

O close-up e o sujeito reinventado: À procura do personagem de cinema

João Vitor Leal¹

A noção de personagem, depois de atravessar séculos de teatro e de literatura e antes de se ver apropriada pelo cinema, permanece problemática, sobretudo quando confrontada com os primeiros filmes, realizados ainda no final do século XIX. Estes filmes, que respondiam a um regime de “atrações” que visava, em primeiro lugar, o divertimento do espectador, não necessariamente engajam a figura humana em prol de uma trama narrativa (Gaudreault e Gunning, 2006 [1986]). Neste artigo nos voltaremos justamente para o processo de “integração narrativa”, isto é, para filmes que marcam um período de transição entre o chamado “cinema de atrações” e o convencional “cinema narrativo clássico”. Nosso objetivo será, pois, compreender como se deu a passagem do simples corpo humano filmado para o personagem cinematográfico propriamente dito. A noção de personagem será entendida aqui simultaneamente como uma figura humana impressa na imagem do filme quanto como uma entidade ficcional minimamente dotada de alguma “consistência psicológica” e de motivações que torna facilmente discerníveis “antes mesmo de entrar em ação”, aos moldes do personagem literário disseminado pelo romance burguês a partir do final do século XVII (Barthes 1966, 15-16).

Ao longo dessa investigação, a prática do *close-up* assumirá um papel central. A nosso ver, ao amplificar a imagem do rosto humano, o *close-up* revelaria, de um modo extremamente eficaz e quase imediato, as supostas intenções e emoções da pessoa filmada, erigindo ao redor dela, inevitavelmente, os vestígios de uma trama narrativa a ser reconstituída e interpretada pelo espectador. No entanto, é preciso salientar que, assim como todo o desenvolvimento da linguagem cinematográfica em geral, o estabelecimento específico dessa função narrativa do *close-up* está longe de ter se dado naturalmente e sem atritos. Veremos que, entre alguns dos primeiros trabalhos dos irmãos Lumière e de Georges Méliès e o privilégio dado ao rosto do ator no cinema narrativo hegemônico atualmente, uma série de filmes nos permite reconstituir tanto a história de uma “invenção” do personagem cinematográfico quanto uma outra história, correlata, da “invenção” do ator de cinema. Esses são capítulos marcantes de uma mais abrangente “reinvenção” da figura humana e de nossa própria concepção de sujeito – movimento capitaneado por um rosto em plano aproximado que, apesar de

¹ Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, CEP 05508-020 São Paulo, SP, Brasil.

profundamente domesticado por estruturas narrativas, não deixa de manifestar, ainda hoje, a mesma força atracional que parecia justificá-lo no primeiro cinema.

1. A noção de personagem

Se o cinema apresenta novos desafios à noção de personagem, isso não significa que o personagem já tenha afastado ou superado seus antigos desafios. Como aponta o pesquisador Vincent Jouve, “o personagem parece resistir a toda definição, ou pior, a aceitar qualquer uma” (Jouve 1992, 103). Assim, apesar de ser uma categoria recorrente e familiar para quem lida com obras narrativas, a noção de personagem permanece consideravelmente obscura aos olhos de pesquisadores dos mais diversos campos de estudo: “o conceito de personagem é, talvez, a mais problemática e a menos teorizada de todas as categorias básicas da teoria narrativa, mas é também a ferramenta que mais utilizamos quando pensamos em textos ficcionais” (Frow 2016, VI).

Por um lado, o senso comum parece pronto a aceitar o personagem como uma “pessoa representada” (Michaels 1998, XIV), uma criatura plenamente “possível e plausível”, ainda que imaginária (Phelan 1989, 11), ou, no limite, alguém que parece existir, momentaneamente, que seja, para além dos limites de sua mera “existência textual” (Frow 2016, 296). Por outro lado, contudo, nota-se no meio acadêmico uma forte herança do formalismo literário desenvolvido na União Soviética nos anos 1920 e da narratologia estruturalista que dominou boa parte das universidades francesas na década de 1960². Esses herdeiros têm preferido tratar o personagem como uma função narrativa não necessariamente intencional ou antropomórfica, isto é, como entidade que não evoca necessariamente o modelo da pessoa humana. Dessa forma, a noção de personagem foi substancialmente ampliada, passando a compreender não apenas pessoas ou figuras humanas, mas também toda a sorte de elementos, de animais a conceitos abstratos, passando por objetos inanimados, forças da natureza e organizações sociais³. Em contrapartida, esse

² Entendemos que as análises formalistas frequentemente reduzem o personagem a suas meras funções narrativas – o “herói”, o “antagonista”, e assim por diante –, como ocorre na obra seminal de Vladimir Propp (*Morfologia do Conto Maravilhoso*, 1984 [1928]). Por vezes, a narrativa é imbuída de tal autonomia que a presença de personagens chega a ser considerada desnecessária: “O herói é quase desnecessário à fábula. A fábula, como um sistema de motivos, pode muito bem dispensar o herói e seus traços característicos. O herói resulta da transformação do material em sujeito e representa, por um lado, apenas um meio de encadear os motivos e, por outro, uma motivação personificada desse encadeamento.” (Tomashevsky 1965 [1925], 296-297). O trabalho dos formalistas russos começou a circular pela França na década de 1960 (as traduções francesas de Propp e de Tomashevsky datam, ambas, de 1965), e exerceu uma influência marcante sobre expoentes da escola estruturalista, como Algirdas Greimas, Roland Barthes e Tzvetan Todorov.

³ Um exemplo é a influente decomposição da noção de personagem em actantes, atores e agentes proposta por Greimas (1973 [1966]): enquanto o actante se refere “a um elemento do nível narrativo, de caráter lógico, sintático e abstrato”, o ator “é

paradigma se afasta de uma ideia corrente e amplamente aceita, segundo a qual o personagem seria, em sua essência, a manifestação pública de uma identidade individual análoga à de uma pessoa humana – ideia enraizada no termo latino *persona*, que funda a própria noção de personagem.

Assim, ao se concentrarem nas funções narrativas desempenhadas pelas “estruturas actanciais (Umberto Eco)”, pelos “códigos semânticos (Roland Barthes)” ou pelos “conjuntos de predicados agrupados sob um mesmo nome (Jonathan Culler)”, muitos autores acabam ignorando “as evidências materiais da recepção do personagem” (Michaels 1998, XIII-XIV). Nesse sentido, é como se o narratólogo que se aventura pelo cinema fosse incapaz de reconhecer, por exemplo, as variações do jogo atoral, o processo de identificação e as emoções que circulam entre personagem e espectador ou, ainda, como nos lembra André Gardies, o fenômeno decorrente da representação do personagem por uma estrela de cinema: “Abatido por uma assombrosa cegueira, o narratólogo pode, em seu percurso através dos fotogramas, subitamente cruzar com Marilyn, mas ele nem a vê” (Gardies 1999, 33).

Apesar de prejudicar o rigor da análise, essa “assombrosa cegueira” nos permite vislumbrar, na noção de personagem e, em particular, no personagem cinematográfico, uma disjunção possível não apenas entre ator e personagem, mas também entre a realidade material da representação e seus efeitos de sentido, entre o corpo humano e a pessoa ficcional cuja existência ele, uma vez encarcerado numa estrutura narrativa, deve, a todo o custo, garantir.

2. Um homem é um homem?

De Fritz Lang (*Metrópolis*, 1927) a Charlie Kaufman (*Synecdoche, New York*, 2008), passando por Alfred Hitchcock (*Um Corpo que Cai*, 1958), Andrei Tarkovsky (*Solaris*, 1972), Luis Buñuel (*Esse Obscuro Objeto do Desejo*, 1977), David Lynch (*Império dos Sonhos*, 2006) e pelo cinema documentário de Eduardo Coutinho (*Jogo de Cena*, 2007), muitos filmes se dedicam a explorar essas disjunções entre a presença de um corpo e a sua suposta função narrativa investindo, por exemplo, em metamorfoses e duplicações dos corpos e em papéis múltiplos, nos quais um ator ou atriz representa vários personagens ou, ao contrário, vários atores representam o mesmo personagem no mesmo filme.

Mais do que um recurso experimental para realizadores ousados ou um tema de histórias fantásticas, o interesse por inesperadas ou impossíveis transformações físicas e identitárias já se manifestava antes do estabelecimento do cinema narrativo. Um exemplo são os populares números de transformismo do “cinema de

revestido figurativamente, encontra-se no patamar discursivo e corresponde àquilo que se denomina, comumente, personagem”; o agente, por sua vez, é o nome próprio, corpo ou imagem que economicamente designa o ator na obra (Mendes 2013, 6).

atrações”, nos quais as mudanças de aparência da pessoa filmada serviam uma interpelação direta do espectador, visavam a surpresa e o riso, sem se prestarem à narração de uma história.

Já em 1895, os irmãos Lumière fizeram o notável *Chapeaux à Transformations*, no qual o famoso ilusionista Félicien Treway, filmado num único plano, se transforma em seis personagens distintos através de mudanças em sua postura corporal, variações gestuais e trocas de adereços – ele tira e coloca chapéus, bigodes falsos e perucas, sempre sob o olhar atento do espectador. Algo semelhante ocorre em pelo menos um trabalho do também ilusionista Georges Méliès: em *O Rei da Maquiagem* (1904), Méliès recorre a sucessivas fusões para, ocultando do público os retoques de maquiagem e as trocas de adereços, assumir a aparência de um aristocrata do século XVII, de um velho, um palhaço, um policial e, por fim, de uma figura diabólica.



Figuras 1-4: Félicien Treway em *Chapeaux à Transformations* | © Irmãos Lumière, 1895

Méliès também explora essa plasticidade da figura humana através de multiplicações e fragmentações de seu corpo. Em *O Homem Orquestra* (1900), por exemplo, ele se vale da superposição de diferentes planos para criar uma pequena banda, composta simultaneamente por sete versões de si mesmo. Noutras ocasiões, ele opera estratégias particulares de desmembramento: em *O Homem da Cabeça de Borracha* (1901), ele arranca a própria cabeça para fazê-la crescer até que ela estoure, enquanto que, em *O Melômano* (1903), a mesma cabeça decapitada é duplicada repetidas vezes, e cada cópia usada como nota musical em uma partitura. De modo ainda mais radical, em *Deslocamento Misterioso* (1901) Méliès faz sua cabeça, tronco, braços e pernas flutuarem soltos pelo espaço, numa fragmentação do corpo que parece antecipar o fascínio que Brecht exprimiria anos mais tarde num monólogo da peça *Um Homem é um Homem*, publicada originalmente em 1925:

O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem! / Mas isto qualquer um pode afirmar. / No entanto, o senhor Brecht também prova / Que é possível fazer o que se quiser de um homem: / Desmontá-lo, remontá-lo como um automóvel, / Sem que nada se perca dele, e isto é fantástico! (Bertolt Brecht *apud* Abirached 1994 [1978], 285).



Figura 5: O desmonte de Méliès em *Deslocamento Misterioso* | © Georges Méliès, 1901

Nesses exemplos da primeira década do cinema, é possível intuir a presença de uma espécie de personagem rudimentar: é certo que a pessoa filmada apresenta, diante da câmera, uma qualquer entidade ficcional. Contudo, se definirmos como personagem aquele que participa de uma trama narrativa, essa entidade ficcional intuída permanece aquém do personagem. Em seu estudo sobre “As origens do cinema narrativo norte-americano”, Tom Gunning (1994) explica que a narrativa cinematográfica, tal como ela se constituiu através do trabalho pioneiro de D. W. Griffith, não implica apenas a organização do pró-fílmico, daquilo que é colocado diante da câmera para ser filmado; implica também um agenciamento significativo dos outros dois níveis do discurso fílmico: as operações da própria câmera e, claro, a montagem. Assim, no cinema propriamente narrativo,

todos os níveis do discurso fílmico se organizam ao redor da função narrativa: elementos pró-fílmicos como a atuação, figurinos e cenário; a composição dos elementos no interior do quadro; e os elementos da montagem. O cinema de integração narrativa pode ser assim diferenciado do cinema de atrações, exemplificado por Porter e Méliès, no qual a tarefa de contar histórias ainda não havia reivindicado domínio absoluto sobre o livre jogo do discurso fílmico. (Gunning 1994, 290-291).

Por isso, assumindo a interdependência entre personagem e narrativa – “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (Candido 2011 [1964], 53) –, não podemos simplesmente aceitar as pessoas filmadas nos filmes de Lumière e Méliès como personagens de fato. Isso não apenas constituiria uma leitura equivocada dos próprios filmes, como também apresentaria

sérios riscos à compreensão da história do cinema e de conceitos básicos da teoria narrativa.

3. O personagem de cinema

O cinema traz, portanto, seus próprios questionamentos à noção de personagem. Como foi que o corpo humano das vistas de rua e performances exibicionistas do “cinema de atrações” se tornou o corpo de um personagem? Mais do que formular esse questionamento, pretendo demonstrar que o *close-up*, plano aproximado do rosto do ator, aponta na direção de uma resposta possível. Como o *close-up* que faz um homem devorar a câmera em *The Big Swallow* (James Williamson, 1901) parece sugerir, a proximidade do rosto, seu gigantismo na tela, configura por si mesma uma ameaça à objetividade ontológica da imagem cinematográfica – ameaça que abre o discurso fílmico para as mais surpreendentes possibilidades narrativas.

A suposta “invenção” do *close-up* foi objeto de uma curiosa anedota – mais curiosa ainda por ignorar ocorrências excepcionais como a de *The Big Swallow*. Em sua autobiografia, a atriz Lillian Gish conta que, após ter ousado aproximar a câmera do rosto de um ator para melhor capturar sua expressão, D. W. Griffith teria sido severamente repreendido pelo produtor Henry Marvin: “Nós pagamos pelo ator inteiro, senhor Griffith, por isso queremos vê-lo de corpo inteiro!” (Lillian Gish *apud* Heath 1981, 184). Apesar de Griffith não ter sido nem de longe o primeiro a realizar um *close-up*, esse episódio nos permite entender melhor um período em que a expressão inequívoca dos sentimentos e das intenções do personagem ainda não era uma prioridade na elaboração do discurso fílmico.



Figuras 6-25: Sam Dalton engole a câmera em *The Big Swallow* | © James Williamson, 1901

Particularmente interessado por essas estranhas ocorrências do *close-up* nos primeiros anos do cinema, o historiador Livio Belloï se deteve sobre aquilo que chamou de “plano-emblema”: um plano em *close-up* que, sem deixar de lado o princípio da atração, parece

sinalizar a existência de uma história que, todavia, permanecerá apenas remotamente sugerida por detrás das imagens projetadas. Apesar de evocarem uma história, os planos-emblema permaneciam às margens de qualquer estrutura narrativa, podendo ser projetados tanto no início do filme, como uma epígrafe visual do que está por vir, quanto no final, como um epílogo (Belloi 2001, 266-267). É o caso da célebre imagem do pistoleiro que atira contra a câmera-espectador em *O Grande Roubo do Trem* (Edwin S. Porter, 1903), do piromaniaco que ostenta perigosamente sua tocha acesa em *The Firebug* (Biograph, 1904), do casal que come um cachorro-quente ao final de *Rube and Mandy at Coney Island* (Edwin S. Porter, 1903) e, um pouco mais tarde, dos irmãos às gargalhadas em *Toto et sa Sœur en Bombe à Bruxelles* (Pathé, 1909). Em todos esses exemplos, as imagens parecem funcionar menos como “cenas” e mais como “retratos”: ao trazer as figuras isoladas, em plano aproximado diante de um fundo neutro, os planos-emblema promovem um apagamento do fora-de-campo e, conseqüentemente, uma notável ruptura espaço-temporal com o restante do filme.

Naturalmente, contudo, o plano aproximado não é a única figura do primeiro cinema que destaca e individualiza a pessoa (eventual personagem) da imagem filmada na qual ela aparece. Na montagem, por exemplo, o uso de cartelas ajuda a diferenciar e nomear as figuras representadas nos planos-emblema, como ocorre em *The Widow and the Only Man* (Biograph, 1904) – filme que, assim como *Rube and Mandy...* e *Toto et sa Sœur...*, já projeta no título seus proto-personagens.



Figuras 26-29: Cartelas e planos-emblema em *The Widow and the Only Man* | © Biograph, 1904

Esse evidente anseio pelo personagem cinematográfico está presente também no material impresso para divulgação dos filmes, como pode ser visto nos cartazes e panfletos da companhia Biograph

reunidos em *Biograph Bulletins 1896-1908* (Niver 1971). As muitas referências às “pessoas na cena” (“*people in the play*”, 141) e até mesmo às “personagens principais” (“*principal characters*”, 124), muitas das quais estão devidamente identificadas e nomeadas, colaboram para que, assistindo aos filmes, possamos ver personagens lá onde ainda não há propriamente uma trama narrativa que os justifique. Tais referências a personagens passam a ser empregadas com regularidade a partir de 1903-1904 (Belloï 1997, 63-64), ao passo que os mesmos documentos só passarão a identificar os atores dos filmes a partir de 1909-1910 (Musser 2004, 53; Belloï 2001, 363-364) – o que talvez nos permita afirmar que o personagem de cinema teria “surgido” antes mesmo do ator de cinema.

Ainda assim, é realmente o *close-up* a figura que melhor expressa o desejo do primeiro cinema de singularizar e identificar as pessoas que surgem na imagem, pagando para tanto o preço da conformação de seu discurso livre a uma estrutura narrativa mais próxima àquela do romance burguês. Por vezes, esse desejo assume uma proporção tal que os planos-emblema extrapolam sua função protocolar de epígrafe ou epílogo e tomam as rédeas do filme, preenchendo a maior parte de sua duração – é precisamente o que acontece em *The Whole Dam Family and the Dam Dog* (Porter, 1905). Com cinco minutos e meio de duração, o filme gasta mais de três minutos para apresentar, em *close-up*, cada um dos membros da família Dam, encerrando o que deveria ser uma epígrafe com um retrato de família e trazendo até mesmo, num desenho animado, o cachorro de estimação. Os escassos dois minutos que restam são empregados no desenvolvimento de uma singela cena doméstica na qual o cachorro, puxando a toalha da mesa à qual todos estão sentados, derruba toda a louça do jantar. Ao longo da cena, é quase impossível – e francamente inútil – distinguir cada um dos membros da família aos quais acabamos de ser apresentados: apresentado como um único plano geral, o filme propriamente dito nos mostra os personagens apenas de longe, e todos eles reagem exatamente com a mesma surpresa ao final trágico de seu jantar.



Figuras 30-37: Os planos-emblema de *Whole Dam Family and the Dam Dog* | © Edwin S. Porter, 1905

4. A redescoberta do ser humano

De um ponto de vista histórico, podemos dizer que o *close-up* dá continuidade a uma tradição que busca no rosto humano, e mais precisamente no olhar, a essência do sujeito. Já em 1435, Leon Battista Alberti afirma, em seu célebre tratado *Da pintura*, que é através dos olhos, muito mais do que por gestos ou palavras, que expressamos “os movimentos da alma” (Alberti *apud* Bredekamp 2015, 278). De modo semelhante, o fisionomista italiano Giambattista della Porta escreve em sua *Fisionomia humana*, de 1586, que os olhos são “as portas da alma” (della Porta *apud* Courtine e Haroche 2016 [1988], 70), e o filósofo francês Marin Cureau de la Chambre afirma em *A arte de conhecer os homens*, de 1660, que o verdadeiro propósito da natureza para nossos olhos é poder nos desmentir sempre que faltamos com a verdade (de la Chambre *apud* Courtine e Haroche 2016 [1988], 31).

Retomando essas premissas em seus escritos sobre o cinema, o húngaro Béla Balázs considerou o *close-up* cinematográfico o principal responsável por uma preciosa redescoberta do rosto humano e, com ele, das “tragédias humanas mais profundas” (Balázs 2011 [1948], 71). Em uma espécie de teoria do *close-up* cinematográfico, Balázs faz uma defesa contundente daquilo que ele define como a “microfisionomia” e a “microdramaturgia” do cinema: quando retratadas corretamente, isto é, quando retratadas de perto, isoladas de qualquer contexto que desvie a atenção dirigida a elas, as mais sutis variações dos músculos do rosto se tornam capazes de “dizer mais coisas que os outros meios de expressão e as outras artes seriam capazes de dizer” (81). Numa formulação que adere com clareza e, de certo modo, parece aprofundar a tradição do jogo atoral naturalista proposto por Stanislavski, Balázs se insurge contra a interpretação “exagerada e ridícula” (86) e o estilo prolixo dos “episódios repletos de aventuras e peripécias” (95) dos filmes antigos. Para ele, ao transformar radicalmente o estilo dos atores e dos roteiros cinematográficos, o *close-up* estaria fazendo emergir uma “arte nova” na qual o rosto seria capaz de exprimir, por si mesmo e sem recurso a qualquer técnica de atuação – sem “lágrimas de glicerina”, mas com uma “emoção que nos arrasta” (87) –, não mais apenas a verdade postiça de um personagem ficcional, mas uma verdade profunda do humano:

O ‘natural’ da expressão é impecavelmente controlado pela proximidade infinita do *close-up*. Essa proximidade revela de imediato a diferença entre um reflexo espontâneo e um movimento pretendido, ‘fabricado’. Apenas a natureza se emudece naturalmente. No homem também, e em sua alma, os reflexos passarão por gestos naturais. Durante um *close-up* o realizador pede a seu melhor ator: ‘Em primeiro lugar, não *interprete!* Não faça absolutamente nada! *Sinta!* Aquilo que aparecerá por *si mesmo* em seu rosto será suficiente!’ (Balázs 2011 [1948], 86-87; tradução minha).

Por fim, em seu ensaio sobre o rosto no cinema, Jacques Aumont (1992) segue, em grande medida, a trilha já percorrida por Balázs. Trazendo a reflexão sobre o *close-up* para os cinemas moderno

e contemporâneo, Aumont argumenta que, apesar da inevitável proximidade entre o ator de teatro e o ator de cinema, e apesar das enormes mudanças provocadas pelo cinema falado – mudanças lamentadas pelo crítico húngaro⁴ –, o rosto humano permanece, no cinema muito mais que no teatro, em posição de grande destaque. A estética naturalista que predomina sobre a narrativa cinematográfica – em síntese, a estética naturalista do cinema hollywoodiano – manteria vivo, portanto, o projeto pelo qual o rosto humano se torna a principal ferramenta que permite ao cinema comunicar suas ideias e, por consequência, o legítimo centro de interesse do trabalho dos atores:

nenhuma estética prática do cinema foi fundada sobre uma consideração real dos corpos dos atores. O que caracteriza todos os atores de Hollywood – e também as atrizes – é que seus corpos, flexíveis, bem treinados, bem conservados e também bem vestidos, passam quase sempre despercebidos, num ameno *no man's land* da corporeidade por onde eles habilmente deslizam tentando não chamar muito a atenção. (...) Mas o essencial do trabalho do ator, a maior parte do trabalho ordinário do ator de cinema não está lá, ou não apenas lá, e sim em seu rosto. (Aumont 1992, 50)

É importante ressaltar que nossa abordagem do rosto humano em *close-up* não está exatamente preocupada em decifrar expressões faciais específicas, desvendar o caráter, as tendências de comportamento, os sentimentos e as intenções de um indivíduo a partir de tal formato de nariz ou de tal contração da boca – como tantas vezes tentaram, sem muito sucesso, os adeptos de disciplinas hoje caducas como a fisionomia ou a frenologia⁵. Desconfiamos, como faz a pesquisadora Noa Steimatsky, que essa leitura das expressões faciais é tão consistente, de um ponto de vista científico, quanto a revelação do futuro nas linhas da palma de uma mão: a nosso ver, o poder do rosto está menos naquilo que ele supostamente expressa do que em sua recusa a se entregar por completo às descrições, discursos e interpretações que fazemos dele (Steimatsky 2017, 21). Dessa forma, ainda que as expressões faciais dos atores em um filme sejam, na maior parte das vezes, claramente legíveis e facilmente interpretáveis para a maioria dos espectadores, a técnica

⁴ Balázs entende que o cinema mudo explora, de modo muito mais “espiritualizado” que o cinema falado, a plasticidade das imagens. Ele vê então, na hegemonia do falado, uma espécie de retrocesso da linguagem cinematográfica: “as esperanças que eu havia depositado no cinema falado não se concretizaram. A arte do cinema mudo deixou de existir, a técnica do falado tomou seu lugar sem sublimá-la nem refiná-la como era esperado. O cinema se tornou novamente, em vários aspectos, um simples teatro fotografado” (Balázs 2011 [1948], 236).

⁵ Apesar do descrédito da fisionomia e da frenologia, Hans Belting as toma como precursores da atual neurologia, disciplina que substitui o interesse por traços faciais e proporções do crânio por um interesse pela morfologia do cérebro humano (Belting 2017, 8). Ademais, os estudos fisionômicos têm alimentado análises relevantes não apenas sobre a prática do *close-up* na fotografia (Faber 2014) e no cinema (Doane 2003), como também sobre as próprias estratégias de criação de sentido na *mise-en-scène* e no jogo atoral no cinema (Maciel Guimarães 2016).

empregada pelos atores para chegar a esse resultado e o conteúdo manifesto das possíveis leituras e interpretações estão, aqui, além de nosso interesse.

5. Espetáculos do corpo na fotografia e no cinema

Dos conselhos aos jovens pintores renascentistas, proferidos pelo *uomo universale* Leon Battista Alberti, à indústria cinematográfica norte-americana, a ideia de que o rosto exprime a verdade ou a essência de uma pessoa – seja ela a entidade fictícia à qual chamamos personagem, seja um indivíduo apreendido na realidade de sua vida cotidiana – atravessou séculos e se manteve praticamente intacta através das mais diversas correntes de pensamento. De volta à virada do século XIX para o século XX, e ao período do cinema de “integração narrativa” que nos interessa aqui, vemos que essa ideia está na base não apenas de muitas das “atrações” cinematográficas, mas também das práticas fotográficas associadas aos documentos de identidade, registros médicos e fichas policiais.

Por exemplo, a expectativa de encontrar, nas proporções e expressões do rosto, marcas que revelam tendências de comportamento criminoso está por trás do projeto de “identificação antropométrica” do criminologista Alphonse Bertillon, que produziu mais de 90 mil retratos criminais entre 1882 e 1889 (Didi-Huberman 2015 [1982], 86). Na mesma época, o neurologista Jean-Martin Charcot argumentou ser possível diagnosticar a histeria feminina, doença muito disseminada inventada por ele próprio, a partir de certas poses e expressões faciais passíveis de serem registradas fotograficamente, o que o levou a produzir verdadeiros álbuns de retratos das pacientes internadas no hospital psiquiátrico da Salpêtrière. De fato, como observa o historiador da arte Georges Didi-Huberman, a “invenção da histeria” por Charcot só se tornou possível graças à imagem fotográfica que produzia visualmente, ao mesmo tempo que os registrava, os sintomas necessários. Nesse sentido, assim como a fotografia forense transformou as delegacias de polícia em estúdios fotográficos, a Salpêtrière se tornou, no decorrer do século XIX, uma “grande fábrica de imagens” na qual “as loucas e os loucos passaram a *ter que posar*” (Didi-Huberman 2015 [1982], 68-69).

Ambas as práticas – fotografia forense e fotografia psiquiátrica – curiosamente se mesclam num mesmo *close-up* por uma decisão aparentemente inusitada do cinegrafista A. E. Weed em dois filmes praticamente idênticos produzidos para os estúdios Biograph em 1904: *Photographing a Female Crook* e *Subject for the Rogue’s Gallery*. Os dois filmes encenam o momento em que uma mulher detida pela polícia é levada para ser fotografada. Vemos com clareza, dentro do plano filmado por Weed, a câmera fotográfica e o tapume diante do qual a mulher é colocada e que servirá de plano de fundo ao retrato. A mulher se prepara, tirando o casaco e o chapéu, o que talvez nos sugira que ela não compreende exatamente a situação em que se encontra – a despeito disso, tudo nos indica que a cena teria sido

combinada, coreografada e ensaiada antes de ser efetivamente filmada: a suposta delegacia de polícia parece, a nossos olhos, o controlado ambiente de um estúdio, e a atriz parece ser exatamente a mesma, com o mesmo penteado e o mesmo vestido nos dois filmes. O que nos interessa, no entanto, é que, em ambos os filmes, no instante em que o fotógrafo se posiciona para realizar seu trabalho, a mulher subitamente se agita a ponto de precisar ser imobilizada pelos policiais. Suas violentas contorções faciais certamente dificultam o trabalho do fotógrafo, borrando a imagem estática que deveria ser seu retrato; no entanto, é justamente essa violência localizada e incontida que desperta o interesse do cinegrafista. Weed levanta o pesado equipamento e o carrega, sem deixar de filmar, para mais perto do rosto expressivo da mulher. Por mais que a situação tenha sido inteiramente planejada, a encenação expõe um jogo de poder evidente na sociedade da época, um jogo no qual o olhar masculino da câmera (do espectador) impunemente explora e condena, sem pudor algum, a imagem de uma mulher que seria tão bandida quanto histérica. Vale notar que, alguns segundos mais longo, *Subject for the Rogue's Gallery* traz, ainda, após um discreto corte seco, a mulher se recompondo ao final da suposta sessão fotográfica, no que parece ser uma tentativa do filme de retornar à normalidade – sobre esse curioso episódio, Noa Steimatsky observa que era comum que os criminosos da época fizessem caretas, numa tentativa de resistir ao ato fotográfico que lhes fixaria a identidade (Steimatsky 2017, 167).



Figuras 38-40: Movimento de câmera em *Photographing a Female Crook* | © A. E. Weed, 1904

Assim, aproximando os dois filmes de A. E. Weed aos já comentados números de transformismo filmados pelos irmãos Lumière e por Georges Méliès, arriscamos afirmar que, se o cinema contribui para uma reinvenção do sujeito – governando a fundamental redescoberta do rosto humano, como quer Balázs –, isso ocorre menos através da fixação de identidades na imagem do que

através de uma eloquente aceitação da impossibilidade mesma de se fixar uma identidade. De fato, o princípio da não-fixação de identidades e o fascínio do público pelos limites da plasticidade da figura humana atravessam todo o cinema de atrações. Já nos primeiros filmes, o cinema esbanja sua aptidão para provocar disjunções entre ator e personagem, corpo e pessoa, tal como argumenta Hans Wulff:

nenhuma arte possui tanto quanto o cinema a liberdade de associar um mesmo corpo a pessoas diferentes. O aspecto ‘lúdico’ da representação, a natureza indireta da relação entre o ator, o personagem e o corpo fazem com que a identidade visual possa ser encenada como um *puzzle*: pessoa e corpo representam duas grandezas suscetíveis de serem combinadas de maneira relativamente livre. Os papéis duplos e múltiplos testemunham com eloquência essa capacidade do cinema de colocar, num mesmo corpo, pessoas diferentes. (Wulff 1997, 15).

É com muita liberdade, pois, que o cinema desafia convenções e conveniências de nossos hábitos perceptivos: assumimos prontamente, sem admitir necessidade alguma de demonstrá-lo, que sempre há e deve haver uma correspondência entre corpo e pessoa. O pressuposto de que a identidade pessoal e a identidade corporal caminham juntas desempenha um importante papel em nossa vida cotidiana, e abandoná-lo implicaria uma penosa reformulação do modo como compreendemos toda a noção de identidade individual. De fotografias a impressões digitais, *scanners* de retina e exames genéticos, “todas as pistas que nos levam à pessoa passam pelo corpo” (Wulff 1997, 15). Isso posto, o cinema vem demonstrar a autonomia do corpo em relação à pessoa, e a autonomia da pessoa em relação ao corpo, fazendo da demonstração um grande espetáculo.

6. Metamorfozes do rosto

Às vésperas da institucionalização do cinema narrativo clássico – que, segundo Gaudreault e Gunning (2006 [1986]), teria ocorrido por volta de 1914 –, a proeza do transformismo é o grande apelo de *Fantômas*, o criminoso mestre dos disfarces que protagonizou dezenas de livros policiais e foi adaptado para o cinema em cinco filmes protagonizados por René Navarre e dirigidos por Louis Feuillade entre 1913 e 1914. Numa espécie de narrativização daquilo que já ocorria n’*O Rei da Maquiagem* de Méliès, o prólogo de *Fantômas* se vale de uma série de lentas fusões para apresentar as diversas facetas – os diversos planos-emblema – do personagem. Vemos assim, logo de entrada, todos os disfarces, mas o homem que se disfarça permanece sintomaticamente ausente, invisível entre um plano e outro da fusão, dissolvido na multiplicidade de suas aparências – se apenas vemos *Fantômas* disfarçado, nunca sabemos como ele deve ser sem disfarce algum. Dessa forma, o personagem parece participar de uma formulação metalinguística: ele anuncia que, em nome da transparência da representação e da fluidez narrativa que se impõem como novos princípios dominantes do cinema, espera-se que o ator

ou atriz desapareça para melhor encarnar e dar a ver seus personagens⁶.



Figuras 41-44: Os planos-emblema de René Navarre no prólogo de *Fantômas* | © Louis Feuillade, 1913

Com o tempo, outras estratégias figurativas vieram se somar às trocas de máscaras e de adereços, aos retoques de maquiagem e às fusões que pretendem desarticular o corpo da pessoa, e vice-versa. Entretanto, o rosto humano parece ter permanecido a principal camada visível na qual essa desarticulação se revela.

Um exemplo interessante é o da versão de *O Médico e o Monstro* realizada por Rouben Mamoulian em 1931. Aqui, é como se a metamorfose do protagonista interpretado por Fredric March não pudesse simplesmente ocorrer num corte, fora de campo ou com o emprego de um dublê: era necessário mostrá-la na íntegra, em *close-up*, o que foi feito através de filtros coloridos que, quando colocados diante da objetiva da câmera, revelavam uma nova camada de maquiagem no rosto do ator. Com essa troca de filtros coloridos, a cena, filmada em branco e preto, permitia ao comportado Dr. Jeckyll se transformar no monstruoso Mr. Hyde.

Já em *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), a simbiose psicológica das personagens representadas por Liv Ullmann e Bibi Andersson é tratada figurativamente com uma transformação que decorre menos no tempo do que na própria espacialidade do campo visual em *close-up*. Para nos dar a ver as mutações de uma personagem em outra, as sobreposições de suas personalidades e, no limite, a inversão de suas identidades, o filme nos oferece uma radical sobreposição de seus

⁶ Devemos a metáfora do “desaparecimento” do ator ao ensaio de Yoshi Oida, no qual ele sugere que, ao apontar o dedo indicador para a lua, o ator não deve chamar a atenção para a beleza de seu gesto, mas sim para a beleza da própria lua (Oida 2007 [1998], 21).

rostos, combinados em um único rosto estranhamente rasgado ao meio. Como lembra Hans Belting, Bergman escolheu duas atrizes que são fisicamente semelhantes e revelou, na semelhança mesma que há entre elas, uma ameaça à identidade de cada uma: “Nenhuma das atrizes foi inicialmente capaz de reconhecer seu próprio rosto, vendo apenas o lado feio do outro rosto” (Belting 2017, 219). Parece haver então, em *Persona*, tanto o drama narrativo da convivência entre uma atriz adoecida (Ullmann) e sua enfermeira (Andersson) quanto o drama plástico da monstruosa possibilidade de dois rostos se fundirem em um só.



Figura 45: Liv Ullmann / Bibi Andersson em *Persona* | © Ingmar Bergman, 1966

Mesmo em filmes que parecem levantar a possibilidade da disjunção entre o corpo e a pessoa apenas para melhor rejeitá-la, a plasticidade do rosto humano frequentemente desempenha uma função crucial no trabalho narrativo e figurativo. É o que ocorre em *Os Olhos sem Rosto* (Georges Franju, 1960), que conta a história de um talentoso cirurgião plástico obstinado em reconstituir o rosto de sua filha Christiane (Édith Scob) após sua desfiguração em um acidente. Essa nobre motivação do médico o leva a praticar atos de uma intolerável crueldade: ele sequestra diversas jovens cujos rostos teriam o tom de pele, as dimensões e os traços adequados para, num inédito e clandestino transplante facial, compor uma máscara orgânica sob medida, perfeita para sua filha. Porém, todas as suas tentativas de transplante fracassam, e nenhuma sequência do filme é mais eficaz em exprimir esse fracasso do que aquela composta exclusivamente por planos estáticos: vemos, no decorrer de uma série de retratos frontais, a gradual decomposição da máscara transplantada para servir de rosto a Christiane. Sobre o reaparecimento de suas cicatrizes, paira a dificuldade de um rosto em aderir a outros rostos. Essa dificuldade nos diz tanto da rejeição biológica que um organismo impõe a corpos que lhe são estranhos, quanto da recusa psicológica de uma identidade pessoal em aderir a outras marcas corporais que não aquelas que lhe foram originalmente designadas. Se a fusão de dois rostos em um único rosto só foi possível mediante a produção de uma figura monstruosa em *Persona*, em *Os Olhos sem Rosto* essa fusão se mostra impraticável e, mesmo após provocar e assistir friamente à

morte de seu pai, Christiane preservará sua candura e inocência por detrás da artificial máscara branca que protege suas cicatrizes.



Figuras 46-49: A gradual decomposição do rosto em *Os Olhos sem Rosto* | © Georges Franju, 1960

Conclusão: a narrativização do rosto e o excesso incontrolável

Em nossa busca por momentos do cinema narrativo em que o plano aproximado do rosto humano vem revelar uma disputa entre a presença material de um corpo e a esperada identidade individual de uma pessoa – e também entre a “verdade” de um ator e a suposta “verdade” de seus personagens –, podemos facilmente encontrar inúmeras ocorrências em filmes contemporâneos. Podemos lembrar, por exemplo, que, nos seis filmes da série *Missão: Impossível* produzidos e estrelados por Tom Cruise até agora (1996-2018), o espectador aguarda pelo momento em que algum dos personagens irá retirar uma sofisticada máscara de borracha para revelar sua verdadeira identidade. A cena do desmascaramento se tornou uma espécie de marca registrada da série, e a expectativa do espectador, alimentada pela narrativa e pela *mise-en-scène*, é inevitavelmente satisfeita por um meticuloso *close-up* que parece atualizar e recontextualizar, assim, a noção de “plano-emblema” à qual recorreremos para lidar com o “cinema de atrações”. De fato, a revelação da identidade verdadeira através da revelação do rosto verdadeiro não apenas produz uma reviravolta narrativa que exige do espectador uma atenção máxima às nuances físicas e psicológicas dos personagens da trama – essa dupla revelação engendra também um momento de pura atração visual, momento no qual a pungência de um olhar habitante de uma órbita alheia, a viscosidade de um rosto-máscara que pode ser colocado e retirado e, sobretudo, a súbita

metamorfose de uma estrela de Hollywood em outra assumem, tanto metafórica quanto literalmente, o primeiro plano.

O espetáculo de uma reinvenção, redescoberta ou transformação do sujeito se constitui assim como um motivo cinematográfico por excelência, explorando sobretudo as articulações e as brechas existentes entre corpo, ator e personagem. De um ponto de vista formal, tal exploração sequer precisa recorrer aos adereços e efeitos de maquiagem empregados por René Navarre (*Fantômas*), Georges Méliès (*O Rei da Maquiagem*) ou Félicien Treway (*Chapeaux à Transformations*). Tudo pode ocorrer num único plano de um único rosto que, pela força de sua própria performance, busca resistir à fixação de uma identidade individual – é o que vimos na mulher detida pela polícia em *Photographing a Female Crook* e *Subject for the Rogue's Gallery*, e podemos ver novamente, por exemplo, na transição entre o ingênuo e amigável Charlie ao agressivo e impaciente Hank, ambos interpretados por Jim Carrey em *Eu, eu Mesmo e Irene* (Bobby Farrelly, 2000). Enquanto vemos, no âmbito narrativo, a surpreendente substituição de Charlie por Hank, somos levados também a contemplar as contorções e caretas de um Jim Carrey que, mais do que nunca, permanece Jim Carrey.



Figuras 50-53: Jim Carrey passa de Charlie a Hank em *Eu, eu Mesmo e Irene* | © Bobby Farrelly, 2000

Naturalmente, as soluções formais podem também compreender outros elementos complexos além do jogo atoral. Num exemplo extremo, são necessários intensos flashes luminosos, efeitos de fumaça, justaposições, imagens em *reverse*, montagem acelerada e muitos efeitos sonoros para dar conta da explosiva transformação do saxofonista Fred (Bill Pullman) no mecânico de automóveis Pete (Balthazar Getty) em *Estrada Perdida* (David Lynch, 1997).

Mais representativas ainda talvez sejam as grandes produções de Hollywood que, recorrendo à tecnologia digital, fazem do rosto humano uma substância plástica indefinidamente manipulável,

adulterável e substituível sem que, parafraseando Brecht, nada se perca dela. Nesse sentido, podemos lembrar duas séries de fantasia que marcaram o início dos anos 2000: em *O Senhor dos Anéis: As Duas Torres* (Peter Jackson, 2002), a cena do exorcismo e consequente rejuvenescimento do rei Théoden (Bernard Hill), completo com o desaparecimento de rugas, a mudança de cor dos olhos e o corte de barba e cabelo, ocorre em um único primeiríssimo plano de surpreendentes mais de dez segundos de duração. E, em *Harry Potter e a Câmara Secreta* (Chris Columbus, 2002), os efeitos colaterais da “poção polissuco” ingerida por Harry (Daniel Radcliffe) para adquirir momentaneamente a aparência de seu rival Vincent Crabbe (Jamie Waylett) – a “loção polissuco” sendo um artifício recorrente nos filmes da série – permitem que, por alguns instantes, o espectador contemple os rostos dos dois atores monstruosamente fundidos em um único rosto. O transformismo digital parece realizar assim, de modo talvez irrefletido e não sem alguma ironia, com um elevado grau de realismo e sem sutileza alguma, a promessa figurativa feita por Bergman em *Persona*.



Figuras 54-57: Os efeitos da poção “polissuco” em *Harry Potter e a Câmara Secreta* | © Chris Columbus, 2002

Este artigo investigou as raízes do personagem cinematográfico, buscando inicialmente um caminho possível por entre a apreensão usual do personagem como “pessoa representada” e sua conceituação mais ampla, formulada pela narratologia formalista e estruturalista, como “função narrativa”. Partindo de alguns números de transformismo em filmes do primeiro cinema, questionamos como teria se dado a passagem do corpo filmado como atração por si mesmo para o corpo filmado como base material dessa uma entidade ficcional específica, ainda que abstrata, à qual chamamos personagem. Destacamos o *close-up* como figura de linguagem fundamental nessa passagem, uma figura capaz não apenas de amplificar o tamanho do rosto humano, mas também de sinalizar, pela expressão de intenções e emoções, a construção de uma identidade individual análoga àquela que se supõe em uma pessoa humana. Dessa forma, o *close-up* implicaria o espectador não mais apenas em uma imagem-atração, mas em uma trama propriamente narrativa, propondo um pacto de identificação entre o espectador e a pessoa filmada. Ainda assim, a nosso ver, por mais que o rosto em *close-up* possa ser plenamente compreendido e, por assim dizer, domesticado pelo contexto narrativo que o acolhe, ele guarda sempre algo de inassimilável, uma espécie de um incontrolável excesso (Doane 2003, 104-105) que os filmes, dos Lumière às fantasias milionárias de Hollywood, não se cansam de explorar, sobretudo através da performance de seus atores. Vimos assim que, com o declínio do “cinema de atrações” e o estabelecimento do cinema narrativo, o princípio dominante do discurso fílmico se altera, mas o *close-up* mantém acesa a chama da imagem-atração sempre que o sujeito faz provas de sua instabilidade identitária e de seu inesgotável potencial plástico de fragmentação, multiplicação e transformação.

BIBLIOGRAFIA

- Abirached, Robert. 1994 [1978]. *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978]. Paris : Gallimard.
- Aumont, Jacques. 1992. *Du visage au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Balázs, Béla. 2011 [1948]. *Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot et Rivages.
- Barthes, Roland. “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communications*, nº 8, 1966 1-27.
- Belloï, Livio. “L’invention du personnage”. *Iris*, nº 24, 1997, 59-76.
- Belloï, Livio. 2001. *Le regard retourné : Aspects du cinéma des premiers temps*. Québec, Paris : Nota Bene / Méridiens Klincksieck.

- Bredenkamp, Horst. 2015. *Théorie de l'acte d'image*. Paris : La Découverte.
- Candido, Antonio. 2011 [1964]. "A personagem do romance". In *A personagem de ficção*, editado por Antonio Candido et al. São Paulo: Perspectiva, 51-80.
- Courtine, Jean-Jacques, e Claudine Haroche. 2016 [1988]. *História do rosto: Expressar e calar suas emoções*. Petrópolis: Vozes.
- Didi-Huberman, Georges. 2015 [1982]. *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Doane, Mary Ann. "The close-up: Scale and detail in the cinema". *Differences: A journal of feminist cultural studies*, vol. 14, nº 3, 2003, 89-111.
- Frow, John. 2016. *Character and person*. Oxford: Oxford University Press.
- Gaudreault, André, e Tom Gunning. 2006 [1986]. "Early cinema as a challenge to film history". In *The cinema of attractions reloaded*, editado por Wanda Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 365-380.
- Gardies, André. 1999. "Visages et figures : Esquisse pour un portrait sémiologique de l'acteur" In *Le conteur de l'ombre : Essais sur la narration filmique*. Lyon : Aléas / Université Lumière Lyon-2, 33-58.
- Greimas, Algirdas. 1973 [1966]. "Reflexões sobre os modelos atuacionais" In *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix / USP, 225-250.
- Gunning, Tom. 1994. *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: The early years at Biograph*. Chicago e Urbana: University of Illinois Press.
- Faber, Monika. "The face under magnifying glass". In *Object-photo. Modern photographs: The Thomas Walther Collection 1909-1949*, eds. Mitra Abbaspour et al. New York: The Museum of Modern Art, 2014. Acesso 6 dez. 2018. <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/esays/Faber.pdf>>.
- Guimarães, Pedro. "No rosto, lê-se o homem: A fisionomia no cinema. *Significação*, nº 46, 2016, 85-105.
- Heath, Stephen. 1981. "Body, voice". In *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 176-193.
- Jouve, Vincent. "Pour une analyse de l'effet personnage". *Littérature*, nº 85, 1992, 103-111.
- Mendes, Conrado. "A noção de narrativa em Greimas". *E-Com*, nº 6, 2013, 1-12.

- Michaels, Lloyd. 1998. *The Phantom of the Cinema: Character in Modern Film*. New York: State University of New York Press.
- Musser, Charles. 2004. "The changing status of the actor" In *Movie Acting: The Film Reader*, ed. Pamela Wojcik. New York: Routledge, 51-58.
- Oida, Yoshi. 2007 [1998]. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera.
- Phelan, James. 1989. *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Propp, Vladimir. 1984 [1928]. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense.
- Steimatsky, Noa. 2017. *The Face on Film*. New York: Oxford University Press.
- Tomashevsky, Boris. 1965 [1925]. *Théorie de la littérature*. Paris : Seuil.
- Wulff, Hans. "La perception des personnages de film". *Iris*, nº 24, 1997, 15-32.

FILMOGRAFIA

- Chapeaux à Transformations*. Dir. Auguste e Louis Lumière. França, 1895.
- O Homem Orquestra*. Dir. Georges Méliès. França, 1900.
- Deslocamento Misterioso*. Dir. Georges Méliès. França, 1901.
- The Big Swallow*. Dir. James Williamson. Inglaterra: Williamson Kinematograph, 1901.
- O Homem da Cabeça de Borracha*. Dir. Georges Méliès. França, 1901.
- O Melómano*. Dir. Georges Méliès. França, 1903.
- O Grande Roubo do Trem*. Dir. Edwin S. Porter. EUA: Edison, 1903.
- Rube and Mandy at Coney Island*. Dir. Edwin S. Porter. EUA: Edison, 1903.
- O Rei da Maquiagem*. Dir. Georges Méliès. França, 1904.
- Photographing a Female Crook*. Dir. A. E. Weed. EUA: American Mutoscope & Biograph, 1904.
- Subject for the Rogue's Gallery*. Dir. A. E. Weed. EUA: American Mutoscope & Biograph, 1904.
- The Firebug*. EUA: American Mutoscope & Biograph, 1904.
- The Whole Dam Family and the Dam Dog*. Dir. Edwin S. Porter. EUA: Edison, 1905.
- Toto et sa Sœur en Bombe à Bruxelles*. Bélgica: Pathé Frères, 1909.
- Fantômas*. Dir. Louis Feuillade. França: Gaumont, 1913.

- Metrópolis*. Dir. Fritz Lang. Alemanha: UFA, 1927.
- O Médico e o Monstro*. Dir. Rouben Mamoulian. EUA: Paramount Pictures, 1931.
- Um Corpo que cai*. Dir. Alfred Hitchcock. EUA: Alfred J. Hitchcock Productions, 1958.
- Os Olhos sem Rosto*. Dir. Georges Franju. França: Lux Film, 1960.
- Persona*. Dir. Ingmar Bergman. Suécia: Svesnk Filmindustri, 1966.
- Solaris*. Dir. Andrei Tarkovsky. Rússia: Mosfilm, 1972.
- Esse Obscuro Objeto do Desejo*. Dir. Luis Buñuel. Espanha e França: In-Cine et al., 1977.
- Missão: Impossível*. Dir. Brian de Palma. EUA: Cruise/Wagner Productions, 1996.
- Estrada Perdida*. Dir. David Lynch. França e EUA: CiBy 2000 e Asymmetrical Productions, 1997.
- Eu, eu Mesmo e Irene*. Dir. Bobby Farrelly. EUA: Conundrum Entertainment, 2000.
- O Senhor dos Anéis: As duas torres*. Dir. Peter Jackson. Nova Zelândia e EUA: New Line, 2002.
- Harry Potter e a Câmara Secreta*. Dir. Chris Columbus. EUA: Warner Bros., 2002.
- Império dos Sonhos*. Dir. David Lynch. França, Polônia e EUA: StudioCanal, 2006.
- Jogo de Cena*. Dir. Eduardo Coutinho. Brasil: VideoFilmes, 2007.
- Synecdoche, New York*. Dir. Charlie Kaufman. EUA: Sidney Kimmel Entertainment, 2008.

Recebido em 07-XII-2018. Aceite para publicação em 25-V-2019.