

# Lindo: teoria do cinema, estética e a história da imagem incômoda

## Pretty: Film theory, aesthetics, and the history of the troublesome image

Este artigo foi publicado originalmente em inglês na revista *Camera Obscura* 71, v. 24, n. 2, p. 1-41.

De acordo com a explicação do conceito de Rosalind Galt, “pretty” tem sentido mais próximo de “lindo”, para se distanciar da noção estética tradicional de “belo” (“beautiful”) ou do conceito de Sianne Ngai sobre o “bonitinho” (“cute”). A tradução então optou por traduzir “pretty” por “lindo”.

### Rosalind Galt

Chefe do Departamento de Estudos de Cinema do Kings College, em Londres. Escreveu os livros *Pretty: Film and the Decorative Image* (Columbia University Press, 2011) e *The New European Cinema: Redrawing the Map* (Columbia University Press, 2006) e foi coeditora de *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (Oxford University Press, 2010). Ao lado de Karl Schoonover, coordena projeto de pesquisa sobre Cinema Queer Global.

**E-mail:** rosalind.galt@kcl.ac.uk

### Tradução:

### Camila Vieira da Silva

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ (Tecnologias da Comunicação e Estéticas).

**SUBMETIDO EM:** 10/10/2015

**ACEITO EM:** 28/10/2015

## DOSSIÊ

### RESUMO

Ao condenar a exclusão do “lindo” na teoria do cinema e na história da arte, Rosalind Galt reavalia ideias concebidas sobre o impulso decorativo e procura investigar como tal oposição representa um preconceito estético ocidental duradouro contra a cosmética feminina e o ornamento primitivo. O lindo incorpora a visualidade exuberante e a mise-en-scène colorida cada vez mais centrais ao cinema mundial.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem; lindo; feminismo; estética; ornamento.

### ABSTRACT

Condemning the exclusion of the “pretty” from film theory and art history, Rosalind Galt reevaluates received ideas about the decorative impulse and seeks to investigate how its opposition represents a long-standing Western aesthetic bias against feminine cosmetics and primitive ornament. The pretty embodies lush visuality and colorful mise-en-scène increasingly central to world cinema.

**KEYWORDS:** Image; pretty; feminism; aesthetic; ornament.

## 1. O lindo paradoxal

No meio de toda a narrativa de *Dante no es únicamente severo* (*Dante Is Not Only Severe*, Espanha) – o filme vanguardista de 1967 do diretor catalão Joaquín Jordá –, há muitas tomadas explícitas de uma cirurgia realizada no olho de uma bela mulher. Jordá descreveu o filme como uma provocação ao público e as imagens da cirurgia como um esforço de contrapor o que ele chamou de “sonolência estética” (apud. Manresa, 2006, p.154). As tomadas são certamente apreensivas, porém mais impactante é a alegação de Jordá de que uma desagradável visualidade ou imagem feia é necessária para privar a sedução da estética. Para ele, a imagem atrativa visualmente pode apenas trabalhar contra a radicalidade verdadeira e este perigo – sobrepondo até mesmo seu próprio filme – deve ser contraposto com medidas violentas contra a imagem em si. Este exemplo fílmico cristaliza um modo de pensamento que é muito comum na teoria do cinema. A reivindicação de Jordá, de uma forma ou outra, atravessa a história da escrita sobre cinema, entrelaçando um constante julgamento estético implícito com uma habitual crítica política explícita. E, como este exemplo torna claro, o julgamento estético não-dito dificilmente carece de implicações políticas. Ao sujeitar sua protagonista modelo fashion à dissecação na tela, Dante nos lembra do velho problema de gênero da vanguarda – mais uma vez, retalhar globos oculares é necessário para se guardar contra o perigo estético da mulher<sup>1</sup>.

Neste ensaio, quero efetuar uma pequena dissecação própria, para abrir o corpo da teoria do cinema e olhar, como em *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (Estados Unidos, 1971), de Stan Brakhage, para as cores e os padrões de seu interior. Se todo este papo de corpos e sangue parece longe do lindo, este é certamente o ponto. A retórica da teoria do cinema tem insistentemente denegrido a decoração de superfície, considerando a pele atrativa da tela ser falsa, fútil, feminina ou apolítica e localizando verdade e valor antes em variantes do corpo fílmico enfeado de Jordá. Este ímpeto é naturalmente não universal – há exceções significantes à denigração da superfície estética, particularmente de aproximações teóricas feministas e queer que irei discutir mais tarde –, mas a suspeita da “lindeza” todavia permanece estranhamente resiliente. Podemos pensar, por exemplo, no lugar-comum do “espetáculo vazio” como uma figura da crítica na escrita sobre cinema do jornalismo à teoria<sup>2</sup>. Sugeriria que esta crítica em si deve ser interrogada. Quer dizer, ao posicionar o lindo como campo estético no cinema, não estou tanto selecionando um corpo de textos ou técnicas para ser colocado ao lado do esquema kantiano trans-histórico de beleza, mas propondo um método de leitura que perturba esta história retórica. O lindo, eu alegaria, já está presente na teoria do cinema, nomeando o frequente mau objeto não dito de sucessivos modelos críticos. Ao nomeá-lo, podemos traçar uma trama, um pressuposto estruturante sobre a relação entre forma e conteúdo que institui a estética como um problema no e para o cinema. Ao firmar a alegação do lindo como uma categoria, podemos então reimaginar o terreno contestável da estética e da política e abrir histórias do cinema que têm sido até aqui inassimiláveis para o cânone crítico. E se tornar este discurso visível pode envolver corte, ler o lindo demanda um modo de crítica menos sangrento.

Ao evocar a sedução e a futilidade da imagem estética, localizamos a teoria do cinema dentro de uma história filosófica que data da separação de Platão entre a ideia e a imagem. Para muitos leitores de Platão, a palavra ou a ideia é primeira, enquanto

<sup>1</sup> Análises feministas relevantes da vanguarda incluem os livros de Patricia Mellencamp (1990); Linda Williams (1992); e Lauren Rabinovitz (1991).

<sup>2</sup> Veja, por exemplo, Wheeler Winston Dixon (1998).

a imagem é, na melhor das hipóteses, uma cópia incapaz de articular razão filosófica e, na pior das hipóteses, uma cosmética enganosa e perigosa<sup>3</sup>. Esta linguagem fundadora da estética ocidental não é apenas logocêntrica, mas, como um corolário, iconofóbica, e encontra a imagem como secundária, irracional e vinculada ao plano inadequado da superfície. Dudley Andrew conectou esta tradição filosófica à teoria do cinema, apontando para “a mais passional diatribe de marxistas e feministas, que deve ser contada entre os iconoclastas chefes de nossa era” (1997, p. viii). Então, como reconciliaremos um meio baseado em imagens com uma crítica baseada em iconoclastia, a destruição das imagens?

Para a historiadora da arte Jacqueline Lichtenstein, a imagem, banida por Platão do reino da metafísica, “nunca foi efetivamente suprimida, por ter assombrado a filosofia desde então, como a figura do homem morto que assombra um criminoso: apenas uma sombra” (1993, p. 1). Com esta figura dramática, ela instiga uma assombrologia da imagem, traçando a secundariedade que segue à imagem no reino da filosofia e da história da arte. Já que a história da arte é obrigada a não rejeitar a imagem totalmente, ela reenquadra o debate em termos de *disegno* e *colore*, prezando as propriedades significativas da linha e relegando a cor ao menor domínio da emoção<sup>4</sup>. Além disso, como David Batchelor (2000, p.52) aponta, o *colorem* latino está conectado ao *celare*, “esconder”, e, em termos da história da arte, o binário não é simplesmente uma descrição de “design” versus “cor”, como geralmente pensamos sobre estes termos, mas implica que uma imagem começa com uma estrutura significativa, mas sem cor em que uma aplicação de superfície é adicionada. A cor não meramente suplementa a linha, mas esconde suas verdades; o problema da imagem em si é então refigurado como um problema dentro da imagem. A esta genealogia, adicionaria os estudos de cinema. Se a estética clássica cria o binário da palavra versus a imagem, então espero mostrar como suas modernas elaborações herdaram ambas esta suspeita da imagem em si e replicaram a hierarquia dentro da imagem. Escrever sobre cinema então frequentemente policia a linha e a cor, ou a narrativa e a mise-en-scène, como avatares, de um lado, da pureza e da razão e, de outro, do primitivismo e da decepção.

Nós testemunhamos esta suspeita axiomática da imagem e seu fascínio visual em cada período e cada ramo da escrita sobre cinema. Para ver a influência do discurso histórico da arte nos estudos de cinema, considere esta alegação, do crítico francês do século XIX Charles Blanc, de que a cor é perigosa para pintores de batalhas históricas: “Ao perseguir apaixonadamente o triunfo da cor, o pintor corre o risco de sacrificar a ação ao espetáculo” (1891, p.169). Esta preocupação pelo significado (ativo) sobre o espetáculo (ativo) certamente ressoa com o discurso cinematográfico. Por exemplo, em uma repetição quase perfeita da crítica de Blanc, Anton Kaes argumenta em *From Hitler to Heimat* que as cenas de batalha nos filmes de guerra alemães tentam apresentar uma narrativa antiguerra, mas que “mensagens morais evaporam quando se chocam com o prazer visual e o espetáculo” (1989, p.16)<sup>5</sup>. E Kaes não está só nesta avaliação do apelo estético. Através dos maiores cordões da teoria do cinema, este impulso trabalha para excluir certas categorias do cinema como cosmética ou de vi-

<sup>3</sup> Existe, é claro, uma literatura filosófica substancial sobre este tópico. Para o propósito deste artigo, aponto meramente para os dois maiores críticos contemporâneos engajados com a imagem de Platão: Jacques Derrida e o texto “Plato’s Pharmacy” (1981, p. 67 – 185); e o livro de Michèle Le Doeuff, *The Philosophical Imaginary* (1989). A análise de Le Doeuff é particularmente sugestiva pela sua insistência no gênero como intrínseco à deslegitimação filosófica da imagem.

<sup>4</sup> Este debate é recorrente na história da arte, com variantes clássicas, renascentistas e modernas. Perspectivas úteis incluem o livro de John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (1999); e de Charles A. Riley II, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology* (1996). Veja também Joshua Reynolds (1859); Johann Joachim Winckelmann (1970); e Charles Blanc (1882). Brian Price e Angela dalle Vacche conectam estes ensaios aos estudos de cinema em *Color: The Film Reader* (2006).

<sup>5</sup> Este exemplo demonstra a busca pela retórica: como historiador do cinema, o projeto de Kaes se situa em outro lugar, mas vemos como esta questão teórica sublinha seu modelo interpretativo.

sual excessivo, enquanto outras podem ser redimidas por seus elementos linguísticos ou pela crítica linguística. Por exemplo, podemos considerar o foco de Christian Metz (1974) na linguagem cinematográfica como um caso do último, e o ataque de Michel Chion (1991) ao que ele chama de estilo “neogaudy” do cinema pós-clássico como um dos muitos casos do anterior. Para Chion, o filme neogaudy usa uma superfície de jogo de cores e fotografia brilhosa – por exemplo, no cinema du look francês – para substituir um engajamento mais velho com a palavra em si. Em outras palavras, a superfície substitui a profundidade, imagens substituem significados, a estética substitui a política. Na sua demanda por uma imagem menos linda, o texto de Chion assume a leitura da identidade do menos lindo e mais significante.

É claro, ao propor esta herança, não quero sugerir uma identificação maciça da teoria do cinema com a estética platônica. A diversidade de bolsas de estudo em cinema impede qualquer afirmação universalizante. Mas, como espero demonstrar neste artigo, a associação problemática da imagem com a cosmética, e portanto o inferior, está entrelaçada complexa e persistentemente com a história da teoria do cinema. A denigração desliza da imagem, tais como tipos específicos de imagens (muito coloridas, muito sedutoras, muito cosméticas), em cada caso modelando a imagem que é muito imagética para seu próprio bem. Estes deslizes fazem o lindo difícil de discernir: ele emerge nas brechas entre valores ou como um contraponto não-dito em asserções críticas. Algumas de suas ressonâncias têm aspectos explicitamente contrários ao modelo heurístico anti-imagem; por exemplo, argumentos feministas para o valor crítico da superfície ou do detalhe, e teorias queer da drag e do performativo, são todas significantes epistemologias anti-profundidade para as quais irei retornar como modelos para transformar regimes dominantes de valor<sup>6</sup>. Mas meu foco aqui está em por que a denigração da imagem todavia permanece uma prática de tão crítico padrão, como se torna uma sabedoria acolhida por teóricos que não concordam em muita coisa e, de fato, como as revisões radicais das teorias feministas e queer têm reencenado esta tradição estética tão frequentemente quanto elas têm replicado. Este terreno é o que a teoria do cinema tipicamente concede antes de começar, produzindo o lindo como uma exclusão necessária de reivindicações sucessivas a uma imagem significativa.

Alguém pode perguntar por que deve ser desejável ler o lindo. Dada a suspeita que muitos estudiosos de cinema têm por *qualquer* forma de investigação estética, deve parecer perverso focar em tal categoria aparentemente trivial e não intelectual. Si-anne Ngai (2005, p. 813) tem respondido a questões similares em seu trabalho sobre o bonitinho, em que ela argumenta a reavaliação histórica de “conceitos de gosto menor”. Ngai argumenta que, “enquanto conceitos estéticos prestigiosos como o belo, o sublime e o feio têm gerado múltiplas teorias e filosofias da arte, comparativamente os novos como *bonitinho, glamoroso, caprichoso, voluptuoso, confortável* ou *maluco* parecem longe de fazer algo do tipo, apesar de ironicamente, na conexão fechada entre sua emergência e a ascensão do consumidor estético, eles todos parecem os mais apropriados para a análise da crescente relação complexa da arte com a sociedade de mercado no século XX” (ibid., p. 811-812). Como os termos menores de Ngai, o lindo está indubitavelmente imbricado na estética do consumidor de ambos cinema popular e de arte, sem mencionar o design industrial, arte, turismo e por aí vai. Como Ngai continua em tornar claro, não é suficiente simplesmente condenar estas categorias como cooptadas ou secundárias. Ao mapear a oposição retórica da aguda e pon-

<sup>6</sup> Veja, por exemplo, Mary Ann Doane (1982); Stephen Heath (1986); Naomi Schor (1987); Judith Butler (1993; 2004); e Chris Straayer (1996).

tuda vanguarda ao leve e infantil bonitinho, ela prolonga, por exemplo, uma análise política da linguagem balbuciante de Gertrude Stein em termos de gênero, sexualidade e modernidade. O que é importante aqui é a afirmação de que uma categoria menor pode ser particularmente adequada não apenas para reler textos específicos, mas também para gerar teorias de uma forma de arte enquanto tal. Como o papel que ela assinala ao bonitinho em poesia lírica, eu afirmaria que o lindo emerge como unicamente relevante por pensar o terreno da estética do cinema.

O cinema comercial certamente privilegia um tipo de lindeza, criando prazer visual desde os corpos desejáveis das estrelas jovens e as locações estimulantes em que suas histórias se situam. Enquanto isso, a crítica de cinema tem inúmeras vezes destituído o que vê como lindo demais – espetáculo vazio, superfície sem profundidade, o ornamento em massa. No crucial destes discursos, podemos observar o lindo como o conceito estético que melhor descreve a articulação do cinema entre a cultura visual e o capitalismo do século XX. O sentido de lindo como uma estética inferior, superficial ou bem fácil, vincula o cinema com críticas históricas da cultura de massa e com tais estudos que têm revelado a natureza de gênero destas associações. O lindo evoca um medo patriarcal dos prazeres do cinema popular e suas audiências incontroláveis. Mas apesar de cruzar com a noção de “cultura de massa como mulher”, o lindo também transpõe a divisão alta/baixa cultura (Modleski, 1991)<sup>7</sup>. Enquanto filmes populares tais como *Moulin Rouge!*, de Baz Luhrmann (Austrália/Estados Unidos, 2001), têm sido largamente criticados como lindos demais e autênticos insuficientemente, o cinema político e os filmes de arte são frequentemente rejeitados como lindos demais e insuficientemente difíceis (Arroyo, 2001, p.50-51)<sup>8</sup>. Assim, o lindo nomeia aquelas imagens excluídas que ambas altas teorias e instituições mais populares têm achado difícil admitir. Fala tanto da sabedoria acolhida sobre o cinema como do lugar exato onde sua estética se tornou um problema. Nesta aparente contradição, se encontra a habilidade reflexiva do lindo em chamar atenção para a natureza da imagem cinematográfica: uma categoria de gosto recorrente no cinema, que também fala diretamente à questão do cinema. O lindo indica uma ansiedade teórica sobre a imagem moderna, mas também nomeia práticas da feitura da imagem que perturbam o dogma estético.

Como, então, podemos separar os lugares onde a lindeza garante a inclusão capitalista daqueles que articulam estética ou exclusão política? Esta faca de dois gumes precisamente figura a singular relação do lindo com o cinema: nenhuma outra categoria estética assume tal domínio ao mesmo tempo em que delinea tamanha história diversa de rejeição. Para entender este paradoxo, que é precisamente o que me interessa na categoria, podemos começar descrevendo estratégias formais quase certas no cinema. Sem reificar uma categoria estética, é todavia útil listar os tipos de imagens que estamos falando: coloridas, compostas cuidadosamente, equilibradas, texturizadas ricamente ou ornamentais. Claramente, não é o caso de que todos os filmes que usam tais técnicas são radicais de qualquer jeito. Da mesma forma que nem todos os filmes auto-reflexivos, editados em disjunção ou ambíguos narrativamente, são automaticamente transgressivos politicamente, então pode a maioria dos filmes “lindos” ser taxada facilmente de reacionária, cúmplice ou genericamente desinteressante?<sup>9</sup>

<sup>7</sup> A frase “cultura de massa como mulher” é claro vem de Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, and Postmodernism* (1986). A periodização de Huyssen também sugere que uma reavaliação do lindo pode ser um movimento pós-modernista. Enquanto não estou certa o quão útil o termo é para meu argumento, já que não faço apelos históricos ao pós-modernismo, isso fala a uma interseção dos debates identitários, estéticos e ideológicos que ajudam a enquadrar a significância contemporânea do lindo.

<sup>8</sup> A crítica de Arroyo é um exemplo na medida do discurso sobre *Moulin Rouge!* Uma crítica mais específica da inautenticidade racial do filme pode ser encontrada em Mike Sell (2007).

<sup>9</sup> Há um eco aqui de debates sobre drag, em que a afirmação de Judith Butler sobre drag, como uma figura para o performativo, conduz a argumentos sobre o grau em que a drag era útil para uma política radical. Enquanto não foco em questões identitárias quase da mesma forma, meu argumento partilha com Butler um desejo de localizar o político em outro lugar do que em questões

Não penso que quaisquer escolhas formais garantam a política; muito menos que elas possam atravessar o conjunto global das práticas e culturas do cinema. Até agora, o que este agrupamento demonstra é como certos tipos de filmes são geralmente observados como ruins automaticamente (política, estética e representativamente) e que esta tendência recorrente em destituir o lindo nos diz algo sobre onde e como estamos dispostos a encontrar significado e valor.

Ao questionar esta tendência destitutiva, o posto político do lindo se torna visível. Os mesmos modos dominantes de julgamento estético que põem os termos pelos quais os corpos podem ter acesso à beleza também definiram quais formas podem ser significativas. Contra-estéticas precedentes têm promovido versões do feio ou plano, um reverso do valor estético que tem sido indubitavelmente importante para o marxismo pós 1968 e políticas identitárias, ao recusar os termos do pensamento hegemônico. Dado este modo de pensar, o lindo pode evocar exatamente uma figura de valores dominantes, a estrela jovem hétero e branca, supostamente desejada por todas as pessoas corretas. Contudo, como espero mostrar, muitas estéticas opostas estão fundadas na mesma lógica iconofóbica como o modelo dominante que elas esperam derrotar, e esta falha estrutural limita sua habilidade em abranger imagens lindas como políticas. Olhando além do corpo da jovem estrela, podemos nos orientar diferentemente para a estética do lindo através do campo visual<sup>10</sup>. Endereçar as qualidades lindas da imagem é encarar as ansiedades do cinema sobre seu próprio valor, mesmo ou especialmente, em face à sabedoria recebida sobre quais filmes são bons, sérios ou políticos.

No que se segue, endereço esta contenda em três seções. Primeiro, traço brevemente a história desta retórica de exclusão na teoria do cinema clássica e pós-clássica, identificando a lógica que aparentemente subtende explicações absurdas do valor cinematográfico. Nestes exemplos, ambos os termos positivos e os regimes valorativos são bem diferentes; o que conta como valioso nas teorias clássica, realista, marxista e pós-estruturalista é em geral radicalmente discordante. Através destes modelos teóricos contestatórios, meu objetivo não é forçar paralelos, mas revelar a associação surpreendente deste único olhar. A incomensurabilidade destas teorias faz ainda mais curiosa e sugestiva sua inimizade partilhada contra a imagem linda. A segunda seção do ensaio localiza a retórica do lindo na modernidade, analisando sua articulação histórica entre estética e política e considerando estas teorias que engajam mais complexamente com seus pressupostos estruturantes. A terceira seção argumenta sobre o valor de uso político do lindo e aponta para como a perspectiva do lindo nos faz ler o cinema de modo diferente.

## 2. O olho estético da teoria do cinema

A teoria clássica do cinema pode parecer isenta do platonismo identificado por Lichtenstein (1993) e Andrew (1997), já que sua preocupação com a especificidade cinematográfica cede em si mais à iconofilia que à iconoclastia. Entretanto, mesmo nas suas variantes mais idealistas, o lindo aparece como um operador de julgamento. Em *The Film: A Psychological Study*, Hugo Münsterberg argumenta: "Imitar o mundo é um processo mecânico; transformar o mundo para que ele se torne uma coisa da beleza é o propósito da arte" (1970, p.62). O contraste explícito está entre o mimético e o belo. Contudo, ele imediatamente suplementa a beleza com um contra-exemplo do

representacionais imediatas. Veja, por exemplo, Butler, (1993); Bell Hooks (1992).

<sup>10</sup> Para maiores orientações, veja Sara Ahmed (2007).

lindo: “A paisagem supostamente bela pode, é claro, ser material para uma pintura de paisagem bela, mas as chances são maiores que tal vista linda pode atrair o diletante e não o artista real que sabe que o verdadeiro valor de sua pintura é independente da lindeza do modelo. Ele sabe que uma estrada barrenta rural ou uma rua suja ou um pequeno lago trivial pode ser material para pinturas imortais” (Münsterberg, loc. cit.). Aqui, o valor verdadeiro e a beleza transformadora estão localizadas no modesto, no feio, no não importante, enquanto o lindo, em contraste, conota o vago, o não sério e o falso.

Se existe um eco claro da cosmética de Platão aqui, há um investimento mais forte na noção kantiana de beleza como valor. Münsterberg insiste que a arte deve ser separada do mundo em si e a encontra mitigada quando está conectada ao “interesse”. Jacques Aumont aponta para uma estrutura similar no trabalho de Béla Balázs, comentando: “Se as estrelas de cinema femininas devem ser belas... é porque, no cinema, aparência não é *pura decoração*, mas já uma interioridade. A beleza das estrelas, no filme, é simples beleza, que simboliza o bem esperado por Kant – porque beleza é uma expressão fisionômica” (2003, p. 133, grifo nosso). Para Balázs, também a beleza verdadeira e significativa é exatamente um bem kantiano, uma forma de expressão cinematográfica pura que está localizada não na organização superficial do rosto da estrela feminina, mas em uma interioridade invisível. E vemos quão importante é para Aumont separar este efeito da “decoração”. Estes debates sobre a especificidade cinematográfica dependem em localizar o valor na imagem e, para fazer isso, o termo imagem deve ser despido de suas conotações da superfície decorativa e alinhado antes ao significado e à profundidade.

A rejeição de Münsterberg do lindo, no campo em que é muito realístico fazer boa arte, é radicalmente suplantada por críticos como Siegfried Kracauer e André Bazin, já que ambos localizam o valor precisamente na capacidade do cinema em capturar o real. Mas os contemporâneos de Münsterberg também posicionam ideias da especificidade do meio para forjar teorias de valor. O conceito de *fotogenia*, por exemplo, demonstra vividamente o ímpeto longe da composição pictórica e em direção ao real pró-fílmico. Louis Delluc escreve: “Desde que descobrimos a possibilidade de beleza no filme, temos feito tudo possível para complicá-la e agravá-la, em vez de sempre batalhar para simplificar” (apud. McCreary, 1976, p. 18). Para escritores clássicos da estética do cinema, como para os teóricos canônicos do realismo, a revelação deve ser oposta a qualquer forma de construção visível na imagem. O artista de cinema verdadeiro revela beleza, enquanto o diletante pode apenas construir uma cena linda. Aumont (1997, p. 232–234) historiciza este binário em termos de pintura quando ele mapeia a visão cinematográfica no deslocamento do pitoresco *ébauche*, ou estudo de composição, ao *étude* do século XX, o vislumbre moderno que captura uma impressão de realidade. Este discurso permite uma reivindicação histórica para sublinhar o julgamento estético: a imagem composta não é moderna e, portanto, não é válida cinematicamente. Para os teóricos do realismo, a imagem pictórica ou composta assume o estatuto do lindo e sua retórica de impureza, secundariedade e falsidade.

Vemos este efeito claramente em *Theory of Film*, de Kracauer (1997), onde a tendência formativa não cinematográfica admite o manto do lindo. Assim é sua descrição de *The Red Shoes* (direção de Michael Powell e Emeric Pressburger, Reino Unido, 1948): “Moira Shearer dança, em um transe sonambulístico, por meio de mundos fantásticos planejados declaradamente para projetar sua mente inconsciente – aglomerados de formas similares à paisagem, formas quase abstratas e esquemas voluptuosos de cor

que têm todos os traços do palco imagético. A criatividade sem compromisso logo se distancia das preocupações básicas do meio” (Kracauer, 1997, p.36). Esta é uma passagem rica, contendo muitas das críticas de Kracauer sobre o formativo: fantasia, divagação onírica, teatralidade, falta de preocupação com a câmera-realidade. Também vemos a cor – algo a que Kracauer, como Münsterberg, declara uma falta de interesse, mas que irrompe espontaneamente em suas discussões sobre filmes problemáticos. Cor ou *colore*: o outro da linha logocêntrica. E a palavra “voluptuoso” sugere uma retórica feminilizante da sedução, que tem sido atuante em Kracauer (1995, p.76) desde que ele evocou o incrivelmente fetichista “grupo de garotas” para exemplificar o trabalho ideológico do ornamento de massa<sup>11</sup>. Para Kracauer, o potencial do cinema para a verdade é sempre obscurecido pelo ornamento.

A defesa de Bazin pelo realismo implicitamente expande neste esquema, com a contingência do pro-fílmico em localizar o gesto significativo do cinema sempre longe da composição implicada pelo ornamental. Sobre *Diary of a Country Priest*, de Robert Bresson (*Journal d'un cure de campagne*, França, 1951), Bazin escreve: “Nostalgia por um silêncio, que será o procriador benigno de um simbolismo visual, indevidamente confunde a suposta primazia da imagem com a verdadeira vocação do cinema – que é o primado do objeto” (1967, v.1, p. 138–139). A linguagem da iconoclastia cristã está aqui, é claro, deliberada, substituindo o falso deus das imagens pela vocação teológica do mundo significativo. Na verdade, Bazin está bem ciente do peso histórico de sua estética. Mas se procedemos mais longe nesta iconoclastia realista, lendo o que Gayatri Chakravorty Spivak (1999, p. 3–4) chama de “cumplicidade construtiva”, começamos a vislumbrar o lugar significativo do lindo fora do discurso do bom.

Se Bresson permite a Bazin mudar o realismo para termos teológicos, então o ponto final desta retórica é a tela final do filme, branca, mas para um cruzamento gráfico<sup>12</sup>. Que Bazin louva esta imagem no contexto do realismo cinematográfico é, a um primeiro olhar, paradoxal, já que não se refere em nada ao espaço pro-fílmico. Como pode tal imagem encapsular o realismo essencial do cinema? Pode tão precisamente, porque, para Bazin, a vocação do cinema é em arrancar a imagética problemática da imagem, diminuí-la, remover o que é excesso aos requisitos. Ele revela sua mão estética ao louvar não uma cena representacional única, mas uma que proclama a representação com uma pureza visual. Logo, ele apela ao sublime como uma categoria secular da transcendência estética: “Estamos experimentando uma estética irrefutável, com uma conquista sublime do cinema puro” (1967, p. 140-141). O sublime, para Immanuel Kant, é aquilo que interrompe ou move radicalmente além das fronteiras da imaginação, e logo Bazin é hábil em amarrar a pureza cinematográfica a uma tela que recusa a imagem por inteiro. Que esta recusa é um valor específico da imagem cinematográfica se torna claro em “Painting and Cinema”, em que Bazin contrasta o impulso centrípeta da pintura, atestado pela “complexidade barroca do quadro tradicional”, com a natureza centrífuga da tela cinematográfica, “prolongada indefinidamente no universo” (1967, p. 165). A qualidade do cinematográfico, então, é mensurada pelo quanto um filme invoca o mundo fora da tela ou quão pouco ele cria internamente espaços compostos. Esta qualidade está sempre em fluxo, já que o que nega é nomeado concretamente: a rejeição flagrante da pureza estética encontrada na ornamentação barroca.

Bazin elabora a importância desta exclusão em “The Ontology of the Photographic Image,” onde ele declara: “a qualidade estética da fotografia é ser procurada no seu poder

<sup>11</sup> Estou em débito com Katy Hoffer por apontar a ressonância desta frase.

<sup>12</sup> Podemos também notar os próprios escritos teóricos iconoclasticos de Bresson sobre o cinema, significativamente em *Notes sur le cinématographe* (1975).



em deixar nua as realidades” (1967, p. 15). Invertendo a compreensão de Münsterberg da beleza cinematográfica como aquela que transforma o mundo, ele todavia localiza o valor da imagem em lugares similares: “uma reflexão em uma calçada úmida... o gesto de uma criança” (Bazin, loc. cit.). O cotidiano e o efêmero novamente situam o cinematográfico em desacordo com o decorativo ou o composto. Bazin continua a descrever a experiência do ver cinematográfico, em que as lentes arrancam do objeto “aquele pó espiritual e sujeira com o qual meus olhos se encobriram”, apresentando-o “em toda sua pureza virginal” (Bazin, loc. cit.). As implicações religiosas da virgindade para uma crítica de gênero devem ser todas bem claras, mas, mesmo deixando isto de lado, encontramos na clareza e na pureza a visão racional do olho ocidental. Nos termos de Richard Dyer (1997), a transparência da luz cinematográfica inscreve a brancura como fundo e figura, e esta clareza mecânica da visão, a objetividade da câmera, conecta a fenomenologia do cinema de Bazin ao claro, à racionalidade branca que sublinha ambas a história da arte e a filosofia. No pó e sujeira de Bazin, a imagem decorativa é refigurada como uma degradação de ambos sujeito e objeto.

Em contraste à teoria clássica, a teoria de cinema pós 1968 recusa específica e deliberadamente a linguagem da beleza, trabalhando para substituir o julgamento estético com uma análise da ideologia. No entanto, esta mudança não remove a estrutura platônica de pensamento. W.J.T. Mitchell (1987, p. 164) descreve uma “coleção crescente de polêmicas iconoclastas” em interpretações da descrição de Karl Marx sobre a ideologia como uma câmera escura ou imagem falsa<sup>13</sup>. Tal suspeita da imagem é bem documentada na crítica cultural marxista, da *Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord (1994), à escavação de Fredric Jameson ao visual como “essencialmente pornográfico” (1991, p.6). Como esta escolha da palavra implica, mesmo a iconoclastia do século XX ecoa seus predecessores religiosos ao figurar o ídolo falso como feminino, fetichista e sexualmente perverso<sup>14</sup>. Tais ecos não são limitados aos leitores deliberadamente iconoclastas de Marx. Ao contrário, a retenção das estruturas de pensamento da anti-imagem com a teoria pós-clássica cria uma relação sistêmica para ideias estéticas, uma tendência implícita que persiste, embora em graus largamente variantes, através de teorias absurdas. A semiótica e as teorias estruturalistas do cinema logo demandam a estética a fim de fazer apelos aos trabalhos da ideologia. Explícita ou implicitamente, elas frequentemente revelam uma visão da imagem como cosmética, enganadora e feminina. E elas precisam de uma categoria do lindo enganador, mesmo uma reescrita em termos de poder político.

Portanto, no grau zero da crítica ideológica, o manifesto na *Cahiers du cinéma* de Jean-Luc Comolli e Jean Narboni, *Cinema, Ideology, Criticism* (1996), encontramos uma associação central do humanismo burguês com a “representação pictórica”. Enquanto a economia narrativa da Hollywood clássica está certamente em jogo, a “toda conservadora caixa de truques” é resumida em termos do pictórico, o processo de tornar o mundo em imagens (ibid, p. 26). A afirmação de Comolli e Narboni, como a de Georg Lukács (1983), é ostensivamente sobre a mimesis, o ilusionismo do qual ambos o cinema comercial e a ideologia burguesa dependem. Não obstante, esta afirmação contém nela um pressuposto sobre a estética, uma implicação de qual tipo de trabalho ideológico certas imagens podem performar. Sua localização canônica em oposição ao realismo, claramente ilustra como não podemos colapsar, umas com as outras, as várias posições contra o lindo: o que é valorado no anti-ilusionismo tem pouco em comum com o que é valorado por Bazin ou mesmo Münsterberg. Mas

<sup>13</sup> Mitchell não se agarra a uma interpretação vulgar de ideologia como uma imagem falsa, mas ao contrário detalha como a história retórica das metáforas da imagem permite ao pensamento iconoclastico encontrar seu caminho em histórias intelectuais diversas.

<sup>14</sup> Para uma discussão do pós-vida na iconoclastia religiosa, veja John Peters (1997).

se classificarmos momentaneamente os binários valorativos postos por estas teorias, podemos discernir sua estranha proximidade estética. De acordo com a crítica ideológica, as imagens compostas da Hollywood clássica ligam a suavidade estética ao discurso dominante e, quando delineiam as formas ideológicas que realizadores políticos podem tentar arrancar, Comolli e Narboni citam (1976, p.28), junto com a narrativa tradicional, uma “ênfase na beleza formal”. Aqui, a beleza não é um valor kantiano, mas codifica um formalismo excessivo, uma construção demasiadamente agradável que produz sonolência estética. Esta linha de raciocínio leva à sua famosa taxonomia, em que o contra-cinema modernista é tomado como exemplar do potencial do cinema para a crítica política.

É importante notar aqui que o texto de Comolli e de Narboni não faz crítica política dependente de uma rejeição da imagem estética. Ele meramente pede que o filme político trabalhe o significante tanto quanto o significado, e continua em assumir que apenas estratégias modernistas do desagradável podem fazer este trabalho. Seria quase possível manter uma abordagem marxista enquanto zela pelo trabalho da excluída imagem linda. De fato, podemos ler as tensões criadas inevitavelmente pela rejeição marxista do lindo na enorme popularidade da categoria “e” de Comolli e Narboni para o cinema em geral, e o trabalho de Douglas Sirk em particular, apesar da espetacular tentativa mal sucedida de persuadir seus leitores de que esta categoria era menor<sup>15</sup>. As imagens altamente construídas e saturadas de cor em Sirk são ideologicamente significantes nestas análises, precisamente porque ele não tem outra forma de falar, imobilizado como suas protagonistas donas de casa em uma prisão burguesa americana. Sirk se torna o caso excepcional, por causa de sua bagagem política. O mesmo é verdade para Rainer Werner Fassbinder, mas as mise-en-scènes coloridas e compostas de outros diretores são raramente bem recebidas.

A teoria marxista de cinema é logo construída em uma ambivalência estruturante: um apelo ao trabalho do significante não deve a priori excluir qualquer estratégia formal, e mesmo o discurso estético, que silenciosamente apoia a crítica ideológica, demanda exatamente este gesto de exclusão. Comolli e Narboni ensaiam esta ambivalência e seus interlocutores têm identificado o problema da pureza que se encontra junto à iconoclastia. Colin MacCabe resume a lógica do documentário anti-estético assim:

Se o cinema verdade se opôs a Hollywood, esta oposição era em termos de apagamento do estilo, onde uma imaculada representação, uma relação autêntica entre filme e fato, era contaminada pela intervenção planejada e consciente (1986, p.180).

MacCabe opõe esta posição, é claro, por sua tentativa de negar o trabalho da mediação. O que é impactante aqui, contudo, é sua linguagem que forçosamente condensa a retórica do engano e do falso da qual a teoria iconoclasta depende. O filme deve ser imaculado (não pecador) e autêntico (não falso) e seu outro lindo de Hollywood será organizado (pela trapaça ou sofisma) e contaminado (pela doença ou pecado, figurando o ornamento em si como uma erupção na pele suave e branca do corpo da representação). Nesta breve avaliação, MacCabe ensaia todo um léxico corporal da estética do cinema.

Como Peter Wollen (1986) aponta ao olhar para Jean-Luc Godard, o ataque pós 1968 à narrativa tem suas raízes tanto em uma filosofia da natureza dissimulada das aparên-

<sup>15</sup> Comolli e Narboni argumentam que as categorias “b” e “c” constituem “o essencial no cinema” e “devem ser o tema chefe da revista” (1976, p. 26). Para leituras de Douglas Sirk, veja Thomas Elsaesser (1987); Laura Mulvey (1987); Sam Rohdie (1971); e Barbara Klinger (1994).

cias quanto no pensamento marxista em si. O que Wollen descreve como “a impossibilidade de ler a essência de uma superfície fenomenal, de ver uma alma através e dentro de um corpo” (ibid, p. 128) produz um deslize da crítica da narrativa realística à crítica da imagem cinematográfica enquanto tal. Para Wollen, esta alegação fundamenta o marxismo de Godard, mas também tende a contradizê-lo. A imagem deve ser capaz de trabalho político para o contra-cinema ser possível, uma habilidade que a iconoclastia negaria. O lindo é exigido para encobrir esta brecha potencial: uma imagem de bode expiatório cujo excesso de visibilidade agradável substitui a aparência dissimulada e então permite a imagem contra-cinematográfica, em contraste, significar algum outro do que sua própria natureza.

Comolli implicitamente endereça esta questão em *Machines of the Visible* (1980), em que ele ensaia uma análise ideológica da visualidade, atacando a imbricação entre a subjetividade do Iluminismo, a luz e a visão. Aqui, novamente, existe também uma antiga retórica da visão em jogo. Comolli conclui:

Assim é também, é claro, esta desilusão estruturante que oferece a força ofensiva da representação cinematográfica e a permite trabalhar contra as completas e reassseguradas representações mistificadas da ideologia. É esta força que é necessária, e este trabalho de desilusão, se a representação cinematográfica é fazer algo outro do que empilhar o visível no visível, se é, em certos flashes raros, produzir em nossa visão a verdadeira cegueira que está no coração do visível. (ibid., p. 141)

Como Jordá, ele vê o contra-cinematográfico como uma imagem antiestética capaz de redimir a visão cinematográfica. A imagem em si é um problema estético e o cinema deve trabalhar contra sua natureza visível para criar aquelas imagens raras que evitam a ilusão enganosa. A ilusão é a categoria da visão ideológica e a desilusão seu reparo; devemos segregar a superfície sedutora, combater o excesso retórico do visível empilhado no visível. Devemos fatiar; devemos cortar; devemos alcançar o cego corpo do filme, o núcleo avistual.

### 3. O corpo lindo

O lindo então é um discurso de corpos e quero voltar aos modos em que estes corpos são nomeados pela estética e pela teoria do cinema. É claro, eles são antes de tudo femininos: a Pharmacia de Platão era uma ninfa e a feminilidade é escrita em sua crítica originária da cosmética e da imagem colorida. Na sua moderna encarnação, a feminilidade desta imagem está emaranhada ao orientalismo e às alusões insistentes ao queer e à perversidade sexual. Por exemplo, no seu trabalho sobre a estética do detalhe, Naomi Schor (1987, p.45) traça a crítica neoclássica do estilo “asiático”, que condenou o detalhe visual e linguístico como “degradado, efeminado, ornamental”<sup>16</sup>. Articulado esta exclusão do asiático com o menosprezo contemporâneo do ornamento feminino como artifício, Schor conclui que “a estética neo-clássica está imbuída de resíduos do imaginário retórico, um imaginário sexista onde o ornamental está inevitavelmente vinculado ao feminino, quando não é patológico – duas noções que a cultura ocidental tem por toda sua história e que tiveram um grande problema em distinguir” (Schor, loc. cit.). Como sabemos de *Stella Dallas* (direção de King Vidor, Estados Unidos, 1937), o adorno feminino e o mau gosto são erros arquetípicos no filme<sup>17</sup>. E as figuras degradadas do “asianismo” não estão menos presentes nas for-

<sup>16</sup> Schor, citando Cícero.

<sup>17</sup> Como Stella demonstra, ambas sua crença nesta teoria da cosmetic e uma consciência de sua natureza patética inevitavelmente levam a uma política reacionária. O tão citado debate feminista sobre o filme demonstra que a política da decoração feminina é um

mações canônicas do cinema moderno. O problema do filme (sua linguagem visual) torna-se um problema no filme, se é uma retórica do adorno indecente que performa o trabalho da exclusão (digo, a intensa produção de arte de *In the Mood for Love*, de Wong Kar-wai [Fa Yeung nin wa, Hong Kong/França, 2000]) ou mesmo, como em *Stella Dallas*, o problema da decoração narrada.

Esta estrutura conduz a um problema particular para a teoria feminista do cinema, por construir um relato antipatriarcal do filme em uma teoria fundamentalmente patriarcal da imagem. Para pegar o mais influente dos exemplos, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, de Laura Mulvey (1986), cinge uma leitura feminista da imagem que reside (porque a ideologia distorce o gênero) em uma iconofóbica (em que a imagem dispõe por definição). Este movimento é problemático, porque a última ideia é um exemplo da primeira, substituindo “imagem” por “mulher” como o objeto de desdém de gênero. Por exemplo, Mulvey escreve que “a mulher como ícone, exposta ao olhar e prazer dos homens... sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significou” (ibid., p. 205). Podemos tomar a frase “mulher como” fora desta sentença e achar que ela lê tanto quanto uma declaração da ameaça feminina do ícone enquanto tal. O argumento de Mulvey, como muitos argumentos da teoria feminista do cinema, depende do gênero do ícone, mas deve posicioná-lo circularmente em uma crítica de si.

É claro, muita teoria feminista pós Mulvey tomou este gênero da imagem como um problema explícito e modelos significativos da teoria crítica contemporânea têm emergido dos engajamentos feministas com a “feminilidade” da imagem, a superfície e o apelo visual. Em caminhos importantes, a valoração positiva do gênero da mulher e de práticas espectatoriais, bem como estudos sobre a superfície, o mascaramento e o prazer, ancora a formação intelectual deste projeto. O lindo não é nada, sem uma explicação feminista da imagem cinematográfica. Considere, por exemplo, como Mary Ann Doane, quando fala do véu no cinema, refere-se ao visível como “uma isca, uma armadilha ou uma rede” (1991, p.45). Diferente de Jordá, Doane usa esta linguagem de gênero bem deliberadamente, ventrilocando Freud para fazer visíveis as relações entre imagens espetaculares, visão e poder. Vemos um ímpeto cognato nos femininos queer, como na afirmação de Elspeth Probyn de que a superfície é um modo de pertencimento: “Pois a superfície não é outra metáfora nem ainda outra moda passageira em círculos intelectuais: é um profundo reordenamento de como vamos conceber o social” (1996, p. 34)<sup>18</sup>.

Já que enquanto estes engajamentos com o sexo, o gênero e a imagem estão em simpatia com minha própria política, descubro que a circularidade da estética política de Mulvey reaparece como um obstáculo às diferentes críticas altamente produtivas. Enquanto que a teoria psicanalítica articula mastros políticos ao usar as ferramentas dos mestres, as implicações da fundação *estética* patriarcal não têm sido tão rigorosamente exploradas. Assim Janet Bergstrom conclui no seu ensaio de 1979, *Enunciation and Sexual Difference*, que a tarefa de compreensão dos mecanismos do cinema envolve “lidar com o nosso relacionamento como espectadores e analistas do cinema a isto e a sedutividade da imagem em geral” (1988, p.182). Mais de uma década depois, Probyn valoriza a superfície, mas também escreve com precaução que “a imagem está sempre acima de algo” (1991, p. 114). Como estes exemplos sugerem, os debates feministas sobre a espectadorialidade e o prazer na imagem sublinham ambivalência política sobre a cultura patriarcal com uma retórica patriarcal da suspeita da imagem

assunto pegajoso para a teoria do cinema. Veja E. Ann Kaplan (1990); Linda Williams (1994); e Stanley Cavell (1996, p. 197 – 222).

<sup>18</sup> Elizabeth Grosz pergunta: “Pode a teoria feminista renegar a noção de profundidade?” (1995, p. 175).

em si.

Linda Williams (1994), no seu bem citado ensaio sobre *Stella Dallas*, assume a ideia de Doane do mascaramento, argumentando que o estrondoso espetáculo de Stella (Barbara Stanwyck) exige ser lido como uma imagem produzida. Para Williams, seguindo Doane, “um modo fora do dilema da sobre-identificação feminina com a imagem na tela é para esta imagem o expressar de um mascaramento da feminidade que manufatura uma distância entre o espectador e a imagem” (ibid., p. 317). Enquanto o mascaramento localiza a crítica política na superfície (do sujeito), a lógica subjacente deste argumento é ainda a destruição das imagens. Precisamos estar distanciados (não seduzidos) pela imagem, mantendo nossa distância e nos distanciando de nós mesmos. A imagem em sua imageria é o problema, uma superfície sedutora que não pode ser confiada a menos que ela possa ser feita para falar contra si mesma. Apenas mantendo nossa distância nós podemos ser racionais, fazer leituras, ser masculinos. O problema da imagem então inverte a radicalidade do gesto feminista e ameaça sugar o debate em um vórtice perdedor. Williams reconhece este perigo e procura evitá-lo, chamando não por uma distância masculina, mas por um drible de “todas as posições simultaneamente” (1994, p. 317). Contudo, ao solidificar a discussão em uma suspeita da imagem em si, este debate permite todas as orientações, exceto aquela de ser político na imagem.

A imagem cinematográfica em si estrutura o mesmo problema de castração que a imagem da mulher faz para Mulvey: é a presença que sempre retorna à ausência, o excesso que encobre uma brecha perigosa. Esta dupla ligação pode explicar a dificuldade notória que este modelo teórico tem tido em localizar uma alternativa à imagem patriarcal. A teoria feminista recente tem atacado este problema frontal, tentando reconceitualizar o status da imagem. Catherine Constable, por exemplo, usa a escrita de Michèle Le Doeuff como um modo de desintegrar a hierarquia logocêntrica:

O trabalho de Le Doeuff desafia uma longa tradição dentro da filosofia ocidental, começando com Platão, em que as imagens são observadas também como decorações textuais que não adicionam ao argumento completo ou exemplos que servem para traduzir ideias complexas em uma forma mais acessível. Em contraste com estas construções da imagem como mais ou menos úteis formas de decoração, Le Doeuff argumenta que a imageria é integral à filosofia, servindo como o sentido pelo qual os conceitos são criados e expressos. (Constable, 2006, p. 2-3)

Esta abordagem sugere direções promissoras para pesquisa futura: enquanto a própria análise de Constable finalmente permanece atolada na localização de “imagens positivas”, o ímpeto em pensar a dupla ligação em si sugere a centralidade não explorada do gênero na leitura da imagem, bem separada de quaisquer personagens femininos representados<sup>19</sup>.

Contudo, os corpos criados pela imagem não são apenas de gênero. Barbara Stafford (1998), analisando os debates estéticos da Europa do século XVIII, identifica uma insistência protestante na pureza, no neoclassicismo e uma evacuação do sensual, rejeitando o que era visto como um catolicismo oriental marcado como fetichista, efeminado e pecador. Argumentando sobre a influência contínua da atitude estética na arte contemporânea e nos estudos, Stafford alega que “não muito mudou desde que as *philosophes* do século XVIII, ecoando o medo de Platão da *mimesis*, conde-

<sup>19</sup> Fiz esta afirmação em Rosalind Galt (2006). Argumento que os melodramas populares italianos plantam uma crítica de gênero no seu engajamento histórico com a paisagem, apesar de suas representações aparentemente sexistas das personagens femininas.

naram o ‘despotismo oriental’ do olho e o olhar supersticioso dos idólatras pagãos” (1998, p.44). A rejeição do oriental vai de mãos dadas, como sugeri antes, com uma prescrição do estilo masculino. Logo os estetas neoclassicistas reviveram pensadores clássicos como Quintiliano, que sustentou que “o ornamento deve, como já disse, ser corajoso, viril e casto, livre de toda suavidade efeminada e de falsos matizes derivados de tintas artificiais e deve brilhar com saúde e vigor” (1922, p. 96)<sup>20</sup>. Para este desprezado corpo oriental e queer, a escrita do século XVIII e XIX sobre a cor adiciona um discurso racial explícito. Goethe, na sua *Theory of Colors*, alega que “nativos selvagens, pessoas não educadas e crianças tem uma grande predileção por cores vívidas” (1970, p.55). Esta percepção ajudou a precipitar a controvérsia sobre antiguidades policromáticas, em que as descobertas da decoração colorida na arquitetura grega e etrusca conduziram a uma ansiedade sobre a brancura e a pureza da herança europeia (Benjamin, 2006, p.39). O arqueólogo e esteta Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy (1803; 1818) achou ser monstruosas as superfícies coloridas nas estátuas, e o historiador David Van Zanten (1977), de modo impressionante, caracteriza a atitude de Quatremère de Quincy menos como rejeição direta e mais como uma “fascinação mórbida” com o primitivo e o exótico. Esta ansiedade repete-se através da estética moderna europeia.

Blanc (1891), argumentando sobre o papel secundário da cor no desenho, explicitamente conecta o primeiro ao feminino, o primitivo e o oriental<sup>21</sup>. A evocação do desenho sobre o colore é familiar, mas mais notável é a retórica primitivista que caracteriza o discurso sobre o decorativo suplementar. Blanc reclama: “Nossos coloristas vão ao Oriente, ao Egito, Marrocos, Espanha, para trazer de volta um completo arsenal de objetos brilhantes; almofadas, chinelos, narguilés, turbantes, albornozes, cafetãs, telas, parassóis” (ibid., p. 169). Em adição, ao tornar visível uma ansiedade da sedução e da infiltração, esta litania orientalista de acessórios é remanescente das linhas de Heinrich Heine que Freud famosamente se apropria no seu ensaio “Femininity” (1991)<sup>22</sup>. Como esta conexão revela, o discurso da estética combina feminilidade, orientalismo e desvio na imagem do objeto decorativo luxuriante. Então Blanc argumenta:

Mas o gosto da cor, quando predomina absolutamente, custa muitos sacrifícios; geralmente desvia a mente de seu curso, muda o sentimento, engole o pensamento. O colorista apaixonado inventa sua forma para sua cor, tudo está *subordinado* ao brilho de suas tintas. Não apenas o desenho *se curva* a isto, mas a composição é *dominada, limitada, forçada* pela cor” (1891, p. 168, grifo nosso).

Esta retórica propõe uma cena da sedução perversa, em que a cor como dominatrix contraria a ordem natural ao limitar a linha masculina. Portanto, na emergência da estética moderna, o feminino, o efeminado e o não ocidental são uma tripla ameaça ao bom, ao belo e ao grego.

Nestes debates, a cor centraliza o problema da cosmética: sem sentido em si, ela indica um velamento ou uma ainda maior provocação ansiosa da falta de pureza do corpo branco. Batchelor conectou a cromofobia à iconofobia, descrevendo dois modos de retórica cultural da cor:

Em primeiro lugar, a cor é feita para ser a propriedade de algum corpo “es-

<sup>20</sup> Schor também analisa este debate em *Reading in Detail* (1987, p. 45).

<sup>21</sup> “Cor... é a característica peculiar das mais baixas formas de natureza, enquanto o desenho se torna o meio de expressão, cada vez mais dominante, o mais alto que atingimos na escala do ser” (Blanc, 1891, p. 4-5).

<sup>22</sup> As linhas “Cabeças em gorros hieroglíficos/Cabeças em turbantes e gorros negros/ Cabeças com perucas e mil outras/ Pobres, suarentas cabeças de humanos” são de Heinrich Heine, poema “Fragen”, em *Die Nordsee (The North Sea)*, segundo ciclo, 7, p. 146.

trangeiro” – geralmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o queer ou o patológico. Em segundo, a cor é relegada ao reino do superficial, o suplementar, o inessencial ou o cosmético. De um lado, a cor é observada como um alien e portanto perigosa; de outro, é percebida meramente como uma qualidade secundária da experiência; e então indigna de séria consideração. Cor é perigosa ou é trivial, ou é ambos. (Batchelor, 2000, p. 22-33).

O lindo não está limitado ao colorido, mas estas qualidades descrevem precisamente o trabalho formal do discurso contra o lindo no cinema. Há uma convergência atacada – quase identitária – entre os termos do abuso direcionados aos dois. Enquanto a historiografia do cinema frequentemente endereça gênero e raça como problemas de representação, estes engajamentos ideológicos e éticos são abalados pela exclusão estrutural do lindo como condição da significância cinematográfica.

Seguindo Batchelor (2000), podemos isolar dois modos de cromofobia cinematográfica: a atribuição da cor ao estrangeiro, geralmente corpos racializados (e sexualizados), e a relegação da cor a uma cosmética e estética inferior. Esta separação serve a um propósito explanatório, bem como a sinalização de distinções importantes em como e onde a raça é mobilizada pelos estudiosos de cinema; contudo, argumentarei que ambos os modos dependem de pensamento racializado e que eles são, ao final, parte de uma só história estética. Em outras palavras, o discurso da anti-cor e do anti-lindo na estética do cinema deriva e depende de uma lógica sobre corpos raciais. Para começar com a mais direta versão, considere como tão perto Rudolf Arnheim ecoa Goethe quando, citando H. Baer, ele argumenta que “crianças, ignorantes e povos primitivos demandam o mais alto degrau da coloração brilhante. São os primitivos das grandes cidades que congregam ante a tela do cinema. Portanto, o filme pede auxílio em cores brilhantes” (1957, p. 159). A associação da cor com categorias de classe e raça supostamente inferiores desloca-se rapidamente de um julgamento das audiências do cinema para um modo de distinção do valor estético nos filmes em si.

Chega sem surpresa que as estruturas do valor estético são raciais. A moderna conexão do colorido com o não ocidental pode ser ao menos parcialmente seguida pelo uso repetido de Kant dos corpos não ocidentais como pontos limites para a universal habilidade em discernir o belo e o sublime. Se, como Spivak (1999) argumenta, o esquema kantiano é baseado em uma atribuição colonialista da subjetividade, então os herdeiros cinematográficos do discurso estético também tomaram um âmbito racista implícita e algumas vezes explicitamente do valor corporal e figurativo. Como a luz branca da pureza cinematográfica que Dyer (1997) critica, a definição pós-kantiana de beleza e nobreza em termos de brancura envolve uma articulação da rejeição estética com a diferença racial. Mas enquanto as referências de Kant aos povos não europeus são traços marginais, apenas impressões ditas do encontro colonial, a etnografia do cinema do século XX assegurou que os descendentes dos corpos estrangeiros de Kant não eram fracamente nativos imaginados, mas uma atração maior do meio.

Fatimah Tobing Rony avalia a importância da visão etnográfica do cinema, focando no “apetite voraz das ‘massas’ por... imagens de pessoas de cor” (1996, p. 10) e na construção do espetáculo exótico como uma estética colonial<sup>23</sup>. A popularidade dos corpos não europeus no cinema – especialmente nas primeiras décadas do cinema – demonstra um mercado dinâmico por uma imagem que pode ser desfrutada como colorida (em todos os sentidos), sensual e estrangeira, mas foi claramente marcada fora da nobreza e da beleza que era reservada ao sujeito branco. Josephine Baker é

<sup>23</sup> Veja também Timothy Mitchell (1992).

um exemplo desta figura: massivamente popular e louvada por seu estilo e modernidade, Baker era todavia largamente valorada em termos da performance física em vez do talento e vista como fascinante em vez de bela<sup>24</sup>. Não é difícil localizar ou condenar o racismo dos críticos que apenas podiam imaginar Baker como um animal adorável ou uma criança primitiva, mas mais sutil, talvez, é a influência deste modelo estético através do campo visual. A denigração dos corpos marcados e coloridos não é simplesmente uma política representacional dentro da imagem (no sentido das “imagens da” crítica), mas uma exclusão estrutural da pura e valorosa imagem em si. Raça (ou gênero) não é a mesma categoria para teóricos do cinema como era para Kant, mas a retórica do valor cinematográfico inevitavelmente conjura o outro da universalidade estética como um problema tão estrutural quanto representacional. Elizabeth Ezra escreve que “Josephine Baker é geralmente considerada parte do décor da cultura francesa entre-guerras, mas dificilmente e jamais a atração principal” (2000, p. 98) e, nesta figuração da complementaridade de Baker como decoração, Ezra localiza com precisão o modo que a retórica do décor correlaciona no nível da forma a problemática qualidade racial da imagem.

Esta questão nos leva ao que é nominalmente o segundo aspecto da cromofobia cinematográfica, a formal denigração da cor como cosmética. Traços deste discurso abundam na teoria do cinema e na crítica. Nós vimos como a cor emerge quando Münsterberg, Arnheim e Kracauer tentam policiar os limites da própria estética do filme e como se centra o ataque de Chion ao estilo pós-colonial. Os exemplos de Kracauer são os filmes de Powell e Pressburger, que geralmente têm sido lidos como “flamboiantes” e não britânicos em suas dedicações às paletas de cor saturadas, uma tendência crítica que sugere que na Europa, ao menos, o ímpeto orientalizado da cor permanece com força<sup>25</sup>. As fantasias technicolor de Powell e de Pressburger, como os tableaux queer de Terence Davies, permanecem fora do masculinismo áspero dos mais canônicos realistas britânicos de pia-cozinha. Deslocando-se fora da Europa, podemos considerar a recepção crítica do hit internacional de Zhang Yimou, *Hero* (*Ying xiong*, Hong Kong/China, 2002), cuja mise-en-scène ricamente matizada tem sido largamente interpretada como velamento da falta de profundidade significativa, uma recusa do discurso político ou um aval direto do autoritarismo<sup>26</sup>. Como tais exemplos sugerem – mesmo na crítica de cinema que foca na cor como forma – a raça, o gênero e a política continuam a sublinhar a retórica do valor.

Além disso, estas genealogias estéticas não são apenas uma pré-história para o cinema, uma fonte de influência indireta ou residual. Os debates do século XIX e XX sobre a arte desempenharam um papel significativo ao moldar explicações emergentes do cinema como forma de arte. Neste tempo, a contestação histórica da arte desenvolveu uma oposição do moderno ao decorativo. Por exemplo, no seu trabalho pioneiro sobre a história do ornamento, o historiador de arte Alois Riegl escreve sobre a “enorme resistência em fazer o ‘mero ornamento’ o tema básico de um estudo histórico mais ambicioso” (1992, p. 7). Esta pesquisa puxa arduamente o trabalho dos arqueólogos no Egito, Irã e Mesopotâmia, tanto que enquanto a beleza pode ser afirmada como um conceito grego, baseado em linhas claras e formas simples, a origem do ornamento trai uma mancha de exotismo. Esta hostilidade alcança sua apoteose em Adolf Loos, o autor austríaco de *Ornament and Crime*, que argumentou que “a evolução da cul-

<sup>24</sup> Veja a discussão de Baker em Tobing Rony (1996, p. 198–203). Veja também Terry Francis (2005); e Ylva Habel (2005).

<sup>25</sup> Veja, por exemplo, Roy Armes (1978); e Stephen L. Hanson (s./d.). Para um exemplo da virada historiográfica nos anos 1980 em que esta fantástica diferença é celebrada, veja Julian Petley (1986). Também impressionante é o desejo de Powell por um “cinema composto”, em que, como Ian Christie descreve, “o som e a imagem seriam tão proximamente integrados como são normalmente na animação” (1994, p. 69).

<sup>26</sup> Veja, por exemplo, Evans Chan (2004).



tura é sinônima à remoção da ornamentação de objetos de uso diário” (1998, p. 167). Reservando seu veneno mais forte para a Art Nouveau, Loos comparou o movimento aos criminosos ou às paredes borradas e degeneradas e às práticas de tatuagens dos Papua. Aqui, a superfície ornamental conota não apenas uma falta de significado, mas o primitivismo, a decadência e, como os papuas tatuados sugerem, um corpo indisciplinado e erotizado (Loos, 1998)<sup>27</sup>.

Os teóricos clássicos do cinema tais como Kracauer, Münsterberg e Walter Benjamin certamente leram Riegl e Loos, e seus debates sobre cinema, política e estética tomaram a ideia do ornamento como suplemento supérfluo e excessivo para a imagem. Benjamin cita Loos (1993, p. 733), ao lado de Paul Klee e Bertolt Brecht, como avatares de uma modernidade destrutiva, enquanto o “ornamento massivo” de Kracauer (1995, p. 75-86) adapta a crítica da decoração de Loos a uma explicação marxista do estilo de filme comercial. Enquanto nenhuma destas críticas evidencia bastante as prescrições culturais extremas, podemos todavia discernir, na sua conexão de pureza para a extirpação do decorativo, uma lógica amarrada de perto com aquela da modernidade cinematográfica. Para Loos (1966, p. 223-225), o excesso estético está fortemente conectado à morte, a decoração é figurada como “morte-na-vida” e um discurso policiado cuidadosamente sobre o outro sublinha seus valores positivos de vida e abertura.

Este modelo estético se repete através do engajamento dos estudos de cinema com a modernidade, que frequentemente contrapõe abertura e infinidade à teatralidade decadente. Kracauer (1997), por exemplo, contrasta a “alusiva indeterminância” de *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, União Soviética, 1925), de Sergei Eisenstein, com o que ele vê como uma falha de Eisenstein em refletir a “vida transitória” em *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, União Soviética, 1938). Para ele, a famosa cena da batalha no gelo é muito construída, tanto que “mesmo assumindo que a batalha no gelo era cinematograficamente em par com o episódio da escadaria de Odessa, estes padrões em que se espalham como polvos todavia desgastariam sua substância, transformando-a de uma sugestiva declaração de eventos físicos a um adorno luxuriante” (ibid., 227). Ao contrapor a vida transitória a um adorno luxuriante, Kracauer ecoa a natureza saudável, limpa e progressiva de Loos, como oposta à sufocante sensualidade dos lugares orientais ornamentados excessivamente. Esta hierarquia estética repete e abstrai o mais explícito discurso racial do espetáculo etnográfico, em que a moda pelos corpos não europeus no cinema gravou modelos de visão racistas em uma estética realista do cotidiano. Hoje, o mesmo modelo ironicamente valoriza o estrangeiro, fundamentando o trabalho da formação canônica sobre os movimentos fílmicos que enfatizam a vida transitória, tais como o neo-realismo italiano e o cinema de arte iraniano. Tal como, para Loos (1966, p. 225), a casa do Art Nouveau significa “viver com seu próprio cadáver”, para a teoria do cinema, o lindo nomeia a forma não natural e sobrecomposta que, por sua exclusão, define o cinematográfico como coextensivo ao valor, à verdade e à vida.

#### 4. Ler o lindo

Ler a imagem linda é atender um chamado, responder uma questão traçada através do corpo da história do cinema. Tal chamado é multifacetado: deve engajar a ampla história da estética que solidifica as teorias visuais modernas e, ao mesmo tempo, situa a forma do filme e o estilo dentro das economias locais de lugar, tempo e cultura. Como espero ter mostrado em minha análise histórica, a emergência do neoclassi-

<sup>27</sup> Sobre Loos, veja também Rosalind Galt (2008).

cismo e das teorias da pureza visual sugerem uma *longue durée* do discurso anti-lindo na modernidade, complexamente imbricado nos períodos de encontros com seus outros primitivos raciais e sexuais. Uma leitura aproximada dos textos de filmes difíceis de categorizar, não canônicos ou problemáticos esteticamente determinará os postos deste processo e seu potencial para a resistência em nível local. Focar nesta história é um ato político, ao reler os corpos do filme tanto quanto as políticas do corpo fílmico.

Com o que, então, a leitura do lindo se parece? Mais importante, eu não procuro reverter o binário platônico para encontrar valor apenas na imagem. Enquanto as humanidades têm visto um retorno em geral conservador da estética em anos recentes, o lindo não opõe a ideologia aos modelos regressivos de beleza, feminilidade ou boa moral. Bem ao contrário. Em vez disso, mobilizo o lindo como um termo polêmico, como um modo de tornar estranho o discurso da estética na teoria do cinema. Que tal polêmica seja necessária pode ser evidenciado pelo persistente conservadorismo daqueles críticos culturais que podem, ao primeiro olhar, aparecer alinhados com meu argumento. Por exemplo, em *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, Stafford (1998, p. 45; p. 69) agudamente diagnostica a trajetória histórica da iconofobia, mas sua crítica ao marxismo e ao pensamento pós-estruturalista tende a jogar fora o bebê político com um banho retórico. Seu apelo para reencantar as imagens alimenta um projeto humanista reacionário, em que a centralidade estética louva críticos como Dave Hickey, enquanto simplesmente condena como “perturbadoras” e “rebaixadas” práticas culturais que, para muitos críticos, alimentaram o debate vividamente político, tais como infração dos direitos autorais e pornografia<sup>28</sup>.

A afiliação do feminismo antipornográfico de Stafford com este ressurgimento da estética não me parece ser coincidência. Wendy Steiner (2001), outra grande estudiosa das humanidades a assumir a bandeira da estética contemporânea, valoriza a beleza feminina contra o que ele vê como a afronta sexual e política do modernismo. Sua afirmação, em alguns modos importantes, é coextensiva à minha: ela identifica gênero como o posto em uma questão de estética aparentemente não modista, e ela considera uma fobia do feminino ser o coração do assunto. Contudo, quando Steiner desempacota a denigração cultural modernista do feminino, ela propõe como uma alternativa um modelo conservador de valor de gênero que abraça a mulher como musa, as esferas doméstica e reprodutiva e a família heterossexual. Teóricos feministas logo conectam artistas misóginos como maus objetos estéticos: do trabalho de Mary Wollstonecraft ao de Mulvey, qualquer crítica de como as mulheres têm sido limitadas pela exigência da beleza é anátema ao projeto de Steiner. Ela centra seu argumento na rejeição do sublime kantiano, que, ela contesta, dominou o modernismo em detrimento dos prazeres caseiros da mulher bela. Portanto, ela louva *Frankenstein*, de Mary Shelley, por demonstrar que “a estética kantiana parece ser responsável por uma desumanização das mulheres que tem certos paralelos com a pornografia violenta de

<sup>28</sup> Muitos teóricos contemporâneos têm revisitado a noção de Max Weber do desencantamento do mundo moderno, apelando, como Stafford, ao reencantamento com vista a superpor teorias modernistas ou estender os parâmetros da experiência estética. Veja, por exemplo, Christopher Pinney e Nicholas Thomas (2001); W. J. T. Mitchell (2005); e Jane Bennett (2001). Alguns destes trabalhos compartilham de um ímpeto crítico com meu projeto. Mitchell, por exemplo, mobiliza a imagem encantada como um caminho fora da iconofobia: outros estudiosos têm associado o desencantamento a uma estética colonial opressiva. Ainda acho este discurso problemático, e não apenas por causa dos críticos conservadores declarados que clamam pelo reencantamento em nome de um revival antissecular. Veja, por exemplo, Gordon Graham (2007). A defesa do encantamento geralmente apresenta uma falsa escolha entre duas opções indesejáveis: a racionalidade feia ou a mágica pseudoreligiosa. Mesmo para um crítico como Bennett, que é cuidadoso em incluir o secular em seu espaço não racional, a conotação da magia é integralmente positiva, enquanto ela procura reverter termos dominantes e o encantamento de valor mágico. Contudo, tal como achei impossível subscrever ao feminismo tais favores de sedução ou enganos femininos, como uma resposta ao patriarcal, eu desconfio de uma ética que responda à modernidade capitalista ao procurar o reencantamento do mundo. O lindo intervém neste campo ao insistir que nós lemos as exclusões estéticas politicamente em vez de trocar um paradigma opressivo por outro.

Sade”, concluindo que “a pura abstração de Kant e a pura pornografia de Sade foram se tornar as duas faces da vanguarda do século XX” (ibid., p. 16-17).

As figuras da sexualidade e particularmente as imagens dos corpos engajados no perverso, no violento ou em atos abolidos, se repetem através desta história. Enquanto a violência cirúrgica de Jordá promete uma sustentação do corpo espectral contra os charmes da imagem cinematográfica, ambas as polêmicas do anti-lindo de Loos e Blanc e as revisões aparentemente iconofílicas de Stafford e Steiner imaginam o perigoso mau uso das imagens em termos de representação sexual. Esta curiosa repetição da perversidade localiza com precisão a diferença de leitura do lindo. Tal prática não situa a sexualidade como aquela excluída de significado ou valor (contudo, o último é definido), mas, em vez disso, explora a coincidência entre estética, desvio sexual e imagem moderna. Podemos olhar para a elaboração de Pier Paolo Pasolini dos corpos e dos espaços, em que o ornamento, o excesso e a decadência perturbam a retórica da beleza e incomodam as firmezas geopolíticas e de gênero. Ou Derek Jarman, cujo trabalho explora o corpo pornográfico, a política queer da cor e o potencial radical da história de arte. Ao serem frequentemente marginalizados por críticos e instituições cinematográficas nacionais, estes exemplos apontam para o trabalho da formação canônica do discurso anti-lindo. Uma leitura focada no lindo cinematográfico será melhor colocada para sintetizar tais articulações entrelaçadas dos textos sobre materialidade, política e *mise-en-scène*.

A fotografia de Catherine Opie fornece um exemplo cognato da prática contemporânea da arte. Seu “Self-Portrait/Pervert” (1994) apresenta uma fábrica de regência, que cita uma história da estética decorativa e sustenta atrás de Opie, enquanto a própria Opie está elegantemente posada vestindo uma máscara de couro, com dezenas de agulhas afiadas arranjadas simetricamente por seus braços, e um recorte de motivos com folhas através do seu peito diz “perversa” em estilo Art Nouveau. A imagem é definitivamente linda como tenho discutido, posicionando a cor, a composição e a história da arte de um modo que demanda não lermos seu tema em termos de violência, feiura ou confrontação. Judith Halberstam fez uma defesa similar às fotografias de BDSM e lésbicas masculinas, argumentando que sua cor rica e estilização – construindo seus temas como “positivamente reais em seus lugares opulentos” e “glória fotográfica” – realmente previnem o que alguns críticos desprezam como uma estrutura voyeurística ao forçar espectadores “a serem admiradores e apreciadores em vez de simplesmente objetivar” (1998, p. 35). Acho este exemplo importante, porque os corpos fotografados de Opie são precisamente não aqueles que a estética patriarcal consideraria lindos. Se o lindo é para ser uma polêmica, decididamente não é uma polêmica para a feminilidade tradicional, branca e hetero. Cor, opulência, excesso e estilo são armas estéticas para corpos queer também.

O lindo nem sempre tematiza a sexualidade, é claro, mas este exemplo demonstra ambos seu método de crítica política e seu potencial para a análise histórica. Enquanto a denigração do lindo é um aspecto constante da estética moderna, quais estilos, filmes e movimentos que são tão categorizados é uma contingência histórica e geográfica. Uma leitura do trabalho experimental de Jarman, por exemplo, pode situar suas texturas de tela em camadas, e coloridas em tensão com o cinema materialista britânico, a drag, o punk e a herança cultural incipiente da Inglaterra. Rey Chow (1995; 2004) pede que vejamos os filmes de Zhang Yimou e Chen Kaige não como fantasias orientais para o espectador ocidental, mas precisamente como engajamentos com o problema

da visão moderna da perspectiva do Leste<sup>29</sup>. Tais regimes de influência são diversos, mas partilham um gesto estético desconstrutivo. O radicalismo do lindo deita em seu desenvolvimento histórico como um espaço de exclusão. Ele nomeia os corpos problemáticos – em gênero, sexo, raça e geopoliticamente inconvenientes – que a estética moderna deve expelir de modo a construir a forma pura de beleza ou valor. Portanto, não deve ser surpresa que os textos que se inspiram no lindo são aqueles em que as afirmações sobre o valor cultural são similarmente contestadas.

O lindo demanda uma renegociação dos valores históricos conectados às formas visuais, e faz isso de tal modo que são raciais e sexuais em nível estrutural, não apenas temático. Podemos ilustrar este processo ao andar do campo da cultura do cinema ao mundo não representacional da horticultura – talvez um exemplo incomum, mas muito instrutivo. Lisa Robertson (2003) escreve sobre as propriedades decorativas e a história moderna de *Rubus armeniacus*, a amora silvestre do Himalaia. Analisando o significado de uma planta categorizada como “invasiva”, e geralmente vista como um incômodo, Robertson começa: “Ilegítima, supérflua, este gênero difícil de hermafroditas tolerantes a geadas parecem capazes de engolir galpões” (ibid., p. 125). Desnecessária, voraz e sexualmente confusa, *Rubus* deve nos lembrar da construção discursiva do lindo. Além disso, Robertson explica: “Na América do século XIX, o entusiasmo do *Rubus* era um modismo adjunto ao orientalismo horticultural – a identificação e a importação de silveiras chinesas enriqueceram o aspecto pitoresco de matagais, pérgulas e parques” (ibid., p. 126). Como o lindo na pintura e no cinema, *Rubus* enreda o estilo pitoresco a uma vaga, mas insistente, referência ao não ocidental (Armênio? Do Himalaia? Chinês?). E a moda *Rubus* do século XIX não é apenas coextensiva ao desenvolvimento do espetáculo moderno, mas, localizada nos jardins públicos e nos parques americanos, é parte da sua história material.

Para Robertson, *Rubus* exemplifica uma estética da superfície. Portanto,

a modificação ilimitada da pele é diferente da modernização – morfologias da superfície, como *Rubus* mostra, incluem decair, encobrir e sufocar, danificar, dissolver e penetrar, pilhar descaído e drapejar, bem como um proliferativo crescimento, todo em contextos de distúrbio ambiental e contingencial, em vez de equilíbrio fantasiado. *Rubus armeniacus* é uma decoração política exemplar, um ornamento nutritivo que clandestinamente modifica a morfologia infraestrutural... Este é o sério pedido de estilo. (ibid., p. 130)

Pode a pele do cinema, nascida do mesmo ambiente estético, apoiar tal decoração política? Uma amora fílmica do Himalaia pode se parecer com as incrustações exuberantes da tapeçaria antirrealista de Luhrmann em *Moulin Rouge!*, que prolifera tecidos, adereços e alegorias orientalistas em um mise-en-abyme da política de gênero melodramática. Ou talvez possa tomar a forma dos caracóis que proliferam, coletam e distorcem as superfícies de *A Zed and Two Noughts* (Reino Unido/Holanda, 1985), de Peter Greenaway. Organismos hermafroditas e desconstrutivos, seu lapso de tempo, adquirido na tela pictórica de Greenaway, encena a mortalidade, enquanto faz trocadilhos engraçados com o processo de feitura da imagem. Na sua própria cumplicidade construtiva, estes filmes performam um tipo de estética drag, imitando e transformando afirmações de gênero, cultura e diferença. Podemos até retornar a Jordá, cujos filmes pertencem a um movimento de vanguarda, a Escola de Barcelona, que tem sido largamente excluída da historiografia do cinema espanhol, em parte porque os filmes são muito lindos para se adequar confortavelmente dentro de uma história

<sup>29</sup> Chow argumenta que estudiosos tanto da Ásia como do Oeste demonstram um desprezo pelo visual e que, visto fora das filosofias do logocentrismo, o trabalho de Zhang encena uma nova ética da imagem.

do contra-cinema modernista.

Estes exemplos apenas arranham a superfície do lindo (para usar antes uma metáfora platônica inapropriada). Sua força retórica consiste na sua demanda que nós articulamos o discurso da estética supostamente trans-histórico com elaborações sócio-históricas de imagens particulares. Gostaria de encerrar apontando para a história da palavra *lindo* em si, que traça os termos de tal inscrição política. Derivados do inglês antigo *prætt*, que significa “um truque”, “uma fraude” ou “um ofício”, os significados iniciais do lindo envolvem astúcia e arte. Não se deve cometer o engano de supor este ofício ser neutro, contudo, sua metafísica está próxima da bruxaria. Este sentido é mantido em Kracauer, que conjura um filme hipotético, feito pobremente, mas realístico. “Contudo”, ele argumenta, “tal filme é mais especificamente um filme do que aquele que utiliza brilhantemente todos os *dispositivos* e *truques* cinematográficos para produzir uma declaração que desrespeita a realidade-câmera” (1997, p. 30, grifo nosso). Tais truques astuciosos são bem diferentes da *beleza*, cuja origem francesa sempre incluiu nobreza e verdade. O belo, então, é uma forma de imagem salva à valoração, enquanto o lindo é diretamente uma forma menor, feminina e, como o ícone grego em si, estruturalmente enganosa. É aqui que localizamos o valor único do lindo para pensar sobre cinema. Como uma categoria estética, o lindo contém em si mesmo a ambivalência sobre o estatuto de verdade da imagem que sublinha a teoria do cinema. Além disso, a palavra vincula a suspeita da imagem estética aos termos políticos frequentes de sua incorporação. Para os estudos de cinema, o lindo exerce uma demanda de que as imagens sejam lidas precisamente ao ponto de sua exclusão estética, uma prática que deve revelar diferentes formas do corpo cinematográfico.

### Referências bibliográficas

- AHMED, Sara. **Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others**. Durham: Duke University Press, 2007.
- ANDREW, Dudley. **The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography**. Austin: University of Texas Press, 1997.
- ARMES, Roy. **A Critical History of the British Cinema**. London: Secker and Warburg, 1978.
- ARNHEIM, Rudolf. **Film as Art Berkeley**: University of California Press, 1957.
- ARROYO, José. **Moulin Rouge**. Sight and Sound, Londres, set., 2001. Disponível em: < <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/2000>>. Acesso em: 1 dez., 2015.
- AUMONT, Jacques. **The Face in Close-Up**. In: DALLE VACCHE, Angela. *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Tradução Ellen Sowchek. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_. **The Variable Eye, or The Mobilization of the Gaze**. In: ANDREW, Dudley. *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press, 1997, p. 232–34.
- BATCHELOR, David. **Chromophobia**. London: Reaktion Books, 2000.
- BAZIN, André. **What Is Cinema?** Tradução Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, v.1, 1967.
- BENJAMIN, Andrew. **Style and Time: Essays on the Politics of Appearance**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006.
- BENJAMIN, Walter; JENNIGNS, Michael W; EILAND, Howard; SMITH GARY (org.). **Walter Benjamin: Selected Writings, vol. 2, 1927 – 1934**. Tradução Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- BENNETT, Jane. **The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.
- BERGSTROM, Janet. **Enunciation and Sexual Difference**. In: PENLEY, Constance. *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge, 1988.
- BLANC, Charles. **Grammaire des arts décoratifs (Grammar of the Decorative Arts)**. Paris: Librairie Renouard, 1882.
- \_\_\_\_\_. **The Grammar of Painting and Engraving**. Tradução Kate Newell Doggett. Chicago: S. C. Griggs, 1891.
- BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe (Notes on Cinematography)**. Paris: Gallimard, 1975.

- BUTLER, Judith. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"**. New York: Routledge, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Undoing Gender**. New York: Routledge, 2004.
- CAVELL, Stanley. **Stella's Taste: Reading Stella Dallas**. In: CAVELL, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 197 – 222.
- CHAN, Evans. **Zhang Yimou's Hero: The Temptations of Fascism**. *Film International*, Estocolmo, v.2, n.2, p. 14–23, 2004.
- CHION, Michel. **Quiet Revolution . . . and Rigid Stagnation**. Tradução Ben Brewster. *October*, Cambridge, MA, n. 58, p. 69–80, 1991.
- CHOW, Rey. **Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema**. New York: Columbia University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Towards an Ethics of Postvisuality: Some Thoughts on the Recent Work of Zhang Yimou**. *Poetics Today*, Tel Aviv, v. 25, p. 673–688, 2004.
- CHRISTIE, Ian. **Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger**. London: Faber and Faber, 1994.
- COMOLLI, Jean-Luc; NARBONI, Jean Narboni. **Cinema, Ideology, Criticism**. In: NICHOLS, Bill (org.). *Movies and Methods*. Tradução Susan Bennett. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 22–30.
- COMOLLI, Jean-Luc. **Machines of the Visible**. In: DE LAURETIS, Teresa; HEATH, Stephen (org.). *The Cinematic Apparatus*. New York: St. Martin's, 1980, p. 121–142.
- CONSTABLE, Catherine. **Thinking in Images: Film Theory, Feminist Philosophy, and Marlene Dietrich**. London: BFI, 2006.
- DEBORD, Guy. **The Society of the Spectacle**. Tradução Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994.
- DERRIDA, Jacques. **Plato's Pharmacy**. In: DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Tradução Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981, p. 67–185.
- DIXON, Wheeler Winston. **The Transparency of Spectacle: Meditations on the Moving Image**. Albany: State University of New York Press, 1998.
- DOANE, Mary Ann. **Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator**. *Screen*, Chicago, v. 23, n. 3–4, p.74–87, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**. New York: Routledge, 1991.
- DYER, Richard. *White*. London: Routledge, 1997.
- EZRA, Elizabeth. **The Colonial Unconscious: Race and Culture in Interwar France**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2000.
- ELSAESSER, Thomas. **Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama**. In: GLEDHILL, Christine (org.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987, p. 43–69.
- FRANCIS, Terry. **Embodied Fictions, Melancholy Migrations: Josephine Baker's Cinematic Celebrity**. *MFS: Modern Fiction Studies* v. 51, p. 824–846, 2005.
- FREUD, Sigmund. **Femininity**. In: STRACHEY, James; RICHARDS, Angela (org.). *The Pelican Freud Library*, vol. 7, *On Sexuality*. London: Penguin, 1991, p. 145 – 69.
- GAGE, John. **Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction**. Berkeley: University of California Press, 1999.
- GALT, Rosalind. **The New European Cinema: Redrawing the Map**. New York: Columbia University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Between the Ornament and the Corpse: Adolf Loos and Classical Film Theory**. In: TRIFONOVA, Temenuga. *European Film Theory*. New York: Routledge, 2008, p. 229–244.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Theory of Colors**. Tradução Charles Eastlake. Cambridge, MA: MIT Press, 1970.
- GRAHAM, Gordon. **The Re-enchantment of the World: Art versus Religion**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GROSZ, Elizabeth. **Space, Time, and Perversion**. New York: Routledge, 1995.
- HABEL, Ylva. **To Stockholm, with Love: The Critical Reception of Josephine Baker, 1927 – 35**. *Film History* v. 17, p. 125–138, 2005.
- HALBERSTAM, Judith. **Female Masculinities**. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- HANSON, Stephen L. **Michael Powell and Emeric Pressburger**. *Film Reference*, s./d.. Disponível em: <[www.filmreference.com/Directors-Pe-Ri/Powell-Michael-and-Emeric-Pressburger.html](http://www.filmreference.com/Directors-Pe-Ri/Powell-Michael-and-Emeric-Pressburger.html)>. Acesso em: 15 nov., 2007.
- HEATH, Stephen. **Joan Riviere and the Masquerade**. In: BURGIN, Victor; DONALD, James; KAPLAN, Cora (org.). *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986, p. 45–61.
- HEINE, Heinrich. **Fragen**. In: *Die Nordsee (The North Sea)*. Disponível em: <<http://www.textlog.de/23123.html>>. Acesso em: 1 dez., 2015.
- HOOKS, Bell. **Is Paris Burning?**. In: HOOKS, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South

- End, 1992, p. 145–56.
- HUYSSSEN, Andreas. **After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, and Postmodernism**. London: Macmillan, 1986.
- JAMESON, Fredric. **Signatures of the Visible**. New York: Routledge, 1991.
- KAES, Anton. **From Hitler to Heimat: The Return of History as Film**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- KAPLAN, E. Ann. **The Case of the Missing Mother: Maternal Issues in Vidor's Stella Dallas**. In: ERENS, Patricia. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 126–136.
- KLINGER, Barbara. **Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- KRACAUER, Siegfried. **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. **The Mass Ornament: Weimar Essays**. Tradução Thomas Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- LE DOEUFF, Michèle. *The Philosophical Imaginary*. Tradução Colin Gordon. London: Continuum, 1989.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age**. Tradução Emily McVarish. Berkeley: University of California Press, 1993.
- LOOS, Adolf. **Ornament and Crime**. Tradução Michael Mitchell. Riverside, CA: Ariadne, 1998.
- \_\_\_\_\_. **The Story of a Poor Rich Man**. In: MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav. *Adolf Loos: Pioneer of Modern Architecture*. New York: Praeger, 1966, p. 223 – 225.
- LUKÁCS, Georg. **Essays on Realism**. Tradução David Fernbach. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.
- MACCABE, Colin. **Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure**. In: ROSEN, Philip (org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- MANRESA, Laia. **Joaquín Jordá: La mirada lluire (The Free Spirit)**. Tradução de Andrew Stacy. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2006.
- MCCREARY, Eugene C.. **Louis Delluc, Film Theorist, Critic, and Prophet**. *Cinema Journal*, Austin, TX, v. 16, n. 1, 1976.
- MELLENCAMP, Patricia. **Indiscretions: Avant-Garde Film, Video, and Feminism**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- METZ, Christian. **Language and Cinema**. Tradução Donna Jean Umiker-Sebeok. The Hague: Mouton, 1974.
- MITCHELL, Timothy. **Orientalism and the Exhibitionary Order**. In: DIRKS, Nicholas. *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 289–300.
- MITCHELL, W. J. T. **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. **What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images**. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- MODLESKI, Tania. **Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture**. In: MODLESKI, Tania. *Feminism without Women: Culture and Criticism in a "Postfeminist" Age*. New York: Routledge, 1991, p. 23–34.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. In: ROSEN, Philip (org.). *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 198–209.
- \_\_\_\_\_. **Notes on Sirk and Melodrama**. In: GLEDHILL, Christine (org.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI, 1987, p. 75–79.
- MÜNSTERBERG, Hugo. **The Film: A Psychological Study**. New York: Dover, 1970.
- NGAI, Sianne. **The Cuteness of the Avant-Garde**. *Critical Inquiry* n. 31, 2005.
- PETERS, John Peters. **Beauty's Veils: The Ambivalent Iconoclasm of Kierkegaard and Benjamin**. In: ANDREW, Dudley. *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin: University of Texas Press, 1997, p. 10–32.
- PETLEY, Julian. **The Lost Continent**. In: BARR, Charles (org.). **All Our Yesterdays: Ninety Years of British Cinema**. London: BFI, 1986, p. 98–119.
- PINNEY, Christopher; THOMAS, Nicholas. **Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment**. Oxford: Berg, 2001.
- PRICE, Brian; VACCHE, Angela dalle. **Color: The Film Reader**. New York: Routledge, 2006.
- PROBYN, Elspeth. **Outside Belongings**. New York: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. **This Body Which Is Not One: Speaking as Embodied Self**. *Hypatia*, Hoboken, NJ, v. 6, n. 3, p.111-124, 1991.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine-Chrysostôme. **De l'architecture égyptienne: considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'architecture Grecque** (On Egyptian Architecture: Considered in Its Origins, Its Principles, and Its Taste, and Compared in the Same Terms with Greek Architecture). Paris: Barrois, 1803.

- \_\_\_\_\_. **Letras escritas de Londres à Rome, et adressées à M. Canova, sur les marbres d'Elgin, ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes** (Letters Written from London to Rome, and Addressed to Mr. Canova, on the Elgin Marbles, or the Sculptures of the Temple of Minerva in Athens). Roma: [s.n.], 1818.
- QUINTILIAN. **Institutio Oratorio, v.3**. Tradução H. E. Butler. London: Heinemann, 1922.
- RABINOVITZ, Lauren. **Points of Resistance: Women, Power, and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943–71**. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- REYNOLDS, Joshua. **Notes and Observations on Pictures: Chiefly of the Venetian School**. London: J. R. Smith, 1859.
- RIEGL, Alois. **Problems of Style: Foundations for a History of Ornament**. Tradução Evelyn Kain. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.
- RILEY II, Charles A.. **Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology**. Hanover, NH: University Press of New England, 1996.
- ROBERTSON, Lisa. **Occasional Work and Seven Walks from the Office for Soft Architecture**. Astoria, OR: Clear Cut, 2003.
- ROHDIE, Sam. **Special Issue on Sirk**. Screen, Chicago, v. 12, n. 2, 1971.
- RONY, Fatimah Tobing. **The Third Eye: Race, Cinema, and the Ethnographic Spectacle**. Durham, NC: Duke University Press, 1996.
- SCHOR, Naomi. **Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine**. New York: Routledge, 1987.
- STAFFORD, Barbara Maria. **Good Looking: Essays on the Virtue of Images**. Cambridge, MA: The MIT Press, 1998.
- STEINER, Wendy. **Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-Century Art**. New York: Free Press, 2001.
- SELL, Mike. **Bohemianism, the Cultural Turn of the Avantgarde, and Forgetting the Roma**. TDR: The Drama Review, Cambridge, MA, v. 51, n. 2, p. 41–59, 2007.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.
- STAFFORD, Barbara. **Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education**. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Good Looking: Essays on the Virtue of Images**. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- STRAAYER, Chris. **Deviant Eyes, Deviant Bodies: Sexual Reorientations in Film and Video**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- VAN ZANTEN, David. **The Architectural Polychromy of the 1830s**. New York: Garland, 1977.
- WILLIAMS, Linda. **Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film**. Berkeley: University of California Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Something Else besides a Mother: Stella Dallas and the Maternal Melodrama**. Cinema Journal, Austin, TX, v. 24, n. 1, p. 2–27, 1994.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. **The History of Ancient Art**. IN: EITNER, Lorenz (org.). Neoclassicism and Romanticism, 1750 – 1850: Sources and Documents. v.1. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1970, p. 13–19.
- WOLLEN, Peter. **Godard and Counter-cinema: Vent d'Est**. In: ROSEN, Philip (org.). Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986.