.

### Continuity editing and communicative rhythms

Because cinematic expressions are normally built up by linking shots that are fragmented at the outset, it is not easy to achieve credible film characters and situations in film. Scenes are often shot without regard to the chronology of the action or temporal continuity, and dialogues are even filmed without all the participants being present at the same time. The material gathered through this fragmented work method must be assembled in the editing process to create complete cinematic expressions, characterized by the fact that they give the audience an illusion of continuity in action and time. This means that as film editors we must often create both self-synchrony and interactional synchrony that do not exist at the outset. The only way to achieve this is by searching for and identifying the different rhythmic patterns in the raw material. Through iterative examination of the raw material in which we observe character movements and lines over and over again we gradually become aware of the patterns in the material. We search back and forth in the material, looking for optimal moments, optimal lines, optimal movements. We listen, look and compare. Through this work, we both gain in-depth knowledge of the complete material and develop closeness to the various characters who appear in the material. The latter is important, because through interventions such as manipulation of rhythmic aspects in the expression it actually enables new interpretations of characters and situations during the editing process itself.

To raise one’s awareness of the various rhythmic aspects in the material is a complicated process in itself. The fact that, in addition to character movements, etc., we must draw in camera movements and other cinematic devices in this synchronization process, as Noël Burch suggested, does not make this assembly process any easier. Does a tracking stop correctly in relation to that dialogue line or doesn’t it? Does a pan start correctly in relation to the character movement – or doesn’t it? Should the music start two frames earlier – or not?

The phenomenon of communicative rhythms becomes especially interesting when we look at it in the context of the principles for traditional continuity editing. The meaning of the concept of continuity in film is usually related to our perception that time and space in cinematic expression corresponds to our experience of time and space in the world we live in. That is, the time and space of the film are perceived as being just as continuous and coherent as the way we normally perceive time and space. Most film and television expression is characterized by such continuity in time and space. In virtually all film production, great effort is dedicated to creating and sustaining the audience’s perception of

temporal and spatial continuity. A complete set of conventions in production techniques has been developed throughout the history of film to ensure that unintended problems of continuity do not occur. For example:

- Maintaining the gaze point in transitions between shots. (That is, that the eye does not need to move in the transition between the last frame of the outgoing shot and the first frame of the incoming shot: The points of interest in each of the shots are matched to each other).
- Maintenance of axis related to movement and gaze direction. (For example, ensuring that an object that is in motion from right to the left in the outgoing shot has the same movement direction in the incoming shot).
- Variation in the view and camera placement to avoid jump cuts between shots.

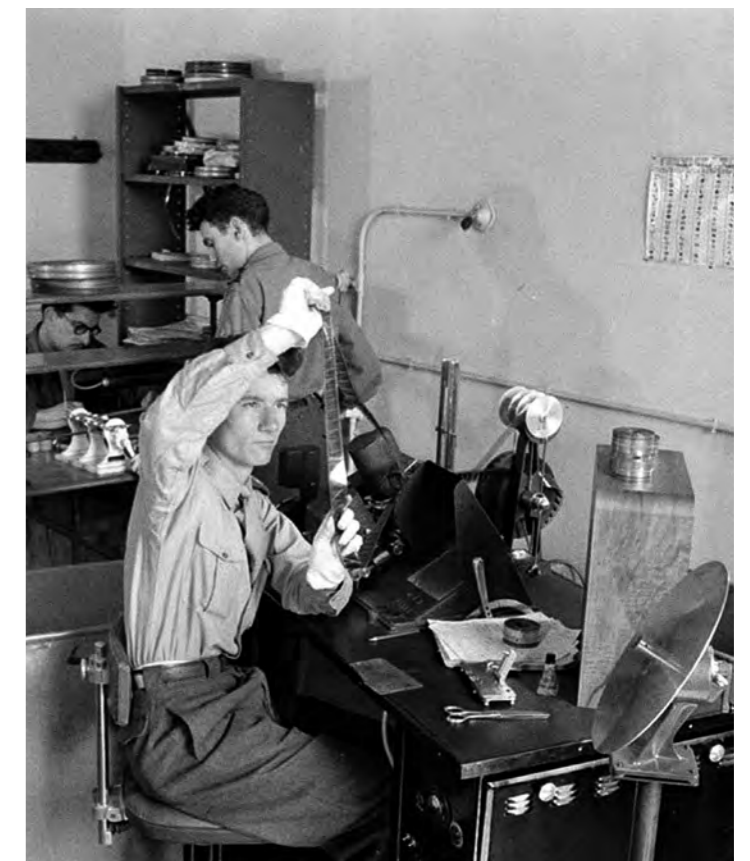
An overarching goal of continuity editing is that the cuts should be "invisible". That is, the audience should not consciously relate to or perceive the cuts.

In the article *The role of cutting in the evaluation and retention of film* (Kraft 1986), Robert Kraft refers to experiments he carried out in relation to the phenomenon of segmentation and traditional continuity editing. The term “segmentation” is used here to describe the process in which in our perception we divide longer action sequences into smaller units. We do not create schemas or expectations for each moment of longer actions, just as we do not operate with only one schema for such actions. We divide the action up into larger or smaller units – segments. One of the things that Kraft wanted to find out was whether editing, as a device, influences this segmentation process in the audience. He asked the question: Does the editing have a syntactic function? That is, do the cut points function as a kind of cinematic punctuation that signals to the viewer how she or he should segment an action sequence, or don’t they? Through several experiments, he investigated this question. He ultimately concluded that editing as a device, when the principles of continuity are followed, does not affect the segmentation. We segment based on features of the narrative action sequence, similar to the way in which we segment sequences in our real lives, and in this sense the cuts remain invisible.

Within the scope defined by continuity editing, however, we have relatively great freedom in terms of continuity in the cut point. Greater freedom than many film editors are aware of. Actual or mathematical continuity between two shots occurs less frequently than many people believe. A very common editing convention used to create the illusion of continuity in a cut point, for example, is to overlap movements by one or two frames at the cut point itself. That is, the last couple of frames of the action in an

outgoing shot are repeated right at the beginning of the following shot, only from a new camera angle. This is done to compensate for the masking effect that occurs when new information is introduced in a cut point. New information normally receives first priority perceptually. The brain’s processing of the last couple of frames of an outgoing shot therefore tends to be overridden or disturbed by the need to process new incoming information. Paradoxically, if the cut reflects actual continuity, it may give rise to a perception that some of the action is missing in the transitions between shots. In other words: The cinematic experience of continuity may be a direct product of actual discontinuity in some cases.

However, it is not unusual for even greater breaks in continuity to occur at a cut point without the audience consciously registering this. This change blindness, in which we do not notice larger and smaller changes in certain contexts, may be surprisingly great, attracting considerable attention to this phenomenon. A great deal of research has been conducted on change blindness as a phenomenon as early as the mid-1950s and until the present, but the phenomenon has still not been fully explained. Much of the research about change blindness uses film viewing as a method (for example, Levin and Simons 1997). This means that as filmmakers we have highly relevant literature to support us, if we want to look at this phenomenon in the context of cinematic language.



## Editing patterns in Bonnie and Clyde

If we look more closely at the editing patterns in a film such as *Bonnie and Clyde* (Direction: Arthur Penn. Editing: Dede Allen, 1967), we find a wide range of examples of choices that are relevant in relation to the issues we are discussing. For example, the opening sequence – where Bonnie, in frustrated boredom, is lounging at home in her room – is characterized by a number of slight discontinuities in character movements. Small parts of Bonnie’s movements are omitted in the transitions between the various shots. Usually, most viewers do not notice these discontinuities in the movement patterns of the character. In other scenes in the film, parts of the movement patterns are repeated in the cut points. This applies to several of the cut points in the scene where the Barrow gang captures the Texas Ranger Frank Hamer. In the scene, there are examples of a full eight frames of character movement in outgoing shots (corresponding to one third of a second) being repeated in incoming shots. The discontinuity that this causes in the characters’ movement patterns, seen in isolation, is very strong in terms of traditional continuity editing. (Especially considering that one to two frames of discontinuity will be significant in certain situations). Despite this, even these great discontinuities in *Bonnie and Clyde* pass unnoticed by most viewers. Repeated viewings for varied audiences have revealed that in relation to these scenes it is normal not to notice that eight frames of the action are shown twice. This fact must not lure us into assuming that breaks in movement patterns that are not consciously perceived have no effect on the experience of the expression. My own attempts at re-editing the material from *Bonnie and Clyde* so that these communication-related breaks do not occur provide a clear subjective perception that the expression without these breaks is softer. That is, a scene characterized by discontinuity in the cut points, without this being consciously registered by the audience, will probably still have a different emotional effect on the audience than if we edited the same scene together and maintained pure continuity. The fact that we do not consciously notice the breaks thus does not necessarily mean that they have no effect. This perception is supported by research findings in connection with change blindness: “Several studies have examined the response of the visuomotor system to various types of change. Results show that even if the observer does not consciously experience the change, the visuomotor system may still respond to it” (Rensink 2002).

The psychologist George Mandler shares this view. As he is presented in *Social Cognition* (Fiske and Taylor 1991), he believes that if we introduce perceptual interruptions in established patterns, this will create increased tension in those who perceive the interruptions. These tensions will then be able to trigger a cognitive interpretation process, and they will be able to contribute – as one factor – to an emotional definition of the moment. According to Mandler, the perceptual interruptions do not need to be perceived consciously in order to have this effect.

## Conclusion

Observing communicative rhythms in characters and situations in the material, as well as the other rhythmic patterns that may occur in the same material, and then combining all these patterns in the editing so that self-synchrony and interactional synchrony arise is therefore not a mechanical process. In efforts to create cinematic expressions, the filmmaker is rarely trying to copy or imitate reality directly. More than anything else, film production revolves around enhancing and condensing the experience of reality. The poet Jan Erik Vold, cited in the Norwegian daily newspaper *Dagbladet* (19 January 1999), maintains: “The poetic moment suspends time, suspends the narrative.” [Translated from Norwegian.] In the context of film, the perception that time is suspended, will be a product of the experience that given moments, through manipulation of the cinematic devices available to us, are highlighted in the overall expression. As discussed above, a way to strengthen the experience of single moments in film, and that can simultaneously help to promote and control the cognitive interpretation of characters and situations, is to introduce breaks in established rhythmic patterns. These interruptions do not need to be part of the raw material, but can be created in the editing. In this context, breaks in rhythmic patterns can primarily be created in two ways. One is to delay rhythmic determinants; the other is to accelerate their introduction. By synchronizing breaks in cinematic micro-patterns in relation to a film’s narrative stream, we lay a foundation for creating meaning, in that these breaks especially influence the audience’s need for cognitive interpretation. If we achieve this in a good way, we will perhaps be able to experience that time – or the cinematic moment – is suspended for an instant in a kind of temporal void, and that we are perhaps close to achieving what Tarkovsky was aiming for in the title of his book: “Sculpting in Time”.

## Books

- Schepelern, Peter. 1972. *Den fortællende film*. København: Munksgaard.
- Tarkovsky, Andrej. 1986. *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema*. London: The Bodley Head.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the fiction film*. London: Methuen.
- Chatman, Seymour. 1993. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Sachs, Curt. 1953. *Rhythm and tempo – A Study in Music History*. New York: Norton.
- Burch, Noël. 1973. *Theory of Film Practice*. New York: Praeger Publishers.

Brown, E. K. 1950. *Rhythm in the Novel*. Toronto: Toronto Press.

Fiske, Susan T. and Taylor, Shelly E. 1991. *Social Cognition*. New York: McGraw-Hill.

## Articles

Kraft, Robert. 1986. “The role of cutting in the evaluation and retention of film.” In *Journal of Experimental Psychology*. Learning, memory and cognition 12: 155-163.

Levin, Daniel T. and Simons, Daniel J. 1997. “Failure to detect changes to attended objects in motion pictures.” In *Psychonomic Bulletin & Review* 4: 501-506.

Rensink, Ronald A. 2002. “Change Detection.” In *Annual Review of Psychology* 53: 245- 277

Condon, William S. 1986. “Rhythm and Structure.” In *Rhythm in Psychological, Linguistic and Musical Processes*, edited by James R. Evans and Manfred Clynes. 55-77. Springfield: Charles C Thomas Publisher.

Jones, Mari Riess. 1986. “Attentional Rhythmicity in Human Perception” In *Rhythm in Psychological, Linguistic and Musical Processes*, edited by James R. Evans and Manfred Clynes. 13-40. Springfield: Charles C Thomas Publisher.



## Johan-Magnus Elvemo

Johan-Magnus Elvemo teaches film and video production at the Department of Art and Media Studies at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim, Norway. His main research areas are film and perception and rhythm in film. He is currently working on a project on visual composition conventions in relation to perceptual and cognitive processing limitations.

## The Tensile Meeting of Body, Cinema, and Rhythmic Pattern in Marie Menken's *Arabesque for Kenneth Anger*

### Abstract

*Through phenomenological descriptions of Arabesque for Kenneth Anger, a short experimental film by Marie Menken, this paper demonstrates how the film coheres in the midst of rhythmic tension. Menken's embodied gestures, the segmenting mechanisms of the camera, and the enticing patterns of the Alhambra of Granada interweave to form a unique cinematic contrapuntal composition. In tension with each other, the film's distinctive rhythms incite, evidence, and critique one another. The textures of the Alhambra make palpable Menken's gestures as well as the camera's intermittent motions; the camera lens makes explicit Menken's embodied presence as well as the enticement of rhythmic pattern; Menken's bodily movements make present the camera's mechanical beats as well as the Alhambra's vibrating surfaces. Within this tensile meeting, each element draws out distinctive features of the others that otherwise remain hidden or implicit. Moreover, this tensile meeting is shown to inhere in a potent and generative field of movement. The paper contributes to hermeneutically clarifying Menken's extraordinary film as well as an embodied approach to encountering the film.*

### The Tensile Meeting of Body, Cinema, and Rhythmic Pattern in Marie Menken's *Arabesque for Kenneth Anger*

Using an exceptionally small 16mm camera, Marie Menken shot *Arabesque for Kenneth Anger* in 1958 while travelling in Spain with her friend and fellow filmmaker, Kenneth Anger. As Anger explains, "she didn't want the bigger, heavier camera. She liked this little thing that she could hold in one hand; so while she was dancing around the columns and the fountains, I would occasionally be behind the camera, guiding her, so that she wouldn't bump into something" (Anger 2006, 40). The film's title echoes both Anger's description of Menken's dancier movements with her camera as well as Menken's cinematic renderings of the Alhambra of Granada's arabesques. Just four minutes in length, this film at first can appear amateurish, but as I aim to describe, upon close and repeated viewings this film begins to show itself as an intricate contrapuntal composition that inhere in movement.

My simultaneous purpose in this paper is to hermeneutically clarify both Menken's film and the bodily approach<sup>1</sup> I have taken up in writing about the film. That is, I work to describe the ways this film unfurls affectively, perceptually, gesturally, and conceptually. Through my descriptions I aim to demonstrate how *Arabesque for Kenneth Anger* presents itself as a remarkable cinematic composition through the tensions amidst Menken's embodied gestures, the camera's mechanisms, and the Alhambra's enticing patterns. The film coheres in the thick of these distinctive rhythms. Furthermore, these rhythms explicate

and incite each other: the textures of the Alhambra make palpable Menken's gestures as well as the camera's intermittent motions; the camera lens makes explicit Menken's embodied presence as well as the enticement of rhythmic pattern; Menken's bodily movements make present the camera's mechanical beats as well as the Alhambra's vibrating surfaces. Within this tensile meeting, each element draws out distinctive features of the others that otherwise remain hidden or implicit. This phenomenological study of rhythmic tension in the film opens onto consideration of movement itself, expanding beyond its definition as change of place or an animating force.

Though largely overlooked in academic writing, New York visual artist and avant-garde filmmaker, Marie Menken (1909–1970) was important to the development of experimental art in North America. Her unique camera techniques and the inclusion of quotidian details in her artwork were – and still are – particularly influential for cinema artists. Stan Brakhage, Jonas Mekas, and Andy Warhol all attested to the liberating effect that Menken had on their work. Stan Brakhage relates the importance of Menken's first film:

In the history of cinema up to that time, Marie's was the most free-floating hand-held camera short of newsreel catastrophe shots; and *Visual Variations on Noguchi* liberated a lot of independent filmmakers from the idea that had been so powerful up to then, that we have to imitate the Hollywood dolly shot, without dollies – that the smooth pan and dolly was the only acceptable thing. Marie's free, swinging, swooping hand-held pans changed all that, for me and for the whole independent filmmaking world. (Brakhage 1989, 38)

One particularly influential aspect of Menken's cinematic style was the way her hand-held techniques evidenced her body working in tandem with the camera.

As a first entrance into the film let me describe – bodily and phenomenologically – some of its distinctive movements, which will guide us into reflection on the potency of movement itself. In many ways this film is a stepping and gliding dance through the Alhambra; we can feel the pulse of Menken's strides and the caress of her graceful movements along the palace's ornate arabesques, tessellations, and archways [fig. 1]. At the beginning of the film the camera hovers over a shimmering pool of water that holds the shifting reflection of flat rooftops and shining turquoise sky. This is a brief moment, a breath, before the camera traces out the edges of these courtyard rooftops in swooping gestures that follow the path of a bird in flight. The camera alights again, this time, close on a rippling and undulating surface of water. The contrast between brief hovering, hesitating, adjusting moments where the camera alights on a textured surface, and swooping, arching gestures, marks out one of the basic movements of the film. We can see this movement as one borrowed or learned from

birds, a movement that stretches between the stages of flight and of alighting on surfaces and is rhythmically punctuated by the flapping of wings. Inside the palace, the camera traces out the edges of the textured archways, and then briefly slides over and alights on a mosaic detail.



Figure 1

Another distinctive camera movement is marked out through Menken's use of pixilation, or shooting a single frame at a time. A cluster of single frame shots flutters around the sculpted lion beasts that encircle one of the fountains. An assemblage of frames marks out a domed ceiling's aureole of windows. Foregrounding the segmenting motion of the shutter, these strings of single frame shots mark out visual rhythms of repeated forms which we may find helpful to describe as the feeling of running one's fingers along a string of beads.<sup>2</sup>

The film draws its viewers in to experience many echoes between the different shots and movements. The variegated edge of the archway echoes the rippling water and the variegated edges of the courtyard rooftops. The swooping birds in flight echo curvilinear movements along the contours of the archways. The segments and repeated forms of the pixelated sequences echo the repeated geometries that make up the palace's archways, its arabesques, and tessellations. We can see how these fragments continually overlap and develop out of one another. Slight shifts in focus and jiggling camera movements also echo the undulating reflective surfaces of water. These vibrating surfaces also seem to resonate and synchronize with the music's textures of guitar strings, flute, and castanets. Further, the subtle shifts and hesitations found in the hovering, alighting shots in *Arabesque for Kenneth Anger* along with the sweeping, blending movements emphasize embodied seeing. These movements echo the perpetual movement of the eyes, the productive mutuality of binocular vision, as well as the location of seeing within the moving, gesturing body.

One of the striking aspects of *Arabesque for Kenneth Anger* is the way it contrasts perceptions in movement with alighting on detail. Certain forms, figures, and rhythms show up in movement that remain implicit or hidden within focused stillness. When the camera swings over tiled patterns, a kind of depth appears as certain shapes lift off and flow in synchronous movement like the movement of a school of fish or flock of birds. In a particularly enticing sequence, a cluster of little star or flower-shaped windows transform into what can be described as an array of dancing, shooting stars [fig. 2]. The camera pauses momentarily, showing the cluster of window lights, only to dive back into swirling and s-curved movements. Beams of light pivot in relation to these movements as these shifting points of light refract through the camera lens and spread onto the surface of the film. These movements are playful, delightful, and deeply sensuous. In the moments of alighting pause I can see more exactly, but they also hold a kind of retention of the pleasure of movement, and the pleasure is in the movement itself, like that of running one's hand through sand or a jar of beads. Moments of arrest only heighten the joy of a continual return to movement.

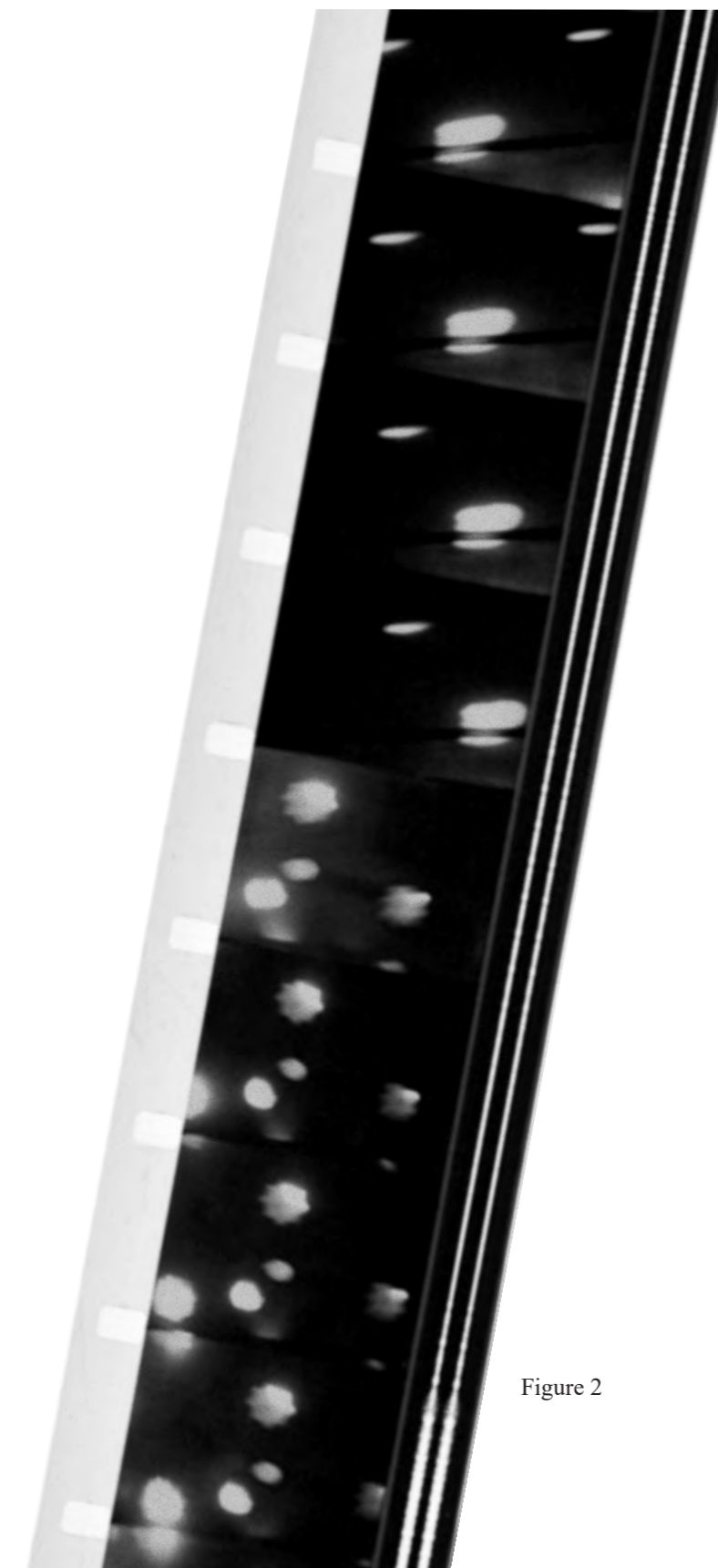


Figure 2

It is clear from the limited critical writing on Menken's work, that movement is integral to her cinematic style. We can hear this, for example, when Parker Tyler says that Menken's camera "demonstrated the nervous, somewhat eccentric, rhythmic play of which the camera as itself a moving agent is possible" (Tyler 1969, 160). P. Adams Sitney's description of what he terms Menken's "somatic camera" offers insight into the way the jolts and quivers in her films are not merely evidence of inept or careless camerawork, but are integral to her cinematic style. These incongruities, what Sitney describes as "the awkward split-second hesitations at the beginning of shots and the tiny shifts of direction and rhythm that may first strike us as accidents" (Sitney 2008, 45), became the foundation of Menken's "cinematic poetics" (Sitney 2008, 46). On the other hand, Melissa Ragona argues for Menken's cinema to be understood as performative events open to chance operations, and as offering kinetic critique of the static plastic arts. Ragona states that Menken's "handheld camera produced a frenetic vertigo on sculptural, architectural, natural, and domestic objects, while her play with animation stretched the borders of film frame and event" (Ragona 2007, 23). Further, Juan A. Suárez highlights the technological aspects of Menken's camerawork: "She cut into reality in order to reveal intricate configurations indiscernible to the unaided eye. By stopping the camera every frame or every few frames, she disassembled motion to reassemble it again in gradual increments" (Suárez 2009, 80). From these varied descriptions of Menken's cinematic style we can begin to ascertain the importance of movement, including bodily movement, the animation of static objects, and the mechanical motions of the camera.

It is helpful at this stage to turn to Merleau-Ponty who's philosophy is pivotal in coming to grips with how the body itself understands phenomena like perception and movement. In *Phenomenology of Perception* he describes the way movement actually draws out tactile phenomena:

There are tactile phenomena, alleged tactile qualities, like roughness and smoothness, which disappear completely if the exploratory movement is eliminated. Movement and time are not only an objective condition of knowing touch, but a phenomenal component of tactile data. They bring about the pattering of tactile phenomena, just as light shows up the configuration of a visible surface. Smoothness is not a collection of similar pressures, but the way in which a surface utilizes the time occupied by our tactile exploration or modulates the movement of our hand. (Merleau-Ponty 1962, 315)

The importance of exploratory movement to tactility relates to the kind of vision that *Arabesque for Kenneth Anger* cinematically presents. It is a moving vision, the kind of seeing we experience while walking, one that glides over textured surfaces and is continually modulated in relation to its surroundings. Within this exploratory movement, perception draws out distinctive details.

The film shows certain visual phenomena that disappear without movement; movement here is a potent component of seeing, and alighting on detail can be understood as inhering in this movement. Uniquely cinematic forms – a “school of fish,” an array of “shooting stars” – appear in the midst of Menken’s gestures, the camera’s intermittent motions, and the Alhambra’s patterns. Movement and time are not just added qualities, not just animating features of static objects, but are the very stuff of *Arabesque for Kenneth Anger*.

The fact that it is Merleau-Ponty’s description of the importance of movement to the intelligence of touch that resonates with *Arabesque for Kenneth Anger* takes on further depth as the film’s movements also take on the phenomenological presence of a tactile caress. This moving-seeing is embodied seeing and as such remains entwined with the gestures of the body as well as other modes of sense perception, particularly that of touch. There is a way in which the visual content of the film draws these surfaces into the hand, or, in which vision here becomes an extension of touch. The overlap and reversibility between seeing and touching remains prominent in the film. We see through Menken’s bodily gestures, her steps, her arching movements, her breathing, and her exploratory seeing. In this way, her camera becomes as closely aligned with touching as with seeing, and it is within movement and time that these perceptions overlap.

The film repeatedly presents sweeping-to-pausing movements over the sculpted relief patterns of the palace’s walls and pillars. These movements are akin to running one’s hand over the textured surfaces in a kind of caress. The camera pans down and across the intricately carved arabesques of the palace walls. A pan down the rippled surface of a pillar allows these undulations to pulse and vibrate along the edge of the frame line. These serpentine surfaces are so enticing and so appealing that they simultaneously draw out this tactile seeing-touching. What I am working to describe is the way that *Arabesque for Kenneth Anger* situates us so that we can actually perceive the kind of seeing that remains enmeshed with touch and gesture, and the way that sinuous rhythms actually draw out this kind of perception. That is, the film does not merely present tactile images, but reflects back to its viewers the fecundity of moving tactile seeing.

Furthermore, let me demonstrate how the film’s tensile play with space and scale actively incites, or draws out embodied perception. Grooves, recesses, and concave shapes define many of the surfaces and spaces in the film, drawing out sensuous, exploratory perception [fig. 3]. Close-up shots of clustered niches appear the perfect fit for a thumb, finger, or tongue. Titus Burckhardt describes some of these architectural configurations in his book *Moorish Culture in Spain*: “The Granadan craftsmen divided up entire domes into markamas cells, into a honeycomb whose honey consisted of light itself. The magical effect of these formations consists not least in the way in which they catch the light and filter it in an exceptionally rich and satisfactory graduation of shadows, making the simple stucco more

precious than onyx or jade” (Burckhardt 1972, 207). These little grooves echo the forms of the archways and curved entrance ways, inviting and drawing in; cells, ripples, and stuccoed surfaces incite sensuous perception, drawing vision outside of itself. I am using the word incitement to describe the way sensuous surroundings draw ourselves out of ourselves, or the way the details of the world captivate and engender our perceptions. The movement of incitement is a drawing out or drawing towards – the way the warmth of the sun unfolds the petals of a flower.

Caressing, swinging, stepping and hesitating camera movements draw the rippling, vacillating, vibrating surfaces into my “hand.” Simultaneously, the filigree, colour and rhythm of these surfaces and openings draw my sensing body out to meet them. Like the way a flower harkens a bee with its sensuous colour and luscious forms, so too these tactile movements and luminescent depths draw out the fullness of perception as a kind of deep attunement. I do not maintain perspectival distance from objects, but perceive myself as filling these spaces the way my tongue fills the groove of my mouth or water pools and spreads. More distant surfaces are drawn in close: I feel the ridge of the bevelled rooftop; my tongue fits into the hollows of the arabesques; my hand flows over the rhythms of the tilings. In this film, as in many of her other films, Menken draws out the deeply sensual nature of her surroundings, and one of the ways she does this is by situating seeing within embodied perception. If we try to maintain a more distanced, analytical view of the film, it can appear as a merely amateurish sketch. Moving in accord with the film, I begin to perceive space and intervals between things as thick and viscous, and in a way my “body image” is drawn into these spaces with variations of exploratory movement.



Figure 3



Figure 4



Figure 5

Within *Arabesque for Kenneth Anger*’s unique cinematic situation, viewers can perceive the overlap and distinction between cinematic imaging and embodied vision. Rhythmic pattern and textured detail are shown as particularly adept at drawing visual perception out to meet them. Both the Alhambra’s serpentine patterns and the film’s rhythms in light and colour captivate the eyes and incite embodied perception. Menken’s exploratory and playful gestures in relation to the Alhambra’s arabesques, cinematically draw out this side of perception that is continually captivated and modulated by the richness and depth of its situations.

At the same time, tensions between camera “vision” and embodied vision remain prominent in the film. Menken often moves “too quickly” for the camera to register clear images. Particularly the swinging motion of the camera over tessellations makes evident the relative speed of the camera shutter. This blurring both echoes the general and ambiguous flux of embodied or peripatetic vision moving through architected space and foregrounds an “artifact” of the meeting of frames-per-second and interwoven geometries. In a way we could think of these meetings of pattern and rhythm as moiré patterns, a phenomenon in which overlapping grids make new patterns that appear to vibrate. Moiré patterns are conventionally considered undesirable in film, video and photography, but like the inclusion of hesitating movements, these “noisy” qualities show up the way these different patterns modify each other through rhythmic tension. Furthermore, the lines and ripples of the Alhambra’s textured surfaces also vibrate along the edges of the picture frame<sup>3</sup> as the camera continually pans and swings. These vibrational lines are also typically considered artifacts to be avoided in cinematography, but in *Arabesque for Kenneth Anger* these lines trace out a palpating caress of tactile seeing.

The chopping, grabbing, and intermittent freezing motions of the camera are also made explicit through the pixelated sequences. In a stroll around the outer corridor of the Court of the Lions, the pillars between the corridor where Menken walks and the interior space appear as an external shutter [fig. 4]. The pillars fragment and flicker our view of the interior patio where the twelve sculpted lions hold the fountain basin on their backs. Pulsing across the film frame, the pillars appear as an equivalent of the chopping motion of the shutter and the intermittent motion of the strip of film through the camera gate. The jumps and gaps from one frame to the next most often remain unnoticed when the camera runs at twenty-four frames-per-second, but Menken’s camera makes them palpable. Menken’s movements with the camera in relation to the Alhambra’s repeated geometries simultaneously make visible both her particular embodied gestures and the mechanisms of the camera. Through this tension we feel the artwork both as anonymously, technologically generated and as uniquely personal (style). This counterpoint appears and inheres in movement itself.

In order to help describe the importance of rhythmic tension to the film’s presence, let me turn to a particular sequence in *Arabesque for Kenneth Anger* in which the film enters a sliding back and forth movement over a tessellation of hexagonal shapes and dove-like shapes against white [fig. 5]. These shapes blend and appear to move in a synchronized way, like a flock of birds. As the camera begins to make more radical swooping gestures, the dove-like shapes take flight and soar. Sitney’s description also draws out the birdlike qualities of this sequence: “pushing the avian metaphor, she suggests the image of flocks of birds zigzagging in flight by rocking the camera over the field of tiles” (33).



Consider the *between* nature of movement, the tension-cohesion through which this “flock of birds” appears. Metaphors of flight help describe what so easily appears before us, and furthermore, they can help us see how Menken is drawing out themes of light and flight throughout the entire film. But how might this movement itself be described more fully? Within this movement, perception of depth becomes heightened. In movement these shapes blend and appear to lift off from the white background, and the tiled surface appears to become fluid, almost viscous. Not only does this movement evidence the body, Menken’s somatic presence, but also it begins to show the tensile fullness of seeing in movement. This is not only a representation of movement, not just evidence of movement, but these forms appear in movement – were made from movement.

Here we can begin to grasp how it is crucial that Menken realized *Arabesque for Kenneth Anger* on film. This is not only an impression of movement, or a dynamic image, but rather, light reflecting off the tessellations making direct impressions on the celluloid surface. Menken’s hand is not visible in brush-strokes or craft, but through the tension between her movements and the mechanisms of the camera. These forms take shape amidst the tensile meeting of tessellation, Menken’s somatic gestures, and the camera’s kinetic mechanisms. These “birds” make their appearance from the midst of movement. It is in the tension between these different rhythms that *Arabesque for Kenneth Anger* coheres.

How might the cinema camera, with its predilection for a smooth, steady, monocular gaze be used as an instrument to reflect upon embodied vision? How does the sinuosity of bodily rhythms clash and synchronize with the precise repetitions of the camera’s mechanisms? Menken’s inclusion of jolts, rapid pans, sudden shifts in direction, abrupt cuts, and detailing along the frame lines all conflict with the basic logic of the camera as an instrument of clear representational capture. Through her embodied movements with the camera, she draws ambiguity into her cinematic imaging to bring forth a remarkable and irreducible artwork. Ambiguity generally conflicts with the representational logic of the camera, but Menken is able to introduce ambiguity into cinematic imagery to make work that continues to offer new insights and cannot be completely summarized. One of the insights *Arabesque for Kenneth Anger* makes palpable – in counterpoint to the “vision” of the camera – is how for embodied human perception ambiguity is the potent and productive field from which clarity emerges. As bodies we are continually moving, adjusting, and modulating our perceptions and thoughts in time, and thus even moments of profound clarity are provisional for they modulate in relation to the flux of our situations. Ambiguity, for embodied perception, then, is the sphere of endless possibility and openings rather than merely distortion or confusion.

Our study of the tensile meeting of the rhythmic patterns of Menken’s body, the camera’s mechanisms, and the Alhambra’s

surfaces has led to an expanding description of movement. Movement is commonly conceived of as merely change of place or an animating force, but through *Arabesque for Kenneth Anger*, movement appears as a potent field from which the phenomena of texture, detail, and pattern come forth. Furthermore, inhering in movement, the different rhythms in the film make each other explicit, inciting each other, disrupting each other, bending to each other, and drawing each other out.

### Bibliography

- Anger, Kenneth. 2006. Interview with Scott MacDonald. In *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*, by Scott MacDonald, 16–54. Berkeley: University of California Press.
- Brakhage, Stan. 1989. *Film at Wit’s End: Eight Avant-garde Filmmakers*. Kingston, N.Y.: Documentext.
- Brakhage, Stan. 1994. Stan Brakhage on Marie Menken. *Film Culture* no. 78:1-9.
- Burckhardt, Titus. 1972. *Moorish Culture in Spain*. New York: McGraw-Hill.
- Mallin, Samuel B. 1996. *Art Line Thought*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ragona, Melissa. 2007. “Swing and Sway: Marie Menken’s Filmic Events.” In *Women’s Experimental Cinema: Critical Frameworks*, edited by Robin Blaetz. Durham: Duke University Press. 20-44.
- Sitney, P. A. 2008. “Marie Menken and the Somatic Camera.” In *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. Oxford; Toronto: Oxford University Press. 21-69.
- Sitney, P. A. 2002. *Visionary Film: the American Avant-garde, 1943-2000*. 3rd ed. New York: Oxford University Press.
- Tyler, Parker. 1969. *Underground Film: A Critical History*. New York, NY: Grove Press.

### Filmography

*Arabesque for Kenneth Anger*. (1958–61). By Marie Menken. USA: Gryphon Films.

### Endnotes

<sup>1</sup> Here I can offer a rough outline of the Body Hermeneutic method while hopefully some of its features become more explicit in the paper. In *Phenomenology of Perception* Merleau-Ponty extensively works on the way the lived body understands phenomena, particularly through four distinct regions of experience: the affective-social body, the perceptual body, the motor-practical (gestural) body, and the cognitive-linguistic body.

Body Hermeneutics helps further explicate and attune to these four regions of experience and open to their unique modes of experience. These four regions overlap and “translate” each other, but they also remain distinct and work according to their own “logics.” Approaching art through bodily consciousness rather than strictly cognitive or conceptual approaches can significantly expand the ways we are able to learn from artworks and what we are able to say in relation to them. The method commits to a deep respect for artworks, accepting that they situate us with and critically reflect on important questions of how we are in the world and how we make sense of our lives and communities. To date the method has been worked out most extensively in Samuel Mallin’s book *Art Line Thought* (1996), but recent scholars have taken up this approach to clarify questions concerning medical ethics, philosophical exegeses, the logic of technology, and feminist studies.

<sup>2</sup> As we will see, this artwork’s emphasis on film as strips or strings of frames resonates with Menken’s particular approach to editing. As Brakhage describes, “She would hold the strips of film in her hand and very much as she would strands of beads to be put into a collage painting” (1989, 41).

<sup>3</sup> Sitney also notes Menken’s sensitivity to the film form: “at a time when most of her contemporaries were invoking the Dionysian imagination in their invented imagery, Menken was exploring the dynamics of the edge of the screen and playing with the opposition of immanent and imposed rhythm” (2002, 160). And as Brakhage points out in his presentation of Menken’s film *Hurry Hurry*, the rhythmic complexity of her films is best seen at the edges of the frames (1994, 8).



### Angela Joosse

Angela Joosse is a Postdoctoral Fellow in the department of Art History and Communication Studies at McGill University, conducting a research project on the cinema of New York avant-garde filmmaker, Marie Menken. She completed her PhD in the Joint Program in Communication and Culture at York and Ryerson Universities. Her doctoral dissertation, *Made from Movement*, theorizes movement in art through phenomenologies of artworks by Michael Snow, Marie Menken, and Richard Serra.

## Devir Outro: Hipocondria e Vampirismo em João César Monteiro

### Abstract

*The Portuguese filmmaker João César Monteiro (1939-2003) had many characteristics as a film critic, a filmmaker, a screenwriter, and an actor. However, from these intense artistic activities, I wish to highlight his capacity, unique in the Portuguese panorama, of creating a ceremonial body of binary fluxes through the hypochondriac and vampire body. By following the conception of his fiction character João de Deus (John of God), this essay aims to highlight the consistency of his creative uniqueness as expressions of a “desiring machine” present in the conflict between the hypochondriac and the vampire body. This desiring machine is an inversion of the established social machines such as the Family, the State, and Church, a consequence of Monteiro’s criticism and of João de Deus’ Oedipal orphanhood.*

**Keywords:** Portuguese Cinema; Gilles Deleuze; João César Monteiro; Desiring Machine, Becoming Other.

### Introdução

A vida e a obra de João César Monteiro (1939-2003) são objeto das mais variadas interpretações e análises, sendo um caso singular nas relações entre artista, crítica e teoria da arte. À partida, parece-nos que vida e obra não se chegam a distinguir totalmente, tal como as personagens de João César Monteiro parecem ser, literalmente, vividas e não representadas. Todos os aspetos da sua vida pessoal parecem relevantes ou sugestivos. Desde as suas manias e obsessões, passando pelos internamentos em hospitais psiquiátricos, tudo é propício à consolidação de um mito de um “esquizofrênico controlado” (Oliveira 2005, 581). Foi acusado de ser paranoico, megalómano e violento, mas outros preferiram evidenciar o seu carácter paradoxal, surrealista, anticlerical, poético e frontal. Para Vitor Silva Tavares, a sua personalidade caracterizava-se por um mal-estar que nunca o abandonaria (poderia ter sido o paradoxo das suas origens paternas) e que lhe moldaria o espírito, aproximando-o de Charlot, o mendigo com ideias megalómanas (d’Allonnes 2004, 79). Este ensaio pretende apresentar uma aproximação crítica à obra de João César Monteiro enquanto ator, cineasta, crítico de cinema e argumentista. Ainda que a polémica tenha marcado a sua vida, hoje tendemos a reinterpretar e a reavaliar a sua obra nas suas diversas facetas, desvendando uma criação singular de natureza deleuziana.

### I. A formação de um espírito livre: a crítica de cinema

“Eu, cinematograficamente, pertenço à geração da Nouvelle Vague. Seguí o mesmo itinerário: a crítica, André Bazin, os *Cahiers*”, afirma João César Monteiro (Burdeau 2005, 444). Na autoentrevista (publicada inicialmente em *O Tempo e o Modo* em 1969 e

republicada em *Morituri te salutant*), numa atitude esquizofrênica entre Monteiro cineasta e Monteiro crítico de cinema, quando auto-questionado sobre a influência que o seu trabalho de crítico teve na realização, Monteiro afirma que faz parte da “primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal” (Monteiro 2005, 253). Monteiro faz parte de uma geração que, nos anos 60, frequentou a Cinemateca Francesa, então no lendário espaço do Palácio de Chaillot, dirigida por Henri Langlois e frequentada por todos os jovens realizadores da *Nouvelle Vague*, e o National Film Theatre, que hoje constitui as salas do British Film Institute Southbank. Mas, no decorrer da autoentrevista, numa postura de assumido orgulho intelectual, Monteiro faz questão de se desligar desta geração, recusando afinidades seja com quem for. Diz o cineasta: “não faço parte de grupos e não tenho quaisquer afinidades culturais com colegas meus. Sinto-me, portanto, à margem daquilo a que se chama novo cinema português” (Monteiro 2005, 254).

Na sua colaboração como crítico na *Imagem, O Tempo e o Modo, Trafic e Les Cahiers du cinéma*, expõe as suas ideias sobre Murnau, Manoel de Oliveira, Alfred Hitchcock, Carl Dreyer, Jean-Luc Godard ou François Truffaut como uma tomada de posição – política, estética, vivencial. Esses textos revelam a coerência e o rigor nas decisões, como um manifesto por uma determinada ideia de cinema e de indústria cinematográfica, aquilo a que podemos chamar, como o fez Manoel de Oliveira, de uma rigorosa “deontologia” (Oliveira 2005). Para o cineasta, a arte cinematográfica, sustentada como performance ou *happening* artístico, é experiência de vida, hipérbole de todas as regras e valores sociais: o “autor autoperformático” (Nagib 2011). Assim, Monteiro definia-se como uma “criatura que, a par de uma total inexperiência, disfarçava mal uma certa aversão pelos negociantes do cinema” (Monteiro 2005, 249). Terá ficado surpreendido quando foi convidado para realizar o documentário *Sophia de Mello Breyner Andersen* (1969) pois, tal como Vitor Silva Tavares confessa, que essa seria uma segunda escolha: como seria de esperar de um espírito surrealista, livre e crítico, Monteiro gostaria de ter feito o documentário sobre Mário Cesariny (d’Allonnes 2004, 74). Nas duas décadas que se seguem a *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, em 1970, Monteiro debater-se-á pelo reconhecimento artístico (guerra aberta com as entidades responsáveis pela exibição dos seus filmes) e pelo que considera ser a corrupção nas instituições financiadoras de projetos cinematográficos com atribuições pouco claras das verbas disponíveis. Sentindo-se criativamente asfixiado e desprezado em Portugal – compara-se a um degredado - procurará o apoio artístico e financeiro em França.

César Monteiro concebia o cinema como possibilidade de viver livremente/libertinamente o que a vida censurava e criticava à partida; idealizava o cinema como uma arte que legitimava todas as vivências imaginárias, todos os fetiches e tabus, todos os sonhos que a realidade lhe roubava. Ao filmar, o cineasta tem a possibilidade de não embalsamar uma cena, de não a compreender como uma

encenação exterior à vida (uma bolha de criação artística). Por isso, Monteiro podia conceber o cinema como pura *performance*, na qual a linha invisível entre realidade e ficção é totalmente impercetível. Na *performance* perante a câmara, João César Monteiro conduz-se, e aos seus atores, ao extremo do sustentável, do aceitável, ao nível da duração de um plano. Como máquina desejante, no sentido conferido por Deleuze e Guattari, cineasta e ator vivem numa realidade contígua ao real: uma situação suficientemente real para ser intensa, mas necessariamente encenada para ser arte. Uma vez que na máquina desejante o fluxo não para, há um prolongamento no outro ator, no produtor, no espectador, na própria película sensível. E, sempre que necessário, dava-se o corte e a retoma. A continuidade temporal e a contiguidade espacial irão permitir que João César Monteiro devenha, naturalmente, a sua personagem João de Deus.

Neste exercício de análise deleuziana, a voz e o gesto são também consideradas como sendo a materialização de uma intensidade vivida como cinematográfica. Isto é, o ritmo e entoação, pausadamente solenes, entram em (des)equilíbrio com os temas mais profanos e populares, numa disposição sintetizada por Gilles Deleuze na oposição, no cinema do corpo, entre postura e gesto (Deleuze 1985, 246), entre a série temporal do antes e do depois, e a coexistência das várias camadas temporais. O gesto (do corpo, das mãos, dos passos) de João César Monteiro é tão audível como a sua voz e, esta “estranha beleza de uma imagem *que sente*”, como diz Laurence Giavarini (1991, 62), é, possivelmente, a construção de um corpo cerimonial.

## II. Viver a sua trilogia de Deus: fluxos e desejos

Neste ensaio pretendo salientar, principalmente, a chamada trilogia de Deus: *Recordações da Casa Amarela* (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1999). Nesta trilogia é possível encontrar coerência e ligações quer com a sua obra escrita, quer com o seu trabalho enquanto ator nos seus filmes (e em *Doc's Kingdom* (1987) de Robert Kramer). Mas, mais em concreto, a personagem João de Deus corresponde à criação de uma personagem fetichista e voyeurista (em hiperbólica relação com o seu criador) que, perante a constante insatisfação amorosa, coleção simulacros que substituem o objeto de desejo, a mulher. Mais do que alter-ego ou um heterónimo (como, por exemplo, Vitor Silva Tavares defende), João de Deus é um autorretrato interpretado como uma *hiperbolização* do próprio João César Monteiro - todas as referências culturais – literatura, música e cinema – são as mesmas do criador. Há uma identificação concreta entre os dois, ainda que a sua versão cinematográfica seja um assumido exagero. Seguindo as indicações de Jean Narbori, a questão da aproximação da identidade do cineasta às personagens João de Deus e João Vuvu, é um ponto problemático, causa de muitos mal-entendidos, em grande parte originados por “uma criatura que se lhe assemelha mais que um irmão” (d’Allonnes 2004, 280). No caso do presente estudo, João de Deus corresponderá à encarnação de uma máquina desejante alimentada por fluxos binários e, se podemos dizer que em Édipo há a repressão da máquina desejante, em João de Deus, o Anti-Édipo ou o Édipo órfão, a máquina desejante será a sua conduta de vida. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, “o que há por toda a parte são mas é máquinas, e sem qualquer metáfora: máquina de máquinas, com as suas ligações e conexões. Uma máquina-órgão está ligada a uma máquina-origem: uma emite o fluxo que a outra corta” (1995, 7). Para os autores de *O Anti-Édipo*, as máquinas desejantes são literalmente máquinas binárias e lineares, isto é, há nelas uma sequência processual da origem ao corte e o seu recomeço (Deleuze e Guattari 1995, 11). Os fluxos são binários, entre a máquina que emite o fluxo e a máquina que corta o fluxo. Para além disso, as máquinas desejantes têm a mesma natureza das máquinas sociais, tais como a família, o estado e a igreja. O termo da análise será o objeto indiferenciado, estéril, improdutivo do corpo sem órgãos, do corpo sem imagens (sem uma imagem de si).

Tendo em conta que fluxo é tudo o que corre e escorre, nos filmes de César Monteiro os elementos indicativos de fluxo são inúmeros: o sumo da romã que escorre pelas mãos e a lição de natação em *As bodas de Deus*; a água do banho de Rosarinho apanhada com as mãos em concha, a corrida circular no pátio do asilo e o passeio pelo Chiado em *Recordações da casa amarela*; a repetição cadenciada de Vuvu a esfregar o chão, de joelhos, ao som de *Bella Ciao* e o fluxo menstrual em *Vai e Vem* (2003). Também a voz é, nele, fluxo. O fluxo e o movimento do corpo

estão diretamente relacionados com outra característica do cinema de Monteiro: a imagem corpórea *que sente*. De um modo claro e simples, Monteiro ilustra bem esta passagem sobre o cinema do corpo, no sentido deleuziano, quando se refere a uma cena no hospício em que João de Deus corre circularmente no pátio. Diz o cineasta:

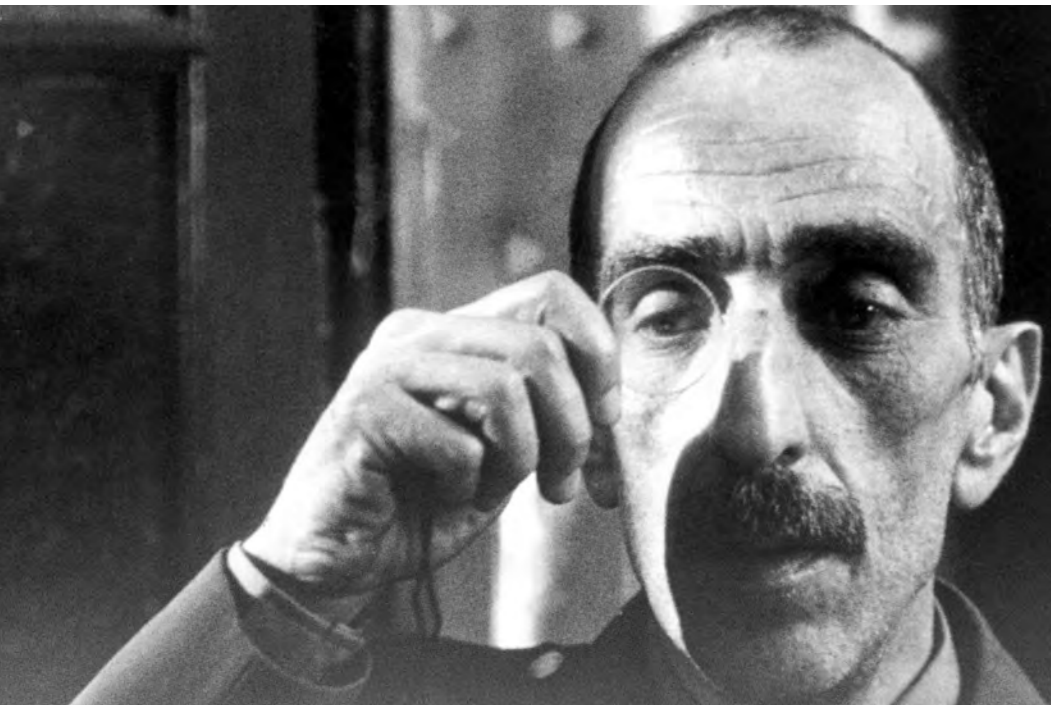
O movimento - não por acaso - faz-se da direita para a esquerda, porque assim é mais violento. Seria mais cómodo para o nosso olhar seguir o movimento inverso, o dos ponteiros do relógio. Quando corre, a personagem dá a impressão de alguém cuja trajectória circular -apesar de não haver vento - se faz contra o vento. A posição do corpo exprime um esforço imenso. É pena, mas o lado físico do cinema está a desaparecer um pouco em todo o lado. (Gili 2005, 415)

Ora, para Deleuze e Guattari, o passeio do esquizofrénico difere totalmente do passeio do neurótico, porque nele o percurso é uma máquina; o vadear ou passar o tempo, o correr em círculos, são processos maquínicos, como acontece com João de Deus, mas também com João Vuvu e o seu passeio (de ascensão) no autocarro. No limite, podemos dizer que o seu último filme, *Vai e Vem*, é um título que encerra o compromisso estético e vivencial da máquina desejante, o movimento ondulante e circular sem fito aparente (como um circuito só aparentemente fechado). Deleuze refere-se ao cinema do corpo em oposição ao cinema do cérebro, um tipo de cinema que permite pensar o impensável através de posturas e gestos audíveis (Deleuze 1985, 246). Isto é, um tipo de cinema em que o corpo comunica para lá da sua potência natural, demarcando-se do esquema ação-reação da montagem clássica, ou imagem-movimento, anterior, não só à *Nouvelle Vague*, como a todas as escolas de cinema novo que surgiram no pós-guerra. Por este meio de expressão cinematográfico, o cinema cria um corpo através das posturas quotidianas, o cansaço ou a espera em plano sequência como representação direta do tempo, ou um corpo cerimonial, pela teatralização do corpo quotidiano do anterior nível. Para Deleuze, o cinema consegue elaborar uma teatralização mais profunda que o próprio teatro, destacando a “capacidade que o cinema teria de dar um corpo, ou seja, de fazê-lo, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimónia, numa liturgia” (Deleuze 1985, 248-249). O gesto e a atitude corporal de João de Deus surgem aqui como teatralização ou dramatização do corpo, uma liturgia do corpo em João de Deus que percorre os diversos estados somáticos (e sociais) de hipocondríaco, de general, de barão, etc. Monteiro dá a cada figura o seu próprio gesto. Deste modo, o cinema do corpo na modernidade supera o antigo dilema de Bazin entre teatro e cinema, pois a este já não falta a tal “presença” de um corpo. A construção é de tal forma intensa que a sua teatralização cria a presença do corpo; o cinema pode viver da força da presença de um corpo que, *a priori*, parece mais próprio do teatro, no qual a presença em carne e osso do

ator reforça toda e qualquer criação de uma personagem (Deleuze 1985, 261). Em César Monteiro encontramos estas duas vertentes do corpo quotidiano e do corpo cerimonial: o lado mais físico do cinema será exposto por diversos estados alterados do organismo, estados paradoxais como a hipocondria e o vampirismo, bem como elementos de aceleração dos ritmos habituais, como na corrida, no vadear ou no dançar. De igual modo, no cineasta, o gesto é teatral, musical, “é bio-vital, metafísico, estético”, para utilizar os termos de Deleuze relativamente ao cinema somático de Godard (1985, 253).

A casa amarela de *Recordações da casa amarela* (Leão de Prata no Festival de Veneza em 1989) é prisão (onde João de Deus, cativo, devém vampiro em *As Bodas*) e pensão (onde a personagem vive num quarto alugado a dona Violeta) mas é, antes de mais, o hospital psiquiátrico Miguel Bombarda, o lugar onde reencontra Lívio de *Quem espera por sapatos*. “A evasão de João de Deus reflete a indignação de João César para com a mortificação a que o ser humano é votado naquelas instituições”, defende Néelson Araújo (2012, 52). Tal como João Bénard da Costa salientou, o gérmen de João de Deus encontra-se precisamente em *Quem espera por sapatos*, quando a personagem de Lívio (Luís Miguel Cintra) é sinistramente dobrada pela voz de César Monteiro. Ou, como defende Mário Jorge Torres, “César Monteiro, a braços com os seus próprios fantasmas de um Portugal salazarento e acabrunhado, começa a criar os seus *alter-egos* e escreve uma pequena fábula que ilustra o provérbio do título, destinada a um filme de *sketches* (nunca concluído), à moda da *nouvelle vague*, com a máxima de Godard (“o cinema é uma vigarice”), a presidir à função” (Torres 2005, 222).

Passados vinte anos, Lívio reaparece em *Recordações da casa amarela* no asilo, onde João de Deus lhe pergunta: “Por acaso, tu não és o velho Lívio?”. Reencontro entre velhos conhecidos que recordam os anos passados, é sintomático que tal ocorra num asilo para loucos. Mas também César Monteiro admite esta relação de continuidade entre os dois filmes. Em entrevista a Jean Gili afirma: “Voltei a usá-lo, tentando imaginar no que se teria tornado, vinte anos depois. Se se pensar que o Lívio era já uma espécie de meu duplo, podemos concluir que há uma parte de mim que ficou fechada nesse asilo psiquiátrico” (Gili 2005, 413). A situação extremamente singular de uma “erotologia” na cinematografia portuguesa (Giavarini 1991, 61), acabou por nascer de um feliz acaso, tendo em conta que não estava inicialmente planeado que fosse o realizador a interpretar João de Deus mas, aconselhado por Otar Iosseliani e por Jorge Silva Melo, Monteiro acabou por dar corpo e voz à personagem. Para o cineasta, encarnar Nosferatu foi um gesto natural: “em relação a *Recordações da casa amarela*, foi-me relativamente fácil representar o papel de Nosferatu, sem maquilhagem, graças à minha semelhança com o vampiro” (Gili 2005, 414). Hoje, nem nos parece possível que pudesse ter sido de outro modo. Segundo João César Monteiro,



“não é uma autobiografia no sentido exacto do termo. Penso que a personagem é um duplo da minha pessoa. Um duplo um tanto ou quanto exagerado, tratado de uma forma hiperbólica” (Gili 2005, 411). Tal como César Monteiro pretendia, *Recordações* acaba de uma forma invasora, com João de Deus - Nosferatu emergindo envolto em nevoeiro do interior da terra, num pátio alfacinha, no que o autor considera uma “saída simbólica da vagina” (Gili 2005, 415) mas, na verdade, essa atitude invasora, é também a confirmação da sua tarefa, cumprindo, assim, a profecia de Lívio: “Vai, e dá-lhes trabalho”.

Em *A comédia de Deus* (nomeado para o Leão de Ouro em Veneza, recebeu o Prémio Especial do Grande Júri em 1995), João de Deus vive agora mais remediado de finanças, sendo sorveteiro na Geladaria Paraíso para além de, nos seus tempos livres, colecionar pelos públicos femininos, que reúne no seu *Livro de Pensamentos*. No final, reencontra o seu precioso livro de fetiches, reduzido a cinzas na mesma lareira onde antes contemplara as cuecas de Joaninha, figura etérea - “ele é surpreendido pela sua graça, ela que é filha de um talhante” (Hodgson 2005, 424). Com o filme *As Bodas de Deus* (Melhor Filme no Festival Internacional Mar del Plata na Argentina em 1999), Lívio regressa. O Enviado de Deus (mas – ainda – não enlouquecido) entrega a João de Deus uma avultada quantia. De um modo maniqueísta, alguns críticos interpretaram o Enviado de Deus como o seu inverso, o Diabo em pessoa. A verdade é que João de Deus aceita a mala com dinheiro sem questionar a origem mas, para uma personagem para além de bem e mal, ou ironicamente ateu, não haveria dúvidas perante a tentação do pecado capitalista de um enriquecimento sem escrúpulos. Desnorteado pelo súbito enriquecimento, o sorveteiro torna-se Barão mas cedo perde, não só, todo o dinheiro, como também a sua amada princesa Elena (com quem perde também toda a vergonha na - abjeta, disseram muitos - cena de amor que expõe toda a magreza de Monteiro). Remetido à pobreza, apenas Joana de Deus, que João resgatara das águas no início do filme, poderia estar à sua espera quando sai da prisão, na cena final do filme e da trilogia.

Alain Bergala sintetiza assim os três tipos de feminino que podemos encontrar no cinema de João César Monteiro: “la jeune fille lolita, la femme mûre de pouvoir, la putain” (d’Allonnes 2004, 300). Graças a esta tripla abordagem indistinta, o cineasta será criticado por não distinguir as mulheres, por não personalizar cada uma das numerosas raparigas sem qualidades que passam (ou aparecem) pelos seus filmes e que partilham entre si o fado da maternidade. Curiosamente, João de Deus não dirá a Joana que também ela será mãe. Joana será como uma aparição religiosa, não tanto no sentido beato do termo; mais no sentido paradoxal da imagem amada e desejada, porém etérea: “aparece quando quiseres”, diz Deus à filha do talhante. Colecionador ou não, o sexo feminino será objeto das suas fantasias, objeto erotizado pois, para João de Deus, a pura contemplação era já um ato sexual.

### III. O caso singular de Monteiro: vampiros hipocondríacos

Existem duas figuras que se destacam na cinematografia de João César Monteiro: o hipocondríaco e o vampiro. A partida, estas duas figuras autoanulam-se mas, curiosamente, ambas vivem, quer do corpo quotidiano, quer do corpo cerimonial, seja no seu enfraquecimento, seja na sua potenciação máxima. João de Deus não se enquadra no que se pode considerar um louco de asilo; ainda que internado, a sua mente libertina, o seu sarcasmo, indiciam uma loucura que tende à esquizofrenia e à paranoia, não a neuroses clínicas. Personagem esquizoide, João de Deus cria um corpo cerimonial a partir do seu corpo quotidiano. Ou seja, a superficialidade dos devires da formação de João de Deus acontecem através da erotização voyeurista de um corpo musical, libidinoso, através do fetichismo de pelos públicos femininos, passando pela perversidade dos diálogos e da montagem, que juntam a insinuação sexual à temática religiosa. A voz, o ritmo e o tom dos diálogos/monólogos têm um papel fundamental na expressividade da personagem, combinando (ou separando pelo evidente paradoxo) a entoação burguesa e cavalheiresca com o conteúdo popular e bairrista dos diálogos. A voz de João César Monteiro é umas das causas da eficácia de toda a ironia e cinismo, possibilitando a teatralização da figura – e das posturas corporais - de João de Deus.

Em João César Monteiro, a criação de um corpo cerimonial está intrinsecamente ligado aos fluxos da máquina desejante de João de Deus. A permanente produção *ad infinitum*, num desejo e consumo constantes, é percorrida por quantidades intensivas, de tal modo que, se há alucinação ou delírio, há também o sentir, marca da passagem para essa estranheza, a transformação num Outro. João de Deus sente-se vampiro antes de o mostrar. No processo de produção de fluxo e corte, a personagem encontra-se também com a produção desejante dos outros, de Joana por exemplo que, no fundo, é tão vampírica quanto ele. Neste caso, o desejo é o processo e não o objeto em falta; o desejo é maquinico. Nesta nova lógica, a tensão para o objeto de desejo torna-se um processo com a finalidade, não de possuir o que está em falta de modo a cobrir esse espaço vazio, não a obtenção como fim do processo, fim da alimentação do desejo, mas antes, de se tornar nisso que falta e que não existe à partida. É o devir como passagem e não como imitação do que se quer. O devir acontece, tem lugar, na *superfície* do corpo. A sua originalidade centra-se justamente nesse “tornar-se Outro”. Na animalidade de João de Deus, por exemplo, o devir não chega a ser uma imitação das posturas do morcego, pois ele torna-se morcego, através do desejo da mulher, da musicalidade, etc. Ele devém vampiro por diversos dinamismos da máquina desejante – o desejo de invadir o Outro, a mulher, o bairro, o espaço da cela. Até no sentido de devir um outro cinema português. As intensidades do corpo expostas pela sua personagem serão o território escolhido para a criação de uma nova topologia e de um tempo característicos do regime da imagem-tempo (Deleuze 1985, 164).



Se a citação a F.W. Murnau é irónica em *Que farei eu com esta espada?* (1975), filme no qual a chegada da Organização do Tratado do Atlântico Norte é comparada a uma invasão, simbolizada com imagens da chegada de Nosferatu no seu barco infestado de ratos de *Nosferatu, uma sinfonia de horrores* (1922), posteriormente, em *Recordações da casa amarela*, a citação torna-se numa fusão e apropriação da personagem vampírica; graças a uma extraordinária semelhança física com a personagem criada por Max Schreck, Monteiro devém o vampiro. Mas, nele o vampiro não é o ser romanticamente perigoso que se alimenta do sangue das vítimas; nele, o vampiro alimenta-se do seio. Em João de Deus, a frugalidade do alimento procurada no sumo da romã, no leite ou no gelado, por exemplo, acentua ainda mais a magreza física da personagem. Mas, como o cineasta afirma, “hoje em dia os vampiros não bebem forçosamente sangue. Um vampiro bebé alimenta-se do seio” (Hodgson 2005, 424), como corte do fluxo do fluxo da máquina desejante. Para Deleuze e Guattari, o seio é origem do fluxo cortado pela extração de outra máquina, a boca, corte do fluxo. O devir vampiro Nosferatu é um processo sequencial temporal do corpo quotidiano em atitudes e posturas que revelam o seu devir-animal. São variadas as situações deste devir-animal da sua personagem: quando João de Deus espia a filha da pensão, ele desliza lentamente encostado à parede do corredor, como um animal que se acerca discretamente da presa que observa; quando vestido de oficial de Cavalaria, esvoaça a sua capa pelas ruas do Chiado; quando preso na cela, ouve a *Tosca* de Puccini; João de Deus, musicalmente suspenso, agarrado às grades, assemelha-se a um morcego na sua cave; ou quando

partilha uma romã com Joana e o sumo do fruto escorre sanguíneo pelas mãos, pela boca. Esta imagem tão intensa da partilha da romã representa, de resto, uma osmose com as posturas e a avidez do vampiro ainda que, nestas situações, haja uma substituição do elemento original do mito (sangue) por um outro elemento visual, como o sumo da romã, o banho de leite, a coleção de pelos públicos: o assumir do fetichismo.

Leitor de Jean Dubuffet, Monteiro poderá ser uma concretização do manifesto de Dubuffet (cuja defesa de uma arte marginal ao cânone oficial originou o movimento *Art Brut* em 1945), de um livre desenvolvimento do pensamento em oposição ao domínio de uma arte institucionalizada, asfixiante, que esteriliza as germinações. Dubuffet refere-se assim ao aparelho de cultura institucionalizado: “Simplificador, unificador, uniformizante, o aparelho da cultura, assente na eliminação dos desperdícios e imperfeições, no princípio de uma filtragem que visa salvaguardar exclusivamente o melhor depois de separado da sua ganga, acaba por não obter outro resultado que não seja o de esterilizar as germinações. Porque seria justamente dos desperdícios e das imperfeições que o pensamento poderia extrair o seu alimento e a sua renovação” (Dubuffet 2005, 38).

O que é também singular, além do conjunto João de Deus, é o facto de, numa obra diversa como esta e que percorre cerca de quatro décadas, em que João César Monteiro é crítico, ator, realizador, argumentista, o cineasta conseguir modular todas as máscaras, todas as possibilidades, através de heterónimos. Assim, profissionalmente assina como João César Santos, enquanto crítico de cinema, JCM, em *A flor do Mar* (1986), Max Monteiro, n’A

*comédia de Deus*, João, o Obscuro em *Le Bassin de J.W.* (1997), criando uma intrincada trama autorreferencial, pouco inocente e complexificada com a teatralização das personagens de filmes como Stavroguine, João de Deus e João Vuvu. A multiplicidade de César Monteiro é significativa na mesma medida em que, paradoxalmente, a sua singularidade é coerente, como se uma unidade disjuntiva percorresse todas estas máscaras. A sua maior singularidade foi, sem dúvida, a sua inesgotável multiplicidade. Lembrando o trabalho de Woody Allen, Nanni Moretti, Buster Keaton, a sua figura de *clown* oscila entre o humor sardónico, mais ou menos sério, que partilha com estes realizadores/atores. É verdade que Woody Allen representa também o amante, o homem que deseja, mas o que corre mal a João de Deus é trágico, não cómico, como em Woody Allen. João de Deus é, no fundo, uma personagem forte, hipnotizante, vampírica, rosto sério, como Keaton (um dos realizadores-atores que mais admira), hipocondríaco como Moretti, mas assustador como Nosferatu. De acordo com Vitor Silva Tavares, César Monteiro é um poeta surrealista do ponto de vista estético, ético, moral, transgressivo, sendo o cinema a arte escolhida para dar visibilidade a essa poesia (d’Allonnes 2004, 73). Já para João Mário Grilo, o surrealismo de Monteiro aproxima-se mais das máquinas de Marcel Duchamp, “sem a mecânica involuntária e automática do sonho, a realidade (a humanidade) tropeça no mundo de João César em maquinações ‘à vista’, engenhos” (Grilo 2005, 566-567).

Tal como o cineasta admite por diversas vezes nas entrevistas, o amor de João de Deus pelas raparigas é um amor infantil, com uma ingenuidade e uma curiosidade do enamoramento próprias das crianças. Numa cena de sexo explícito de *As Bodas de Deus*, João de Deus não deixa de ser infantil na sua abordagem ao desejo e nas posturas corporais. A ser um amante, João de Deus é um amante que o cineasta parece não saber ser, a personagem é uma hiperbolização de todas essas possibilidades, a atualização que o cinema legítima e que a realidade crítica. Ainda que admirasse o Marquês de Sade e se preparasse para adaptar ao cinema *A Filosofia na Alcova*, César Monteiro não é nem libertino, nem um sedutor. Um provocador perverso, sim, e, segundo João Bénard da Costa, de “passo e voz melífluos” (Costa 2005, 392).



## Conclusão

A relação de João César Monteiro com a cultura portuguesa foi, em grande parte, dificultada pela frequente sobreposição da avaliação da vida sobre a obra, sem que se tivesse em conta que a obra era a sua vida. A sua visão pessimista e cínica de Portugal (a fatal maldição de ter nascido português) percorre os seus filmes que, nele, ganham uma função concreta. Nas palavras de Paulo Cunha: “o cinema de João César Monteiro é um exercício de purificação, uma manifestação de reinvenção de uma ordem social e moral que é conduzida por uma vontade autoritária de um cineasta tomado Deus ex-machina” (2010, 58). Por este motivo, mais urgente nos parece a reavaliação da sua obra cinematográfica. O seu modelo ético e profissional era há muito Serge Daney, com quem trabalhara nos *Cahiers du cinéma*, e que Monteiro respeitava. Para um espírito livre como ele, era, no entanto, difícil lidar com os preconceitos relativos aos seus filmes, com os critérios simplistas de filtragem na produção de obras potencialmente imperfeitas, o que, por exemplo, Dubuffet considerava ser a renovação do pensamento individual. Se nos lembrarmos que, em 1995, Monteiro, desagradado com o acompanhamento musical de Art Zoyd para *Faust* e para, o seu tão amado *Nosferatu* de F.W. Murnau, boicotou o espectáculo na Culturgest, empunhando, como uma espada, o prémio recebido no Festival de Veneza. Quando invadiu o palco, o cineasta tomou-se numa assustadora reencarnação de Nosferatu/Max Schreck. Tal como nos sugere Laurence Giavarini, “ se a realidade começa a imitar a ficção, talvez signifique também que se fabrica uma história, uma vida qualquer, com histórias” (Giavarini 1991, 61). No caso das singularidades cinematográficas criadas por João César Monteiro, podemos afirmar que a sua radicalização das ideias estéticas, políticas, éticas e morais era já uma forma de manter a coerência e a racionalidade entre a obra e a vida onde, de resto, os *happenings* e performances contribuíam grandemente para intensificar ainda mais essa ténue linha divisória. Na construção de um corpo cerimonial pode o cinema de Monteiro, principalmente através da personagem de João de Deus, ser a realização de um cinema do corpo alimentado pela libido das máquinas desejanter e sociais.

## Bibliografia

Araújo, Néelson. 2012. “A Ressurreição de Jaime: O Anúncio de uma Nova Metamorfose em João de Deus”. In *Cinema em Português: IV Jornadas*. Organizado por Frederico Lopes, 47-56. UBI: Livros LabCom.

Costa, João Bénard da. 2005. “César Monteiro: depois de Deus”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 381-403. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Cunha, Paulo. 2010. “Decadência Regeneração e Utopia em João César Monteiro”. In *P-Portuguese Cultural Studies* 3, 43-60.

<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/P/PVOLUMETHREEPAPERS/CUNHA-P3.pdf>.

d’Allonnes, Fabrice Revault. 2004. *Pour João César Monteiro : Contre tous les feux, le feu, mon feu*. Crisnée: Yellow Now.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2 : L’Image-temps*, Paris: Les Éditions de Minuit.

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 1995. *O Anti-Édipo*, Lisboa: Assírio e Alvim.

Burdeau, Emmanuel. 2005. “Não ceder nem um pintelho”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 436-446. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Dubuffet, Jean. 2005. *Asfixiante Cultura*. Lisboa: Fim de Século.

Giavarini, Laurence. 1991. “João César Monteiro sur la corde raide.” In *Cahiers du Cinéma* 441: 61.

Giavarini, Laurence. 1991. “God’s Kingdom”. In *Cahiers du Cinéma* 441: 60-62.

Gili, Jean. 2005. “Um cineasta na cidade”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 410-416. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Grilo, João Mário. 2005. “O belo que dói”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 566-567. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Hodgson, Pierre. 2005. “Entrevista com um vampiro”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 419-429. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Monteiro, João César. 2005. “Auto-entrevista”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 249-255. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Nagib, Lúcia. 2011. “The Self-performing Auteur: Ethics in João César Monteiro” in *World Cinema and the Ethics of Realism*, 236-61. London: Continuum.

Oliveira, Manoel de. 2005. “César Monteiro cineasta deontologicamente exemplar”. In *João César Monteiro*. Organizado por João Nicolau, 581-583. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

Torres, Mário Jorge. 2005. “O Picaresco e as Hipóteses de Heteronímia no Cinema de João César Monteiro”. In *Actas do III SOPCOM, IV LUSOCOM e II IBERICO*, vol. 1: 221-226.



## Susana Viegas

Doutora em Filosofia, variante Estética, pela Universidade Nova de Lisboa e investigadora no Instituto de Filosofia da Linguagem. Foi bolseira de investigação FCT (2007-2011) e é fundadora e co-editora da *Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento*.

## O céu de Suely: expressão corporal, performatividade de gênero e mulheres possíveis

### Abstract

*The aim of this article is to reflect on how the main personage of the film Love for sale: Suely in the sky, a woman that was born and raised in a small community of the state of Ceará (Brazil), constitutes herself by means of a gender performativity that discloses how discourses of subjection and power are intrinsically articulated with her self. But when she acts in the world, she can also modifies the discursive universe, disclosing femininities that resist the delimitations or borders strictly defined. Reflecting on cinematographic mechanisms as movements of camera, framing and extra-field, but mainly focusing the expressive and corporal performance of Suely, we will consider the process of construction of the feminine in the film and the possibilities that it presents to breach with an historically constructed image that is based in stereotypes or that is overwhelmed to a masculine desire look.*

**Keywords:** cinema, woman, gender performativity, feminine body, Love for sale: Suely in the sky.

Refletir sobre corpo, sexualidade, poder e identidades de gênero requer atenção a questões ligadas à invisibilidade, ostracismo e discurso. Sabemos que o gênero é uma construção discursiva que age sobre o sujeito de duas formas principais: se por um lado a auto-realização, a autonomia e emancipação dependem do uso cognitivo, reflexivo e recíproco da linguagem, por outro o uso da linguagem via discurso também está submetido a assimetrias e desigualdades de acesso e apropriação. Uma perspectiva como essa leva em conta o fato de que as competências e habilidades para construir um tipo de discurso (e se construir por meio dele) é desigualmente distribuída e tende a privilegiar a reprodução de desigualdades sociais e políticas. Enfatizar o modo argumentativo e discursivo de expressão significa, para algumas feministas (Young 1991, Fraser 1989, Spivak 2010), desprezar outras formas de enunciação e de uso de competências linguísticas, como aquelas utilizadas habilmente pelas mulheres (testemunhos, narrativas e escritas de si, performances, etc.) para conferir visibilidade a seus problemas e demandas, tornando-as não só audíveis, mas capazes de configurá-las como interlocutoras. Para Kohn (2000, 408), o modo como as mulheres se expressam em público é muito marcado pelos gestos e movimentos corporais, além de diferentes formas de narrar suas experiências: “então não existe uma só forma de racionalidade, nem uma só forma de linguagem. E todas elas têm relação intrínseca com o poder”.

A constituição política do gênero, ao assumir a forma de um discurso, de uma palavra responsável pela reconfiguração da experiência sensível de um *eu*, não se dissocia da expressividade enunciativa dos braços e da capacidade mobilizadora do olhar, pois não desfaz a aderência do corpo à ação de “tomar a palavra”. Por isso, o gênero constituído como discurso é performático: ele combina a argumentação ao gesto corporal em uma cena que se

molda ao mesmo tempo em que o corpo age (“aparece”) e que as palavras do subalterno deixam de ser apenas voz para apresentá-los como sujeitos de discurso e, deste modo, como interlocutores em uma cena que se faz e desfaz com os atos de fala nela representados (Spivak 2010).

Prendemos, neste artigo, refletir sobre como a personagem principal do filme *O céu de Suley* (Karim Aïnouz, 2006), Hermila/Suely, nos é dada a ver, como seu corpo nos é mostrado e que *performatividades* a perpassam. *Performatividade* é definida aqui a partir de Judith Butler (2010), como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que nomeiam, em uma prática em que se repete, mas também mudam, em que se reconstruem constantemente as identidades de gênero. A identidade de gênero, segundo Butler, não existe, mas se constitui *performativamente* através das expressões de gênero, as quais são vistas como resultados de uma identidade supostamente existente. Argumentamos que os discursos atravessam os sujeitos e estes, por sua vez, ao atuarem e performarem no mundo, também deixam suas marcas neste universo discursivo-performático e sensível.

### Corpo, gênero, performatividade

Foucault (2003) considera que o poder não possui um sujeito, nem se exerce unilateralmente, mas se dá de forma difusa e atravessa nossas relações de forma horizontal; “encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana” (Foucault 2003, 131). É a partir do conceito de poder de Foucault e do conceito de citacionalidade de Jacques Derrida que Judith Butler (2010) elabora a noção de *performatividade* de gênero. A autora também critica essencialismos, não só referentes a identidades de gênero supostamente existentes antes de suas *performatividades*, mas também a um sujeito do feminismo, como se este movimento representasse um ser único e homogêneo, a “Mulher”.

Em uma análise que busca refletir sobre o feminino e o cinema, Carla Rodrigues (2011) utiliza-se do termo *coreografia*, já mencionado por Derrida, para sugerir uma dança inédita e “incalculável”, uma movimentação de lugares, novos passos e combinações. Uma dança que incorpora o improviso e promove “mutações inéditas, enfraquecendo as determinações sociais ou culturais, e privilegiando a singularidade de cada um, de cada outro” (Rodrigues 2011, 124). Tais noções se mostrarão de grande valor para a análise que aqui produziremos e para pensarmos a singularidade da personagem Hermila/Suely.

Também são importantes as reflexões trazidas por Preciado (2011), que apresenta estratégias políticas coerentes com o quadro teórico desenvolvido até aqui. Entre elas, a “desidentificação”, as identificações estratégicas e a desontologização do sujeito da política sexual. Ao contrário de identidades universais, propõem-se identificações estratégicas, localizadas, contextualizadas,

resistentes à normalização e ao ponto de vista universal, branco, colonial e *straight*. Para além da dicotomia feminino/masculino e heterossexual/homossexual, a autora propõe uma multiplicidade de possibilidades, de desejos e identificações.

Próxima das perspectivas apresentadas, mas também voltada para os estudos de cinema, Teresa de Lauretis (1994) defende que o sujeito do feminismo é um sujeito cuja concepção está sempre em andamento: mulheres que se situam dentro e fora do gênero, dentro e fora da representação. Lauretis também afirma que a representação do gênero é sua construção e que “toda arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção” (1994, 209); além de afirmar que a construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, em espaços como a mídia, as escolas, tribunais, família, mas também na comunidade acadêmica, nas práticas artísticas, no próprio feminismo. Buscando a visão de Foucault sobre a sexualidade, vista por ele como “‘o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’” através de uma “‘complexa tecnologia política’” (Foucault 1995 *apud* Lauretis 1994, 208), ou seja, algo não existente *a priori*; Lauretis afirma que o mesmo pode ser dito sobre o gênero e que ele pode ser pensado como produto e processo de certas tecnologias sociais ou aparatos biomédicos. A construção do gênero ocorreria através de “‘tecnologias de gênero’” - dentre as quais o cinema -, e de discursos institucionais. Além disso, ela ressalta que os termos para uma construção diferente do gênero também existem nas margens dos discursos hegemônicos, fora do contrato social heterossexual e inscritos em práticas micropolíticas, contribuindo para “a construção do gênero e seus efeitos ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na auto-representação.” (Lauretis 1994, 228).

Tendo em vista esse breve panorama conceitual, consideramos relevante, em um primeiro momento, apresentar algumas reflexões sobre o corpo feminino na história cinematográfica e algumas autoras que se dedicaram a pensar sobre a mulher nos filmes e os olhares que sobre elas se construíram.

### Mulheres e Cinema

Segundo Laura Mulvey (1991), a mulher existe na cultura patriarcal como o signficante de um outro, sempre portadora de significado e não produtora deste. “Presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do cotidiano linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher” (Mulvey 1991, 438). Ao analisar o cinema clássico americano, Mulvey (1991) aponta-o como um espaço que coloca questões referentes aos modos pelos quais o inconsciente, formado pela ordem dominante, estrutura as formas de ver e de prazer. Segundo ela, um dos prazeres oferecidos pelo cinema é a *escopofilia*, o prazer no ato de olhar e associado a tomar outras pessoas como objetos, sujeitas a um olhar controlador. De acordo com Mulvey (1991), na forma como o cinema se desenvolveu, é sugerido um mundo

hermeticamente fechado que se desenrola indiferente à plateia, o que joga com fantasias escopofílicas e, muitas vezes, *voyeuristas*. Segundo a autora, utilizando o controle das dimensões do tempo e espaço (assim como processos de projeção e identificação), o cinema cria um mundo e um olhar, produzindo uma ilusão moldada pelo desejo. Além disso, o cinema clássico narrativo conforma os olhares dos espectadores aos dos personagens, sugerindo geralmente um olhar ativo masculino que recai sobre a figura passiva feminina.

A abordagem de Teresa de Lauretis (1984), por sua vez, ressalta a importância do espectador para os significados dos filmes e de se pensar o cinema como uma construção coletiva. Ao tratar do esforço do feminismo de criar novos espaços de discurso e definir uma outra visão, um outro lugar; ela afirma que essa visão não é dada em um único texto ou reconhecível como representação, mas não porque as feministas não tenham conseguido produzi-la, mas porque este “outro lugar” é o que ela denomina *space-off*. Segundo ela, este é “o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos [...]. Espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento” (Lauretis 1994, 237).

Assim, é nas práticas micropolíticas da vida cotidiana e nas produções culturais das mulheres que se dão esses agenciamentos de poder e se cruzam e recruzam as fronteiras das diferenças sexuais. No cinema clássico, afirma ela, este *space-off* é absorvido, fechado na imagem pela forma narrativa, sendo uma das mais importantes destas formas o *shot/reverse shot*. É no cinema de vanguarda que o *space-off* se tornou visível justamente através de sua ausência, mostrando que ele existe para além da imagem representada, concomitantemente a ela, demonstrando que ele inclui não somente a câmera, mas também o espectador – o lugar de significação e resignificação.

No cinema brasileiro, as questões levantadas por Mulvey e Lauretis se mostram também importantes e as análises concernentes a uma linguagem transparente do cinema são interessantes para se pensar as construções reproduzidas, mas também reinventadas nos filmes nacionais. Segundo Gubernikoff (2009), pode-se observar uma forte influência do sistema patriarcal e de seus valores na cinematografia brasileira, além de muitos dos conceitos do cinema clássico hollywoodiano, como o da mulher-objeto, e que não participa da sociedade produtiva, nem do espaço público argumentativo. Entretanto, ela leva em conta fenômenos nacionais que influenciaram não apenas nossas formas de fazer filmes, mas também a maneira como o público brasileiro encara seu cinema, como é o caso das populares *pornochanchadas*, que exploravam de forma agressiva o erotismo e a vulgarização do corpo feminino, assim como estereótipos como o homossexual, a virgem, a viúva, etc.

Atualmente, no entanto, diversos autores apontam para a existência de muitos filmes contemporâneos que fogem de ambas essas heranças. Não nos interessa reforçar aqui um questionável

binarismo que coloca em posições fixas e opostas um cinema considerado *mainstream* ou dominante e um outro, denominado *alternativo*. O que nos importa mais nesta análise é questionar uma linguagem que historicamente se constituiu baseada em mecanismos de projeção/identificação, *voyeurismo* e objetificação, os quais se adequaram a um olhar ativo, patriarcal e dominante, constituído por e constituidor de relações hierarquizadas e identidades normativas. O que não significa dizer que tal linguagem determine seus significados e efeitos, já que o espectador pode ressignificá-la e reconstruí-la, mas implica questionar certo lugar de fala.

Marcados por uma poética do cotidiano e por uma sensibilidade às subjetividades, filmes como *O céu de Suely* parecem inovar, como muitos filmes brasileiros em diferentes épocas, mas assumem uma originalidade própria, baseada também na singularidade de seus personagens e na proximidade junto a eles. Fischer (2011, 57) discute como no cinema brasileiro contemporâneo “há um segmento que vem se ocupando da representação da experiência individual e cotidiana (...) de pessoas ditas comuns, na rotina de uma gente não olimpiana, não heroica” vivendo no “aqui, agora”. Este cinema, que, segundo a autora (2010), tende a desvelar imagens “banais e corriqueiras”, prioriza um intimismo e subjetividade que traz ambiguidades de silêncios e lacunas. Entre os filmes que Fischer (2010) escolhe para tratar do tema do cotidiano no cinema, está *O céu de Suely* que, assim como os outros por ela apresentados - *Uma vida em segredo* (Amaral, 2002) e *Durval discos* (Muylaert, 2002) - lida com interdições, dúvidas, hesitações e invisibilidades de homens e mulheres comuns, cindidos, “para sempre incompletos, solitários, errantes” (Fischer 2010, 2).

Certamente a reflexão sobre a discursividade e performatividade do gênero irá nos ajudar a analisar como o corpo feminino se revela em *O céu de Suely*. Por outro lado, a premência da narrativa filmica, que primeiramente nos incitou a esta reflexão, pede que deixemos claro que ela não se dispõe a ser uma ilustração da teoria. E que mais do que dizer: “a construção do feminino neste filme se dá da seguinte forma”, ou “ele capta o corpo feminino de *tal* maneira”; considera-se que mais importante é ressaltar que a potência do filme reside justamente na abertura às significações que não se enquadram em classificações muito limitadas ou que não podem ser captadas apenas por uma lente, muito específica, sob pena de perder a riqueza de sua ambiguidade e complexidade. Assim, se levantamos vários autores para com eles pensarmos algumas questões que envolvem gênero e cinema, nos propusemos também no percurso a deixar que o filme levantasse suas próprias questões.

#### O céu de Suely: caminhos de uma análise

Com roteiro original de Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias e direção de Karim Aïnouz, *O céu de Suely* (2006) participou de vários festivais e recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, além de envolver nomes importantes do

cinema brasileiro, como Walter Salles e Walter Carvalho. Filmado no interior do Ceará, conta com um elenco nordestino que se mistura a moradores locais não-atores em várias cenas (Coleção Aplauso Cinema Brasil, 2008).

O longa-metragem traz a história de Hermila, uma mulher jovem que retorna para sua cidade natal, Iguatu, no interior do Ceará, depois de ter fugido para morar em São Paulo com o namorado e pai de seu filho. Com o bebê, ela volta para a pequena comunidade e vai morar com a avó e a tia, enquanto ansiosamente aguarda o retorno de seu companheiro, Mateus. No entanto, ele começa a se esquivar das tentativas de contato feitas por ela e, por fim, desaparece. Em um primeiro momento abatida, Hermila vai retomando sua vida: arruma um novo emprego – como lavadora de carros -, volta a sair para dançar e se divertir com uma nova amiga, a prostituta Georgina, e se relaciona com um antigo caso amoroso, João, que ainda é apaixonado por ela. Entretanto, ela deseja fugir de Iguatu, novamente. Para isso, coloca em prática um plano que choca a comunidade: assume o nome de Suely e faz uma rifa em que seu próprio corpo é o prêmio.

Hermila/Suely consegue vender suas rifas para grande parte da vila e juntar dinheiro suficiente para comprar uma passagem para Porto Alegre, além de deixar uma ajuda financeira para a avó. O vencedor da rifa, por fim, tem direito ao seu corpo, por uma noite; e, em seguida, ela abandona a cidade, deixando para trás o filho e João.

Considerando esse breve resumo da história, como explicitar a complexidade e a articulação entre as diferentes facetas do feminino descortinadas por Hermila? Geralmente, costumamos olhar para um filme através de nossas lentes conceituais e buscar respostas às nossas perguntas tendo como parâmetro um quadro de sentidos e valores já configurado. Contudo, frequentemente os filmes nos devolvem nossas próprias questões, suscitam e demandam novos olhares, novas questões, novas lentes, ou mesmo nenhuma. Às vezes, demandam simplesmente que nós, mesmo para uma reflexão acadêmica posterior, assistamos ao filme como espectadores desprovidos de intenções ou busca de significados, à disposição, à deriva.

Assim como Esteves (2007), consideramos necessário manter abertas as possibilidades de leituras apresentadas pela narrativa cinematográfica. A partir de Dubois, a autora critica a atitude de se tomar uma imagem como objeto a serviço de uma interpretação. Para Dubois (*apud* Ferreira, Kornis 2004), a imagem produz um pensamento por si mesma, o qual devemos ser capazes de escutar, olhar e apreender, reconhecendo-a como um objeto de cultura, mas, também, como um objeto em si, que tem um poder que lhe é próprio. Ainda que seja impossível um olhar neutro, o autor afirma que o olhar deve se pretender modesto e saber enxergar além do que se pretende encontrar.

Propomos, portanto, olhar para determinadas cenas do filme deixando que ele fale por si e suscite novas reflexões a

serem articuladas e tensionadas pelos conceitos de feminino e performatividade de gênero; além de considerar a linguagem cinematográfica e suas especificidades. Propomos um movimento de *deixar-se envolver*, como sugerem Guimarães et al. (2012), de modo a pensar o lugar do espectador que vê, sente, significa e resignifica, relacionando a *mise-en-scène* filmica e o que ela instiga em termos psíquicos, sensoriais, afetivos, imaginários. A partir disso, pretendemos mobilizar os conceitos apresentados relacionando-os com o filme e pensando-os a partir do que as imagens nos suscitam, trazendo, quando necessário, novas reflexões teóricas.

### Hermila e a dança

Como já discutido anteriormente, Rodrigues (2011) propõe uma dança de improviso, criação e recriação de posições de sujeito que, em parte, se aproxima da *performatividade* de Butler, mas com uma ênfase na performance e nas reinvenções que são postas em movimento quando os sujeitos atuam no mundo. Construir e realizar uma coreografia é estar dentro de um repertório de ações e gestos possíveis, mas também sobre eles ser capaz de inventar e, principalmente, de reinventar. Portanto, se Hermila (e também outras personagens) repete, cita, reitera as *performatividades* de gênero durante todo o filme, ela, ao mesmo tempo, também tensiona e reconstrói essas *performatividades*, deixando em aberto novas possibilidades.

Os diversos gestos e *performatividades* de Hermila são importantes para conferir destaque a como o movimento de dança é central ao filme. Nas primeiras imagens da narrativa, em que Hermila de certa forma dança com Mateus – mas ensaia alguns passos sozinha também, na areia –; na primeira vez que a vemos em uma festa e seu corpo se deixa levar pela música; no momento do karaoke, quando ela dança desanimada por alguns instantes, mas depois se libera; na festa de forró, em que dança com Georgina e o primeiro homem a quem oferece sua rifa; na cena no motel com o ganhador do prêmio, quando ele lhe obriga a dançar para ele.

Na primeira cena em que vemos Hermila dançando, em uma festa, somos colocados diante do seu rosto, que balança no ritmo da música, com um sorriso e os olhos fechados. Nos parece que, em um momento em que a ausência ainda se fazia tão presente, ali Hermila se liberta de tal falta, de amarras e delimitações. Ela é pura mobilidade que, por vezes, não se deixa enquadrar. Sua dança revela uma *performatividade* tipicamente feminina: o rebolado, a sensualidade, os acessórios em seu corpo (brincos, blusa apertada, faixa no cabelo) e, no entanto, ela rompe com o significado daquela sensualidade e feminilidade, não mais disponível para o olhar e desejo masculino (ainda que os olhares de outros personagens caiam sobre ela), mas para o seu próprio desejo e sua satisfação. Ela está, de fato, vulnerável aos olhares masculinos ao seu redor, e estaria também ao nosso, se a câmera não fosse cuidadosa.

O enquadramento evidencia mais o rosto de Hermila do que o

resto de seu corpo e também não facilita nossa identificação com qualquer personagem masculino. A câmera não fetichiza, não direciona, nem tenta evitar os limites que aparecem ao nosso acesso à definição ou à apreensão completa daquele corpo: pessoas passam pelo enquadramento, Hermila deixa o quadro, por breves instantes, a câmera treme e se perde. A dança parece ser, ao mesmo tempo que suscetível a olhares desejosos ou coercitivos, um pequeno espaço de resistência, em que Hermila fecha os olhos para estes outros olhares e ignora os enquadramentos.

Hermila poderia ser vista como alvo passivo dos olhares, mas como sujeito ativo em sua performance, assim como nós espectadores também parecemos localizados em uma posição dúbia de atividade/passividade. Se em uma narrativa tradicional poderíamos ser completamente ativos, identificando-nos com um personagem masculino que toma o corpo feminino como completamente visível e passível; aqui estamos diante de contradições, ambiguidades, entre-lugares, movimentação de lugares. Nem tudo nos é dado a ver, o mecanismo naturalista de escopofilia fica comprometido e mesmo o de identificação/projeção parece se dar de forma diferente – se é que se dá, realmente. Ao mesmo tempo em que não somos ativos, no sentido de dominar a cena e os corpos, e planamos entre a identificação e a não-identificação com Hermila ou com outros personagens; somos ativos em nossas produções de significados. Podemos, de fato, tentar tomar aquele corpo em sua passividade e condição de objeto sexual, ou podemos nos identificar com ele e toda a sua complexidade. Nesta identificação, podemos tanto nos sentir protagonistas de nossas vidas via expressividade da dança, ou passivos ao sermos observados.

Se a resistência – ou o escape – de Hermila já é possível de ser notada na primeira cena de dança, na segunda, pouco antes de assumir-se como Suely, isto fica ainda mais evidente. Hermila e Georgina dançam ingovernáveis: a câmera, muito próxima, frequentemente as perde de vista, não consegue enquadrá-las. As duas gritam, riem, vibrantes, sem se incomodar com o ambiente em volta, que não podemos ver muito bem.

Quando um homem se aproxima de Hermila para dançar com ela, ela o abraça pelo pescoço e os dois dançam, também sem muito governo ou direção. A câmera sempre busca Hermila e, no entanto, frequentemente a perde nos seus movimentos incontroláveis. O homem, por sua vez, não guia a dança: a iniciativa dos movimentos vem tanto dela quanto dele.

Depois, quando se afastam da multidão, Hermila é visivelmente dona da situação. Ela contém os avanços dele e, ao som da música, dança sozinha. Ele tenta beijar seu pescoço mais uma vez e ela aperta seu “saco” – mostrando sua dominância naquela relação –, ao que ele grita e ri, ao mesmo tempo. Ela então oferece pela primeira vez sua rifa e se assume como Suely. Ao final do filme, a dança se mostrará também relevante na relação sexual de Hermila/Suely com o vencedor da rifa, cena que analisaremos em outro tópico deste artigo.



Hermila na primeira festa



Hermila em outra festa: ela dança, “incontrolável”, não facilmente enquadrável



Dança a dois, guiada por ambos



Suely



## Em relação

Em um primeiro momento, pareceu-nos desconcertante que o corpo feminino se encontrasse tão exposto – frente a corpos masculinos que muito pouco se expõem – em um filme que parece desafiar os lugares e *performatividades* tradicionais femininos e sua apreensão pela câmera e pelos espectadores. Portanto, há, inicialmente, uma contradição concernente ao desenrolar do filme, suas imagens e enredo, em contraposição às cenas de sexo, que parecem oferecer-nos o mesmo prazer *voyerístico* tradicional, a mesma fetichização e domínio sobre o corpo passivo de Hermila/Suely: nu, à disposição daquelas figuras masculinas.

No entanto, há algumas ressalvas que nos parecem um desvio dessas posições convencionais. Primeiramente, como já discutido aqui, *O céu de Suely* rompe com a narrativa naturalista baseada no apagamento dos olhares da câmera e do espectador. Não nos resta apenas o olhar dos personagens entre si, pelo contrário, a presença da câmera e a presença/ausência do que ela não dá conta de enquadrar, dos seus limites – e, portanto, do nosso limite como espectadores – se fazem muito claros para nós. Os mecanismos de projeção e identificação estão comprometidos. É difícil falar em projeção de um ego ideal naqueles personagens complexos, cindidos e errantes, como diz Fischer (2010). Já identificarmos com um personagem se faz mais fácil, na medida em que acompanhamos Hermila/Suely bem de perto, em suas buscas, seus anseios e suas angústias, em parte próprias de todos nós. Seu olhar torna-se às vezes o nosso olhar, já que acompanhamos tudo o que se passa a partir da presença dela em campo, das suas expressões e do seu agir naquele universo. É, em parte, por isso que consideramos tão importante a *mise-en-scène* da cena final de sexo. Indubitavelmente, Hermila/Suely é um objeto de desejo e, de certa forma, domínio daquele homem que a “comprou”. No entanto, cabe-nos perguntar até que ponto ela é objeto do nosso desejo e até que ponto suscita nossos instintos *voyeuristas*. Como podem conviver nos gestos produzidos pelo mesmo corpo

feminino a mulher liberta e protagonista de sua vida e destino (materializada na dança) e a mulher cativa, “prêmio” resultante do sorteio de uma rifa?

Sabemos que o cinema – as escolhas de *mise-en-scène*, de cortes e montagem, de narrativa, etc. - constrói a forma como devemos olhar para a mulher e seu corpo e, por isso, fica claro que, em *O céu de Suely*, a câmera se detém muito mais no olhar de Hermila/Suely do que nos olhares masculinos que sobre ela caem. É importante salientar também como as *mise-en-scènes* de cada uma das cenas de sexo se distinguem de forma importante a partir das posições assumidas por Hermila/Suely em cada uma delas. Permanece ligeiramente incômodo o olhar de João e seu toque sobre o corpo, em parte, passivo de Hermila. E, no entanto, se considerarmos a narrativa, Hermila não é de forma alguma dominada por João e sua presença ali é opção sua, graças à sua autonomia sobre suas escolhas, seu corpo e seus desejos.

Ao mesmo tempo, podemos considerar como seu relacionamento com João pressupõe uma igualdade entre os sujeitos que se relacionam e uma superação de espaços considerados femininos – bem como a distinção entre mulheres corretas e marginalizadas. A ruptura de Hermila/Suely com o ideal romântico e sua pressuposição de uma sexualidade ligada ao amor sublime (destinado à constituição de família e laços duradouros) é substituída por um relacionamento que se baseia em um amor possível, construído a partir da igualdade social e sexual dos indivíduos envolvidos, bem como na satisfação e no investimento das partes. Portanto, o modo como a câmera acompanha as posições de cada personagem na cena em que Hermila e João se relacionam sexualmente, destaca um envolvimento em que corpos conversam: não somente pela narrativa que os envolve, como pela relação dos dois, seus gestos, suas *performatividades*. Os dois avançam aos poucos, devagar, um em relação ao outro. Hermila/Suely toma a iniciativa de retirar o sutiã, João, encostado na parede, aproxima sua mão como que timidamente. A forma adequada de encontro, toque, olhar, se constrói ali, conjuntamente.



Hermila/Suely e João



Hermila/Suely e o ganhador da rifa



Prazer dele, olhar dela

É com desconforto, portanto, que acompanhamos o rosto e corpo de Hermila constrangidos, governados, infelizes. É difícil negar qualquer possibilidade de *voyeurismo* por parte do espectador – ainda que a câmera, com cuidado, negue o olhar do homem, enfocando a expressão de Hermila. No entanto, nos parece interessante a possibilidade que se faz muito acessível de justamente sentir-se passivo(a), dominado(a) e constrangido(a), juntamente com a protagonista. Se, em toda narrativa, acompanhamos a ingovernabilidade dos gestos, danças e ações de Hermila/Suely, senti-la ali, presa, produz um choque com todo o restante do filme, principalmente no que diz respeito ao seu corpo, sua performance e sua posição em quadro. Naqueles momentos, Hermila/Suely não escapa, não se liberta, não se movimenta incontrolável. E, pior, se é justamente através da dança que seu corpo nos apresenta maior liberdade e movimentação, como aqui foi discutido, é com pesar que ele se enquadra naquela dança constrangida, presa, que o homem exige que ela lhe ofereça. É com Hermila/Suely que vivemos aquele momento e mesmo o gozo do homem fica no extracampo, pressionando e se impondo sobre a protagonista, claro, mas não a dominando completamente e, principalmente, não nos fazendo completamente dominantes sobre a cena.

## Do céu aos céus: considerações finais

*O céu de Suely* é ambiguidade, abertura, incompletude. É estrada da qual não vemos o fim, um céu de possibilidades - talvez céus de possibilidades. A identidade de Hermila, as identidades de gênero - ou melhor: posições de gênero - se dão também como devires. Em enquadramentos fixos, os corpos dos personagens constantemente se movem para além deles e os tensionam; o corpo de Hermila/Suely desafia a moldura, não se deixa capturar completamente, expressa o limite do quadro recortado, sua condição de fronteiras porosas e a existência de um além: de espaços que estão depois, em *off*, em extracampo, espaços possíveis que existem apesar de sua não-visibilidade.

Esta fuga dos enquadramentos e a evidência de um espaço que está além dos nossos limites de visão nos remetem ao que Lauretis (1994) chama de um *space-off*, onde se constroem e reconstróem as posições e representações femininas, um “outro lugar” que se faz no aqui e agora, em um espaço que não aquele hegemônico – que, por sua vez, torna visível, compreensível e acessível o que cultural e historicamente se construiu como tal. Se, porém, o poder é ação e perpassa nossos discursos, gestos e *performatividades* cotidianas, é neste espaço que se dão também os embates, as resistências, as práticas de questionamento da dominação. A construção das identidades de gênero é, segundo Butler (2010, 163), “um processo temporal que atua através da reiteração de normas; o sexo é produzido e, ao mesmo tempo, desestabilizado no curso dessa reiteração de normas”. Portanto, se o gênero e a sexualidade se constituem inseridos em estruturas de poder que os perpassam, instituindo-se de forma *performativa*, é também dentro desta rede que se dão as reconstruções e perturbações que constituem os outros possíveis, as mutações, as improvisações e questionamentos das posições naturalizadas e normativas de gênero. E se as instituições sociais, meios de comunicação, veículos de representação são constituídos nas relações, também nelas, em suas “brechas”, como nos diz Lauretis (1994), estão contidos estes outros lugares, que podemos chamar de entre-lugares.

É possível pensar o próprio cinema, que busca novas linguagens e representações, como uma possibilidade de um lugar à margem, para além do discurso dominante, mas que, como um *space-off*, ou um extra-campo, tensiona o que é visível, o que é reconhecível e legitimado. Assim, também o que está ambíguo, nas entrelinhas ou *entre-imagens*, aberto para significações e resignificações, nos coloca, espectadores, neste espaço *off*, capazes de estabelecer lugares e significados outros ou aceitar o significado como um devir, que devemos permanentemente reconstruir e questionar.

## Referências

Butler, Judith. 2010. “Corpos que Pesam sobre os Limites Discursivos do Sexo”. In: *O Corpo Educado: Pedagogias da*

*Sexualidade*. Organizado por: Guacira Louro, 151-172, Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Coleção Aplauso Cinema Brasil.2008. *Roteiro do filme O céu de Suely*, São Paulo: Editora Imprensa Oficial.

Esteves, Flávia Copio. 2007. “Sob sentidos do político: história, gênero e poder no cinema de Ana Carolina (‘Mar de rosas’, ‘Das tripas coração’ e ‘Sonho de valsa’, 1977-1986). Comunicação apresentada no XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, São Leopoldo, RS. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos*. São Leopoldo: Unisinos.

Ferreira, Marieta e Kornis, Mônica. 2004. “Entrevista com Phillippe Dubois” in *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.34: 139-156.

Fischer, Sandra. 2010. “Discursos do feminino/masculino no cinema brasileiro: possibilidades de leitura” in *Estudios cinematográficos: revisiones teóricas y análisis*, n. 71: 1-16. Disponível em: < <http://razonypalabra.org.mx/>>. Acesso em: 05 de Novembro de 2012.

Foucault, Michel. 2003. *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal

Fraser, Nancy. 1989. “Struggle over needs: outline of a socialist-feminist critical theory of late capitalist political culture”. In Fraser, Nancy. *Unruly Practices: power, discourse, and gender in contemporary social theory*, 161-187. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gubernikof, Giselle. 2009. “A imagem: representação da mulher no cinema” in *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v.8, n.15, jan./jun: 65-77.

Guimarães, César; Lima, Cristiane e Guimarães, Victor. 2012. “Mis-en-scène e experiência estética – o trabalho do espectador em A falta que me faz”. Comunicação apresentada no Grupo Comunicação e Experiência Estética do XXI Encontro da Compós. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora.

Kohn, Margareth. 2000. “Language, Power, and Persuasion: toward a critique of deliberative democracy” in *Constellations*, v.7, n.3: 408-429.

Lauretis, Teresa de. 1993. “Através do espelho: mulher, cinema e linguagem” in *Revista Estudos Feministas*, Ano 1, 1º semestre, v.1: 96-122.

Lauretis, Teresa de. 1994. “A tecnologia do gênero”. In: *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Organizado por Heloiza Buarque de Hollanda, 206-242. Rio de Janeiro: Rocco.

Mulvey, Laura. 1991. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: *A experiência do cinema*. 2. ed. Organizado por Ismail Xavier, 437-453. Rio de Janeiro: Graal.

O céu de Suley (2006). De Karim Aïnouz. Brasil: VideoFilmes Produções Artísticas Ltda.; Celluloid Dreams; Shotgun Pictures, DVD.

Preciado, Beatriz. 2011. “Multidões queer: notas para uma política dos anormais” in *Estudos feministas*, Florianópolis: CFH/CCE/UFSC, v.19: 11-20.

Rodrigues, Carla. 2011. “A força da biologia: representações da sexualidade em Denys Arcand”. In: *Mulheres, homens, olhares e cenas*. Organizado por Miriam Adelman et al., 115-128. Curitiba: Editora da UFPR.

Spyvak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode o subalterno falar?* Traduzido do inglês por Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Young, Iris. 2001. “Comunicação e o outro: além da democracia deliberativa”. In: *Democracia hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea*. Organizado por Jessé de Souza, 365-386. Brasília: Editora da UnB.



### Mariana Cepeda

Bacharel em Comunicação Social  
Jornalismo, pela Universidade Federal  
de Minas Gerais (UFMG).



### Ângela Cristina Salgueiro Marques

Doutora em Comunicação Social pela  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG). Pós-doutora em Communication  
et Médias par l'Université Stendhal,  
Grenoble 3 (Institut de Communication  
et Médias). Professora do Departamento  
de Comunicação Social da UFMG.  
Pesquisadora associada ao GRIS, Grupo  
de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade,  
do Departamento de Comunicação  
Social da Universidade Federal de Minas  
Gerais (UFMG).

## O meio plástico do cinema digital: Corpos hibridizados por intermédio da animação

### Abstract

*The indexical body, established by the photogram, strongly associated to the constitution of the cinematographic image is inaccurate, when the digital era has arrived. Immersed on the numerical symbol environment, the image now became plastic in its composition, and can be digitally manipulated or constructed. Animation, which also went through the digitalization process with the advancement of computer technology, previously seen as a smaller audiovisual form, associated with unreality and iconicity, now finds itself at the heart of the production of digital cinema, being fundamental in the constitution of the audiovisual environment of the combinatorial images generated by synthesis. Nevertheless, what would be understood as a supposedly mangling of the filmic body, seen in a different light, may have brought an expansion in the construction of new visual paradigms, shaping hybrids languages that can be comprehended as virtual masks that allow an infinitude of visual forms, as the cases here analyzed of the films, Sin City (2005) and the Adventures of Tintin (2011).*

**Keywords:** Cinema, body, hybridization, animation, digital

### Introdução

A palavra realidade carrega uma carga semântica bastante complexa a qual pode ser compreendida de modos distintos dependendo da área de conhecimento no qual se circunscreve (a psicanálise, a física quântica, entre outras). Para Denis<sup>1</sup>, realidade seria “o que existe efetivamente em ato” e não sua representação em oposição com o imaginário ou o fictício que existem apenas na imaginação. Esta distinção permeia muitas discussões artísticas e ao assistirmos o realizar do desejo intenso de captura mimética da realidade por meio de aparelhos mediadores (como as câmeras de gravação e fotográficas) essas discussões se intensificam.<sup>2</sup>

Muito do que o ser humano produz como forma de linguagem, incluindo as linguagens oriundas da captura de imagem desses aparatos, é apreciada justamente por nos impregnar com as veredas improváveis, ou impossíveis da realidade, adentrando assim o terreno da irrealidade. Os contos de fadas, as obras de arte e as narrativas ficcionais cinematográficas são nativos de um universo criativo que necessitamos, como forma de atuar socialmente e rearranjar nosso mundo sógnico mesmo quando eles intencionam representar a realidade. Uma vez sendo retrato feito pela mão de outrem, a figura retirada da realidade já está embebida nos conceitos e ideários de quem a representa.

Uma das técnicas que mais se pauta pela apresentação do irreal é a animação, não tanto pelo sentido narrativo, mas pelo simples fato de expressar audiovisualmente uma “vida” projetada através do movimento em desenhos. Por apresentar possibilidades de produção artísticas imagéticas numerosas, que variam de

acordo com as técnicas que surgem e com a habilidade criativa do animador, o aspecto da imagem em animação é icônico.

Sendo ambas as linguagens modos de representação do imaginário, a fronteira que separaria cinema e cinema de animação residiria não descompromisso da animação com o real. Diferentemente do cinema, em que a animação é utilizada muitas vezes como efeito especial e visa mimetizar o mais fidedignamente a realidade, a animação por si, busca expressar sua irrealidade. O que um artista de animação busca é o *analogon* com o real (segundo uma mesma razão, em Grego)<sup>3</sup>, ou seja, formas representativas que estejam em analogia com a realidade, independentemente do grau de realismo da estética pictórica que se adote, pois só assim, as imagens irão expor melhor o mundo interior de seu autor.

Presentemente, podemos afirmar que a animação computacional 3D pode ser denominada de hiper-realista, significando que o material gráfico confunde-se com o real e sua representação, apesar de ainda serem raros os filmes em que se confundem real e irreal por um longo período de animação. Essas modificações imagéticas estéticas calculadas digitalmente, em que, além da imagem, se emula radicalmente o movimento capturado por câmera, passaram não só a fazer parte das possibilidades do cinema de animação, como também incidiram sobre as produções cinematográficas, que adotaram técnicas de animação computacional em sua produção. O corpo agora encontra a possibilidade de manipulação, tanto de seus movimentos, quanto de suas características físicas. A maquiagem, os estrondosos cenários, os coadjuvantes, ou mesmo a cor do corpo e da cena, veem-se agora manipulados no meio plástico digital, com o laborioso trabalho de *matte painting*<sup>4</sup> digitalmente facilitado, transformando o filme em um misto de animação e captura de imagem real.

Isso afetou certos pontos de construção de linguagem e de percepção do material filmico, com a indistinção do universo ao qual aquelas imagens pertencem e da autêntica aparência dos corpos na tela. Porém, a emersão no meio semiótico digital, onde tudo, em princípio, é dado numérico, fez com que animação e captura de imagem real gerassem novos paradigmas visuais e facilitassem a abertura e ampliação da produção imagética, hibridizando os corpos ou os colocando como a mais aberta representação visual. Os modelos de animação 3D ou avatares, que preservam o trabalho humano de atuação dão ao corpo formas infinitas.

### 1. Imagem indicial, imagem icônica e imagem simbólica: O corpo apreendido, o corpo produzido e o corpo numérico.

A fotografia nos seduz por nos apresentar uma representação temporal de realidade a qual não conseguimos apreender em sua completude; o presente. A imagem fotográfica classifica-se



como uma imagem indicial por ser ela um resquício temporal que mantém relação com seu objeto real, sendo claramente conectada com o presente e com a presença. O sistema indexical é a invasão do sistema semiótico pela realidade.<sup>5</sup>Para Bazin apud Denis<sup>6</sup>, mesmo a representação mais fiel em desenho não desperta completamente nossa percepção de realidade como o fotografia o pôde fazer.

A percepção “da indexicalidade da imagem cinemática, sustenta a crença de que alguma coisa do tempo, alguma coisa do movimento ou sua impressão, ou, pelo menos, sua representação adequada, esta ali”. E o corpo fotográfico, posto em movimento, revelando a passagem do tempo, levou o cinema a uma posição perceptória diferente da fotografia, pois o movimento devolveu ao corpo a impressão dos aspectos viventes no evento cinemático.<sup>7</sup>

Para Doane<sup>8</sup> “[...] é finalmente com as novas tecnologias de representação da visão – fotografia e cinema – que se assiste o desejo insistente de representar – de arquivar o presente”. A fotografia desembaraça e separa os instantes, tornando o presente arquivável. No entanto, embora a fotografia tenha sido associada a uma ânsia pulsante de se tronar um “armazém” de presente, ela associa-se mais a “uma afirmação inexorável de qualidade do passado - um isso tem sido”, nos conceitos de Roland Barthes:

<div><span>[...] A referencialidade insistente da fotografia está ligada, para Barthes, com o conhecimento do espectador de que o objeto esteve lá, na frente da câmera, e que a imagem carrega seu rastro. Mas ele também afirma que, no cinema, o ‘ter-sido-lá desiste antes de um estar aqui do objeto’ na fotografia. O espectador sempre experimenta o filme como no tempo presente, e isto é para Barthes o que empresta ao cinema a ‘mais projetiva, mais mágica concisência de ficção’ negada a fotografia, presa à facticidade bruta do passado.<sup>9</sup></span></div>
--

De acordo com Manovich<sup>10</sup>, o cinema galgou sua identidade como a “arte do índice”, pois em sua era pré-digital, não se questionava se os corpos postos à câmera haviam sido capturados pela mesma, já que a resposta era demasiadamente óbvia, pela impossibilidade de se registrar qualquer coisa além desse “perímetro”.

Conforme já apontado, a animação galga sua diferença sendo a produção da imagem colocada em semelhança com os objetos de realidade, classificando-se como uma imagem icônica. Para Manovich<sup>11</sup>, a animação “coloca em primeiro plano o seu caráter artificial, admitindo abertamente que suas imagens são meras representações”. Na era do digital, assistimos à produção desses “ícones” em movimento experimentados no presente em junção com os índices fotográficos do cinema de *live action*. A animação hiper-realista (animação 3D), tanto desloca de seu lugar de realidade, os corpos apresentados na tela, quanto o lugar de representação assemelhada de realidade, convencional da animação. O que se oferece ao espectador pode não ter sido

capturado da realidade, mas nos propicia uma experiência bastante semelhante, pelo seu caráter hiper-realista. Segundo o autor, mesmo filmes ficcionais eram anteriormente películas que consistiam em “fotografias gravadas não manipuladas de eventos que tomaram lugar em espaço físico real”<sup>12</sup>:

<div><span>Hoje, na era da simulação computacional e composição digital, invocar esta característica torna-se crucial na definição de especificidade do cinema no século XX. De uma perspectiva de um historiador futuro da cultura visual, as diferenças entre os filmes clássicos de Hollywood, filmes europeus de arte e filmes de vanguarda (além dos abstratos) podem parecer menos importantes do que esta característica em comum: a de que eles contaram com gravações baseadas em lentes de realidade.<sup>13</sup></span></div>
---

Porém, o cerne da questão que se apresenta com o cinema digital é que, tanto animação quanto imagem capturada do real são transformadas em dados numéricos. Mesmo a imagem de *live action*, atualmente, ou é capturada por uma câmera de gravação digital, ou transferida para o computador para pós-produção, fazendo-a perder de qualquer forma “[...] seu privilegiado relacionamento com a realidade pró filmica [...]”<sup>14</sup>. Agora ícone e índice, (corpos e desenhos) se tornam linguagem *assembly*, sistema semiótico dos símbolos que possibilita a junção com outras formas de linguagem. Segundo Manovich, o filme se torna plástico como a pintura e a animação:

<div><span>A filmagem de live action é agora a matéria-prima para ser manipulada pela mão: animada, combinada com cenas geradas por animação computacional 3D e pintada. As imagens finais são construídas manualmente a partir de elementos diferentes, e todos os elementos ou são criados a partir do zero ou modificados à mão.<sup>15</sup></span></div>
---

Os sinais eletrônicos simbólicos produzem outros meios semióticos muito distintos de seu original; uma transdução, pelo caráter de convertimento de informação, ou melhor, um “processamento de informação ou manipulação simbólica” segundo Haugeland<sup>16</sup>. Para melhor expressar esses conceitos, Wyatt<sup>17</sup> explica que quando passamos da forma de gravação analógica para a digital, filme (analógico) e vídeo (digital) ainda mantiveram-se as relações análogas com o real. “Em contraste computadores geram visões digitais da realidade. Representações análogas são cópias físicas de ondas de formas de luz” já os formatos digitais “são compostos por descrições dessas ondas de formas em código binário”.

Para Speilmann<sup>18</sup>, a “imagem” eletronicamente gravada ou eletronicamente construída, mesmo que exibida posteriormente por outro meio, em especial, projetada em tela, “merece esta designação” (de imagem), “apenas na condição de que o fluxo contínuo dos sinais, através do qual uma imagem eletrônica pode ser evocada, é mantido em mente”. Segundo a autora, a codificação

da informação no sinal eletrônico, “permite controle e supervisão de paços processuais individuais e permite a apresentação de formas de visualidade, que denota vários - eletronicamente escritos ou digitalmente programados – estados” que não são a expressão de imagens “como um ponto final de uma operação”. Ao invés disso, esses estados apresentam blocos de construção com “potencial para a pictorialidade em processo”. Diferentemente dos antigos meios imagéticos, os meios digitais produzem, “formas transformativas de pictorialidade, mas não imagens”.

Retomando o termo de Manovich, compreendendo a pictorialidade referida por Spielmann<sup>19</sup> como a plasticidade a qual o autor referiu-se, de construção do que pode ser gerado dessa abertura matricial que o meio semiótico eletrônico proporciona, com as possibilidades do que pode ser exibido de visual e sonoro em sinais eletrônicos, temos as possibilidades de mistura multiplicadas, e os meios digitais podem ser então compreendidos como “formato predestinado de figuração, em que os elementos do analógico e do digital codificaram a pictorialidade e podem ser visíveis em uma relação ambivalente”. A ambivalência que surge das imagens dos meios eletrônicos, as colocam então, “na categoria digital de imagens de simulação”.

Essa massa informacional configura então, a perda do referencial da origem da imagem e são nessas efigies mestiças que temos a produção de novas estéticas, pois essas linguagens desembocam em extraordinárias visões surreais que nos afastam e aproximam do corpo humano. Para Denis<sup>20</sup>, essas imagens transportam o espectador para um mundo que questiona e comunica imediatamente com a realidade, como por exemplo, *Ruber Johnny* de Chris Cunningham, (2005), cujo corpo distorcido tão bem produzido gera a estranheza do contato extremo de surrealidade.

Agora o corpo possui diversas possibilidades, podendo tornar-se inteiramente digital por meio do *motion capture* como em *As Aventuras de Tintim* (2011), como também pode sofrer alterações em prol de uma estética diferente da naturalista cinematográfica, como em *Sin City: Cidade do pecado* (2005). A animação, transferida também para esse meio, oferece agora o ultrapassar das impossibilidades técnicas de fisicalidade, intermediando a relação entre os universos de referência, acarretando em corpos híbridos que nos impressionam e assustam com suas novas realidades.

### 2. Imagens mistas, linguagens hibridizadas: Os corpos dos atores miscigenados pela animação no cinema digital.

O cinema, mesmo em sua era analógica, já era uma linguagem híbrida (interdiscursiva). Oriundo do teatro, dos quadrinhos<sup>21</sup> e da animação, as formas cinematográficas maturaram-se tendo as reminiscências de suas raízes ainda presentes de forma a constituir linguagens invisíveis, onde o cinema abaliza suas características e amplia seus recursos. O cinema digital trouxe a possibilidade

de um descolamento da estética naturalista que caracterizou tão fortemente o filme, em prol de uma expansão nas possibilidades da imagem que fazem revelar essas linguagens basais confluentes.

A animação, de acordo com Manovich<sup>22</sup>, foi a gestante do cinema; suas experiências de estudo de emulação de movimento auxiliaram na compreensão desse evento físico que o cinematógrafo careceu e ambas caminharam compassadas até o amadurecimento do cinema, que fez com que se distanciassem, colocando o fotograma do lado do espectro indicial e a animação do lado da representação assumida, o da iconicidade. Dessa forma a fotografia diferiria das artes mais pictóricas pelo seu excesso de real, que restringiria a icônicidade<sup>23</sup>. É importante apenas salientar que o próprio Pierce apud Stjernfelt<sup>24</sup>, já explicou que de fato, todos os signos são misturas heterogêneas (ícone, índice e símbolo), tendo como características mais notórias, aquelas que irão denotar a classe na qual ele se insere.

O filme *Sin City: Cidade do Pecado* (Robert Rodrigues, 2005) exemplifica bem a colocação da computação gráfica como aliada de uma hibridização entre linguagens, utilizando-se da animação para colocar a estética de quadrinhos como força motriz do filme, em relação à estética naturalista. A película toda recebeu um tratamento para assemelhar-se com os quadrinhos de Frank Miller, transformando os corpos dos atores em desenhos pelo contraste e pelos tratamentos que receberam. O próprio Miller<sup>25</sup> chega a constatar que em certo momento da produção, algo estranho começou a ocorrer. Segundo o mesmo, as pessoas começaram a se parecer com seus desenhos. Denser<sup>26</sup> analisou o processo de transposição midiática do filme *Sin City* através de um exame de recortes de cenas. A autora pôde verificar a fidelidade do diretor à estética dos quadrinhos. Sobre sua experiência, Denser escreve:

<div><span>Pode-se dizer que <i>Sin City</i> é desenho filmado, considerando a diagramação do quadrinho no enquadramento cinematográfico, movimentos de câmera e a articulação. [...] O Filme mantém o movimento das formas estáticas presentes no HQ reproduzindo a mesma dinâmica dos quadrinhos, porém sem perder o espaço naturalista do cinema. A produção e a finalização, feitas por computação gráfica, obedeceram à estética da <i>graphic novel</i>.<sup>27</sup></span></div>
--

As cenas, comparadas às páginas dos HQs, mostraram que as mesmas serviram de maneira comparável a um storyboard; os enquadramentos eram os mesmos, assim como os movimentos de câmera implícitos nos quadrinhos de Miller, a composição das figuras era respeitada da mesma maneira que o jogo de luzes. Isto levou a autora a considerar *Sin City*, “o primeiro filme transposto dos quadrinhos, a obedecer à estética do HQ”<sup>28</sup>. Para respeitar o arranjo e desenho dos cenários de Miller, os atores trabalharam com o *Chroma Key*; permitindo que, desta forma, os fundos fossem feitos com composição computacional.

Em algumas cenas de diálogo, como a de Nancy (Jessica Alba) e Marv (Mickey Rourke) no episódio, *A Cidade do Pecado* (*Sin City* (*The Hard Goodbey*)) em que supostamente eles estavam

contracenando um com o outro, para um melhor trabalho de pós-produção em Marv, um dos personagens que mais requeria trabalho de transformação do corpo, os atores não chegaram nem a contracenar juntos. As cenas foram gravadas em separado com o diretor Robert Rodriguez a auxiliar na atuação, e rearranjadas na edição e com pós-produção.<sup>29</sup>

Os atores, além dos tratamentos gráficos e maquiagem para ficarem semelhantes aos desenhos de Miller, foram submetidos também um processo de “rotoscopia contrária”. A roscopia, em animação, configura-se por ser uma sequência de imagens reais filmadas, projetadas *quadro a quadro* (com um projetor de *slides*) em uma chapa de vidro, permitindo o decalque para o papel ou acetato da parte da imagem que se deseja copiar, fazendo com que dessa forma, o animador imite fidedignamente o movimento real. No caso de *Sin City*, com o auxílio de computação gráfica, tentou-se calcular, baseado nos desenhos de Miller, como seus personagens, se fossem reais, se moveriam e os atores foram ensinados a movimentarem-se e a terem trejeitos gestuais similares aos personagens de Miller.<sup>30</sup>

Todo este elaborado trabalho fez de *Sin City* um experimento, uma modificação da linguagem naturalista cinematográfica através de uma verdadeira amalgamação, não apenas entre quadros e cinema, como também de animação. Este filme trouxe um

desenvolvimento de uma linguagem inovadora no sentido estético provido pelo meio digital, invertendo as relações que temos com os corpos nesse tipo de transposição midiática. Em *Sin City*, quem imperava eram os desenhos inanimados e não os corpos reais dos atores. Dentro das elocuições filmicas ele tornou-se um “paradigma do gênero, por se tratar de um filme feito nos parâmetros da estética do cinema e da estética gráfica”.<sup>31</sup>

Esse é um exemplo emblemático de como a hibridização dos corpos pode desembocar em uma mudança de estética filmica, mas os advenços que a computação gráfica trouxe também incidiram sobre a produção de animação que pode agora contar com a total transformação do corpo em dado numérico.

Em *As Aventuras de Tintim* dirigido por Steven Spielberg (2011), por meio do captura de movimento (*motion capture*), que permite o mapeamento de movimentos e posterior transferência destes dados para modelos 3D, podendo servir tanto para áreas de dança, teatro, medicina e esporte, e no caso em específico, da captura de performance (*match moving*)<sup>32</sup>, com o registro de todas as sutilezas das expressões faciais dos atores, os corpos foram substituídos, desembocando, assim, na imaterialidade corpórea que permitiu aos atores serem transpostos para o universo de Hergé. Os atores trabalharam todas as cenas sem interação com cenários finais, utilizando apenas objetos semelhantes que não

atrapalhassem a captação do software. Alguns objetos foram utilizados para a captação perfeita do movimento dos atores em determinada situação, como por exemplo, quando os personagens encontram-se sobre uma superfície aquosa (do mar) e destarte, não possuem estabilidade de superfície. Os softwares 3D já podem, desde 1999, com *Formiguinaz*<sup>33</sup>, da *Dreamworks Animation*, emular o movimento da água, mas, ainda não conseguem com perfeição, emular os movimentos humanos na água.

Os movimentos de câmera também foram capturados para que a “câmera virtual” pudesse realizar pans, tilts, ou dollies ao redor do cenário físico. Enquanto o ator estava realizando sua performance virtual, o sistema de captura de movimento pôde capturar a câmera real e a interação com os acessórios, concomitantemente como o desempenho do ator. Isso permitiu aos personagens gerados por computador, em conjunção com as imagens produzidas, uma coerência perspéctica.

Seus avatares, modelados digitalmente, simulavam um misto de figura humana com o design dos personagens do HQ de Hergé, pois a intenção da captura de performance não é registrar as características físicas dos atores, mas sim seus movimentos. O filme nos apresenta um empréstimo de vida, pois a intenção era utilizar-se da atuação, impregnando os modelos 3D com a existência dos corpos dos atores. Dessa forma, o filme diverge da animação, pois a mesma implica em criação de movimento<sup>34</sup>, e não capturar do mesmo; a apreensão desse, relaciona-se exclusivamente com o cinema, o que, nos leva a concluir que, *As Aventuras de Tintim*, é ainda mais hibridizado, não apenas no que dirige-se aos corpos na tela, mas do filme como um todo, que borra as fronteiras do que é cinema e do que é animação.

O filme de Spielberg tem a performance como âmag; o ser humano que trabalha na peça, ainda precisa de direção artística e pode propiciar expressividade por meio de suas ações físicas cinéticas; eles ainda contracenam entre si, porém sem a transformação transpassada pela vestimenta dos figurinos ou a presença nos grandes cenários, já que isso se transferiu para a construção digital. O corpo se torna possibilidade, e o digital apresenta diversas roupagens para esse corpo.

Portanto, o que o cinema digital fez, foi intermediar aspectos realistas às possibilidades de representação características da animação, que nessa combinação, abre as portas de feições mais irreais e oníricas do mundo psíquico do cineasta, fazendo do corpo físico um ponto inicial de construção artística e não uma composição final na produção. Os corpos cinemáticos no cinema digital, não são apenas vídeo (transposição de dados para o digital), pois isso não abraça toda a gama que envolve a questão; aqui a animação é injetada nos corpos, formando outro tipo de linguagem que se encontra “em uma zona entre a videografia e a animação”<sup>35</sup>. E com isso as imagens se expandem, mostrando facetas mais abstratas dentro da visão de realidade, dando aos corpos uma maior possibilidade de expressividade visual.

## Considerações Finais

O cinema digital trouxe diversas discussões sobre estética filmica, possibilidades criativas, descolamento do cinema de seu lugar midiático, etc. Como apontou Wyatt<sup>36</sup>: “Novos paradigmas sempre foram acompanhados de novas estéticas. O cinema digital representa um aspecto emergente da estética da era da informação”.

Como uma bandeira dessas novas possibilidades, o cinema digital não retira de seu lugar, o fazer humano, que tanto constrói essas tecnologias, quanto produz objetos através dela. Quando abordamos a temática de transferência de meios artísticos analógicos para digitais, a questão das substituições permeia todos os ambientes de desenvolvimento artísticos da nova “era *assembly*”, mas isso não exige, por exemplo, um ator de performer adequadamente, ou um grupo de dança de expressar-se ativamente por meio de seus corpos. Não podemos esquecer que os cálculos que imitam nossa realidade em um ambiente virtual foram feitos por outras mãos humanas, que se serviram de conhecimentos apreendidos da realidade empírica. As relações máqunicas que surgem com o desenvolvimento digital, não são excludentes do trabalho humano, apenas o expande e desloca em outras direções.

Essas hibridizações são produzidas - como não haveria de ser de outra forma - por seres sociais que somos, engendrados por uma atmosfera cultural, influenciados e influenciadores de tecnologia e cultura. E essas agitações no espaço semiótico cultural sempre geram novas linguagens, que acredita-se, foi o que ocorreu no cinema digital com as possibilidades técnicas.

Talvez o espectador ideal, aquele que não possui conhecimento intrínseco sobre técnicas de produção, estética ou outras matérias que gravitam o ambiente cinematográfico, não perceba com profundidade as mudanças semióticas que incidem sobre as variações técnicas entre cinema e animação, entre o corpo indexial e o corpo híbrido. Mas elas sobrevivem diretamente sobre a percepção, e isso leva ao questionamento mais ilustre do cinema sobre produção da imagem, que é feito agora, de forma muito mais penetrante e esmaecida. Quando compreendemos as questões que o índice fotográfico nos revela, ao ser diretamente relacionado com a realidade, e sua então mimese, na animação hiperrealista, podemos compreender melhor as novas reações que se têm sob a presença desses corpos híbridos. Quando olhamos para uma fotografia ou uma filmagem nossa, sem manipulação, não dizemos que são representações fotoquímicas ou de registro de movimento por aparatos de captação digital. Dizemos: esse sou eu. Ou seja, sublimamos nossos corpos para uma figuração, para um simulacro, já que esses aparatos também são ilusão; o cinema é a emulação do imóvel (fotograma) para fazê-lo parecer móvel. Ao miscigenarmos essas relações de representação do corpo, incontestavelmente temos reações diferentes.

Esse espectador ainda irá deslumbrar-se, como sempre nos



deslumbramos de acordo com nossas épocas, com os efeitos perceptórios que obras audiovisuais - que estimulam de tamanha forma os sentidos – nos fazem deslumbrar, todavia, agora, de maneira mais fronteira, sem ter mais absoluta certeza do que é real e o que é irreal, o que é cinema e o que é animação, ou o quanto de manipulação aquele corpo sofreu.

Isso gera novos questionamentos que são parte integrante de uma evolução na história das artes cinemáticas, que por sua vez é um fragmento desse sistema vivo e pulsante que é teia de construções culturais. A real questão que deve considerar-se quando abordamos a temática da exposição a essas novas imagens, em concordância com Wyatt<sup>37</sup>, sai do âmbito de como elas são produzidas: o centro do novo ambiente causado por essas imagens recai sobre “o porque delas serem feitas e que tipo de imagens são criadas.”

#### Referências bibliográficas

Andrade, M.F.R. 2005. *Alfabetização Semiótica na Cultura: A Construção das Escritas Contemporâneas*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Sadoul, Georges. 1983. *História do cinema mundial origens aos Nossos Dias*. Lisboa: Horizonte.

Csányi, V. 1992. *The Brain's Model and Communication*. In: Sebeok, T. SEBEOK, J.U.. *Biosemiotics: The Semiotic Web*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

Denis, Sebastian. 2010. *O Cinema de Animação*. Lisboa: Texto e Grafia.

Denser, Maria Teresa. 2008. *O pensamento gráfico no cinema: a construção e a representação da imagem cinematográfica*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Doane, Mary Ann. 2002. *The emergence of cinematic time modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press.

Haugeland, John. 1981. *Semantic Engines: An Introduction to Mind Desing*. In: Haugeland, J. (ed.) *Mind Desing*. Cambridge: MIT.

Menache, Alberto. 2011. *Understanding Motion capture for Computer Animation*. USA: Elsevier Inc..

Machado, Arlindo. 1997. *Pré-cinema e Pós-cinema*. Campinas: Papirus.

Rodríguez, Robert e Miller, Frank. 2006. *Franck Miller's Sin City: El Libro de La Película*. Madrid: Norma Editorial.

Spielmann, Yvonne. 2008. *Video: The Reflexive Medium*. Cambridge: The MIT Press.

Stjernfelt, Frederik. 2011. “On operational and optimal iconicity in Peirce's diagrammatology” in *Semiotics Journal* n° 4: 395-419.

Wyatt, Roger B. 1999. “The Emergence of a Digital Cinema. Computers and the Humanities” in *Digital Images*, vol. 33, n° 4: 365-381.

#### Sites

Manovich, Levi. *What is Digital Cinema?* Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acedido em 21 de out de 2013.

*Final Destination 5. Visual Effects of Death: Airplane Crash (Special Feature)* <http://www.youtube.com/watch?v=OZcEGXEKjHjo>. Acedido em 28 de out de 2012.

Facial Motion Capture (face mocap). <http://www.mocap.lt/motion-capture-services/face-motion-capture.html>. Acedido em 12 de jul de 2013.

Tacker, J. 2010. *Go with the flow*, In. *3D World* [online]. <http://www.3dworldmag.com/category/magazine/>. Acedido em 18 de jul. 2013.

#### Filmes

*Ruber Johnny*. 2005. De Chris Cunningham. Estados Unidos. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=eRvfxWRi6qQ>>. Acesso em:06 de julho de 2010.

*Sin City: Cidade do Pecado*. 2005. De Robert Rodrigues e Frank Miller. Estados Unidos: Disney, Buena Vista. DVD.

*As Aventuras de Tintim*. 2011. De Steven Spielberg. Estados Unidos: Sony Pictures Entertainment e Paramount Pictures. DVD.

#### Notas finais

- (Denis 2011, pag. 7/8 nota de rodapé)
- (Doane, 2001)
- (Denis, 2011)
- O filme Premonição 5 é um bom demonstrativo da utilização de matte painting para compor as cenas. Disponível em : <http://www.youtube.com/watch?v=OZcEGXEKjHjo>. Acesso em 28 de out de 2012).
- (Doane, 2001)
- (Denis, 2011)
- (Doane 2001, 172)
- (Doane 2001, 102)
- (Doane 2000, 103)
- Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acesso em: 21 de out de 2013
- Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acesso em: 21 de out de 2013.
- Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acesso em: 21 de out de 2013. Tradução nossa: consist of unmodified photographic recordings of real events which took place in real physical space.
- Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acesso em: 21 de out de 2013.
- Manovich. Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/>

digital-cinema.html >. Acesso em: 21 de out de 2013

<sup>15</sup>. Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acesso em: 21 de out de 2013.

<sup>16</sup>. (Haugeland 1981, 34).

<sup>17</sup>. (Wyatt 1999, 369)

<sup>18</sup>. (Spielmann 2008, 06)

<sup>19</sup>. (Spielmann 2008, 10)

<sup>20</sup>. (Denis 2011, 30)

<sup>21</sup>. A tentativa de reproduzir uma hq de Herman Vogel publicada em 1887 na revista Quantin através das lentes do cinematógrafo, pelos os irmãos Lumière, acarretou em transformações drásticas, em relação a serventia do novo aparato. Acredita-se que essa experiência, proporcionou o vislumbre das possibilidades narrativas da máquina dos Lumière. (Andrade e Toledo 2007, 2).

<sup>22</sup>. Disponível em: < <http://www.manovich.net/TEXT/digital-cinema.html> >. Acesso em: 21 de out de 2013.

<sup>23</sup>. (Doane 2001)

<sup>24</sup>. (Stjernfelt 2011)

<sup>25</sup>. Fala de Miller no making off de Sin City. Disponível em: < <http://www.youtube.com/watch?v=36xJWDY4z6o>>. Acesso em: 02 de jan de 2014.

<sup>26</sup>. (Denser 2008)

<sup>27</sup>. (Denser 2008, 126)

<sup>28</sup>. (Denser 2008, 126)

<sup>29</sup>. (Rodríguez e Miller 2006)

<sup>30</sup>. (Denser 2008; 158)

<sup>31</sup>. (Denser 2008; 160)

<sup>32</sup>. Disponível em: < <http://www.mocap.lt/motion-capture-services/face-motion-capture.html>>. Acesso em: 12 de jul de 2013.

<sup>33</sup>. 3D World Magazine. Disponível em: <http://www.3dworldmag.com/category/magazine/>. Acesso em: 18 de jul. 2013. Matéria: Go with the Flow, Setembro de 2010, pag. 46 à 51.

<sup>34</sup>. (Denis 2011)

<sup>35</sup>. (Wyatt 1999, 371)

<sup>36</sup>. (Wyatt 1999, 367)

<sup>37</sup>. (Wyatt 1999, 371)



#### Eduardo Messias

Formado em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2008, atua como gerente de projetos deste 2012, tendo trabalhado como animador, editor, pesquisador e desenvolvedor de novas tecnologias com interatividade anteriormente. Seguiu a formação acadêmica no curso de especialização em Cinema, Fotografia e vídeo em multimeios concluído em 2012, pela Universidade Anhembi Morumbi.



#### Patrícia Campinas

Formada em Desenho Industrial pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2007, atua como ilustradora, concept artist e character designer desde 2010, tendo trabalhado anteriormente como ilustradora editorial e assistente de arte. A formação acadêmica teve seguimento com o curso de especialização concluído em 2010, pela UNESP em Fundamentos da Cultura e das Artes, e com o mestrado, iniciado em 2013 na ECA-USP, no programa de pós graduação em Meios e Processos Audiovisuais, tendo atuado como docente convidada no Senac em 2012 e 2013.

## Where is my mind? Body, mind and brain in the history of science fiction films<sup>1</sup>

### Abstract

*This text suggests reading of the story of science fiction films as a leap from space to the mind. This change of direction reveals the way our culture and science have explored the confines of reason, starting outside the body and moving inside it, and the way science fiction films have continued to protect and champion what is truly human: subjectivity.*

### Background: The horror of experiments with the body

Literary science fiction appeared as a symptom of industrialisation, when the Industrial Revolution had been understood and the confidence that all futures would be better had been shaken. While horror reminds us that we cannot break with the past, science fiction says it is no good dreaming of a better future. That is why, rather than 18th-century romantic novels, it draws on 19th-century literature that exuded dystopian disillusionment. Between lucidity and ingenuity, this literature portrayed many of the myths that would be taken up by cinema as soon as it appeared, including modification of the body and the creation of artificial life.

In *Metropolis* (1927), Fritz Lang brought machines to life for the first time in film history. The 1930s, marked by the Crash of 1929, was the Golden Age of Fantasy. The principal figure was a Faustian character selling his soul for knowledge of human biology, as in *Frankenstein* (James Whale, 1931) and *The Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935). The body was a space for the creation and diversion of progress. Erle C. Kenton continued the decade with the myth of the mad doctor in *Island of the lost souls* (1932). We see that, faced with world socioeconomic crisis, fiction shows the reverse of progress through the myth of the mad scientist with no moral scruples creating corrupt bodies. This recovered the romanticism of the 19th-century science fiction novel with the industrial revolution as the backdrop. As a result, the science fiction cinema of those years belongs more to horror than to science fiction as a genre. That would begin with journeys into space and disasters moving out of the laboratory, with catastrophic consequences.

### The golden Fifties: watch the skies!

The Cold War, beginning in 1945 when the ashes of the Second World War were still warm, brought back the apocalyptic nightmares of Victorian times, leading to a boom in science fiction, which was ultimately defined as a genre in the Fifties. It began to shine based on the collective fear of disasters, such as those caused by the atom bomb. After this it became a fundamental propaganda tool in the clash between the Western Capitalist and Eastern Communist blocs in which the former was presented as the civilised order and the second as home of the threat and the

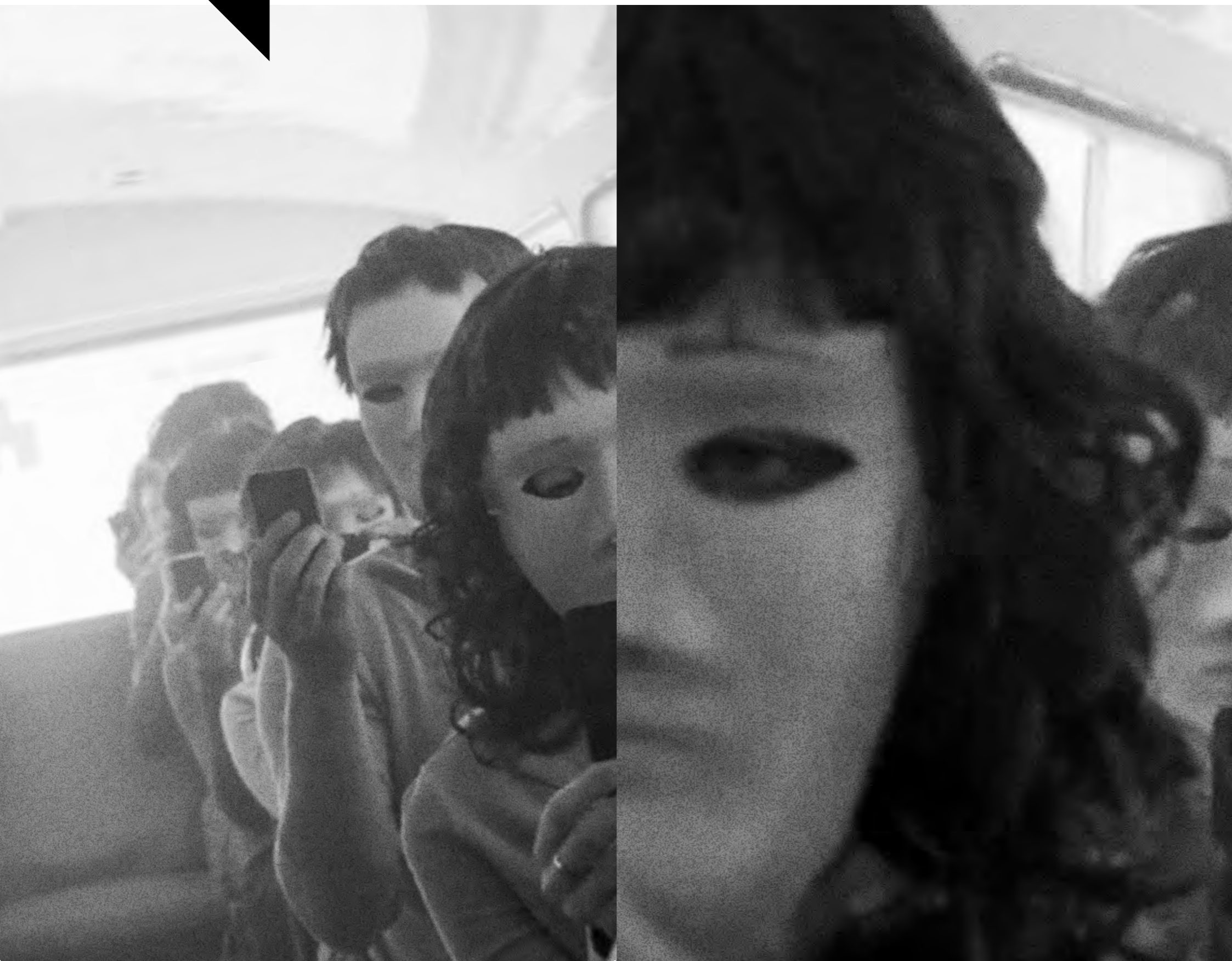
monstrous Other. This fear of Otherness displaces the myths of classic horror and adds imaginary elements such as flying saucers and extraterrestrial invasion, encouraged by the space race between the US and the Soviet Union. Now, rather than the corrupt human body, the object of fear is strange, alien, Lovecraftian biology. In *The Thing from Another World* (Christian Nyby, 1951) a space ship that attacks humans appears near the North Pole, where some scientists are working. The scientists and the army argue about whether or not to kill the alien, some citing the benefit if science, others the interests of civilians. A journalist, microphone in hand, sends his report from the polar base, closing the film by demanding constant vigilance against an enemy that always comes from outside: *"Wherever you are: watch the skies. Keep looking. Watch. Keep watching the skies"*. *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953) distils the fear that an extraterrestrial is watching us. It is important to remember that, a few years before *The War of the Worlds* came out, George Orwell's novel *1984* had been published, introducing the surveillance of Big Brother. A film version of this book also appeared in the Fifties: *1984* (Michael Anderson, 1956). The mind, the last refuge of the modern citizen, is no longer an unfathomable fortress.

From Japanese science fiction producers came *Gojira* (Ishirō Honda, 1954), a monstrous beast that destroys cities, child of the horror of the atomic bombs dropped by the US in World War II and a clear manifesto against nuclear testing in the Pacific. The seed of atomic malformations – the source of future terrors – is planted.

As well as the idea of invasion from outside, the science fiction of the Fifties also asked questions about the invasive capability of civilisation and the ethical consequences of the space race. We must not forget that the horizon had imposed a fundamental symbolic limit on our culture, a horizon breached by space travel, which even came to challenge divine powers. One example of this is *The Conquest of Space* (Byron Haskin, 1955) in which a member of a team going to the Moon begins to adopt religious arguments pointing out the danger of playing God. The film also introduces concern for the cerebral issue, suggesting that the human psyche can undergo changes after periods in space.

A film appearing at the same time, *Rocketship X-M* (Kurt Neumann, 1950), is not so harsh. However, in it we once again find the theme of consciousness associated with space: during a mission to the Moon a meteorite storm sends a rocket off course, leaving the crew unconscious for a time. Later, in *The Angry Red Planet* (Ib Melchior, 1959) scientists place a colleague who has been on Mars under hypnosis to reveal what he experienced there.

Another classic of the decade is *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) in which the aliens take human form. With narrative strategies from film noir and thrillers, it set about presenting the sinister side of normality, denouncing the disturbing side of social conformity against the intrusion of Communist ideology. It is a disturbing film that stirs up doubts over the



recognition of loved ones and anguish at the loss of identity. The body and the mind are susceptible to being reproduced and altered against our will.

The Fifties also inherited the myth of mad doctors, mutations and other consequences of experiments getting out of hand. In *Donovan's Brain* (Felix E. Feist, 1953), a scientist tries to give artificial life to the brain of a man who died in an aircraft accident near his home. The brain comes to life to such an extent that it tries to dominate the doctor telepathically. As a direct result of the tensions between science and common sense, the Fifties were also

a decade particularly obsessed with scale and mutations. If it is not the diminutive in *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957) it is the gigantic in *Them!* (Gordon Douglas, 1954) or *Tarantula* (Jack Arnold, 1955). In *The Fly* (Kurt Neumann, 1958), it is the scientist who pays for the effects of his experimentation and mutates.

Ultimately, the science fiction of the Fifties was created as an American propaganda weapon that preferred the quantity of productions to quality. With a background of atomic terror, it veers between space opera and alien invasion.



### The mature Sixties: the decadence of civilisation

In the Sixties, the apocalyptic fear of invasion was not reduced, catastrophe was simply added to it. The genre stayed true to its wild imaginary origins and bizarre tone in productions like *X: The Man with the X-Ray Eyes* (Roger Corman, 1963), but with *Fantastic Voyage* (Richard Fleischer, 1966), science fiction literally went inside the body. A group of scientists are reduced to microscopic scale to be submerged in the body of another scientist to find a solution to his comatose state caused by a blow to the brain he suffered in an accident caused by Soviet agents. The exploration of the body is no longer horrifying, it almost brings hope.

Concerns are gradually being transferred to the brain. An outstanding example of the realistic side of science fiction comes in *Seconds*, John Frankenheimer (1966), which looks at the subjectivity of a man for whom reality as a reference and identity as a guarantee are dissolving. In fact, the questioning of identity is a constant in the decade's films, flourishing in Europe, despite the fact that the US maintained its cultural and economic hegemony. In this way, the form of the genre achieved maturity, risking a dense approach and dealing with more philosophical reflections, that made science fiction an allegory of the dreams and failures of modernity. Science fiction now also drew directly on contemporary literature.

First came the British film *Village of The Damned* (Wolf Rilla, 1960), which saw the genre lose its innocence. From Italy there was the unclassifiable *Il seme dell'uomo* (Marco Ferreri, 1969) which, verging on surrealism, looks at the alienation of the human being with a fable that repeats the figures of Adam and Eve in what is now a post-apocalyptic world.



In France, the *Nouvelle Vague* film-makers, without abandoning their particular, political commitment against the transparency of the story established by modern film-making, got mixed up in the genre, giving it airs of renewal and bringing an adult conceptual twist. Jean-Luc Godard offered *Alphaville* (1965), a film in which a professor creates a machine that controls the mental life of the inhabitants of a futuristic city, banning any act not subject to the logic of reason: love, poetry, etc. Once again, the intimacy of the mental space is undermined.

With all this we would conclude that, in the Sixties, while American production continued to be anchored in disaster and fantasy, European production reflected on the consequences of techno-science on the identity of humans and their feelings. It believed that what the Atomic Age and Hitler's empire meant for our culture should not be forgotten: not only the way ideals were undermined but also the way bodies were destroyed and minds forced to submit.

A year before man set foot on the Moon *2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968) appeared, a film that represents the best coded enigma in science fiction. It is the most affirmative work of art in Western visual culture. *2001* brought metaphysics into science fiction. It portrays the ethical consequences of the technical domination of the world on an evolutionary horizon in which humans have come into contact with the most radically unknown element of themselves. The film presents the most human death of a machine, when Dave turns off HAL 9000 because he has rebelled. And HAL is not an automaton, like Maria in *Metropolis*, he is a sentient intelligence, developed by humans as they were developed by the influence of the mysterious monolith.

We have said that in the Sixties American productions stuck to the pattern that had been successful in the golden age of science fiction. However, we must not forget the appearance of *The Planet Of The Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968) at the end of the decade. This adventure film is a criticism of anthropocentrism and an allegory of racism, creating an ironic twist on the Darwinian theory of evolution.

The beginning of the Seventies still radiated the philosophical reflections opened up in science fiction by directors like Godard, Truffaut, Resnais, Marker and Kubrick. Andrei Tarkovsky presented *Solaris* (1972), in which a scientist is sent to a station on a water-covered planet to clear up the mysterious death of a doctor. All this is told in a cryptic film that concentrates on the individual and, once again, the mental boundaries between perception and reality.

*THX 1138* (George Lucas) appeared in 1971, a film along the lines of *1984* about lack of communication and surveillance "closer to the cinema of Antonioni than the superproductions Lucas himself would make fashionable after 1977" (Sánchez 2007, 115) and imagined in a future shut up in a white prison.

Michael Crichton dealt with fear of invasion by foreign bodies from two points of view: in *Westworld* (1973), when he



looked at a rebellion by machines against humans and, in *The Andromeda Strain* (Robert Wise, 1971) in which the aliens were a deadly virus. The human body seemed insignificant faced with robot replicants and incomprehensible microorganisms.

### The Seventies: the infantilisation of the genre through the epic

The reflection on fears brought about by the lively, warring Seventies would soon end. After the American defeat in the Vietnam War in 1974, films that did not question progress became necessary, as the country feared its domination would be reversed. This meant that soon “the corrective mechanisms imposed by American ‘moral rearmament’ would soon begin to operate” (Bassa and Freixas 1993, 38). To this ideological strategy was added the fact that the big studios were discovering how profitable it could be to pick up B-movie formulas from the golden age and turn them into superproductions. This led to the childish tone and imaginative edges of Fifties science fiction films being recovered, with an emphasis on the sophistication of the special effects made possible by new technologies.

Ultimately, the science fiction of the end of the decade was moving towards the epic and the heroic and, ultimately, the infantilisation of the genre at the hands of George Lucas and Steven Spielberg. *Star Wars*, in 1977, began a legendary saga which no longer looks askance at technology, instead turning it into a fetish. In Spielberg’s *Close Encounters Of The Third Kind* (1977) and *E.T.: The Extra-Terrestrial* (1982), aliens appear benevolent and the encounter is no longer between extraterrestrials and scientists or soldiers. Instead they have been popularised, reaching out to the American middle class, and they are no longer terrifying or troublesome.



### The Eighties: flesh and metal

Science fiction resisted serving up only fantasy from the comfortable prism of the adventure story and, because of its capacity to present itself as an unwanted symptom of culture, it came to imagine the dark underside of its ideals. Responsibility for this trend lies with *cyberpunk*, a countercultural movement of the eighties that no longer took the future to be an unknown sustained by scientific progress but instead conceived it as apocalyptic, in as far as the present appeared to be uncertain. This critical view would affect the body. “The monster’s place is no longer in the darkness, underground or outside, it is within the body itself, that sinister appendage, at once known and unknown, that ages, silently incubates tumours, demands drugs, propagates viruses and betrays the soul by refusing to go on living indefinitely” (Pedraza in Navarro 2002, 35). The *cyberpunk* attitude began what has been called “the new flesh”: a hybrid of flesh and metal. It showed aliens as a metamorphosis of tubes – technological nightmares as a sinister effect of technological advances in daily life threatening to control or mix with what was human. These films were already portraying artificial life as a key theme of the genre. “The robot appears as one of the vertices of a triangular field, together with the scientist and the alien: the field of an otherness alienated by the technical (Francescutti 2004, 106)”.

In the Eighties, the robot was no longer simply a piece of scrap metal. It was hybridised with flesh, taking the leading role in films (until then it had been relegated to secondary roles). “Turning man (this time really) into a modern Prometheus, it could not resist making his metallic creation more or less similar, faithful to the Biblical tradition of making new bodies ‘in his image and likeness’,” (Bassa and Freixas 1993, 158).

Horror was led by *Alien* (Ridley Scott, 1979). The ship Nostromo detects a transmission by an unknown life form and, following it, arrives in an extrasolar system where one of the crew is attacked by a corrosive monster that comes out of his stomach and kills everyone, except for one crew member. The alien is a strange, indecipherable form, but it seems to reflect a whole world of sexual impulses and human biology.



*Videodrome* (David Cronenberg, 1983) brings us into a world in which video controls and absorbs the human in a sordid and vampiric-viral way, bringing sex, torture and guts. In this way it creates a nightmare atmosphere, with pallid photography but a great deal of blood, and with a VHS look hybridising flesh and audiovisual technology while, at the same time, exploring the human mind. Cronenberg continues to fuse the organic and the video game and to look at mental images in the universe of *eXistenZ!* (1999).

1984 was the year when cyberpunk would achieve one of its greatest successes, with the arrival of *Terminator*. The Terminator is not a man, but rather a machine camouflaged as a human – flesh on metal – to infiltrate the human multitudes as an ultrabody.

The man-machine hybridisation of the cyborg continues in *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987), but this time in the service of the law. The Detroit authorities create a half-robot, half-man machine to stop crime in the city. To do it they use Murphy, a police officer who has been murdered and whose memory has been computerised to enforce the law. However, his memory has not been completely wiped, so he will take revenge on his murderers and act motivated by guidelines for which he has not been configured, attacking the corrupt political system. The film recovers the idea of an out-of-control mechanical robot combined with a subversive power threatening the established order and the powers of the human mind. It raises the great question of the cyborg: at what point does a body cease to be a human being?

From Japan, an outstanding contribution is *Tetsuo, the Iron Man* (Shinya Tsukamoto, 1989) in which a man starts to see metal protuberances sprouting from his body after a car accident. This is because the man he crashed with is obsessed with sticking metal into his body.

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) was the landmark film that took up the baton of *2001: A Space Odyssey*, basing on its deep ethical reflection on the humanity of the machine. The human capacity that resists the artificial which Telotte (2002) dubbed the “kiss and tell” motive in science fiction. The film includes the myth of the creature and its creator to approach desire set against the lightness of being. The movie asks what makes us human, exploring the differences between artificial and human beings. However, “it is not an explanation, it is putting something that constitutes the most delicate part of ourselves into images” (Marzal and Rubio 2003, 42).

At the beginning of this decade, but anticipating the nineties, two films appeared giving an idea of the path that would be taken in subsequent years. These were *Tron* (Steven Lisberger, 1982), which looks at the digital world, digitalising the mind of a human being to make him into a program, and *Altered States* (Ken Russell, 1980), in which the exploration of the psyche alters the flesh until it reverts to the atomic.

Considering everything, the cyberpunk popularised by a few can be understood as a revolutionary impulse rooted in the depths

of the welfare state, but the spectacularisation of the genre meant its formal approaches reduced the subversive intentions to a mere breath of darkness serving a genre given over to superproductions for the masses. Be that as it may, the body as a theme and the human as a science fiction problem of the Eighties would move to the mental sphere in the Nineties. These depths of humanity, that kiss and tell, would find their origin in the mental, considered to be the node and nucleus of reason.

### The Nineties: the mind and the digital

Throughout its tortuous history, science fiction as a popularly recognised and established genre has been subject to regular and inevitable self-referential parody in the form of irreverent, metadiscursive nods and winks. The pattern for these is the hyperbolic *Mars attacks!* (Tim Burton, 1996), which is continually complicated with satirical tributes. Along these same lines it is accompanied by *Men in Black “MIB”* (Barry Sonnenfeld, 1997) which also uses the kind of alien invasion that began the genre to construct a comedy. The exploration of the body and the mind appeared to have been abandoned, but not the concern for genetic engineering.

In *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), John Hammond manages to clone dinosaurs and rear them in a biological reserve controlled like a theme park. But genetics and computers are imposed on this scientific challenge to evolution and instinct, generating a family adventure film. Michael Crichton, author of the original novel, recovers the figure of the human creator of artificial life and his inevitable fall.

The control of genetics in that decade was accompanied by the control of computers. Fantasies like artificial intelligence are now closer to the territory of the possible. The decade sees a change of format, moving from the electronic to the binary coding of ones and zeros belonging to the digital world and virtual reality. This coincides with the mental sphere becoming a major interest in films: we should not forget that the US government dubbed the Nineties the Decade of the Brain.

Along these lines, the Nineties began with *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990). In 2084 a happily married worker becomes obsessed because every night he dreams he is walking with another woman on Mars. Because of this, he goes to Memory Call, a virtual holiday company that allows him to make his dream real by implanting a false memory. However, the technicians discover that he has already undergone an implant process. The whole film is a constantly changing question: which memories are real and which ones are false?

In the cinema, technology can alter our memory, which becomes fallible. In the decade of the brain, no less, science fiction cinema presents films in which scientific intervention in the brain is under suspicion. To this must be added the digital boom in order

to understand films like *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992), which presents a world in which virtual reality technology is capable of affecting and increasing the capacity of the human brain.

Manipulating the brain brings the possibility of manipulating subjects. Both (re)implanting and brainwashing – consolidated in the imagination with lobotomy, which was outlawed in 1987 – take the brain outside the subject, denouncing the disposable nature of the subject in an information paradigm that offers all knowledge in exchange for the subject's expulsion. The effects: an unresolvable failure of identity.

*Dark City* (Alex Proyas, 1998) presents us with John Murdoch, who wakes up in the bath in a hotel remembering nothing, while he is hunted for murder. When he tries to piece together his past, he discovers “the strangers”, an extraterrestrial conspiracy experimenting with human memory as if in a sort of maze for rats, changing and exchanging people's memories every night.

To herald the new millennium, *The Matrix* (Andy and Lana

Wachowski, 1999) appeared, a profoundly mythical, philosophical and messianic tale in which the perception of our brains is shown to be openly fallible and erroneous. Through physical implants and connections to a wired cyberpunk, machines send electrical signals, constructing entire worlds in the minds of their enslaved humans. The link between the biological and the mental is clear: the brain is a machine and, as such, can be hacked.

Other films like *eXistenZ!*, *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) and *The Thirteenth Floor* (Josef Rusnak, 1999) go further in investigating this intersection between the biological and the mental. In these circumstances, the films of the Nineties moved notably towards the thriller genre. Both the virtual reality that shakes perceptive stability and the certainty of the real, and the technological control of subjectivity, understood as computer equipment, flood the main character with uncertainty which must be resolved as he tries to recompose a supposedly lost or stolen identity.



### The 2000s: the mind as the scenario for time travel

The films of this decade take up their plots to the extreme, applying an integrationist logic in their narratives. In other words, they continue with the cerebral but now there is even more emphasis on the mental, as it comes to determine the space and time of the story. The former because the brain – the space of dreams, memories or simply consciousness – is the field of operations of the action. The latter because it is a malleable coordinate in time travel and, ultimately, in changes of temporality, such as the loops affecting the chronology of the image.

The new decade began in this way with *The Cell* (Tarsem Singh, 2000), which alternates the story of a psychotherapist introduced into the brain of a serial killer so he can save a woman who the man has kidnapped and locked up with the police investigation to track him down. The result is an inevitably surreal and visually hypnotic journey inside the mind crossed with a thriller.

The Spielbergian ending of Kubrick's inconclusive life project *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) is crucial. It tells the story of a boy who finds out he is a robot. David is supposedly the only robot with human intelligence and this puts him in the middle of a war between the artificial and the carnal.

Spielberg once again brought out a film of capital importance for the genre with *Minority Report* (2001), based on a short story by Philip K. Dick (1956). Dick is the great literary questioner of the mind and reality. In his work, human perception is not only unreliable, it makes us victims and slaves of dangerous, complex realities. *Minority Report* is a futuristic thriller in which people are arrested before committing crimes because subjects with psychic capabilities can see them murdering in advance.

Another Dick story brought to the screen is *Paycheck* (John Woo, 2003), a frenetic thriller clearly reminiscent of *Johnny Mnemonic* based on the quest of an engineer who wants to find out what happened when he was working on a secret project for a company that has wiped his memory.

In 2006, *Déjà Vu* (Tony Scott) appeared, clearly inspired by the Dick style, in which, after the explosion of a terrorist bomb on a New Orleans ferry, agent Carlin joins an investigation team that will allow him to go back four days before the explosion to relive and prevent the scene. However, Carlin experiences the scene without knowing that it belongs to his past. The leading character will take heed of the clues sent to him from the future so he can prevent the catastrophe. *Déjà Vu* fits well alongside *Next* (Lee Tamahori, 2007), another adaptation of a Dick novel, in which Cris Johnson is a Las Vegas magician with the gift of predicting the immediate future. For this reason, an agent seeks him out to prevent a terrorist attack that threatens nuclear disaster.

Along the same lines is the more recent *Source Code* (Duncan Jones, 2011), a film in which Captain Stevens wakes up on a train

without knowing how he got there. Opposite him is a woman who, to his surprise, says she knows him. Both the toilet mirror and the identification in his wallet indicate he is another person. And suddenly the train explodes. It turns out that Colter has been sent there by a computer programme allowing him to be introduced into the identity of a man in his last eight minutes of life. His mission is to repeatedly relive the scene until he discovers who is responsible in order to prevent another threat due to be carried out in six hours' time.

In the wake of *Strange Days* came *Final Cut* (Omar Naim, 2004), a film which shows memory implants placed in the brain from birth so they records absolutely all of people's lives. When the person dies, the recording is edited to make a film that will be shown at his or her funeral. Alan Hackman is an editor known for removing his clients' sins. Working on a friend's memories, he finds a traumatic image from his childhood. This sets him searching for a vital truth.



Meanwhile, in the complex film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) Joel is subjected to a kind of brainwashing to remove the memories of a love relationship. *Code 46* (Michael Winterbottom, 2003) tells the story of an insurance inspector who has to investigate a fraud being perpetrated by a person he falls in love with in a mixture of romance, drama and thriller. It repeats the themes of memory wiping, predicting events by reading thoughts, viruses and the loss of identity.

To end the decade, the genre teamed up with 3D in *Avatar* (James Cameron, 2009) in which a wheelchair-bound ex-marine is recruited by scientists to travel to the planet Pandora using his avatar and a brain connection to solve the Earth's energy problems. Throughout the decade, the information making up the mind has moved from the esoteric to the mechanical, almost simulating the storage of computer data, and this film naturalises its transfer from one body to another as a simple process of technological connection.

### The 2010s: hectic spaces and times for intimate solitude

In the 2010s, the space-time malleability of the beginning of the century has been consolidated. Along these lines, *Inception* (Christopher Nolan, 2010), in which a team of hackers led by Dom Cobb illegally extract knowledge from the brain during sleep, is decisive. A powerful magnate asks them, instead of stealing an idea, to install one in the subconscious of the heir to a competitor company so he will lead his father's empire to failure. In *Inception* the subjective becomes material and is therefore accessible. The brain, in sleep, is a visitable, habitable space, although not without difficulty, for the avatars of Cobb and his team, true mental hackers and thieves of the subjective. While in previous decades we feared our minds were being manipulated by higher powers (aliens or governments), the growth of technology in our everyday lives means that in contemporary fiction this manipulation has become a mere industrial process that can be contracted by anyone with enough money.

The recent *Her* (Spike Jonze, 2013), in a similar way to the *Be Right Back* chapter of *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2012), abandons these paranoid fears for much more mundane concerns. The former looks at love between a man and a disembodied artificial intelligence. The candid leading character falls in love with an operating system. This appears to be a Cartesian lesson: the body is literally done away with because it is not necessary if there is consciousness (even technological consciousness) which provides it with existence. *Be Right Back* suggests the creation of a replica of loved ones in the form of digital identities and even physical bodies using the information they left in life on the social networks.



Ultimately, these stories appear to take up more complex issues concerning artificial intelligence which were raised in other stories and films decades ago, such as the novel *I, robot* (Isaac Asimov, 1950) or the animated film *Ghost in the shell* (Oshii Mamoru, 1996). Both stories leave behind the clash between mankind and its creations, instead raising issues about their future pragmatic relationship. What differentiates our minds – the products of an organic, physical brain – from these digital minds? What links unite us? How will we relate to them?

*Her* also goes further in questioning the role of the mind. It mentions the philosopher Alan Watts, who the operating systems “reconstruct” in the form of a digital entity. Watts was an important supporter of Zen in the West and, as is well known, Zen Buddhism questions the very existence of both the physical and the mental. In Zen, nothing, whether it is physical or mental, really exists. Perhaps for this reason the leading characters are not saved from their solitude.

### Conclusion

This journey through science fiction in film has revealed that the mental theme runs through science fiction from its beginnings, as an effect of space travel, for example, and that space continues to be an inspiration for science fiction. The fear of invasion has moved from the invasion of our bodies to the invasion of our minds,

and these have ceased to be magical spaces to become the products of biological systems not too far removed from computers.

This journey from externality (revealing an intimate fear of the Communist Other) to intimacy has been an ethical reaction to the science that increasingly invades the body, to the point where it now appears to dare to tell the truth about human beings. Figures like the robot, the mad scientist, the alien, the astronaut, have made way for a hero without memory who has to recompose the meaning of the scene, or a hero invaded by cosmic, existential solitude. As science seems to reveal more and more about our bodies, the fear of losing the subjective as a refuge for our fundamental individuality has grown. The mind has been revealed to be the body, and the only way science fiction has of sketching its limits is to put it up against artificial minds. It is still the same unknown raised by Frankenstein's monster, which we will perhaps never be able to resolve: what makes us human?

### Bibliography

- Bassa, Joan, and Freixas, Ramón. 1993. *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona: Paidós.
- Francescutti Pérez, Pablo. 2004. *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- Marzal Felici, José Javier, and Rubio Marco, Salvador. 2003. *Guía para ver y analizar Blade Runner*. Valencia-Barcelona: Nau Llibres-Octaedro.
- Navarro, Antonio José, ed. 2002. *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- Sánchez, Sergi. 2007. *Las películas clave del cine de ciencia ficción*. Barcelona: Robinbook.
- Telotte, Jay P. 2002. *El cine de ciencia ficción*. Madrid: Cambridge University Press.

### Endnotes

1. This study has been carried out with the help of the Universitat Jaume I-Bancaja Research Project entitled “Análisis de los flujos de transferencia de conocimiento entre los sistemas educativos superiores y la industria del videojuego” code 111301.01 / 1, for the period 2012-14 under the direction of Dr. Javier Marzal Felici.



### Shailla García Catalán

Researcher in Communication at the Universitat Jaume I of Castellón (Spain). Her PhD dissertation deals with science fiction, neuroscience and hypertexts. She teaches Visual Culture and Mass Media in a Game Design Degree and is interested in complex contemporary narratives.



### Víctor Navarro Remesal

Researcher in Video Game Design Theory. His PhD dissertation presents the idea of “directed freedom” as the basis of the relationship between player and discourse. He teaches Videogames at CESAG, in Palma de Mallorca (Spain) and his interests are player representation, agency, freedom and game structure.



## O corpo no cinema: um itinerário inicial

### Abstract

*The body has always been on cinema's agenda. Film, from its beginnings, satisfies an obsession about the body, a kind of desire for exploration, research and fragmentation of the body. The purpose of this article is precisely to dive in the cradle of the seventh art embracing the body as a kind of conductor, identifying, in the early years of motion pictures, the sprout of some of the most recurrent lines of registering body in film: the monstrous and extraordinary body, its materiality, its fluids, its flesh; the burlesque body, launched into the world, at the mercy of chance; the domesticated body, wrapped in glamour and fetish.*

### Introdução

O corpo sempre foi matéria-prima para o cinema. Os irmãos Auguste e Louis Lumière, na virada do século XIX para o XX, representaram, na verdade, uma espécie de desmembramento de um movimento em direção ao corpo. Um movimento que tem como um de seus divisores de água o nascimento da medicina moderna. Como nos diz Michel Foucault (1980), os séculos XVII e XVIII foram palco de uma extensa transformação na prática médica em que o corpo, até então supostamente desconhecido, converteu-se em objeto legível através de uma enorme variedade de técnicas<sup>1</sup>. Como aponta o pensador francês, a consolidação da clínica implicava necessariamente o desmembramento do corpo em uma enorme variedade de normas, códigos e discursos.

Na mesma época em que os irmãos Lumière realizavam suas primeiras projeções (por volta de 1895), o físico alemão Wilhelm Conrad Roentgen descobria o raio X. Conforme David Le Breton destaca acerca do aparato, “pela primeira vez foi possível ultrapassar o labirinto do tecido humano sem que a morte de alguém fosse necessária” (Le Breton 2003, 211). A contemporaneidade entre o cinema e o raio X tampouco deve ser tomada como uma mera casualidade. O que se inaugurava era uma nova percepção do corpo - cuja origem remete às práticas médicas do século XVIII<sup>2</sup>. Aos poucos, emergia um processo de espetacularização do corpo que transgredia os limites entre ciência e arte.

O cinema saciava então uma obsessão em relação ao corpo, uma espécie de desejo de exploração, de investigação e fragmentação do corpo, que o tornaria um grande aliado da ciência na construção e difusão deste fascínio que moldou a percepção do corpo e os sentidos atribuídos a ele. O desejo analítico em relação ao corpo presente na medicina também está inscrito na sétima arte, em um termo como “decupagem” - que, aliás, poderia muito bem ser substituído por dissecação. Afinal, como nos lembra João Luiz Viera, a decupagem indica um processo de edição que, pelo menos em português, não poderia ter um nome mais significativo: corte. Não é de maneira nenhuma surpreendente que ao longo das primeiras décadas do século XX muitos foram os médicos que se maravilharam com o

potencial fornecido pelo cinema e sua capacidade de tornar possível a criação de um arquivo visual de doenças.

Há uma relação epistemológica entre o olhar cinematográfico e o olhar da anatomia. Ao articular anatomias do visível, tanto o cinema quanto a lição da anatomia trazem tudo, espacialmente, para mais perto. A genealogia analítica do cinema descende, de certa forma, de uma fascinação anatômica distinta pelo corpo, por sua fragmentação e super exposição ampliada numa tela de cinema, conforme explica o fascínio prático e teórico pelas possibilidades ilimitadas do rosto humano fotografado em close-up. Trata-se de um desejo corpóreo, encontrado, de maneira forte, nos primeiros filmes, obcecados com atos e performances sobre o corpo, mostrando, pela primeira vez com um realismo até então inédito, o corpo dançando, lutando, trabalhando, dando um espirro, caminhando, etc. (Vieira 2000, 85).

Ao construir espaços de luz e sombra, escuridão e visibilidade, o cinema transforma o corpo humano e o corpo das coisas numa geometria de formas, superfícies, volumes e texturas. Do chamado primeiro cinema<sup>3</sup>, às estéticas pretensamente naturalistas ou aos gêneros despidamente fantasiosos, há sempre um desejo pelo corpóreo. O termo, como sublinha José Gil (1997), diz respeito à essência ou à natureza dos corpos ou dos estados corporais, relacionando-se a tudo que preencha o espaço e se movimente, mas que, ao mesmo tempo, situe o homem como um ser no mundo. O corpo no cinema, desde seus primórdios, dialoga não somente consigo próprio, como também com todos os outros elementos cinematográficos, da iluminação ao figurino, do cenário ao som. Em sua movimentação pelo quadro, o corpo se expressa em uma dança descontínua, aparentemente livre, porém ordenada, em gestos específicos e fluxos intermitentes. São muitos os cineastas que mostraram, em seus projetos, uma preocupação sobre a relação corpo/espaço ou corpo/ator das mais diversas maneiras.

O objetivo desse artigo é justamente mergulhar no berço da sétima arte adotando o corpo como uma espécie de fio condutor, identificando, nos primeiros anos das imagens em movimento, o germine de algumas das linhas mais recorrentes de emprego do corpo no cinema: o corpo monstruoso e extraordinário, sua materialidade, seus fluidos, sua carne; o corpo burlesco, ao acaso, às efemeridades, lançado no mundo; o corpo domesticado, envolto em glamour e fetiche. A ideia é, a cada parada, apontar para cineastas e ou filmes mais recentes que atualizaram essas diferentes formas de apreensão do corpo. Seguimos as pistas de Antoine Baecque (2008), um dos poucos que se propôs a traçar uma história do corpo tal como ele é ajeitado para aparecer na tela<sup>4</sup>. Pois para ele, o corpo é um “dos objetos faróis da história cultural” e o cinema seria “seu meio de transmissão, tanto sua origem como sua vulgarização, sobre a tela do espetáculo de massa” (Baecque 2008, 481).

## O corpo monstruoso

É preciso lembrar, como faz Vanessa Schwartz (2004), que o cinema é filho da Belle Époque, de uma Paris urbana e ávida por espetáculos do corpo, por experiências visuais “realistas”. Schwartz imagina o cinema como uma prática cuja história pode ser entendida analisando, de um lado, a relação entre tecnologias e conteúdos representados, e, de outro, o discurso produzido pelas experiências dessas tecnologias em um contexto específico. Neste processo a autora vai defender uma linha de continuidade entre o cinema e outras atrações de sucesso da época, como o necrotério e o Museu Grévin.

O necrotério de Paris foi construído em 1864 no centro da cidade, atrás da Catedral de Notre Dame, e era aberto ao público sete dias por semana. Como uma instituição municipal, seu objetivo era servir de depósito de mortos anônimos, cuja identidade, esperavam os administradores, pudesse ser estabelecida através da exibição pública. No fim do século XIX, o necrotério possuía uma sala de exposição, onde duas filas de cadáveres, cada uma em sua laje de mármore, eram exibidas. A identificação de corpos mortos foi transformada em show. Listado entre as grandes atrações da Paris de finais do século XIX, a casa chegava a atrair cerca de 40 mil pessoas em seus dias mais movimentados, quando a história de um crime circulava na imprensa da capital. É o caso da “criança da Rua do Vert-Bois”, que, em abril de 1886, levou 150 mil visitantes ao necrotério para ver o cadáver de uma menina, vestida e sentada em uma cadeira de veludo vermelho.<sup>5</sup>

Schwartz relata um curioso cartum de jornal do ano em que o Musée Grévin foi inaugurado, em 1882. A idéia era associar o recém aberto estabelecimento com o já então consagrado necrotério. Dois operários olham boquiabertos uma figura de cera estendida em uma laje. Um deles diz: “Uau, parece um cadáver”. Seu amigo responde: “Isso é quase tão divertido quanto o necrotério”. O Musée Grévin foi um sucesso imediato, com mais de 40 milhão de visitantes por ano. Seu objetivo era satisfazer o interesse do público por uma representação mais “realista” dos fatos diários através de corpos de cera esculpidos, enrugados e vestidos, que contavam histórias e reconstituíam cenas históricas. Ou seja, o cinema não apenas forneceu um meio no qual estes elementos da modernidade se encontravam. Ao contrário, como nos diz Schwartz:

O cinema (...) foi produto e parte componente das variáveis interconectadas da modernidade: tecnologia mediada por estimulação visual e cognitiva; a representação da realidade possibilitada pela tecnologia; e um procedimento urbano, comercial, produzido em massa e definido como a captura do movimento contínuo. O cinema forçou esses elementos da vida moderna a uma síntese ativa; ou, de um outro modo, tais elementos criaram suficiente pressão epistemológica para produzi-lo. (Schwartz 2004, 27).

O cinema, portanto, vem a reboque desta cultura espetacular dos corpos da Belle Époque. Os parques de diversão logo o compreenderam, antes mesmo das grandes companhias de produção do cinema mudo. Para atrair o público era preciso oferecer a eles corpos excepcionais: filmes sobre monstros, criminosos e suas vítimas, sobre os estragos causados pelo alcoolismo, etc. Para Baecque, os primeiros cineastas franceses e italianos entenderam que, para contar histórias por meio do registro de variados corpos, era preciso fazer deles algo simultaneamente doente e sedutor, monstruoso e amável. É o que mais tarde seria sintetizado na figura do monstro criado pelo Dr. Frankenstein<sup>6</sup> - vale lembrar que a tradição da “aberração humana” como representação do maravilhoso poder divino tem uma longa história na cultura europeia; durante anos deficientes, doentes e estrangeiros foram expostos em “shows de curiosidades” e em circos, muitas vezes em jaulas.

As primeiras salas de cinema de Paris, como sublinha Baecque, foram instaladas no mesmo local em que ocorriam espetáculos do corpo excepcional, em teatros de café-concerto reformados, em cabines de figuras de cera, às vezes até em bordéis ou ginásios. Para ele, o cinema prolongava a vida dos corpos extraordinários da Belle Époque:

Este vertiginoso desejo de contemplar corpos excepcionais habita os olhares na Belle Époque. Sem dúvida porque os espectadores sentem confusamente que esses corpos vão desaparecer, quer sejam monstruosos, virtuosos, ou fora das normas, sob o efeito dos progressos da ciência, da modernização da sociedade, e porque encarnam humores e pulsões de outros tempos aos quais, mesmo que a época tenha fé no progresso, o público permanece muito apegado. É, de certa maneira, o papel histórico confiado ao cinema: prolongar na tela os corpos extraordinários do circo, do palco, dos parques de diversão, reconstituí-los, manter a sua imagem, a fim de que sejam sempre visíveis, mesmo que desapareçam dos espetáculos ao vivo (Baecque 2008, 483 e 484).



O corpo “monstruoso” do primeiro cinema é fecundado pelo olhar das massas e pelos espetáculos ao vivo da Belle Époque, mas será fabricado em massa nos EUA, que, primeiro na Costa Leste e depois em Hollywood, vão praticar uma formatação dos corpos em grande escala, produzindo glamour e terror em série. Já nos primeiros anos de Hollywood<sup>7</sup> o corpo no cinema começa a encontrar algumas regras, estrelas e alguns cânones. Baecque fala de uma passagem do corpo espetáculo da Belle Époque para o corpo artifício de Hollywood. Para ele nenhum outro cineasta sintetiza melhor este momento que Tod Browning e seu ator fetiche Lon Chaney. De um lado, um cineasta do artifício, porém realista; do outro, uma estrela popular de rosto “degenerado”, uma combinação perfeita “do espetáculo Belle Époque e o artifício hollywoodiano” (Baecque 2008, 486).

O corpo “monstruoso” e “extraordinário” do primeiro cinema se enraizaria na história da sétima arte como uma de suas formas de apreensão mais recorrentes. Marcado por diversas transformações tecnológicas, ele está, por exemplo, no coração das filmografias mais recentes de realizadores como Paul Verhoeven e, sobretudo, David Cronenberg<sup>8</sup>. É um cinema que propõe um debate diferente sobre as relações entre corpo, imagem e tecnologia. A questão central dos filmes do canadense Cronenberg trata do que o pesquisador Scott Bukatman (1993), ao

se referir à crença cada vez maior de que o (hiper) individualismo poderia se fundir às tecnologias virtuais, chamou de identidade terminal: uma nova subjetividade na interface entre o corpo e a TV ou a tela do computador.

O corpo humano será a matriz recorrente de Cronenberg, território que ele transgride e reconfigura a todo o momento. O corpo como terreno de experimentações, submetido aos efeitos do tempo, dos vícios e das pulsões. No princípio de sua carreira, Cronenberg seria analisado sob o rótulo do horror trash (do sangue, da aberração física, do excesso), uma classificação compreensível, porém redutora. Seus personagens até “Scanners” (1981) cumprem a uma série de regras de cinema de gênero, embora o cineasta tenda a ultrapassá-las graças a uma profunda capacidade de observação do ser humano. Para Cronenberg, um personagem é um corpo que precisa ser torcido, deslocado, situado no tempo, no devir, em relação com aquilo que não é ele. Nesta primeira fase da filmografia do canadense, o mal deve ser externado fisicamente. Os corpos são deformados, eliminam estranhas excreções, sofrem com uma desordem mental. Este corpo, cada vez mais domesticado e adaptado às suas funções sociais e à ordenação econômica, carrega, contudo, em seu núcleo, um potencial anárquico. Desde seus primeiros filmes para a televisão, Cronenberg faz do corpo uma força produtiva, capaz

de afirmar seus instintos mais rudes e, não exatamente resistir, mas combater os esforços disciplinares das normas socioculturais.

A partir de “Videodrome” (1983), Cronenberg daria ainda mais clareza a um debate insistente sobre as relações entre corpo, imagem e tecnologia. Uma espécie de patologia psicanalítica começa a se abater sob os personagens. Eles se tornam obcecados, com uma percepção tortuosa da realidade, sujeitos inexoravelmente ao vício. Seus corpos, imbricados à mente, sofrerão ajustes. Trata-se de um caminho de mão dupla. O corpo se apega cegamente ao vício, às injunções da realidade externa, sem cair no solipsismo ou em um mundo de predestinações. Os corpos cronenbergianos são pensamento, sentimento e vísceras. Eles suam, sangram, transam, expelem, cospem, lambem, morrem. São estranhos e por vezes monstruosos justamente porque são carnavais, humanos. Como Paula Sibilia (2002) sugere, é como se Cronenberg estivesse zombando das teorias do “pós-humano” e do “pós-biológico”, que alimentam um desejo de superação das limitações biológicas referentes à materialidade do corpo. Cronenberg é um cineasta “darwiniano”, como ele mesmo gosta de dizer. O que está em jogo em seus filmes, como disse Bukatman, é a possibilidade de uma nova carne, uma reformatação do “estar no mundo”.<sup>9</sup>

### O corpo burlesco

Outro grande registro corporal surge logo nos primeiros da sétima arte: o burlesco. O termo designa, nas artes do espetáculo, um gênero fundado na multiplicação e no encadeamento de piadas, de farsas, muitas vezes de mau gosto. No cinema, ele viria tratar precisamente das relações de confusão entre um espaço e um corpo, que se desmembra nas mais variadas ações, sobressaltos e cambalhotas. Herdeiro de uma tradição popular que veio se fundir com a do circo e da mímica, o burlesco sempre esteve presente como uma possibilidade para o cinema. Andre Bazin, por exemplo, diria que o filme burlesco, ao incorporar os novos dados espaciais e temporais (em oposição ao teatro burlesco), tornaria a transformação de situações teatrais em cinema em algo legítimo.

O burlesco no cinema reflete o senso de transiência, de movimento e de substituição rápida dos estímulos, de multiplicidade e simultaneidade de experiências, que caracterizava a sociedade do início do século XX. O corpo se alimentava então de uma certa folia e hiperatividade, de um curioso impulso expansivo. Os comediantes são corpos angustiados diante da instabilidade da percepção e do senso de fugacidade na lida com o instante. Não é sem razão que os rostos dos atores, curiosamente, mostram-se sempre, apesar de toda a comichade, inalteráveis, com um olhar paralisado diante das coisas. Não é tampouco difícil entender porque este é um gênero que não procede através de uma linearidade dos fatos, dos acontecimentos.

“Esta heterogeneidade remete por outro lado a uma polifonia dos gêneros convocados pela encenação (a acrobacia, a mímica, o teatro, a dança, o desenho) que, em ritmo de espetáculo onde a interrupção, a pausa, o interlúdio, o tombo fazem explicitamente parte do jogo e do prazer. Assim, os heróis burlescos fazem de modo vivamente corporal a experiência de uma ‘elasticidade narrativa’: o corpo do personagem passa por todos os momentos possíveis de uma idéia” (Baecque, 2008: 486 e 487).



Para Baeque, o burlesco, assim como os corpos excepcionais e monstruosos, fazem do corpo o primeiro traço da crença no espetáculo, “o lugar onde o espetacular se investe de maneira privilegiada” (Baecque 2008, 482). Ele cita o francês Jean Durand, ator que, na pele de personagens cômicos como Calino e Onésime, foi advogado, toureiro, bombeiro, cowboy, polígamo, arquiteto, domador e guarda de presidio. Mas é em Hollywood que o burlesco chegaria à perfeição, graças ao enquadramento variável, ao uso da montagem e a inventividade de produtores e atores. Dessa maneira, a própria noção de diretor de cinema se torna então inseparável da exposição de seu próprio corpo: Max

Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd. O corpo como único instrumento de espetáculo.

O cinema contemporâneo, sobretudo nomes como Elia Suleiman e Tsai Ming-Liang, também faz uso do burlesco. O cineasta taiwanês, muito mais associado ao cinema de Michelangelo Antonioni, opera, no que concerne ao emprego do corpo, justamente em uma linha de continuidade que vem do protagonista inexpressivo de Buster Keaton e o espírito infantil que define o Sr. Hulot de Jacques Tati. Um filme como “O Rio” (The River, 1997) se baseia em uma fé perceptiva no mundo, em uma adesão à experiência vivida pelos personagens. Hsiao-Kang (o modelo-protagonista-corpo fetiche de Ming-Liang) encarna uma certa desordem que se perpetua após a sua passagem. É um personagem lançado no mundo, atado ao instante, imerso no fluxo do tempo, à mercê do acaso, completamente indiferente às forças que o circundam. Ele mantém uma postura curiosa diante do mundo.

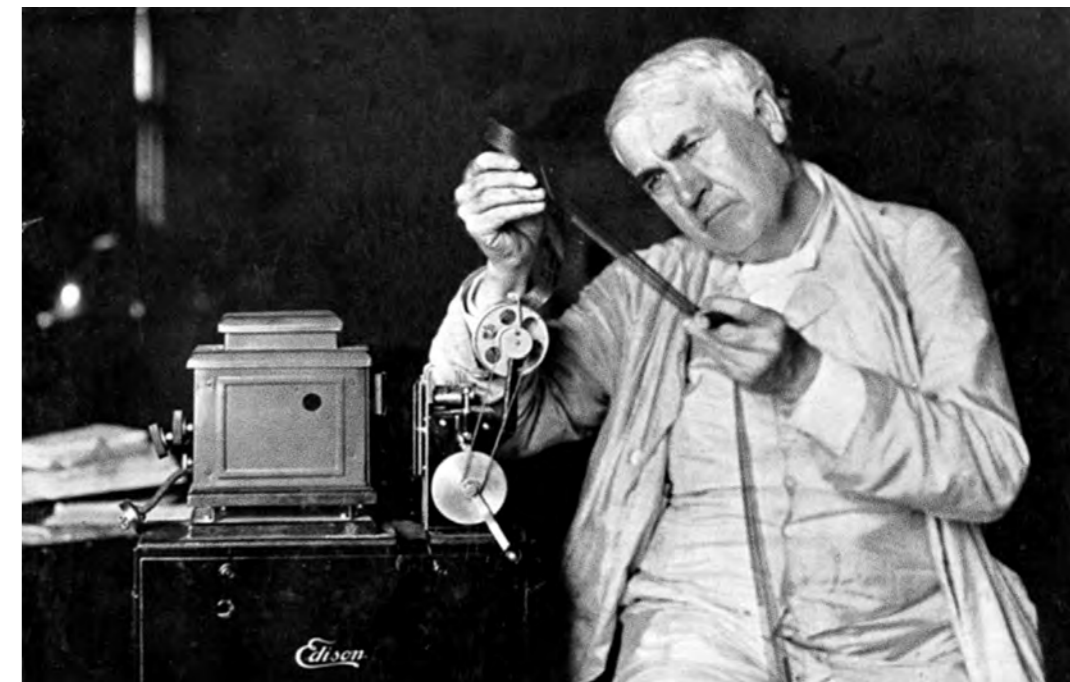
Ming-Liang dá forma a uma narrativa sem causas ou efeitos, sem ênfase psicológica, moral ou ideológica, marcada pela atenção dada aos espaços, à caracterização dos personagens e à acentuação hiperbólica da materialidade dos corpos. Seus filmes vibram a cada imagem com a possibilidade de uma conexão latente a qualquer momento. E por mais tentador que possa ser interpretar as atitudes dos personagens como passivas, ou defini-los como andarilhos sem rumo, sonhadores vagos, o segredo ou essência deles, como estamos tentando argumentar, está em outro lugar. Pois o corpo não é um “mecanismo cego” ou a soma de sequências causais independentes. Ele não tem um papel de passividade e inércia, mas sim o de colocar-nos em contato com o outro e com o mundo. Hsiao-Kang se sente constantemente convocado pelo mundo exterior, e seu corpo aceita essa convocação por inteiro, imerso numa aventura que a cada instante lhe permite descobrir um pouco mais a respeito de um mundo que não cansa de surpreendê-lo.

### O corpo domesticado

O burlesco e o monstruoso não são os únicos corpos da Hollywood dos primeiros anos. A partir dos anos 10, o cinema americano será palco das principais transformações que viriam a se consolidar nas décadas seguintes. Baecque nomeia estas mudanças com as seguintes expressões: domesticação e glamourização. O cinema americano, como santuário corporal, foi sistematicamente normalizado pelo sistema dos estúdios hollywoodianos. Criou-se aos poucos uma certa estabilização na indústria de cinema e um padrão não somente narrativo, como também no que concerne ao processo de massificação do gosto e ao consumo dos filmes.

O período de domesticação é o que leva o cinema para dentro das famílias e da vida social controlada pelas elites. O cinema deixaria de ser um entretenimento marginal para se tornar doméstico, familiar. A partir de 1908, com a criação da Motion Pictures Patents Company (MPPC), órgão auto-regulador do segmento, todo o

esforço das empresas cinematográficas era o de associar às estruturas formais da sétima arte um discurso moral e um objetivo educativo e edificante. Naquele momento, o sucesso dos Nickelodeons<sup>10</sup> e sua forma de diversão não controlada pelos poderes institucionais se tornou um grande problema. Para atrair as classes mais abastadas, era preciso se aproximar das formas burguesas de representação e estabelecer algumas regras de condutas para as salas de cinema.



Em 1909, a MPPC já propagandeava seus filmes como “divertimentos morais, educativos e são” (1909, apud, Cesarino 1995, 30). O esforço para atrair a classe média é visível inclusive na tematização estética do cinema feita pela crítica especializada, que chegava a propor estratégias como a proibição do olhar do ator na direção da câmera, a definição de padrões de comportamento para os heróis e heroínas e a frequência dos finais felizes. Este processo ainda passa pela domesticação e pelo controle da experiência cinematográfica. Era preciso afastar os temores que a classe mais abastada alimentava em relação aos Nickelodeons: a diminuição da escuridão absoluta nas salas, a presença do

lanterninha, eventual presença de um comentador, e a manutenção de ambientes limpos e arejados. Os próprios espectadores passaram a respeitar alguns códigos de conduta, especialmente no que diz respeito à vestimenta e ao comportamento durante as sessões – um tanto caóticas nos Nickelodeons, com espectadores barulhentos e espalhados por todos os lados, seja em pé ou sentados. Em um trabalho minucioso sobre o primeiro cinema, Flávia Cesarino Costa comenta sobre este processo:

Esta domesticação não se refere apenas à adequação do cinema a um novo público de classe média, à moralização temática dos filmes, à familiarização do ambiente em que eram exibidos, ou ao que Noel Burch chama de codificação capitalista da propriedade da imagem sobre um estado anterior (de apropriação do cinema pelas massas e pela cultura popular). Quando falamos em domesticação, estamos nos referindo também a uma submissão civilizatória, através da transformação do próprio código narrativo do cinema (Cesarino 1995, 34).



Não podemos esquecer de D.W. Griffith. Ele teve papel decisivo nesta nova maneira de fazer filmes, cristalizando um modelo de cinema que mais tarde seria chamado de clássico<sup>11</sup>. Com “O nascimento de uma nação” (1917), Griffith foi o primeiro cineasta a desenvolver plenamente a idéia de montagem. A montagem – isto é, a alternância entre várias dimensões de plano, a composição diferente de cada plano, ora aproximando, ora distanciando os personagens – nascia com uma função, antes de mais nada, narrativa. Esta base narrativa criada por Griffith estabelece um vínculo direto com o mercado de entretenimento, e a história do cinema clássico americano será marcada por esta exigência: a de contar histórias realistas, com os acontecimentos transcorrendo sucessivamente de forma contínua<sup>12</sup>.

A representação diferenciada da temporalidade no cinema de atrações e no cinema narrativo coloca em foco uma infinidade de questões. Talvez o que mais nos interessa neste momento seja o fato de que o estabelecimento de uma representação homogênea e progressiva do tempo também opera como uma espécie de domesticação dos corpos em cena. Os corpos deixam de responder a uma temporalidade das atrações (que se faz em uma sucessão de “agoras”, de instantes em bloco) para ganhar uma temporalidade narrativa (em uma continuidade causal entre o antes, o agora, e o depois). Os corpos são disciplinados pelo roteiro, respondem a regras e convenções relativas ao espaço, ao ponto de vista, à centralidade figurativa do plano e à montagem em continuidade. Os corpos tornam-se funcionais. Outrora monstruosos, caóticos e ambíguos, os corpos, como sublinha Baecque de maneira insistente, passam por um processo de glamourização e idealização:

O ficar fechado no estúdio é a condição primeira de uma remodelação dos corpos em obediência aos cânones de uma beleza mais padronizada, de uma estetização das aparências para a qual concorrem, por todos os seus efeitos, as técnicas cinematográficas (iluminação, cenários, e logo jogo de cores), de um controle dos efeitos e das atitudes que é estabelecido pelos vigilantes e pudicos códigos de censura de ambos os lados do Atlântico. O cinema para ‘o grande público’ concentra assim a maior parte dos seus meios corporais em torno da fabricação de um glamour padrão, novo horizonte do sonho sensual internacional (Baecque 2008, 488 e 489).

A mulher fatal seria o ícone maior desse glamour e desse ideal, dando explicitamente ao aparecimento das personagens femininas o poder de encarnar os fetiches da sociedade moderna. Esculpida por Hollywood com pitadas igualmente bem servidas de inocência e escândalo, fonte divina e desencadeadora do mal e da desgraça, o corpo feminino não é animado por nenhuma razão. Muito pelo contrário. Ele mais parece flutuar na aura da mera aparência. “Essa mulher, para muitos espectadores, exprime de imediato e radicalmente esta faculdade: ser a própria

encarnação do desejo de cinema da massa” (Baecque 2008, 489), explica Baecque.

Theda Bara talvez tenha sido a primeira estrela criada inteiramente pelo cinema - até então, as estrelas dos filmes vinham todas do teatro, do vaudeville ou até mesmo do circo. Em 1915, Theda Bara já protagonizaria um filme de Frank Powell cujo nome não poderia ser mais revelador: “Beija-me, idiota” (Kiss me, Idiot). Também pela primeira vez, usa-se o termo “vamp” para descrever uma figura feminina no cinema: o olhar fascinante em decorrência de olheiras, a atuação nos antípodas do natural, o figurino luxuoso, os adereços em abundância, a sensualidade orientalista, o exibicionismo das poses, o culto do amor, e, é claro, o destino fatal para os homens vítimas desse amor.

As vamps povoam o cinema desde então, satisfazendo cada vez mais o nosso desejo e o nosso olhar. O espectador é hoje mais do que nunca um voyeur diante destes corpos fetichizados. É o que vemos em um filme paradigmático como “Nove e meia semanas de amor” (Nine 1/2 Weeks, 1986), um sucesso de bilheteria mundial dirigido por Adrian Lyne. O filme nos conta uma história de amor e erotismo entre Elizabeth (Kim Basinger), uma bela e sexy mulher que trabalha em uma galeria de arte, e John (Mickey Rourke), um homem rico e um tanto misterioso.



Lyne, com um passado de sucesso na publicidade, nos oferece um pastiche de referências modernas e identificações tradicionais, planos impecáveis e convencionais, décor ostensivamente chic, locações elegantes, corpos bonitos e todo um receituário erótico, porém inócuo. E Kim Basinger é de uma eficiência acachapante. Lizz é uma colcha maneirista de sinais de feminilidade: as caras e bocas, os olhares encobertos, as mechas dos cabelos, os pés e as pernas, os suspiros, os sobressaltados, os gritinhos. Tudo nela é ao mesmo tempo inofensivo e desejável. Ela jamais decepcionará o espectador, não vai confundir-lo ou chocá-lo. Lizz reage sempre como se espera que ela o faça, recusando apenas aquilo que o espectador não toleraria. Em determinada cena, por exemplo, a personagem será capaz de se masturbar sem provocar nenhum constrangimento, sem espaço para obscenidades, sem atrapalhar a sua pipoca.

Lizz esbanja uma espécie de integridade clássica que as personagens erráticas do cinema moderno haviam jogado no lixo. Seu compromisso maior é com uma certa noção de perfeição. Como diz Maria Rita Kehl, “ela se ama sem se esquecer de que é bela” (Kehl 1991, 214). Ao mesmo tempo, estamos diante de um corpo inofensivo. Um corpo frígido que nada nos revela. O escândalo voltou à categoria do mau gosto. Nas longas e freqüentes cenas de sexo, Lizz reage exatamente como esperado e só recusa (a pimenta, na famosa cena no chão da cozinha) aquilo que o espectador não toleraria vê-la aceitar. O fetiche seria a própria perfeição desta personagem. Vemos seu corpo o suficiente para nos assegurarmos de sua beleza e sedução, mas não a ponto de identificarmos sua imperfeição.

Se todo o cinema erótico proporciona em certa medida prazer voyeurista ao público, ‘Nove e Meia Semanas’, sob um disfarce de elegância e bom gosto, vai mais longe e oferece uma experiência do gozo fetichista. Diante do corpo perfeito, semi-descoberto mas nunca totalmente revelado de Basinger – e aqui, a ocultação é fundamental -, diante das cópulas estilizadas e atléticas capazes de nos poupar daquilo que, no sexo, continua sendo obsceno, voltamos a nos entregar à fantasia deliciosa e infantil da indiferenciação entre os sexos: a fantasia que o fetichista preserva à custa de truques e delimitações cientificamente calculadas em seu contato com o outro (Kehl, 1991, 221)

Não é a toa que, enquanto procura definir uma apresentação própria da sétima arte, o cineasta, crítico e então redator-chefe dos “Cahiers du Cinéma”, Eric Rohmer, falava sobre “aquilo que restará do cinema” e lançava a seguinte hipótese: “A própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais” (Rohmer 1958, 46). E se talvez o corpo ainda não tenha o seu lugar na teoria cinematográfica, a prática vem apresentando exercícios preciosos de diferentes formas de representação, no contexto dos modos de organização dos gestos e das imagens criadas no corpo e a partir dele. Ao longo destas páginas, revisitamos o nascimento

do cinema e identificamos alguns dos mais recorrentes registros corporais da história da sétima arte. O monstruoso. O burlesco. O domesticado. Muitos outros são possíveis. Pois de Buster Keaton a David Cronenberg, passando por John Cassavetes, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Robert Bresson e muitos outros, o corpo no cinema não é apenas um objeto de representação, mas um catalizador de intensidades e fluxos de energias, uma zona de constantes disputas políticas, um ponto de partida para a articulação das mais variadas paixões e desejos.

### Bibliografia

- Amiel, V. 1998. *Le corps au cinéma*, Paris: PUF.
- Baecque, Antoine. 2008. “O corpo no cinema”. In *História do Corpo 3 – As mutações do olhar*. Organizado por Jean-Jacques Courtine, 481-507. Petrópolis: Vozes.
- Bazin, Andre. 1992. *O que é o cinema ?*, Lisboa: Livros Horizontes.
- Bellour, Raymond. 1975. *L’analyse du film*, Paris: Bronché.
- Bordwell, David. 1985. *Classical Hollywood Cinema*, Cambridge: Harvard University Press.
- Breton, David Le. 2003. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris: PUF.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la Figure en Général et du Corps en Particulier*, Paris: De Boeck.
- Bukatman, Scott. 1993. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham: Duke University Press Books.
- Coli, Jorge. “O fascínio de Frankenstein” in *Folha de São Paulo*, 02 de junho de 2001.
- Foucault, Michel. 1994. *Nascimento da clínica*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gil, José. 1997. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D’água.
- Kehl, Maria Rita. 1991. “Nove e meia semanas de amor”. In *O cinema dos anos 80*. Organizado por Amir Labaki, 207-224. São Paulo: Brasiliense.
- Rohmer, Éric. “Politique contre destin” in *Cahiers du Cinéma* nº 86, agosto de 1958: 46-51.
- Schwartz, Vanessa R. 2004. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In *O cinema e a invenção da vida moderna*. Organizado por Leo Charney e Vanessa Schwartz, 337-360. São Paulo: Cosac & Naify.
- Sibília, Paula. 2002. *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Vieira, João Luiz. 2000. “Anatomias do visível: cinema, corpo e cultura visual médica – uma introdução”. In *Estudos de Cinema II e III*. Organizado por Fernão Ramos, 80-85. São Paulo: Annablume.

### Filmografia

- Beija-me, idiota*. 1915. De Frank Powell. EUA: Kiss me, Idiot
- Calafrios*. 1975. De David Cronenberg. Canadá: Shivers
- Nove e meia semanas de amor*. 1986. De Adrian Lyne. EUA: Nine 1/2 Weeks
- O nascimento de uma nação*. 1917. De D.W. Griffith. EUA: The birth of a nation
- O Rio*. 1997. De Tsai Ming-Liang. Taiwan: The River
- Scanners*. 1981. De David Cronenberg. Canadá: Scanners
- Videodrome*. 1983. De David Cronenberg. EUA: Videodrome.

### Notas finais

- Foucault detalha estas transformações que fizeram do olhar sobre a interioridade do corpo um espetáculo a ser decifrado no capítulo VII (“Ver e Saber”) de “O nascimento da clínica”.
- Não somente a ciência, como também a arte, naquele momento livre das amarras do pensamento cristão medieval, empenhou-se em uma crescente investigação do corpo. O corpo começava a perder o status de entidade intocável enquanto símbolo da integridade humana. Os artistas conseguiram finalmente estudar as formas anatômicas além dos limites da pele, investindo para dentro. É curioso lembrarmos que Leonardo Da Vinci e Michelangelo dissecaram cadáveres para melhor compreender e representar a anatomia humana. Alguns artistas chegavam até a registrar estas aulas de anatomia, como podemos ver em “A aula de anatomia do médico Nicolaes Tulp” (1632), de Rembrandt Van Rijn.
- O termo “primeiro cinema”, ou “cinema das origens”, ou ainda “cinema de atrações” comporta em geral os primeiros dez anos que se seguiram à primeira exibição pública do filme “Chegada do trem na estação de La Ciotat” (1895), dos irmãos Lumière. Do ponto de vista da história e da teoria do cinema, há hoje um certo consenso sobre as características deste primeiro cinema: ao contrário do cinema que vai se desenvolver na década seguinte e busca esconder seus artifícios para criar um mundo fictício orgânico, o primeiro cinema funciona como uma espécie de palco de um teatro de variedades. Não chega a narrar, apenas mostra algo “excitante”.
- Vale ressaltar que muitos críticos e pesquisadores de cinema se debruçaram sobre o corpo (Bazin, Daney, Bellour, Deleuze, entre outros), embora estes esforços se detivessem em sua grande maioria em filmes ou cineastas específicos, raramente propondo categorias e ou genealogias mais gerais a respeito do uso do corpo no cinema. Entre os autores que, como Baecque, tomaram o corpo como elemento central de suas análises são Nicole Brenez (1998) e V. Amiel (1998).
- Um dos diretores do necrotério parisiense tenta explicar a popularidade do espaço: “O necrotério é considerado em Paris como um museu que é muito mais fascinante do que até mesmo

um museu de cera, porque as pessoas exibidas são realmente de carne e osso” (La Presse, Paris: 22 de março de 1907).

6. “Frankenstein”, como nos diz Jorge Coli, “liga arte e ciência, a imagem cristalina e o cadáver repugnante, a violência e o sofrimento. Ele incorpora, no projeto monstruoso, uma ambiguidade humana, muito humana. Ele mostra as virtudes da imperfeição” (Coli, 2001).

7. A primeira leva de produtores se instala na Califórnia em 1911, embora 1915, quando Carl Laemmle inaugurou os estúdios da Universal, seja o ano que normalmente se considera como o do nascimento de Hollywood.

8. Cronenberg já tem extensa filmografia, com diversos trabalhos para a televisão canadense desde meados dos anos 60, mas estreou no cinema com “Calafrios” (Shivers, 1975) e ganhou fama ao longo dos anos 80, em especial a partir de “Scanners” (1981).

9. Baseando-se nas teorias de Marshall McLuhan, Guy Debord e Jean Baudrillard, Bukatman ainda faz uma leitura curiosa de “Videodrome”. Para o autor, Cronenberg evoca os textos de William Burroughs ao falar da imagem como um vírus que infecta o corpo hospedeiro (e assim exerce controle sobre ele) e ao identificar na gênese da contaminação a necessidade ou o apetite do indivíduo por drogas e sexo.

10. A partir de 1905, muitos empresários do entretenimento começaram a utilizar espaços bem maiores que os vaudevilles para a exibição exclusiva de filmes. Estes espaços eram, na maioria das vezes, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral de poucos recursos. Nestes locais, abafados e pouco confortáveis, oferecia-se a diversão mais barata do momento: o ingresso custava 5 centavos de dólar, ou um níquel, daí seu nome, Nickelodeons.

11. A norma estética-narrativa do cinema clássico Hollywoodiano foi por muito tempo reduzida a um certo ideal de transparência. Algo que diversos autores (Bellour, 1975; Bordwell, 1985; entre outros) viriam a complexificar. O que define de maneira mais substancial este cinema é justamente o desejo de comunicar uma história com eficácia.

12. Neste sentido, é bastante curiosa a imagem ambígua que seria construída ao redor de Griffith já a partir dos anos 20. Ele possui a aura do mito, do fascínio pela origem. Foi ele que pôs o cinema a andar com suas próprias pernas. O problema é o caminho trilhado, amarrando para sempre o cinema à narração composta nos moldes do folhetim e do melodrama. Griffith é herói e vilão, ao mesmo tempo.



#### Julío Bezerra

Pesquisador de pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF), escreve em geral sobre corpo e cinema contemporâneo. Crítico, escreve para variadas publicações. É também produtor e diretor de programas de TV. Mantém o blog www.cinekinos.blogspot.com.br.