

Laura Mulvey:
Por um novo cinema, por uma nova espectralidade¹

José Gatti²

¹ Uma versão deste texto foi originalmente publicada em *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. 1ed. Florianópolis: EDUFAL / Editora da UFSC, 2017, v., p. 181-187. In: Izabel Brandão; Ildney Cavalcanti; Claudia de Lima Costa; Ana Cecília Acioli Lima. (Org.)

² Estudou na Universidade de São Paulo (MA 1985) e na New York University (MA 1988, PhD 1995). Foi bolsista visitante da Fulbright na Boston University (2008) e pesquisador da FAPESP na University of Cape Town (2009). Atualmente leciona na Universidade Federal de Santa Catarina e no Centro Universitário SENAC.

e-mail: paulistano1951@gmail.com.

Poucos textos causaram tanto impacto nos estudos de cinema como “Prazer visual e cinema narrativo”³, que Laura Mulvey publicou em 1975, na revista *Screen*. Desde então, esse ensaio tem sido incluído em antologias de diversas línguas, numa trajetória que já tocou gerações de cineastas e estudiosos de cinema em todo o mundo. Nada mais oportuno do que republicá-lo no Brasil, já que a antologia de teoria do cinema organizada por Ismail Xavier, *A experiência do cinema*⁴, que incluía a excelente tradução do texto de Mulvey por João Luiz Vieira, encontra-se esgotada. E nada mais oportuno, também, disponibilizá-lo para pesquisadores de outras áreas, além daquela dos estudos de cinema e audiovisual.

No campo específico dos estudos de cinema, o ensaio de Mulvey consta hoje da bibliografia básica de qualquer curso introdutório, e continua produzindo desdobramentos em teses, livros e ensaios de diversas autoras e autores. O didatismo de seu texto é revelado a cada passo da leitura. Embebido na tradição acadêmica anglo-saxã, ele é construído de forma rigorosamente didática: cada seção é nomeada, tem início esclarecendo o que será feito, e termina sempre com um pequeno resumo do que acabou de ser explanado; a seção que se segue inicia com o gancho deixado pela seção anterior. Trata-se de um exercício de clareza exemplar e generosa. O ensaio termina com um resumo da tese principal e aponta para o surgimento de um novo cinema, um cinema alternativo às formas narrativas hegemônicas que nos envolvem a todo momento.

Nesse trabalho, Mulvey articula saberes da psicanálise, da semiologia e do marxismo, sempre numa perspectiva feminista. Ela empreende um exercício de crítica que envolve análise textual (sua abordagem de Hitchcock e Von Sternberg, por exemplo), estudos de recepção (que incluem a subjetividade espectral, fazendo uso das noções de voyeurismo e escopofilia), políticas de identidade (privilegiando o recorte de gênero, tanto na recepção como no texto fílmico) e, em última análise, crítica da prática de cinema (a construção do olhar, tanto na *mise-en-scène* como na estrutura do aparato). O texto está sintonizado com um intenso intercâmbio de ideias entre franceses e britânicos que, à época de sua publicação, traduziam seus textos em revistas nos dois lados do Canal da Mancha.

Por outro lado, o trabalho de Mulvey revela um profundo compromisso com as lutas que emergiram do campo feminista nos anos 1960 e 1970. Daí seu objetivo, enunciado logo nas primeiras linhas do ensaio: compreender “[...] o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema” e “o falocentrismo em todas as suas manifestações”. Desse modo, Mulvey deixa claro

³ Este texto foi republicado, em português, em *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. 1ed. Florianópolis: EDUFAL / Editora da UFSC, 2017, v., p. 161-180. In: Izabel Brandão; Ildney Cavalcanti; Claudia de Lima Costa; Ana Cecília Acioli Lima. (Org.)

⁴ Rio de Janeiro: Graal, 2008.

que seu trabalho teórico é um instrumento de luta, cuja combatividade volta-se para aquele formato que se estabeleceu como base do cinema hegemônico e que faz sentir sua presença até nossos dias: o cinema de narrativa clássica, hegemônico nos grandes centros de produção euro-ocidental.

Para abordar o cinema clássico, Mulvey apresenta uma perspectiva politizada da teoria psicanalítica; e fica evidente que essa escolha é, ela mesma, fruto de uma intensa luta teórico-ideológica. Como fazer uso da teoria psicanalítica, enraizada no patriarcado, para que sirva de instrumento de crítica desse mesmo patriarcado? Como mulher e teórica, Mulvey aprende a língua do *Pai-Psicanálise* para entender como essa produção ideológica se articula: é, sem dúvida, uma arriscada empreitada. Ela expõe o falocentrismo da própria psicanálise, no qual, assim como no cinema, a mulher atua como significante – e não como produtora de sentido. E identifica, na manutenção do olhar falocêntrico, a necessidade desse enquadramento da mulher como estratégia de defesa diante da ameaça de castração. Ao desarticular a estrutura desse(s) olhar(es) – que constituem o cerne do próprio cinema –, Mulvey mira nos mecanismos instituídos (e tão bem-sucedidos) de produção de prazer pelo cinema, que serve ao programa de perpetuar as relações de poder do patriarcado. Assim, ela demanda que criemos uma nova forma de encarar a tela que nos invade e, ao mesmo tempo, exige que examinemos nossa própria identidade diante dessa tela. A tarefa exige, como a autora formula, a "destruição do prazer como arma política".

É claro que, embutida na análise de Mulvey, está a dupla promessa de um novo prazer, desta feita superando aquele oferecido pelo patriarcado. Trata-se, em primeiro lugar, do empoderamento trazido pelo exercício da crítica. Isso resultaria, à maneira sugerida por Eisenstein e Brecht, uma relação intelectual e proativa com os textos – prática que, como sabemos, também pode propiciar prazer. E a outra promessa, que abre sua crítica para o futuro, é a da construção de um novo cinema. Nesse sentido, a proposta de Mulvey continua atual e, apesar de se referir ao cinema clássico (usufruído, em seus exemplos, também de forma clássica – isto é, nas condições espectatoriais da época de sua formulação), seu artigo mantém um papel provocador nestes tempos de pós-cinema, de multiplicação de formas e suportes audiovisuais.

Stuart Hall disse certa vez que "o feminismo entrou pela porta dos fundos das ciências humanas". A imagem me parece especialmente brilhante: de que outra maneira perceber uma mudança paradigmática de tal magnitude? A frase traz, justamente, a subversão de uma figura cara ao patriarcado: a da mulher que permanece lá nos fundos, na cozinha, isto é, a da mulher conformada pela subalternidade. De forma semelhante, o texto de Mulvey vem, sorrateiramente, exigir a reformulação radical de como entendíamos o olhar no e para o cinema dominante, ao realizar uma espécie de exame anatômico dos mecanismos que o construíram –

e, como sabemos, ainda o constroem. Pois não é seguindo essas regras, que privilegiam o olhar falocêntrico, que ainda nos atingem filmes, seriados, telenovelas, peças de publicidade e mesmo documentários e telejornais?

A fortuna crítica do ensaio de Mulvey é imensa e impossível de ser arrolada aqui. Ela mesma publicaria, em 1989, "Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)", publicado no Brasil no compêndio organizado por Fernão Ramos, *Teoria contemporânea do cinema* (São Paulo: Senac, 2005). Seu último livro é *Death 24x a second* (London: Reaktion Books, 2005) – e, junto com a conferência que proferiu na abertura do XVI Encontro da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), "*Feminist film theory in times of technological change: new forms of spectatorship*", na UFRJ em 2011, suas obras demonstram que seu pensamento continua provocativo. Além disso, Mulvey continua contribuindo para o pensamento feminista, escrevendo e orientando doutorandas e doutorandos.

Mas talvez nem todas saibam que, além de teórica, Mulvey é cineasta, tendo dirigido filmes experimentais, documentários e longas de ficção para a televisão – e que, ainda hoje, continua produzindo. Seus filmes se inserem numa linhagem da vanguarda na história do cinema. Em 1977, junto de seu companheiro Peter Wollen, ela realizou o inquietante *Riddles of the Sphinx*. Trata-se de um filme que dialoga com ideias propostas por seu trabalho teórico e que solicita um novo posicionamento espectral, pois, ao discutir a posição das mulheres no patriarcado, o filme também põe em discussão os códigos do cinema dominante, numa obra que ecoa proposições de Maya Deren e outras realizadoras experimentais. Numa das sequências, nossa visão é desafiada por imagens nervosas e granuladas da Esfinge de Gizé, que parecem sugerir uma constante tempestade de areia produzida por uma câmera enigmática e sem compromisso com a representação realista. Da esfinge, o filme passa para os enigmas formulados pela própria linguagem do cinema e a diferença resultante da presença ativa da mulher ao manipulá-la. Em outro momento, um diálogo entre duas mulheres filmado na Grã-Bretanha desdobra-se num lento plano em 360°, criando um espaço cinematográfico feminino, de inclusão e acolhimento. O mesmo recurso circular é usado na filmagem de uma rotatória, percorrida por inúmeros carros que a câmera persegue e abandona, dando uma visão de transitoriedade centrífuga, enquanto a voz over de Mulvey discorre sobre trabalho, sindicato e direitos. Num espírito modernista, Mulvey e Wollen dialogam em cena e, ao mesmo tempo, fazem dialogar novos conteúdos com novas formas.

Outro exemplo é o curta-metragem *Amy!* (1980), em que Mulvey e Wollen experimentam com o formato dos documentários convencionais, precisamente para subvertê-lo. Nessa "biografia" de Amy Johnson, heroína da Segunda Guerra Mundial que realizou o primeiro voo solo da Inglaterra até a Austrália, a aviadora é



representada por uma atriz que caminha pelas ruas de uma cidade britânica na atualidade, sem qualquer pretensão de representar os anos 1930. Em outra sequência, vemos um mapa do trajeto de seu voo pioneiro, ao mesmo tempo em que uma voz *over* masculina ressalta acontecimentos políticos que ocorreram no mesmo período, em forma de parágrafos que terminam, invariavelmente, com breves notícias das etapas de sua viagem. No entanto, esses acontecimentos noticiados, sempre protagonizados por homens (como ministros de estado, por exemplo), parecem distantes do espaço percorrido pela aviadora, que é reduzido a mero mapa, tornando sua façanha, em última análise, irrepresentável em qualquer forma convencional de cinema. O filme trata, assim, menos da biografia de Amy Johnson do que do poder que as representações têm na fixação de significados, colocando em questão o poder do próprio cinema em fixar registros do passado, da história ou da memória.

The Bad Sister (1983), realizado para o Channel Four da televisão britânica, oferece a oportunidade a Mulvey e Wollen de pôr em prática estratégias narrativas que mesclam suspense, voz interior e música minimalista. A protagonista grava seu diário e se defronta com seus fantasmas. Numa das cenas, ela corta seus cabelos diante de um espelho em que se superpõem rostos de outras personagens, com imagens que evocam momentos do lendário filme de terror *Na solidão da noite*, dirigido por Alberto Cavalcanti para o Ealing Studios em 1941.

Esses poucos exemplos de sua prática de realização podem ser vistos, de certa forma, como desdobramentos do texto de 1975. Esses filmes demonstram, além disso, que o olhar é dotado de gênero, constituinte da subjetividade que o produz, seja dentro da tela, seja na relação espectral que se estabelece no momento da exibição. Esse fato, hoje, pode parecer banal, mas foi exatamente o trabalho de Mulvey que chamou atenção para isso: até então, não era atribuído um gênero à espectralidade – assim como também não era dotada de sexualidade ou etnicidade – isto é, ela permanecia masculina, branca, inquestionavelmente hegemônica e, é claro, invisível.

O texto de Mulvey antecipa, também, o surgimento de um campo fecundo nos estudos dos meios audiovisuais: aquele da abordagem das sexualidades, mais especificamente o dos estudos *gays* e *lésbicos*, hoje agrupados e expandidos sob a bandeira dos estudos *queer* (ou *transviados*). Foi em 1981 que Vito Russo publicou seu estudo *O celulóide secreto*, que traz em seus argumentos a marca de uma busca pela definição de subjetividades, desejos e prazeres até então indescritos. De certa forma, o livro de Russo não teria sido possível sem a escrita inauguradora de Mulvey que, nos anos seguintes, também abriria espaço para o surgimento de trabalhos por Teresa de Lauretis, Judith Butler e outras. E, além disso, o impacto de seu ensaio coincidiu com a expansão mundial das escolas de cinema, que

disseminaram a teoria e a crítica em quase todo o mundo. É claro que os meios audiovisuais passaram por muitas transformações nos últimos quarenta anos, um período em que a participação das mulheres na realização e na teoria só aumentou. Mas ainda é muito pouco, especialmente quando se leva em conta que a maioria das mulheres do mundo ainda não desfruta de direitos humanos básicos, e muito menos de formas igualitárias de representação.

O trabalho de Mulvey é essencial na elaboração de um exame das políticas de representação. Ler Mulvey, portanto, é mais do que se deparar com um desafio diante de um texto teoricamente sofisticado e denso; é, acima de tudo, manter viva a chama da crítica dos meios de comunicação.

Novos modos de ver o cinema: Um encontro com Laura Mulvey⁵

Raphael de Boer⁶
José Gatti⁷

⁵ Título em inglês: "*New Ways of Seeing Cinema: A Talk with Laura Mulvey*". Tradução e revisão da entrevista por Raphael de Boer e José Gatti. Entrevista originalmente publicada na revista digital *La Fuga*. Acesso: <http://2016.lafuga.cl/laura-mulvey/886>

⁶ Possui mestrado (2008) e doutorado (2014) pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina, com doutorado sanduíche no Birkbeck College of Film, Media and Culture Studies, University of London. Tem pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (2015). É atualmente Professor do Instituto de Letras e Artes, da Universidade Federal do Rio Grande-FURG. Tem experiência nas áreas de Estudos de Cinema e Letras (UFSC).

e-mail: raphaelfurg@gmail.com.

⁷ Estudou na Universidade de São Paulo (MA 1985) e na New York University (MA 1988, PhD 1995). Foi bolsista visitante da Fulbright na Boston University (2008) e pesquisador da FAPESP na University of Cape Town (2009). Atualmente leciona na Universidade Federal de Santa Catarina e no Centro Universitário SENAC.

e-mail: paulistano1951@gmail.com.

**Resumo**

O objeto desta entrevista é mostrar a visão de Laura Mulvey acerca das inovações tecnológicas que o cinema, com ênfase na narrativa, vem sofrendo desde a publicação, em 1975, de “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, chegando a um de seus últimos trabalhos, o livro *Death 24 x a Second: Stillness and the Moving Image* (2005). Em meio à celebração dos 40 anos da publicação daquele artigo, esta entrevista, além de discutir seus trabalhos teóricos, traça uma linha do tempo que inclui um de seus filmes mais comentados, *Riddles of the Sphinx* (1977), até seu último trabalho, codirigido com Mark Lewis, *23rd August 2008*.

Palavras-chave: inovações tecnológicas; cinema, narrativa

Abstract

This interview aims at showing Laura Mulvey's view of the technological innovations that cinema, with an emphasis on narrative, has been suffering since the publication in 1975 of "Visual Pleasure and Narrative Cinema", and arriving at one of her latest works, the book *Death 24 x to Second: Stillness and the Moving Image* (2005). In the midst of celebrating the 40th anniversary of that article's publication, in this interview, in addition to discussing her theoretical works, the author also draws a timeline that includes one of her most acknowledged films, *Riddles of the Sphinx* (1977), as well as her latest work, codirected with Mark Lewis, *23rd August 2008*.

Keywords: technological innovations; cinema, narrative

Apresentação

Durante minha pesquisa de doutorado em Londres sobre filmes *slasher* e feminismo, tentei um encontro com Mulvey para uma possível orientação. Inicialmente, ela se mostrou relutante, uma vez que admitiu “não ser fã” de filmes de horror. Achei compreensível, já que seu trabalho consiste em contestar a ordem patriarcal e a objetificação de figuras femininas no cinema narrativo e os filmes *slasher* exibem predominantemente figuras femininas sendo dilaceradas e perseguidas por um agressor do gênero masculino. Felizmente, após algumas mudanças no meu projeto inicial, Mulvey concordou com a orientação durante o meu doutorado sanduíche em Londres, e surgiu, então, a ideia de uma entrevista. As perguntas desta entrevista foram esboçadas por mim, com a colaboração de José Gatti. A conversa com Mulvey foi realizada, presencialmente, no Birkbeck College, em Londres, em 23 de junho de 2015.

O objetivo é mostrar a visão de Mulvey acerca da espetatorialidade e das inovações tecnológicas que o cinema, com ênfase na narrativa, vem sofrendo desde a publicação, em 1975, do ensaio seminal “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”, chegando a um de seus mais recentes trabalhos, o livro *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2005). Em meio à celebração dos 40 anos da publicação daquele ensaio, nesta entrevista, além de discutir seus trabalhos teóricos, também é traçada uma linha do tempo que inclui um de seus filmes mais comentados, *Riddles of the Sphinx* (1977), até seu último trabalho, codirigido com Mark Lewis, *23rd August 2008*, curta-metragem documental de 2013.

Raphael de Boer: Numa entrevista que você deu para a Revista de Estudos Feministas (REF), em 2005, você terminou anunciando um novo livro. Você estava se referindo a *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, que marca seu retorno aos estudos de narrativa. Agora, dez anos depois de seu lançamento, sua pesquisa ainda está focada nessa área de estudos? De que maneira?

Laura Mulvey: *Death 24x a Second* (2005) foi uma nova iniciativa em vários aspectos. Porém, vamos apenas nos concentrar na narrativa, no momento, porque falaremos mais sobre a estética do novo na próxima pergunta. O livro é chamado *Death 24x a Second* e sua área de preocupação teórica diz respeito principalmente à imobilidade dentro da imagem em movimento. O título completo do livro é *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Dessa forma, eu estava interessada em pensar de que modo a espetatorialidade, que usa a nova tecnologia digital, era capaz de pausar a imagem, a imagem estática, e encontrar momentos relacionados ao antigo fotograma do celuloide, agora obviamente deslocado anacronicamente

para a nova mídia digital. Eu relacionei essa imobilidade à estética da fotografia e, em particular, com a estética de *A Câmera Clara*, de Roland Barthes, em que ele escreve sobre as ressonâncias da morte na imagem fotográfica. Depois desse preâmbulo, posso passar para a questão da narrativa.

Devido ao tema da imobilidade e da morte que perpassa todo o livro, eu também estava interessada em apresentar a ideia da *pulsão de morte*, um tema importante para Freud que ele discute em seu ensaio "Além do Princípio do Prazer" (1920). Em meu livro, eu discuto o modo em que a narrativa também é baseada no argumento de uma parada final, uma parada de imobilidade que é o fim da história em si, o fim do fluxo da narrativa ou da mídia, mas também é muitas vezes a morte de um protagonista ou uma outra figura no filme. Percebe-se que a maneira pela qual aquela imobilidade da morte no final de alguns filmes, ou daqueles filmes que terminam assim, acentua essa imobilidade usando uma imagem congelada, congelando o momento da morte. De modo que se torna uma imagem estática que materializa as diferentes camadas de imobilidade, a imobilidade do fim, a imobilidade da morte dos protagonistas, da morte e a materialização da potencial imobilidade que existe nos quadros individuais de uma fita de celuloide. Só desejo reiterar aqui que estou falando de um processo de vai-e-volta de quadros individuais no celuloide, que é tornado visível de modo completamente diferente pelo meio digital. Em certo sentido estas questões oscilam entre as duas mídias que, de certo modo, informam e desenvolvem um diálogo entre si. Porém, para voltar ao meu último ponto, a aparência do congelamento no final do filme traz a questão da estética fotográfica da morte e da imagem fixa junto com o fim da narrativa. Para citar alguns exemplos, temos o congelamento no final de *Thelma e Louise* (Ridley Scott, 1991) e *Sauve qui peut (la vie)* (Jean-Luc Godard, 1980). Penso que *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) também é um exemplo. Portanto, isso é um tropo, que faz retornar o caminho da narrativa para a pausa da morte, a imagem fixa e a estética de *A Câmera Clara*, de Roland Barthes.

Raphael de Boer: Em *Death 24x a Second* você argumenta que os avanços tecnológicos no modo de fazer filmes têm afetado a maneira de como o (a) espectador(a) assiste a um filme. Você poderia nos dar alguns exemplos de como você percebe essas mudanças?

Laura Mulvey: Minhas novas abordagens para questões espectatoriais no contexto do modo digital foi particularmente a ideia do que acontece com a imagem em movimento quando o espectador faz uma pausa e volta ao início de uma sequência, repete a sequência - e não somente uma vez, mas com frequência - e, então, para alguns momentos interessantes ou significativos. Assim, esse modo de atraso, digamos, é uma maneira de romper aquilo que associamos ao fluxo do filme narrativo e, em certo sentido, isso se descobre dos fragmentos e sequências do



filme. Aqui é importante citar Christian Metz, quando ele diz que fragmentar é analisar a forma como essa fragmentação do texto é uma continuação da antiga forma crítica de análise textual. Mas agora, em vez de ser uma prática acadêmica ou teórica, parece-me que o atraso digital, como o retorno, a repetição, a pausa etc., se tornam disponíveis a partir de novos tipos de prazeres de espectadorialidade. Em meu livro, pensei em sugerir dois novos conceitos possíveis de espectadores: um espectador possessivo e um outro espectador reflexivo. A ideia é que o digital permitiria aos espectadores uma liberdade que nunca esteve realmente disponível antes, isto é, manter e possuir momentos favoritos, imagens favoritas, estrelas favoritas, momentos bonitos de pausa, gesto ou interação entre personagens na tela. Dessa forma, talvez muito particularmente orientada para o corpo humano e sua beleza, argumento que interromper o filme também é necessariamente capturar seu trabalho dentro do tempo, o filme como meio de temporalidade que contém paradoxalmente tanto a imagem congelada como aquela em movimento. Assim, pausar é pensar sobre a volta do momento original em que o filme foi realizado, esse momento do evento pré-filmico, para considerar o momento fictício que se desenrolou nesse momento particular da própria história, mas também para se relacionar com a consciência de espectadorialidade que está lá, no próprio processo do digital. A pausa digital retorna e repete-se num novo modo altamente consciente de espectadorialidade, que tem seus prazeres visuais e intelectuais.

Um dos capítulos do livro trata dos quatro primeiros quadros de *Imitação da vida* (Douglas Sirk, 1959) e ali tento ilustrar a maneira como a possibilidade de atrasar o filme também pode revelar imagens e ideias que haviam sido escondidas, invisíveis a 24 quadros por segundo, e que só podem ser descobertas, reveladas por esse procedimento de atraso. Além disso, é particularmente importante o momento fracionário da imagem de uma jovem mulher negra nas etapas da sequência de abertura, que quebra a oposição binária entre preto e branco que a sequência parece configurar. Portanto, isso não é apenas um momento que se revela ao se retardar a velocidade do cinema, mas também revela algo que não poderia ser visto antes de uma imagem que, em si, havia sido atrasada. No livro eu também menciono um remix de 30 segundos que fiz há alguns anos atrás, da aparição de Marilyn Monroe numa breve sequência do número de abertura de *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953), em que faço uma pausa e repito, vagorosamente, as imagens. Ali estou analisando e fazendo uma homenagem às qualidades particulares da performance de Marilyn Monroe, sua gestualidade, sua habilidade de performar a imobilidade dentro da imagem em movimento, mas também em seu close-up, mais uma vez, para evocar a ressonância da morte.

Raphael de Boer: Você disse, em seu ensaio "Prazer visual e cinema narrativo" que, ao analisar o prazer, você pode destruí-lo, quero dizer, em relação à

objetificação do corpo. Você acha que há uma relação com isso e seu argumento da imobilidade da imagem em *Death 24x a Second*?

Laura Mulvey: Eu disse em "Prazer visual" que analisar a beleza significa destruí-la, mas em *Death 24x a Second* eu argumento que existe um novo tipo de prazer ligado a uma análise textual ampliada, que ultrapassa nosso antigo uso crítico ou acadêmico de análise textual de um filme. Agora o foco é muito mais em experimentar com o prazer individual dos espectadores em certas imagens, o fascínio com certas imagens, sobre como esse fascínio então pode implicar em pensar sobre a imagem, tanto com sua relação com o tempo quanto com as temporalidades do filme, seu significado dentro da cena ou mesmo dentro da história como um todo. É Metz, mais uma vez, que comenta quando ele diz que o fetichista da tecnologia do cinema é aquele que está fascinado, seja por um movimento de grua, um movimento de câmera, um ângulo ou algo a ver com o aparato cinematográfico. Devido a esses fatores comecei então a pensar como esse movimento de câmera, esse fetichismo da tecnologia pode se tornar uma preocupação com a significação e o significado das imagens, de modo que o espectador fetichista e o espectador teórico são, mais uma vez, a mesma pessoa.

Gostaria de acrescentar que esses novos modos de visualização digital, que trazem novos tipos de engajamentos prazerosos com a imagem em movimento, têm sido negligenciados. Além disso, esse tipo de imobilidade sempre esteve presente no cinema. Isso foi evidenciado, obviamente, no cinema experimental e de vanguarda, mas também há uma maneira pela qual a pausa e a imobilidade foram importantes mesmo no desempenho das estrelas que conseguiram trazer um certo tipo de pausa para a energia do estilo de atuação de Hollywood, em maneiras pelas quais essa imobilidade sempre esteve na imagem em movimento. Em *Death 24x a Second* eu tenho uma seção no final do prefácio que mostra um exemplo de um bonito e reflexivo uso da pausa em uma sequência de *Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929), que então nos leva à sala de edição e para dentro do material do próprio celuloide.

Raphael de Boer: Seu trabalho sobre o olhar e o feminismo foi inovador; como resultado direto, muito tem sido publicado sobre essa questão nos últimos anos. Como você conceberia, agora, um olhar queer como parte da interação entre o espectador e a narrativa?

Laura Mulvey: No meu ensaio "Prazer visual e cinema narrativo" discuti, em primeira instância, que o poder da organização do aparato cinematográfico, seus aparelhos de visão e o olhar organizavam a aparência do espectador em torno de uma linha masculina e heterossexual, quer o espectador gostasse ou não, e a única maneira de romper com isso era romper com o processo de ser absorvido pela

narrativa, absorvido por essa maneira de olhar. Porém, o que o ensaio representa é o fato de eu ter quebrado com essa maneira de olhar: descobri uma maneira de sair do caminho da narrativa, pensar e observar o filme, ao invés da absorção em sua maneira de ver. Agora, penso que sempre foi uma maneira pela qual o cinema acomodou certos tipos de outros olhares. Poderíamos quase voltar para a década de 1920 e pensar, como Miriam Hansen argumenta em seu artigo *"Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship"* (1986), sobre a forma como a figura de Rudolph Valentino foi exibida para o olhar feminino. Ela argumenta que esse tipo de maneira de olhar, criando esta exibição da figura masculina na tela, fez o olhar feminino tornar-se cada vez mais um tabu devido à forma como a figura masculina se tornou passiva e, nesse sentido, tornou-se paradoxalmente homossexual pelo olhar feminino.

Raphael de Boer: Então, aqui também podemos associar à imagem de John Travolta em *Saturday Night Fever* (John Badham, 1977), por exemplo. Ele é totalmente machista, mas...

Laura Mulvey: Sim. Esse é um ponto muito bom!

Raphael de Boer: Ele é muito sexista, mas muito "feminino", pela forma como dança. Assim torna-se um objeto do olhar feminino e também do masculino. Uma vez, num debate no BFI (*British Film Institute*), lembro-me de perguntar a John Travolta sobre essa questão do olhar em relação ao seu personagem e se ele sabia do impacto de sua caracterização no público, seja ele feminino ou masculino. Ele respondeu que enquanto fazia o filme não havia percebido, mas que depois leu críticos e diretores de cinema, como Truffaut, sobre o fato de ter propiciado esse "prazer" visual para o público. Foi interessante ouvir isso direto dele.

Laura Mulvey: Sim, muito interessante mesmo. Falo aqui em Rudolph Valentino, mas admito que também penso em estrelas de cinema mais recentes, como o jovem Leonardo Di Caprio e outros. Acho que são menos sensações de tabu em torno do homem, mas eu também ia dizer que acho que os grupos de homens homossexuais sempre produziram seus próprios filmes *cult* - seja em torno de certas estrelas femininas, como Judy Garland, ou em torno de estrelas masculinas, talvez como Montgomery Clift ou Rock Hudson, que eram conhecidas, num certo sentido, por estarem no armário, mas depois isso foi revelado e tornou-se público. Porém, eu acho que um olhar *cult* de um filme, em certa medida, envolve a distância do fluxo real e o envolvimento convencional que o filme em si está pedindo.

Mas penso sobre o digital e sua capacidade de congelar a cena, e como a figura da estrela masculina na tela foi, em certo sentido, liberada para ser imobilizada e assim ser exibida para os espectadores, com seus olhares curiosos e

prazerosos. Isso porque, mais uma vez, o protagonista masculino não está necessariamente subordinado à sua necessidade de ser absorvido pela narrativa para se envolver com a ação, para se envolver com a violência e qualquer tipo de dispositivo narrativo que possa permitir que ele seja mais ativo que passivo, e assim, que não seja somente exibido para o olhar feminino. Eu acho que essa questão é muito mais complexa, mas ao mesmo tempo sinto que esse controle que o espectador pode agora aceitar sobre o corpo da estrela masculina não só liberta a estrela masculina para um olhar queer como também para qualquer outro tipo de olhar curioso, prazeroso ou pensativo. Assim, esse tipo de perversidade polimórfica talvez tenha voltado para a imagem, ao mesmo tempo em que se tornou libertada em suas relações mais óbvias com distintos tipos de gêneros e sexualidades.

Raphael de Boer: Seu filme experimental *Riddles of the Sphinx* (Enigmas da Esfinge, 1977) foi recentemente lançado pelo BFI em DVD e Blu-Ray. Como foi concebido esse filme?

Laura Mulvey: O filme emerge e pertence a um momento da história, assim como o ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” não poderia ter sido escrito em nenhum outro tempo fora dos anos 1970. Isso em parte se deve à produção, em circunstâncias que não aprofundarei agora, pois se trata mais de estética do que de sua história de produção. O filme se relaciona de perto com o trabalho teórico que interessava a Peter Wollen e a mim naquele preciso momento em que o realizamos. A decisão de filmar veio antes, com outro filme, *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974). *Riddles of the Sphinx* trouxe uma urgência nessa mudança, no sentido de deixar de apenas escrever sobre cinema a partir da teoria e da política radical, para tentar conceber como esses temas e questões poderiam estar presentes nos próprios filmes. Acho que, para Peter, escrever sobre Godard e seu interesse nos filmes de Godard daquela época, especialmente seu ensaio “*Le vent d’est and countercinema*” (1972), e ainda outro ensaio relevante daquela época, “*The Two Avant-Gardes*” (1975), foi um importante aprendizado de que para se fazer cinema não era preciso estar atrelado à indústria ou a um trabalho especializado. Foi a revelação de que filmes também podiam ser filmes teóricos, filmes de ideias. Para mim, que vinha da reflexão sobre questões de representação, era importante pensar as imagens de mulheres como espaços de luta e de teorização a partir de uma perspectiva feminista, através do cinema como meio.

Assim, pensando em retrospectiva, podemos dizer que os filmes que realizamos naquele momento eram filmes-ensaio, como se diz hoje. Estávamos interessados em articular elementos heterogêneos, como contar histórias, narratividade, reflexão pessoal. Peter aparece em nosso primeiro filme e eu apareço no segundo, produzindo uma narrativa pessoal, uma meditação sobre o meio propriamente dito e uma reflexão sobre a materialidade do filme. Penso que esses

foram os três aspectos mais relevantes que queríamos trazer para os filmes, mas acho também que para mim foi especialmente importante aprender como o cinema é essencialmente heterogêneo. Peter estava relutante em pensar o filme materialmente, o próprio celuloide, pois estava mais interessado nas relações do filme com o som e com as palavras. A contribuição de seus escritos foi muito importante; Peter sempre foi mais um ensaísta do que um acadêmico convencional. Ele escrevia poemas e contos, e trouxe aquele domínio da linguagem e o interesse sobre a materialidade da linguagem para nossos filmes. Para as últimas duas sequências de *Riddles of the Sphinx*, com a panorâmica de 360° e os espelhos no Museu Britânico, Peter trouxe sua escrita particular, que não estava necessariamente de acordo com o que Lacan denominava “a ordem simbólica”, nem de acordo com o que o patriarcado concebia como lei e cultura; estava, num certo sentido, num limiar: algo compreensível, mas evocativo, bem mais próximo das teorias semióticas de Julia Kristeva, que Peter via como alternativa às teorias lacanianas da linguagem e do simbólico patriarcal.

Raphael de Boer: Já que estamos falando de cinema experimental, qual o tipo de cinema que interessa a você hoje em dia, para assistir ou realizar? Em sua opinião, que cinema vale a pena mencionar quando se trata de estética de vanguarda? Estaria associado, talvez, a seu filme *23rd August 2008th* (23 de agosto de 2008, 2013)?

Laura Mulvey: Bem, eu fiz *23rd of August 2008* com meu amigo Mark Lewis, com quem já tinha feito *Disgraced Monuments* (Monumentos em desgraça, 1994), quando fomos à União Soviética em seus últimos dias e ali fizemos um filme sobre o que aconteceu com os monumentos. Era um documentário de ideias. Mas eu queria fazer um filme com meu amigo Faysal Abdullah, para contar uma contra-história do Iraque, para trazer algum sentido diferente dos clichês que emergiram desde a invasão e ocupação do país pelos EUA em 2003. Faysal e seu irmão Kamel tinham sido exilados durante o regime de Saddam Hussein no final dos anos 1970, e Faysal e eu pensávamos em contar a história do Iraque secular, do Iraque dos socialistas desesperançados, que tinha sido destruído por Hussein mas também suprimido e reprimido pela reinvenção estadunidense do Iraque. Essa história é complicada, e por isso *23rd of August 2008* termina com um monólogo de 18 minutos, em que Faysal fala sem interrupções sobre o exílio, sua relação com o irmão Kamel, o Iraque secular, sobre sua relação com o Partido Comunista, e especificamente sobre a vida do irmão e o que aconteceu com ele quando retornou ao Iraque em 2003. Não vou falar mais porque é importante que se veja como Faysal conta isso no filme.

Entretanto, nesse modo de documentário, o meio digital tem um papel especial, pois produz um cinema bem diferente daquele com o qual estava acostumada. É um cinema da oralidade, do imediatismo da narração de histórias, da

relação do narrador com a palavra e com a câmera, algo que o cinema digital pode filmar sem cessar. Não estou dizendo que essa habilidade do narrar oral é a única qualidade do meio digital mas, de fato, meu amigo Mark (Lewis) encontrou novas possibilidades nesse modo de narração de história. Pudemos filmar as hesitações de Faysal, sua falta de fluência no inglês, suas digressões, até o ponto em que seus maneirismos e sua relação com a língua se tornam parte da própria história. Acho que gostaria de continuar experimentando com isso, com Faysal e com outras pessoas; eu sinto que há um potencial interessante para a narração de histórias no meio digital.

Raphael de Boer: Você tem algum projeto de realização, no momento?

Laura Mulvey: Tenho trabalhado tanto... assim que me aposentar vou pensar no assunto.

Raphael de Boer: Então são boas notícias. Você está se aposentando e terá, provavelmente, algum tempo para vir ao Brasil para uma palestra.

Laura Mulvey: Seria ótimo! E tudo o que eu quero é, agora, ter algum tempo para pensar e poder aceitar o seu convite.

Raphael de Boer: Muito obrigado por ter concedido essa entrevista.

Laura Mulvey: De maneira alguma. Foi um prazer.

Birkbeck College, Department of Film, Media and Cultural Studies, Londres, 23 de junho de 2015.

Submetido em 9 de janeiro de 2018 / Aceito em 7 de setembro de 2018