

GÉNERO E VOYEURISMO DESMONTADO: QUEM OLHA PARA QUEM NO CINEMA EXPERIMENTAL DE ANDY WARHOL, YOKO ONO E JULIÃO SARMENTO?*

Data recepción: 2016/01/31

Data aceptación: 2016/11/16

Contacto autores: brunosousamarques@gmail.com; miguelbukotomi@gmail.com

Bruno Marques

Universidade Nova de Lisboa

Miguel Mesquita Duarte

Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Como o cinema experimental desmonta o voyeurismo? E quais as implicações políticas envolvidas nesta estratégia a partir de diferentes posições de género?

Fly (1970), de Yoko Ono, questiona o papel da mulher enquanto objecto passivo mediante um intruso 'masculino' simulado por uma mosca; *Blowjob* (1964), de Andy Warhol, explorando a vulnerabilidade de um homem sexualmente excitado, responsabiliza o espectador pela compulsão do olhar; e em *Cópias* (1975), de Julião Sarmento, o realizador-voyeur surge no final do filme, abandonando o seu espaço-sombra para se assumir como exibicionista.

Não obstante tratar-se de uma crítica associada à perspectiva feminista, o presente artigo argumenta que a *desmontagem do voyeurismo* feita pelo cinema experimental dos anos 1960-1970 tem importantes contra-exemplos do lado masculino, tanto na vertente *queer* como na heterossexual. Warhol e Sarmento permitem rever uma teoria feminista ortodoxa presa a posições binárias (masculino/feminino, actividade/passividade, olhar/ser olhado, voyeur/exibicionista, sujeito/objecto), mostrando que a questão do voyeurismo é bem mais ambivalente, heterodoxa e complexa.

Palavras chave: voyeurismo, cinema experimental, Andy Warhol, Yoko Ono, Julião Sarmento

ABSTRACT

How does experimental cinema disassemble voyeurism? And what are its political implications when viewed from different gender positions? Yoko Ono's *Fly* (1970) questions the role of women as passive objects by means of a 'masculine' intruder in the form of a fly. Andy Warhol's *Blowjob* (1964) explores the vulnerability of a sexually aroused man and holds the viewer accountable for watching him. In *Copies* (1975), by Julião Sarmento, the director/voyeur reveals himself at the end, thus abandoning his space-shadow and showing himself to be an exhibitionist.

This paper argues that though the dismantling of voyeurism by the experimental cinema of the 1960 and 70s is often associated with a feminist perspective, there are significant male counter examples, from both queer and heterosexual viewpoints. Warhol and Sarmento question an orthodox feminist theory bound to a binary analysis (male/female, activity/passivity, watching/being watched, voyeur/exhibitionist, subject/object) and show that the subject of voyeurism is far more ambivalent, heterodox and complex.

Keywords: voyeurism, experimental cinema, Andy Warhol, Yoko Ono, Julião Sarmento

Gênero e voyeurismo desmontado: quem olha para quem no cinema experimental de Andy Warhol, Yoko Ono e Julião Sarmento?

Imaginemos um mundo feito apenas de voyeurs. Em vez de ver uma cena secreta – um desvelamento íntimo, um desnudar-se –, o voyeur descobriria através do buraco da fechadura um outro voyeur com o olho numa outra fechadura; o qual estaria a ver um terceiro, também à espreita, colado a uma porta, e assim de seguida, indefinidamente. Um estrangeiro que penetrasse neste mundo e tivesse, para ver, que esconder-se, e que só visse voyeurs a verem outros voyeurs, seria rapidamente assaltado por uma ideia: que ele próprio estaria a ser visto, alvo de qualquer olhar escondido que o visse e se não mostrasse. O que prova, paradoxalmente, a reversibilidade da visão: a cena que vê o voyeur reflui sobre o seu próprio espaço, abrindo-o.

José Gil

Muitos filmes fazem do voyeurismo o seu tema central. Tal deve-se ao forte apelo ao prazer visual intrinsecamente implicado no cinema. *Rear Window* (1954) de Alfred Hitchcock, *Peeeping Tom* (1960) de Michael Powell e *The Conversation* (1974) de Francis Ford Coppola são apenas algumas das célebres películas que exploram a falsa impressão de estarmos a invadir o universo privado.

Considerando o efeito imersivo produzido pelo dispositivo cinematográfico - no cinema somos todos olhos e ouvidos¹ -, a abordagem psicanalítica sobre o cinema confere ao espectador o estatuto de voyeur e reconhece, por conseguinte, uma estreita correlação entre cinema e escopofilia². Do ponto de vista laciano, Christian Metz afirma que uma sensação de prazer, enquanto fenómeno libidinal, ocorre dentro da sala de cinema uma vez que, para o espectador, a personagem para a qual dirigimos o olhar “não sabe que está a ser observada”³.

No seu influente texto “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, escrito em 1973 e publicado em 1975⁴, Laura Mulvey afirma que o prazer visual da cultura de massas é, antes de tudo, concebido para se adequar à estrutura psíquica do homem heterossexual, permitindo o seu deleite da imagem feminina enquanto objecto erótico. Para autora, aqui só há lugar para duas posições:

a mulher como imagem e o homem como portador do olhar; sendo que Mulvey sugere, neste contexto, dois modos distintos do olhar masculino na era das personagens femininas de Hollywood entre os anos 1930 e 1960: o *voyeurístico* (vendo a mulher enquanto imagem para a qual se olha) e o *fetichista* (vendo a mulher enquanto substituta de uma “ausência” apenas ao *complexo de castração*). Para a crítica de cinema e feminista britânica, a única maneira de desconstruir o sistema “patriarcal” de Hollywood passaria por desafiá-lo radicalmente, reformando as suas estratégias fílmicas clássicas através de métodos alternativos.

Entre os exemplos privilegiados do chamado “counter-cinema” realizado por cineastas feministas dessa época, figuram à cabeça filmes como *Jeanne Dielman 23, Quai du Commerce, 1080* (1975) de Chantal Akeman, *Riddles of Sphinx* (1977) de Laura Mulvey e Peter Wollen ou *Thriller* (1979) de Sally Potter. Mas no âmbito mais estrito das artes plásticas, artistas mulheres como Carolee Schneemann (com *Fuses*, 1964-7) ou Saint Phalle (com *Daddy*, 1972) foram igualmente responsáveis por verdadeiros actos criativos de resistência, tidos como práticas libertárias no que ao uso da câmara cinematográfica diz respeito, ao pôr em cheque a opressão erótica da estrutura cinematográfica convencional em nome de uma abordagem fílmica mais emancipada na qual a mulher se torna agora simultaneamente objecto (imagem) e sujeito (autor).

É neste contexto que um significativo filme de Yoko Ono, *Fly* (1970), propõe uma poderosa denúncia sobre o lugar e papel da mulher tanto no cinema como na vida privada. Passiva, constringida, imagetivamente possuída, desapossada de si própria, mortificada na sua condição objectual, no filme de Ono a mulher é vítima do olhar de um *intruso masculino*, significativamente simulado pelo voo de uma mosca que desemboca na presença de várias moscas sobre um corpo feminino despido e inerte. Num texto intitulado “Modernity and the Spaces of Femininity”, Griselda Pollock escreve que, “as políticas sexuais do olhar operam em torno de um regime que se divide em posições binárias, actividade/passividade, ver/ser visto, voyeur/exibicionista, sujeito/objecto”⁵. Porém, assumindo uma dimen-

são dúplice, quando a mosca é filmada pousando em partes desnudadas, é como se Ono explorasse igualmente o seu próprio corpo, fruindo-o eroticamente sem preconceitos. Ou seja, a mosca é aqui também metáfora de liberdade, em virtude de Ono ser agora, também, portadora da câmara, e, assim, de um olhar emancipado. Se tradicionalmente a pulsão escópica visa a satisfação do desejo erótico do voyeur, o certo é que essa pulsão do ver e do ser visto pode, como demonstrado por Ono, absorver a imagem ao nível de uma forma de erotismo que excede a satisfação do prazer sexual pelo olhar. Uma forma de erotismo implicado na experiência de uma mais-além de si próprio, pressupondo um regime de continuidade e de contacto com o outro.

Também Andy Warhol e Julião Sarmento, com o seu cinema experimental, colocam em cheque a hegemonia e controlo no qual o voyeurismo masculino e heterossexual assenta. Complicando as posições binárias acima afloradas por Griselda Pollock, ambos mostram, tal como Ono, que o regime que estrutura a política do olhar é muito mais complexo, heterodoxo e ambivalente. Não obstante, tratando-se de uma crítica (ou sabotagem) eminentemente feminista, o presente artigo defende que a *desmontagem do voyeurismo* levado a cabo pelo cinema experimental dos anos 1960-1970 tem importantes contra-exemplos do lado masculino, tanto na vertente *camp* (ou *queer*) como na heterossexual. Postos em diálogo com uma das maiores representantes da arte feminista, - numa época em que cinema *underground* e "revolução sexual" se confundem e são perspetivados à luz da recente teoria cinematográfica feminista, *queer* e *men's studies*, - filmes como *Blowjob* (1963) e *Cópias* (1976) impõem a revisão dos limites afectos às estritas dicotomias onde estava encerrada a ortodoxa teoria cinematográfica psicanalítica e feminista.

Desse modo, duas questões estritamente correlacionadas motivam este ensaio: a primeira, saber como o cinema experimental dos anos 1960-1970 desmonta o voyeurismo; e a segunda, quais as implicações políticas envolvidas nesta estratégia a partir de diferentes posições de género?

Uma outra motivação subentendida prende-se com a hipótese, ainda que esboçada a traços

largos, de se postular, a partir dos três exemplos escolhidos, uma alternativa ao ponto de vista do cinema narrativo clássico. O que move o espectador já não é a satisfação visual providenciada pelos primeiros filmes *de atracção*, frequentemente suportados em *gags* nos quais o voyeur, entretanto surpreendido e castigado, espreitava pelo buraco da fechadura, gerando esse acto a justificação do acesso pelo espectador à intimidade da cena ilícita. Mas tão pouco o espectador procura a compensação moral atingida pela resolução do conflito diegético e subsequente constituição de um significado totalizador e universal. Se, como viu Arlindo Machado, por relação com o filme voyeurista dos primórdios, a fase de maturidade do cinema narrativo (inaugurada por D.W.Griffith) aponta para uma cisão irreconciliável entre o olhar interno da personagem, e esse outro olhar externo e ilocalizável, implicado na "instância narradora do filme" ⁶, agora essa cisão estende-se a uma coincidência entre o olhar do próprio espectador e o olhar narrativo que dirigia quer os afectos dos espectadores, quer as personagens e os seus destinos, invariavelmente orientados para a catarse final. O esquema narrativo clássico, suportado numa complexa coreografia de intenções e angulações do olhar, - cuja verdade e significado últimos seriam extraídos pelo espectador, que ocupava um lugar ideal e omnisciente no esquema escópico, - dá agora lugar a um campo biface no qual os comportamentos e as expectativas habituais do espectador são questionados. O plano torna-se o fragmento de um mundo ficcional que é denunciado como tal, como construção, incorporando um espectador que já não sabe muito bem o que vê e para que vê. Em suma, a expectativa que o olhar do cinema constrói e à qual dá resposta, interiorizando a câmara como dispositivo de revelação e acomodação do mundo, é frustrada, desviando-a para um jogo de expectativas outro que recai sobre o sentido da imagem, provocando o espectador e desafiando o lugar da sua posição estável e passiva.

Os três exemplos analisados mostram que a janela aberta para o mundo do cinema equivale sempre a uma perspectiva de alguém, e de nós próprios, sobre a imagem que nos é apresentada. A função do plano como registo de natureza ficcional ou documental é voluntariamente

exausta, dando a lugar a novas relações, relações inesperadas que nos levam a questionar aquilo que estamos a ver, por que vemos e como vemos. Os filmes em questão propõem uma nova formulação de voyeurismo, distinta da promessa erótica garantida pelo acesso à cena íntima antes vedada. O espectador é orientado no sentido da assimilação crítica dos processos inerentes à escopofilia, dado que o prazer da visão causado pela *cena ampliada* não lhe é simplesmente negado, mas problematizado. Nos casos de Yoko Ono, Andy Warhol e Julião Sarmento, o filme joga com essa possibilidade de forma lúdica e provocadora. A imagem cria um desconforto, sendo esse desconforto que origina o questionamento sobre o acto de ver, as suas implicações sensoriais, intelectuais e éticas. As obras partilham, na sua variedade formal e autoral, a preocupação comum em questionar paradigmas do cinema narrativo clássico, mas avançando novas possibilidades para a compreensão do fenómeno da escopofilia. Pertencendo ao universo das artes plásticas, estes três autores designam novas possibilidades para o cinema, assinalando um outro lugar para a questão do olhar e do espectador, dado a ver como elemento inserido num complexo jogo de contingências, inversões e variações permitidas pelo funcionamento escópico, envolvendo as infinitas possibilidades combinatórias do sujeito que vê, que vê sem ser visto, que é visto, que vê a ser-se visto, e que, no final, se vê a si próprio.

Fly de Yoko Ono

Let a fly walk on a woman's body from toe to head and fly out of the window.

Yoko Ono

O filme *Fly*, com a duração de 25 minutos, que Yoko Ono realiza em 1970 em colaboração com John Lennon, levou dois dias a ser produzido num sótão de Nova Iorque. Lennon e Yoko pediram à actriz Virgínia Lust para se deitar despida enquanto eles filmavam uma mosca explorando o seu corpo. Foram usadas aproximadamente duzentas moscas e todas elas tiveram que ser atordoadas com recurso a um gás especial.

O filme começa com uma simples ideia registada num apontamento, de Ono, com data de 1968: "Let a fly walk on a woman's body from toe to head and fly out of the window"⁷.

Fly – mosca e voo, insecto e acto de errância aérea. A circunstância destas duas acepções estarem, em inglês, reunidas numa só palavra fornece-nos uma ferramenta para ler a dimensão dúplce deste filme.

Numa apresentação que fez aquando de uma exibição dos seus filmes no Whitney Museum of American Art em 2000, Ono referiu que tanto a mosca como a mulher são auto-biográficos⁸. Depois deste depoimento, volto a visionar outra vez o filme no YouTube⁹, e imagino o olhar convertendo-se em mosca, a vítima convertendo-se em voyeur e vice-versa, numa reversibilidade de papéis ou de lugares. Nesse sentido, uma simultaneidade de posições diametralmente opostas entrevê-se enquanto questionamento da natureza do olhar dado pela câmara de cinema.

Podemos dizer que o olhar que encarnamos no cinema é como o de uma mosca. Passamos despercebidos diante dos personagens, vemos-nos nos espaços onde eles se encontram, *vemo-los sem sermos vistos*. E, por isso, a condição *voyeur* é trazida aqui de imediato à colação. Fazendo jus à vulgar expressão de "como eu gostaria de ser mosca", invadimos um espaço privado, sentimo-nos intocáveis, deambulamos livremente; neste filme, até podemos pousar no corpo feminino e ele não se mexe sequer (Fig. 1).

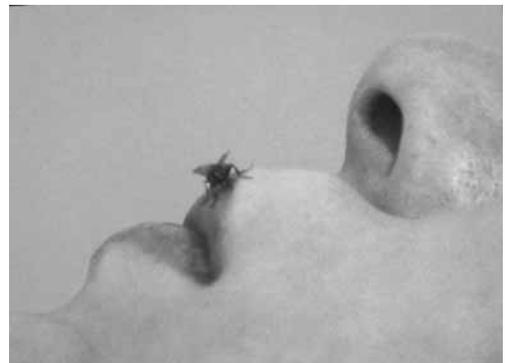


Fig. 1. Yoko Ono, *Fly*, 1970. Filme de 16mm, cor, som, 25 minutos. Primeira exibição: Dezembro de 1970, 7 ¼ *New York Film Festival*, Elgin Theater, New York (Créditos fotográficos: cortesia LENONO PHOTO ARQUIVE)

Uma mosca num mamilo ou dirigindo-se para uma vagina em grande plano fornece-nos partes de um corpo fragmentado, fetichizado,

objectualizado, aparentando ser já matéria inerte. Por esta via, um olhar liberto de pudores e censuras assume aqui livremente a duplicidade do voyeur e do necrófilo. (Não é nos cadáveres, nos corpos em decomposição, onde as moscas costumam mais poisar?). Esta estranha situação de recorte mórbido convida, ou impõe mesmo, respostas, reacções que, por conseguinte, podem ser de tipos ou ordens diferentes. Por um lado, a proximidade extrema da câmara de Ono revela um prazer errante, como se fosse um movimento musical evocador das coreografias de Merce Cunningham. Somos um olhar atópico, sem lugar e sem corpo. Uma entidade virtual que deambula e se deleita ao sabor de uma visão pairante e omnisciente. Mas a enorme tensão envolvida neste filme - que as vocalizações insistentes, estridentes e perturbadoras que a homónima banda sonora de Ono potencia - faz colocar-nos, psicologicamente, no papel da mulher, vista como objecto sexual: nua, deitada de barriga para cima, absolutamente passiva e silenciosa. Ou seja, pronta para ser (imaginariamente) possuída, em plena concordância com os esquemas de representação da mulher que nos habituámos a ver no cinema clássico. Tal parece de pronto invocar as teses de Mulvey supramencionadas - *de que o espectador é masculino e retira prazer visual de uma perspectiva dominante e de controlo*.

Depois de performances como a célebre *Cut Piece* (1964) e filmes como *No. 4 (Bottoms)* (1967) ou *Rape* (1969), com *Fly*, Yoko Ono põe em cheque a opressão erótica da estrutura cinematográfica convencional e expressa a sua busca pessoal por libertação, questionando o papel da mulher enquanto objecto passivo. Não arriscamos muito se afiançamos que a mulher, do ponto de vista social, relacional e imagético, é retratada por Ono como uma boneca funcional, um ser desapaixonado e alienado.

A objectiva segue, em extremos *close-ups*, o voo de uma mosca em torno do corpo desnudado de uma mulher imóvel. Este corpo estático é descrito por Ono como uma representação do que ela própria sentia relativamente ao modo como tinha de se comportar para ser aceite. O estado da mulher aparentemente drogada sugere o controlo social.

Neste ponto regressa, mais uma vez, a dimensão dúplice que nos vem acompanhando: o filme é um convite público e um ambiente privado. Somos intrusos num espaço de intimidade. Mas esse estado de solidão, aparentemente não vigiado, é também lugar de reclusão, porque logo à partida minado. Pois, mesmo só, ela carrega consigo o peso da pressão social. Referimo-nos a algo que só muito recentemente foi sendo desmantelado: a estigmatização do prazer feminino. Podemos falar aqui de um Self fendido, dividido - "split"¹⁰ é o termo usado por Crissie Iles para caracterizar, neste contexto, um sujeito que vive na tensão entre as solicitações do corpo e os bloqueios de ordem moral e social.

Por contraste, quando a mosca é filmada pousando em partes do corpo desnudadas, é como se Ono explorasse o seu próprio corpo, fruindo a sua dimensão erótica e sexual sem preconceitos. Nesse sentido, nós que a olhamos, do lado da plateia, somos moscas, incomodativos e impertinentes. Cabe-nos então sair pela janela para o exterior, deixando-a a sós consigo própria.

Blow Job de Andy Warhol

Like the newcomes to the factory, I was screen-tested: I was escorted through a makeshift cubicle and positioned on a stool; Warhol looked through the lens, adjusted the framing, instructed me to sit still and try not to blink, turned on the camera and walked away.

Amy Taubin

Propomos o seguinte exercício: imagine que era, no início dos anos 1960, um espectador prestes a visualizar em Nova Iorque um filme *underground* que leva o sugestivo título de *Blow Job*. Como descreveria a sua expectativa em relação ao que estaria prestes a assistir?

O filme começa a rolar e, em vez de assistirmos ao acto descrito no título, não vemos senão um retrato anónimo de um sujeito. Isso mesmo: nada mais nada menos que um plano fixado no rosto de alguém a quem presumidamente lhe é feito sexo oral durante 36 minutos. Ao contrário de *Empire* ou de *Sleep 11* - este último com a duração de 8 horas de um homem a dormir -, *Blow Job* acaba por prometer algo que, na realidade, não nos dá: uma felação. Daqui emerge o primeiro dos eixos de indagação que pretendemos

explorar: uma estética deceptiva engendrada no quadro do filme erótico. Esta é tida por alguns autores como uma estratégia inteligente usada por Warhol para ironizar, de modo travesso e provocatório, tanto o consumidor de pornografia como a apertada vigilância policial e censória que então recaía sobre o cinema *underground* nova-iorquino de inícios da década de 1960¹².

Com este gesto *dadaísta* e esta conotação conceptual ficará o conteúdo do filme irremediavelmente circunscrito à esfera da sabotagem deceptiva? Estará o efeito erótico minado pela paródia? Na opinião de Douglas Crimp este filme é “demasiado sexy para ser visto principalmente como cómico”¹³, dando-nos o autor até conta do relato de alguém que não só ficou sexualmente excitado, como atingiu mesmo o orgasmo passado apenas 10 minutos de exibição do filme.

Atendendo à acção explicitada no título, depois de uma fase inicial de relativa impassibilidade, o rosto de um jovem começa a reagir. Os sinais da estimulação sexual são evidentes: a acentuada oscilação da cabeça, a alternância entre tensão e relaxamento dos músculos da face, a alternância entre olhos abertos e olhos cerrados, as vezes em que se morde nos lábios. O contacto de foro sexual, que acreditamos estar a ocorrer, desloca-se para *fora de campo*. Desse modo, num primeiro momento, poderíamos pensar que Warhol faz migrar, perversamente, a explicitação de um acto para a sua *afecção*, plenamente patente no rosto de quem recebe o estímulo sexual. A actividade sexual indicada pelo título, se ocorre mesmo, acontece fora da tela e é inteiramente deixada para a imaginação do espectador, que procura encontrar nas convulsões involuntárias de um rosto um índice da relação sexual.

Porém, aqui Warhol imprime uma segunda decepção, o que faz desta felação um duplo desapontamento. A efectiva comunicação da excitação sexual é posta em causa pela forma como Warhol manipula a luz. Um foco ilumina a face do protagonista, não a partir do ponto em que estamos, mas de cima. Desse modo, quando o sujeito olha directamente para a câmara os seus olhos ficam inacessíveis, escondidos na penumbra. A sua face apenas é totalmente ilu-

minada quando ele inclina a cabeça para trás. Daí Douglas Crimp afirmar que, se existe algum “sentido de frustração em *Blow Job*”, tal deriva não do facto de não vermos o acto sexual – realmente deixamos de ter essa expectativa após o primeiro minuto –, mas “porque não conseguimos ver verdadeiramente o rosto do homem”¹⁴. Em bom rigor, nós até vislumbramos o seu rosto, mas apenas nos fugazes momentos em que o homem não nos devolve o olhar (oscilando a cabeça para trás e para a frente ou para um dos lados enquanto se contorce de prazer). Mas quando este enfrenta a câmara, perdemos o contacto visual (simulado).

Tal implica – continuando com Crimp – que não “podemos olhar para os olhos deste homem e detectar a vulnerabilidade apenas à sua submissão de estar a receber prazer. Não somos capazes de possuí-lo sexualmente”¹⁵. Em última análise, neste caso o impulso voyeurístico atribuído por diferentes autores ao cinema de Warhol cai por terra: aqui Warhol não só o complica, como ainda, nas palavras de Crimp, o “cancela” (Fig. 2).



Fig. 2. Andy Warhol, *Blow Job*, 1964 . Filme 16 mm, P&B, sem som, aproximadamente 41 minutos (Créditos fotográficos: cortesia The Andy Warhol Museum. © 2012 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of the Carnegie Institute. All rights reserved)

O protagonista de *Blow Job* foi identificado como sendo DaVene Bookwalter, um anónimo actor, trazido por alguém até à Factory, e que estava naquele dia a representar Shakespeare no [Central] Park. Segundo o depoimento de John Giorno – o protagonista de *Sleep*, que à época

fora amante de Warhol –, a pessoa filmada era “um jovem inocente e bem parecido que ninguém conhecia e que ninguém voltou a ver. O Andy fez o *Blow Job* com ele, o rosto de um homem a receber sexo oral e a vir-se”¹⁶.

Entre 1964 e 1965 Warhol vai experimentar retratos filmados numa série de aproximadamente quinhentos filmes a preto e branco e mudos que intitulou *Screen Tests*. Testava a presença cinematográfica de um indivíduo, submetendo-o a um teste de cinema a fim de avaliar o potencial visual da pessoa que retratava. Warhol punha-a diante da objectiva e filmava-a durante três minutos. Se a câmara a adorava, então Andy também a adorava.

Podemos afirmar que *Blow Job* é, em certo sentido, um longo *screen test*. E, neste âmbito, uma das razões que torna este filme tão interessante é o seu conflito dramático: a tensão entre as (presumíveis) instruções dadas por Warhol antes do *screen test* – *permanecer imóvel e não pestanejar*¹⁷ – e a reacção, neste caso, (in)voluntária a um *fellatio*. No fundo, trata-se de pôr em cena um *psicodrama* em pequena escala, contrastando com os grandes dramas e dilemas humanos representados à época por Hollywood. O que importava a Warhol não era o argumento, mas o que transpirava do processo da filmagem. A vulnerabilidade, o embaraço, o *desconforto*¹⁸, a tentativa vã de controlar as emoções, a escalada da intensidade sexual, o clímax, o relaxamento pós-orgasmo, são algumas das dimensões (e contradições) da afecção e do *sentir* a que aqui assistimos diante de um filme como *Blow Job*.

Se é recorrente nos filmes de Warhol várias pessoas serem colocadas numa situação de clara *vulnerabilidade*, porque não raras vezes alcoolizadas ou sob o efeito de drogas¹⁹, com base no depoimento aqui supracitado de John Giorno, podemos entrever a exploração deliberada de uma *fraqueza*²⁰ inerente ao protagonista de *Blow Job*: a beleza inocente submetida à curiosidade perversa de Warhol. *Como reagirá esta inocência a um estímulo sexual diante da objectiva?* – terá Andy perguntado a si mesmo. E enquanto *psico-drama* posto em cena, a luta interior entre tensão sexual e vergonha (ou compostura moral) nessa radical exposição de si mesmo diante da objectiva e da equipa de pro-

dução, dá-nos um elevado *sentido de realidade*. Ora, enquanto “sentido de realidade” – na acepção que Murphy lhe dá quando aborda o cinema de Warhol²¹ –, o resultado continua hoje a ser profundamente intrigante e perturbador, endereçando-nos para o questionamento do nosso papel enquanto espectadores de cinema, mais precisamente, enquanto *voyeurs* (simulados) de uma cena erótica.

O intenso escrutínio levado a cabo pela câmara (que partilhámos ao ocupar o lugar da curiosidade de Warhol), passados pouco mais de alguns minutos é-nos devolvido, como um ricochete: não atravessamos os olhos para invadir uma ‘alma’, o seu íntimo, incapazes de medir o estado de fragilidade da “cobaia”. A penumbra que cobre as órbitas do sujeito (como se escondesse o olhar atrás de óculos de sol), acaba, em última análise, por fazer de nós o alvo e vítima da experiência. Afinal, é a nossa reacção que importa: o que pensamos e como nos comportamos durante o visionamento de alguém que se submeteu a este teste? G. Malanga, o principal assistente de Warhol, refere que “*Empire* era um filme de sete horas [sic.] onde nada acontece excepto o modo como a audiência reage”²². Se *Sleep* e *Empire* são autênticos testes de resistência ou de paciência, *Blow Job* desafia, por seu turno, a nossa capacidade de autoconsciência, de nos *vermos a nós mesmos vendo* na condição de espectadores de pessoas que protagonizam filmes eróticos.

Escondido por dois círculos de sombra, o rosto de um homem bem-parecido e presumivelmente excitado opera como um espelho reflector: ele projecta a imagem do voyeur que, enquanto alguém *que vê sem ser visto*, ocupa um espaço-sombra que o oculta, e, assim, o protege da troca pública de olhares, a fim de evitar a censura decorrente da posição ilícita de ocupa.

Cópias de Julião Sarmiento

À semelhança do episódio que o filósofo francês Jean Paul Sartre narra num dos capítulos do livro O Ser e o Nada, em que um personagem é apanhado a espreitar num buraco de fechadura, cobrindo-se de vergonha porque toma consciência de como a sua atitude é aviltante, também Julião Sarmiento faz com que os espectadores das suas obras sintam um certo embaraço

que decorre do facto de, quando olhamos para as suas obras, estamos a entrar numa privacidade que não é nossa.

Delfim Sardo

Discorrendo sobre a forma como se manifesta a presença do corpo feminino na obra de Julião Sarmiento, Delfim Sardo advoga que o artista “cria um dispositivo, no qual a mulher performa um gesto para um ausente. Este ausente é substituído pelo espectador, que (literalmente) vive o espaço dessa ausência como substituto, como intruso”²³.

Em *Cópias*, filme Super 8 de 1976, o espectador assume-se, mais do que em qualquer outra obra deste artista, inelutavelmente como *intruso*. Duas mulheres desnudadas encontram-se frente a frente replicando gestos e carícias feitos a si próprias, fruindo assim tanto o próprio corpo ao nível do tacto (auto-erotismo), como o corpo alheio ao nível da visão (homoerotismo). Chega-se a este paradoxo: é o próprio observador que, nesta tripla relação, está *a mais*.

Compreendemos a homologia. Uma longa cadeia de equivalência liga-me ao *lugar* do artista. Mas, subitamente, sofro um estremecimento. O processo de *substituição* é abruptamente golpeado quando, no fim do filme, o artista se transfere da situação de “ausente” (encoberto) para a publicidade “descarada” da sua presença enquanto gloriosa assunção de uma condição *voyeurista-exibicionista* (Fig. 3).

Primeiro. O corpo que espreiro é alvo de uma *posse partilhada*, como uma situação de um amigo que me convida a ver o que ele também viu (ou está a ver): aquela situação totalmente aberta, exposta ao deleite, de experimentar *também* a sensação de possuir mágica e sub-repticiamente aqueles dois corpos pela via da visão.

Segundo. O que o artista na sua condição de (primeiro) *voyeur* está a ver e a mostrar é, por fim, a sua nudez exibida. Transforma-se em exibicionista, ao aparecer para um olhar que ele desejaria totalmente desinibido, desconstrangido.

Sobre esta ambivalência entre impulso voyeurista e impulso exibicionista diz-nos José Gil que,

[...] o voyeurista transforma-se em exibicionista (como disse Freud, fazendo do segundo o resultado de uma deslocação pulsional do primeiro: de um objecto exterior - ver -, para o corpo próprio - ser visto; e curiosamente, Freud funda esta convivência entre voyeurismo e o exibicionismo no auto-erotismo reflexivo da criança que tem prazer em ver os seus órgãos genitais, e estes retiram prazer em serem vistos...²⁴.

Em *Cópias*, Sarmiento parte, assim, da intersecção de duas referências eruditas – o *mito de narciso* e a *fase do espelho* de Lacan. Confundindo o reflexo do espelho (dois corpos muito similares, ambos esbeltos e delgados) com a sugestiva relação (erótica, lésbica) entre duas mulheres, o artista transplanta o auto-erotismo narcísico (daquele que se apaixona pela sua imagem julgando-a ser de outro), para a situação em que alguém se confronta com a imagem efectiva de outrem, tomando-a como exercício de redescoberta do seu corpo (agora profundamente sexuado, libidinoso) feito diante do espelho.

É caso para dizer-se que, mediante um processo de identificação/transitividade, a reflexividade especular da visão se materializa na reversibilidade sensível do corpo – que *ao ver-se e tocar-se é visto e tocado* –, como se o olhar do outro o transportasse para fora de si. Circuito infundável que gera reverberações que se sobrepõem: é o olhar transferido para o corpo do outro a partir do reflexo da pele do outro.

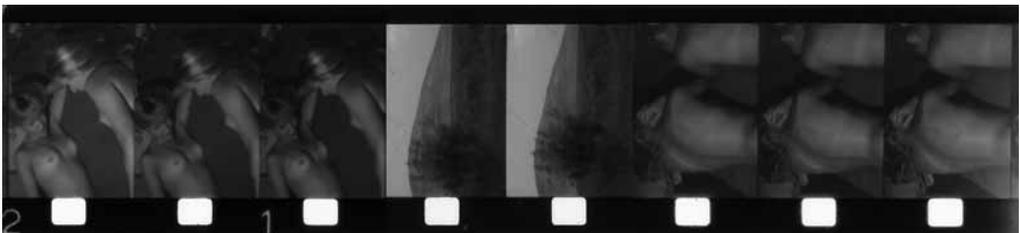


Fig. 3. Julião Sarmiento, *Cópias*, 1976. Filme Super 8, cor, sem som, 14' 23"; 12 imagens por segundo. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (Créditos fotográficos: cortesia Estúdio Julião Sarmiento)

Esta "mise-en-scène" diz-nos, por fim, que a condição de *voyeurismo* se resume a um jogo de espelhos, a uma inclusão em abismo de imagens. Assim nasce este singular sistema de trocas, permutas e reversibilidades. Estou preso num espelho que se desloca e que me capta onde há uma estrutura dual. Imagem que atrai e reflecte o olhar que a olha.

Num belo texto intitulado "Imagem com Olhos", dedicado a um outro filme de Sarmiento do mesmo ano, *Faces* – película que dispõe, durante 44 minutos e 22 segundos, duas mulheres num beijo interminável, registado através de um plano extremamente fechado e centrado nas bocas e movimentos das línguas que se tocam de modo lascivo –, João Lopes começa por referir "a consciência súbita e, dir-se-ia, assustadora, que o espectador não pode deixar de experimentar de que são aquelas imagens que o olham, e não o contrário"²⁵.

Podemos dizer que, diante de *Faces*, continuamos de um modo irreprímível a ver, sem indiferença possível, os luxuriantes beijos mutuamente trocados pelas figuras femininas, introduzindo lenta e suavemente as suas línguas em boca alheia, como se estas fossem "ferramentas libidinosas" que substituem o *phallus*, o que, para Chrissie Iles, reacende as conhecidas implicações psicanalíticas que desembocam no medo associado à *castração* – correlato da *impotência* do olhar masculino²⁶.

Diante deste "espectáculo erótico", que estes filmes corporalizam, experienciamos a mesma

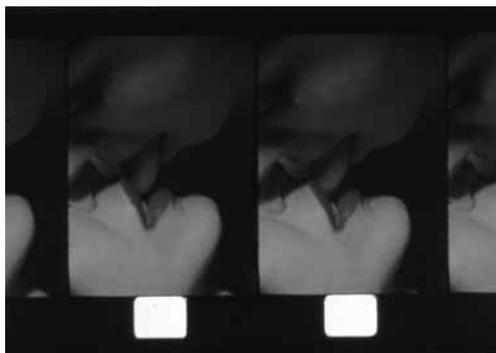


Fig. 4. Julião Sarmiento, *Faces*, 1976. Filme super 8, cor, sem som. 44' 22". Coleção Van Abbemuseum, Eindhoven (Créditos fotográficos: cortesia Estúdio Julião Sarmiento)

aventura que a instalação *Etant Donnés* (1946-66) de Marcel Duchamp prepara na galeria: enquanto observamos a cena podemos ser vistos por detrás, ser surpreendidos e, assim, sofrer o peso do olhar censório por estarmos *lá já há demasiado tempo* (Fig. 4)

Três dimensões políticas do prazer visual

Tal como refere Chrissie Iles, os filmes que Ono realiza em colaboração com Lennon, dos quais *Fly* é talvez o mais significativo, desenvolvem preocupações anteriores da artista no que diz respeito a tópicos cruciais, à época em aceso debate, como os do "corpo, os direitos das mulheres, a liberdade pessoal e o activismo político"²⁷.

Tal como vimos, a mosca (fly) que acompanhamos no filme de Ono é, segundo um depoimento da artista, uma metáfora do seu "split self"²⁸. Assumindo um fundo "biográfico", Ono participa inteiramente num momento feminista cujo slogan advoga que *o privado é político*²⁹. Pois se, por um lado, a dada altura uma simpática mosca dá lugar a várias moscas, convertendo-se subitamente numa entidade cada vez mais "desagradável", identificada com o "inimigo", com um "opressor masculino invisível"³⁰ que reforça uma condição passiva e objectual (desembocando na mortificação simbólica do corpo da mulher); por outro lado, fazendo juz à semântica dual do termo fly – mosca e voo – Ono também *se imagina ela própria como mosca*. Representando na sua livre errância a *imaginação feminina sem corpo*, a mulher (Ono) agora converteu-se num agente portador do olhar sobre si mesma; olhar esse que, na esfera do cinema *mainstream* de Hollywood, era, como a teoria crítica feminista deu tão bem conta, privilégio exclusivo da posição masculina. Metáfora de Self "activo", de "alter-ego liberto"³¹ e de "espírito livre"³², a mosca acaba afastando-se do corpo em direcção ao céu que se encontra para lá da janela, o que metaforicamente sugere uma libertação.

A teoria cinematográfica feminista refere-se recorrentemente a um sujeito feminino como um *não-sujeito*³³, e à condição da 'mulher' como sendo "fundamentalmente irrepresentável enquanto sujeito de desejo"³⁴. A dimensão voyeur-

rista em Ono ante a fixação deste binarismo é, pois, *dúplice*, porque a identificação activa com o olhar e a identificação passiva com a imagem, ao invés de se relacionarem de forma dicotómica, apresentam-se agora de forma concomitante. Desse modo, o tratamento que Ono faz do voyeurismo cinematográfico consiste agora numa identificação dupla em razão de ela ocupar simultaneamente os dois lugares ou posições: *aquele que vê e aquele que é visto*, ou seja, ocupa ao mesmo tempo a *posição activa* e a *posição passiva* do desejo que Teresa de Lauretis sintetiza nos seguintes termos: “O desejo pelo outro, e o desejo de ser desejado pelo outro”³⁵.

A teoria feminista ortodoxa, ao providenciar uma sustentada crítica aos estereótipos de género, designadamente sobre a forma como o cinema clássico constrói a imagem da mulher (e que, antes do cinema, a arte ocidental já havia canonizado), acaba por ideologicamente estereotipar a relação voyeurística em forma de denúncia. À luz do seu discurso excessivamente preso à dicotomia psicanalítica (masculino vs. feminino), o voyeurismo acaba por ser um dispositivo estruturado, codificado pela convenção do binarismo da diferença sexual, em que a mulher é vista negativamente como “não-homem”, implicando que na relação consigo mesma ela nada significa senão em função do (olhar do) homem³⁶. Ono revela que a escopofilia (o prazer em ver) pode ter lugar também do lado do feminino. Olhando para uma outra situação, figura, personagem (encarnada aqui por Virginia Love) mostra que o prazer visual narcísico, na óptica feminina, pode muito bem derivar (ou redundar) da sua auto-identificação com a (figura na) imagem.

Em contraste com um “contra-cinema” exortado por Mulvey, levado a cabo mediante práticas experimentais e pretensamente “liberto do olhar da câmara” visando destruir o prazer visual do espectador, Ono não abre mão do (seu) prazer visual enquanto espectador, neste caso, enquanto espectador de si mesma. Não se confina, assim, enquanto espectador, à identificação com a condição passiva da personagem feminina para a qual foi socialmente programada e deleita-se adoptando o (convencional) ponto de vista masculino; rouba-lhe o lugar, retira-o da sua posição exclusiva e privilegiada.

Complicando a masculinização da condição do espectador, ela sai de si própria enquanto mero corpo - o seu lugar físico é tomado pela modelo que a representa - criando uma distância entre sujeito (olhar) e figura (corpo), que é a condição mesma do voyeurismo enquanto acto de participação e envolvimento erótico que não se limita à exibição do corpo como objecto de satisfação e distração.

Ono não *des-erotiza* o prazer visual, antes ‘desmascara’ o nexo voyeurismo/ente masculino no sentido da sua desconstrução, isto é, de o expor e de o criticar. A artista mostra que essa posição pode ser não só oscilatória, transitiva e flexível, como ainda concomitante. Mas cabe aqui perguntar se acaso as estruturas de domínio e de submissão são atingidas e questionadas, ou se, pelo contrário, não permanecerão antes intactas? Porque, por um lado, parece que para a mulher poder ser sujeito, agente activo e emancipado, tem que irremediavelmente ocupar uma (anterior) posição masculina – aquele que é portador do olhar e portador da câmara que agencia esse olhar; por outro lado, ela pode muito bem apreciar e fruir a beleza feminina através da objectiva e no ecrã, gerando uma imagem positiva da autonomia da mulher enquanto celebração do corpo. Neste ponto, podemos falar também aqui de uma ambivalência sexual do lado feminino, que outorga um prazer feminino de tipo homoerótico (um olhar feminino fruindo um corpo feminino). Poderíamos afirmar que este é um olhar fálico, masculinizado, que cria um espaço para o prazer e desejo do sujeito-espectador feminino de ordem narcísico e homossexual, pois a estrutura patriarcal parece intacta, ainda que ocupada subversivamente pelo *outro*. Mas se levarmos em linha de conta que a subjectividade (feminina) não é uma instância fixa mas auto-construtiva³⁷, a mulher poderá muito bem metamorfosear-se ao adoptar o dispositivo voyeur como sendo seu de pleno direito, deslocando papéis e diferenças, e, assim, posições e hierarquias de poder.

Antes de nos sentarmos para assistir ao filme, a expectativa criada pelo título *Blow Job* é enorme. Trata-se efectivamente de um “título provocatório”, e o tema é claramente um delicioso “tabu”³⁸, sobretudo porque, à época,

Warhol já tinha uma certa reputação enquanto realizador de filmes que expunham a literalidade das acções envolvidas, sem qualquer aparente conotação simbólica. À partida, esta seria uma película que deveria estar na prateleira dos filmes para adultos, mas nada de explícito nos oferece em matéria de sexo. Porquê este paradoxo? Quais os propósitos e efeitos desta “partida” que o autor do filme nos prega? Sobre *Blow Job*, escreve então Klaus Biesenbach que:

*Muitas vezes o poder da beleza e da sexualidade é encontrado na diferença entre o que imaginamos e o que realmente vemos ou experimentamos. Esta diferença libidinosa é uma das forças motrizes do voyeurismo e de outras buscas da emoção da realização.*³⁹

No final de contas, Warhol parece demonstrar que nada será mais poderoso, em matéria de agenciamento do desejo, do que a própria imaginação. E travesso, provocatório, Warhol belisca-a de forma magistral. Poderemos não ser fãs, nem censores, de filmes pornográficos, mas não conseguimos deixar de partilhar com ambos o mesmo desejo ilícito de ver o que não é – pelo enquadramento – permitido. Não podemos ver, mas podemos imaginar. E, desse modo, o título acaba por ser não propriamente sobre o efeito de uma acção física, sexual, sobre um homem, mas, antes, sobre o poder do *não-visto*.

Levando por diante uma “estética da sedução”⁴⁰, em *Blow Job* Warhol recorre a uma completa adaptação do *retratar ao registo da fragilidade do sujeito*, a fim de obter uma imagem que intriga, que choca, que provoca a nossa curiosidade, e que, por isso mesmo, a todos seduz. Actuando nos seus *screen tests* como um presumível “caçador de talentos”, Warhol acaba por se oferecer como “ecrã e espelho absorvente, passivo e inerte da realidade”⁴¹. Auto-proclama-se uma “máquina”⁴² de registo visual, assumindo uma declarada indiferença contemplativa. Esta plena identificação de Warhol com a câmara cinematográfica é consubstanciada na coincidência entre “máxima passividade criativa” com “máxima amoralidade acrítica”⁴³. Mas o que acontece, em última análise, é que tal identificação se torna numa arma apontada, já não apenas para o sujeito que filma, mas agora para nós, espectadores, que o assistimos.⁴⁴

Fazendo da humilhação, da sujeição apenas à exposição da intimidade, não uma ruína do sujeito, mas um estranho sucesso com um travo de perturbação, de degradação, compreendemos que a responsabilidade desse sucesso (e dessa degradação do humano) deve-se não propriamente ao produtor da imagem, muito menos à pessoa que se sentou diante da objectiva, mas a nós mesmos. O que alimenta a importância que ainda hoje é dada ao filme em análise vem, em última instância, da nossa curiosidade de espectadores: deleitarmo-nos, satisfazeremos sub-repticiamente o nosso apetite de intrusos para imaginar, fantasiar, à custa de uma situação *ilícita* que revela a fragilidade, a batalha interior, a intimidade, o desapossamento do *outro*, pois ele, ao fim e ao cabo, deixa de ser sujeito para se tornar simples objecto do nosso *olhar*.

O afastamento, levado a cabo nas últimas décadas, ante as estritas dicotomias da teoria cinematográfica psicanalítica e feminista abriu campo para teóricos e críticos vindos dos círculos gay e lésbicos. Tal outorga uma releitura do cinema experimental de vanguarda dos anos 1960 e 1970. A estrita identificação entre *questões de prazer* e de *diferença anatómica* é redutora porque deixa de fora uma miríade de possibilidades e matizes, inconcebíveis dentro da lógica estrita do binarismo. A substituição do termo diferença sexual pela distinção de género baseia-se no claro contraste entre anatomia (sexo) e construção social (género)⁴⁵, e igualmente entre prática sexual e identidade de género. Outra limitação apenas ao enfoque exclusivo na diferença sexual da parte da teoria cinematográfica psicanalítica ortodoxa é a sua ausência de escopo para com outras diferenças, entre as quais está, em conjunto com as das de classe, raça e idade, a de preferência sexual. Daí a teoria cinematográfica ortodoxa ter dificuldade em sair da esfera heterossexual: os prazeres homossexuais do espectador serão largamente ignorados tanto da parte da produção cinematográfica⁴⁶ como da teoria crítica.

A partir de Steve Neale, refere Smelik que,

[...] o elemento erótico associado ao olhar do corpo masculino teve que ser reprimido e repudiado para evitar qualquer associação à homossexualidade masculina. Porém, a homossexualidade

masculina está sempre presente a contracorrente; é o sintoma de Hollywood. [...] A imagem do corpo masculino como objecto de um olhar está carregado de ambivalências, repressões e negações.⁴⁷

Em Andy Warhol, a exploração da sexualidade pelo lado irregular da homossexualidade não acontece por acaso. Ela relaciona-se decisivamente com o intuito de escandalizar, de denunciar o *taboo* mantido pela sociedade e pelas manifestações culturais institucionalizadas, como é o caso mais evidente do cinema popular e *mainstream*. Em *Kiss*, por exemplo, questiona-se de modo abrupto a estética glamourosa do beijo instituída por Hollywood, assim como a conotação catártica de um momento moralizador, consumado num *happy ending* que une o espectador, a narrativa e o mundo num todo coerente e *profundo*. Warhol relaciona intencionalmente o beijo com uma dimensão quase grotesca e abjecta. Sublinha-se a animalidade, a corporalidade, a sexualidade explícita e a sensibilidade *gay* e inter-racial que desfaz classificações apoiadas na distinção de géneros e identidades. O que se procura criticar e subverter são pois, de um modo mais geral, as normativas que pretendem adequar os comportamentos sexuais e o erotismo ao estabelecimento de uma legalidade assente na punição, no controlo, na interiorização das regras de higiene e de boa conduta que limitam a dimensão do erotismo às instâncias moralmente ordenadas da família, da sociedade e da nação.⁴⁸

A área dos *gay studies* sobre a masculinidade aborda com recorrência as leituras do universo *camp*.⁴⁹ A esfera *camp* é tida por Medhurst⁵⁰ e Simpson⁵¹ como um entendimento a contracorrente da cultura dominante que oferece identificações e prazeres que essa mesma cultura dominante nega aos homossexuais. Daí por vezes a sua verve subversiva em desocultar ambiguidades culturais e contradições que normalmente permanecem encobertas pela ideologia dominante. Tal como nota Smelik, “esta característica transporta o *camp* para o domínio do pós-modernismo, o qual também celebra a ambivalência e a heterogeneidade”⁵². Diríamos que é justamente esta contradição e ambivalência recorrentemente explorada por Warhol aquilo que leva Roy Grundmann a perguntar:

*If the film is really about a blow job, who is or are the fellators? Is this a gay sex act, a strait one, or bisexual one, which would suggest the kind of polymorphous sexuality often associated with Greenwich Village bohemia during the 1960?*⁵³

Afinal quem olha para quem em *Blow Job*? Quem o pode fruir do ponto de vista erótico? Compreendemos que este filme de Warhol abre, entre outros, o problema da impossibilidade de se saber ao certo quem retira prazer visual a partir do rosto de um homem bem parecido a receber sexo oral. Com este paradoxo e esta dúvida à partida insolúvel, fica bem atestado o poder da ironia⁵⁴, da provocação e da paródia como estratégias que, no âmbito do universo *camp*, são usadas para transgredir entendimentos convencionais de género no que ao prazer visual diz respeito.

Historicamente devemos considerar o carácter revolucionário das explícitas imagens eróticas produzidas pelo jovem Julião Sarmento no contexto saído da ditadura salazarista que permaneceu activa em Portugal até à Revolução de 1974. A repressão política do regime havia decretado uma asfixiante moralidade ao serviço dos pólos mais conservadores da sociedade portuguesa. Os filmes experimentais de Sarmento opõem-se claramente à repressão do Estado e ao profundo conservadorismo cultural no que diz respeito a tudo o que era explicitamente erótico. Por esta razão, no momento em que são produzidos, muitos dos trabalhos de Sarmento podem ser tidos como *dissidentes*, na medida em que articulam o prazer sexual com a revolução de costumes e de mentalidades. “Para mim, licenciosidade é um exercício intelectual e político” – diz o artista⁵⁵.

Num Portugal “acabado de sair da ditadura e mergulhado num animado carnaval de lutas ideológicas anacrónicas”⁵⁶, a força contestatária do seu erotismo teria sido capaz de “cumprir funções de transgressão estética e moral em relação à repressão clerical-fascista”⁵⁷ se acaso o trabalho de Sarmento tivesse, em Portugal, sido entendido em ‘tempo real’. Com a publicação do livro *Cinemacchine del desiderio* (1998) de Tereza Macri, a densa nebulosa que cobria a produção fílmica de Sarmento é levantada ao ponto de esta se encontrar desde então bem identifica-

da (incluindo a destruída). Entre esse inventário apologético avulta desde logo a dimensão “política”. Pois é a primeira proposta de abordagem não só sistemática, mas *contextual* desse tipo de produção. Entre as particularidades da sua pesquisa que o situam na tendência de *vanguarda* da época, as questões levantadas em torno da contracultura e do sentido libertário não são de todo ignoradas, quando se afluam as “formas difusas de desejo”⁵⁸ que consubstanciam o início de uma investigação que, “pecaminosa e voyeuristicamente”, era feita numa Lisboa salazarista que ainda não a poderia conceber. Macri destaca, nas incursões de Sarmiento pelo Super 8, um “léxico anti-diegético” feito pelo “dilação da sequência”, directamente subsidiário do *anti-cinema* reivindicado por Andy Warhol. Sob esta óptica, Sarmiento parece ter retido das suas leituras *dissidentes* (Sade, Bataille...) e deambulações cinematográficas *underground* (Warhol, Brakhage, Snow, Mekas, Smith...), um verdadeiro fascínio pela *licenciosidade* que informará os modos alternativos como este usará o cinema, participando assim num amplo movimento coevo que explora programaticamente a estrita correlação entre cinema *underground* e revolução sexual.

Vimos como *Cópias* simula a captação cinematográfica sub-reptícia de um jogo libidinoso entre dois corpos femininos que se provocam mutuamente como se estivessem diante do espelho. Mas após o seu súbito desocultamento, o artista português desvela que o sentido furtivo e clandestino desse jogo erótico, engendrado entre realizador e modelos (ou personagens), é da ordem ficcional e reflexiva, e que desmontando o aparato voyeurístico desmascara ao mesmo tempo a implícita reversibilidade entre *prazer em ver* e *prazer em ser visto*.

Tal como alguns autores dão conta, o erotismo associado a cenas lésbicas na grande tela alimenta tanto o voyeurismo masculino tradicional⁵⁹ como potencialmente todos aqueles que são orientados pelo amor bissexual e sáfico. Com efeito, alguns espectadores femininos podem apropriá-la como uma ‘cena lésbica’, fruindo-o como imagens que emancipam a mulher em razão de esta escapar à Lei, no sentido em que Tasker⁶⁰ e Graham⁶¹ lhes dão.

Richard Dyer defende que um renovado interesse político pelas sexualidades perversas outorga uma leitura foucaultiana do erotismo cinematográfico a partir da histórica relação entre sexualidade e poder⁶². Ora é, como vimos, sobre esse exacto nexos perversão/sexualidade/poder que lles lê o filme *Faces de Sarmiento*:

*A língua também representa a linguagem, o discurso e a comunicação, todos eles associadas negativamente à mulher, frequentemente suprimida. Desde os tempos medievais, a língua era vista como um fetiche colectivo: um órgão rebelde, descontrolado, potencialmente pecador e [...] ligada a distúrbios da ordem política e social – características também imputadas à sexualidade feminina [...]. A ansiedade masculina sugerida pela violência que atenta silenciar a mulher é abrandada pelas possibilidades fílmicas da fantasia erótica realizada. A língua tradicionalmente associada ao phallus, outro órgão rebelde, assume-se ela mesma como ferramenta libidinoso, que, tal como o phallus, estende o corpo para lá das suas fronteiras físicas fundindo-se com outro, o corpo feminino. A ameaça da impotência provocada por esta exclusão do homem de toda a troca erótica feminina é inversa ao controlo masculino da câmara e que tem lugar no interior do enquadramento*⁶³.

Ao contrário do olhar do cinema clássico de Hollywood, em que possessão e poder masculinos não são questionados, antes reproduzidos e reificados, em Julião Sarmiento habita a assunção da fragilidade do olhar masculino heterossexual tingindo pela ansiedade afecta ao *complexo de castração*. É justamente esta perturbação imprimida no voyeur que Pedro Lapa trás à luz através de obras como *Cópias*:

*[...] o facto de nestes filmes [de Julião Sarmiento] o seu papel consistir na assunção de um prazer, para o caso homossexual, que exclui o domínio masculino (o phallus como objecto imaginário) e se tornar produtora de sentido (assumindo o phallus como significado, símbolo de desejo) devolve ironicamente ao voyeur a ausência e a privação, envolvendo-o na sua própria ansiedade*⁶⁴.

Com o ensaio de Pam Cook, “Masculinity in crisis?”, publicado num número especial da revista *Screen*, em 1982⁶⁵, abriu-se uma nova área de investigação dedicada à sensível questão da masculinidade na era do feminismo. Tal como Anneke Smelik dá conta,

[...] a maior parte dos estudos sobre a masculinidade apontam para uma crise na qual o homem branco heterossexual se apresenta fragmentado (Easthope 1986; Kirkham e Thumim, 1993; Tasker, 1993; Jeffords, 1994). [...] Porém, a crise na masculinidade é bem-vinda na perspectiva dos críticos gay enquanto momento libertário. [...] Mark Simpson (1994) regozija-se ao celebrar a desconstrução da masculinidade enquanto autêntica, natural e dominante.⁶⁶

A esta crise na masculinidade deve corresponder uma aceção mais ampla da crise e da desconstrução do esquema escópico da visão. Os três exemplos analisados remetem, nas suas singularidades e preocupações autorais específicas, para este aspecto em comum. Esta questão é afectada pelo feminismo pois os mecanismos sociais e culturais determinam que a mulher deve ser atraente para ser olhada e apropriada pelo olhar erótico masculino, assim convertido numa espécie de lente dominante do mundo. Esta falta de envolvimento do olhar, que assume aquilo que é visto como mera distração e espectáculo, levanta problemas de violência, de separação e de objectualização do humano, que o espectador começa a consciencializar por via do filme. Como no exemplo de *Fly*, de Yoko Ono, é gerado um desconforto evidente que leva o espectador a inspeccionar detalhes de uma imagem que perde a sua característica de transparência, tornando-se cada vez mais opaca, meta-reflexiva e, ao mesmo tempo, intelectualmente estimulante. O espectador sente-se a mais pois é gerada uma sensação de desconforto relativamente à posição que este se vê ocupar, exposta enquanto lugar separado do olhar que se intromete pelo buraco da fechadura. O espectador percebe que a sua visão, tal como a visão da câmara, é o dispositivo pelo qual a cena nos aparece, e não somente um meio de satisfação da curiosidade escópica, implicando, por essa via, a emergência de um sentido ético e político que havia sido silenciado pela lógica do cinema espectáculo.

Considerações finais

Jean-Paul Sartre [...] faz girar toda a sua demonstração em torno do fenómeno fundamental que ele chama o olhar. O objecto humano distingue-se originalmente, ab initio, no campo da minha experiência, não é assimilável a nen-

hum outro objecto perceptível, na medida em que é um objecto que me olha. [...] Posso sentir-me olhado por alguém de que nem sequer vejo os olhos ou até mesmo a aparência. Basta que qualquer coisa me signifique que o outro pode estar lá. Esta janela, se está um pouco escuro, e se tenho razões para pensar que há alguém atrás, é desde logo um olhar. A partir do momento em que este olhar existe, eu já sou outra coisa, porque me sinto tornar-me eu próprio um objecto para o olhar do outro. Mas nesta posição, que é recíproca, o outro também sabe que eu sou um objecto que se sabe ser visto.

Toda a fenomenologia da vergonha, do pudor, do prestígio, do medo particular provocado pelo olhar, está lá admiravelmente descrita [...].

Jacques Lacan

Como o cinema experimental desmonta o voyeurismo? E quais as implicações políticas envolvidas nesta estratégia a partir de diferentes posições de género? Estas foram as questões das quais partimos e que nos levaram a percorrer três filmes experimentais dos anos 1960-1970.

Vimos como no filme *Fly*, Yoko Ono questiona o papel da mulher enquanto objecto passivo, desapossada de si própria sob o peso do olhar voyeur cinematográfico que o voo de uma mosca simula. Por outro lado, partindo de um depoimento de Ono, a mosca é o agente omnipresente e intruso que simboliza o olhar masculino e a repressão social sobre a mulher; mas, por outro, é também metáfora da liberdade, porque ao adoptar o lugar da mosca ela pode ser também um agente portador do olhar.

Também Warhol e Sarmiento, de forma diversa, colocam em cheque o que ao voyeurismo masculino cinematográfico diz respeito: complicando as históricas posições binárias ambos mostram que esse regime é muito mais complexo, heterodoxo e ambivalente. Não obstante tratar-se de um fenómeno associado à perspectiva feminista, a *desmontagem do voyeurismo* levada a cabo pelo cinema experimental nos anos 1960-1970 tem, como vimos, importantes contra-exemplos do lado masculino, tanto na vertente *queer* (ou *camp*) como na heterossexual.

Pondo em acto uma provocação de índole homoerótica, *Blow Job* promete uma felação que nunca chegamos efectivamente a ver, porque ocorre "fora-de-campo". No filme de Warhol, o

rosto de um homem bem-parecido é vítima do olhar da objectiva que explora a vulnerabilidade de quem está excitado sexualmente diante da câmara; ao partilhar a crueldade da compulsão do realizador pela invasão da intimidade do outro, o espectador converte-se num alvo onde todos os olhares podem recair (incluindo o da nossa consciência), responsabilizando assim aquele que olha e não apenas aquele que filma.

Também *Cópias* (1975), de Julião Sarmento, representa a autoconsciência da fragilidade do olhar masculino, mas agora heterossexual. Enquanto o olhar da câmara de Ono literalmente abandona o quarto, deixando a mulher consigo mesma na esfera do privado, em Sarmento a ilusão – afecta ao cinema – de encarnarmos *um olhar sem corpo* é desfeita inesperadamente quando a objectiva se desloca de dois corpos femininos libidinosos para a pessoa do próprio artista. Desocultando-se no final do filme, o voyeur abandona assim o seu espaço-sombra para se assumir finalmente como exibicionista, olhando nos olhos o espectador.

Estes dois contra-exemplos, vindos do lado do masculino, impõem a revisão de discursos, já históricos, que generalizam excessivamente dicotomias hoje em debate, porque já não tão demarcadas.

Partindo de Henry Krips⁶⁷, o desconforto que podemos sentir ao assistir a estes filmes tem a ver não apenas com uma origem de ordem psicanalítica (complexo de castração), mas com um sentimento de culpa política, consequente de uma programática responsabilização daquele que olha, levada a cabo por estes filmes no sentido do julgamento e da censura; tal acontece em razão da posição privilegiada que o espectador ocupa ser desmontada, corrompida, sabotada e invertida, em suma, transformada inesperadamente em objecto de indagação pela peça fílmica. Uma palpável e excessiva ansiedade é gerada no espectador a respeito daquilo que ele é e do que está a fazer; essa ansiedade é, por uma vez, transformada em objecto de escrutínio externo, que ocorre no espaço público e social a partir do momento em que o olhar vago, anónimo e potencial, é significado por todos os possíveis outros que verão ou vêem assistindo a estes filmes na sala de projecção...

Nos três exemplos analisados, a questão do tempo revela-se fundamental, uma vez que é a sua dilatação, o seu continuar-se, transformando a percepção como duração, que incita e permite atingir um estado de reflexão sobre a imagem. O plano demora-se mais do que era esperado, e é sobre esse jogo de atrasos e de expectativas muitas vezes frustradas que recai o próprio filme. Ao tempo distendido corresponde uma visão distendida como promessa do pensamento, mas também um sujeito distendido e, dessa forma, deslocado, decomposto entre o sujeito da representação, que antes ocupava confortavelmente o vórtice da projecção triangular, e a sua passagem para o espaço que está sob o olhar do outro, sendo nesta troca que reside o sentido mais profundo do funcionamento do registo escópico em Lacan.

O que interessa a Lacan é a passagem do olhar para o lado de fora. Interessa-lhe a instauração da fractura que acompanha a instituição do sujeito no visível, fazendo do sujeito que percebe simultaneamente objecto percebido⁶⁸. No campo do escópico, tudo é articulado entre o que eu vejo e aquilo que me olha, do lado das coisas, num processo que tem intimamente que ver com o sujeito enquanto ser desejante. Neste sentido, o escópico funda o espaço do *quadro*, indo mais além daquilo que, na sua vacuidade representativa, se oferece como mero espectáculo e distracção ao olho: “É por isso [diz Lacan] que o quadro não joga no campo da representação. Seu fim, e seu efeito, estão alhures”⁶⁹. Como no exemplo de Parrasios e Zêuxis, em que a pintura mostra uma cortina que, por efeito do *trompe-l’oeil*, suscita ao observador que a abra para ver o que está por detrás, também o desejo do sujeito exige mais do que aquilo que lhe é dado a ver como representação, apontando para algo que está sempre ausente e que não se limita ao olho, podendo ser habitado pelo desejo como gesto do olhar, construído e re-sensibilizado fora dos esquemas de controlo e usufruto voyeurista⁷⁰. Isto implica furar a representação, virar a imagem do avesso, afirmando um relevo da imagem e do próprio olhar que não se compraz com a exibição do privado.

Neste sentido, a desmontagem do escópico levada a cabo pelos artistas analisados corresponde a uma profanação dos esquemas

tradicionais perceptivos; acção que deve ser apreendida em função da conceptualização desenvolvida por Giorgio Agamben no seu livro *Profanações*, e à qual os filmes analisadas parecem adequar-se exemplarmente. Para Agamben, profanar implica uma acção subversiva que visa desregular os dispositivos do poder, assentes num conjunto de práticas e de normativas que controlam os comportamentos dos sujeitos em função de esquemas pré-definidos. Por outro lado, a profanação surge como operação, - privilegiadamente vinculada ao jogo, ao humor e à criação, - que não só desactiva os mecanismos do poder, como também devolve ao uso comum os espaços e os processos que foram confiscados pelas instituições do poder, apresentando-se o sistema capitalista e reificante das sociedades

ocidentais modernas como um dos seus máximos representantes.⁷¹ Profanar implica devolver, restituir ao uso comum aquilo que foi separado e absorvido, entre outros, pelo espectáculo, cuja lógica é a da mercantilização e exibição do sujeito e dos corpos num lugar separado do contacto e da interacção genuína (sentido do pornográfico), aprisionando o olhar como potencialidade e acto desejanste. Neste sentido, a profanação colocada em prática pelos artistas comentados constitui não apenas um acto de subversão dos cânones que presidem à construção e percepção do filme, mas, sobretudo, um esforço de resensibilização do olhar por via da experiência da imagem, capaz de reclamar um princípio ético e político do ver e do ser-se visto que garanta a potencialidade dos corpos e a expressão da vida.

NOTAS

* Investigação desenvolvida no âmbito do projecto de pós-doutoramento "Tabu e transgressão: género e políticas da sexualidade na arte contemporânea", financiado pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia [RH / BPD / 93234/2013].

¹ "[...] na escuridão da sala de cinema, o espectador é um voyeur que pode ilimitadamente olhar para a grande tela (silver screen). O acto de assistir filmes tem e sempre teve assim algo de erótico, em contraste com o teatro onde o voyeurismo é interrompido e perturbado porque os actores podem devolver o olhar. A televisão e o computador não têm a mesma configuração voyeurista da película, porque na sala de estar as luzes estão acesas, as pessoas falam, a tela é muito menor, e há todos o tipo de distrações." Anneke Smelik, "Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies", in *Doing Gender in Media, Art and Culture* (eds. R. Buikema & I. van der Tuin), Routledge, Londres, 2009, p.180 [a tradução é nossa].

² "De acordo com Freud (1905), o erotismo começa com o olhar: escopofilia. Tocar e o ato sexual surgem na sequência do olhar desejante". Anneke Smelik, "Lara Croft, Kill Bill, and the battle for theory in feminist film studies", in *Doing Gender in Media, Art and Culture* (eds. R. Buikema & I. van der Tuin), Routledge, Londres, 2009, p.180 [a tradução é nossa].

³ Christian Metz, *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1982, p. 95 [a tradução é nossa].

⁴ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16, no. 3 (Fall 1975), pp. 6-18. Reeditado em *Feminism and film theory* (ed. C. Penley), Routledge, Nova Iorque, 1988a, p. 57-68.

⁵ Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity," in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London, 1988, pp. 50-90.

⁶ Arlindo Machado, *Pré-Cinema e Pós-Cinemas*, Papirus Editora, São Paulo, 2007, p.137.

⁷ O documento citado encontra-se reproduzido on-line - <https://www.flickr.com/photos/yokoonoofficial/7850159758/> - e é tema de um interessante ensaio inteiramente dedicado aos escritos e apontamentos de Yoko Ono, publicado no blog VerySmallKitchen com o título "Fly/Fly: Yoko Ono's Sky Cinema and Propositions for a score based Art Practice". [Consultado: 12-12-2015] <http://verysmallkitchen.com/2012/06/14/flyfly-yoko-onos-sky-cinema-and-propositions-for-a-score-based-art-practice/>. Sobre este assunto ver ainda Scott MacDonald, "Yoko Ono: Ideas on Film. Interview/Scripts", *Quartely*, Vol. 43, nº. 1 (Autumn 1989). [Consulta: 12-10-2015] <http://otherfilm.org/wp-content/uploads/2013/08/Yoko-Ono-Ideas-on-Films-Interview-Scripts.pdf>

⁸ Este depoimento é citado por Chrissie Iles, "Fly", in *Yes Yoko Ono* (eds. Reiko Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 46.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=I2cUz1f1aTA>

¹⁰ Chrissie Iles, "Erotic Conceptualism: the Film of Yoko Ono", in *Yes Yoko Ono* (eds. Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 205.

¹¹ "A imagem onírica de John Giorno adormecido recria uma intimidade que é somente compartilhada em outras circunstâncias por um amante que acorda ao lado do seu parceiro, e poderia ficar acordado a noite inteira observado o objecto do seu amor – aquele momento mais íntimo, exposto e impotente, antes ou depois de fazer amor – enquanto o outro descansa e sonha, sem defesas". Klaus Biesenbach, "Imagem Corpo Máquina", in *Andy Warhol Motion Pictures* [cat. exp.], Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2005, [s/n.p].

¹² A este respeito, escreve Angell que, "Warhol parodia e subverte as expectativas tanto do fã do porno como do censor de filmes, deixando ambos com uma experiência partilhada de frustração e desapontamento, implicando-os no mesmo desejo ilícito" (Algell, cit. p. Douglas Crimp, "Our Kind of Movie": *The Films of Andy Warhol*, MIT Press, 2012, introdução, pp. 5-6, nota 4).

¹³ Douglas Crimp, "Our Kind of Movie": *The Films of Andy Warhol*, MIT Press, 2012. p. 4.

¹⁴ Douglas Crimp, "Our Kind of Movie": *The Films of Andy Warhol*, MIT Press, 2012. pp. 6-7.

¹⁵ Douglas Crimp, "Our Kind of Movie": *The Films of Andy Warhol*, MIT Press, 2012. p. 7.

¹⁶ John Giorno cit. p. J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 4, nota 28.

¹⁷ Ver o testemunho de Amy Taubin, citado por J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 4, p. 2, nota 2.

¹⁸ J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 27.

¹⁹ J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 4.

²⁰ Pois era esse um dos requisitos da preparação das filmagens delegada a Ronald Tavel: entrevistar os *performers* no sentido de determinar previamente as suas fraquezas para que tal pudesse ser explorado na escrita do argumento e na filmagem. Cf. J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 4, p. 7.

²¹ J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 4.

²² Cf. J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/London, 2012, p. 17, nota 6.

²³ Delfim Sardo, "Augenblick", in *Tage der Dunkelheit und des Lichts: zeitgenössische Kunst aus Portugal* (cat. exp.), Kunstmuseum Bonn, Bona, p. 126.

²⁴ José Gil, "Auto-representação", in *O rosto da máscara: auto-representação na arte portuguesa*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1994, p. 48.

²⁵ João Lopes, "O desejo é uma coisa política", *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Fevereiro de 2003, p. 2.

²⁶ Chrissie Iles, "Júlio Sarmento's Secret Cinema", in *Júlio Sarmento* (ed. Louise Neri) Ed. Polígrafa, Barcelona, 2003, p. 82.

²⁷ Chrissie Iles, "Erotic Conceptualism: the Film of Yoko Ono", in *Yes Yoko Ono* (eds. Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 205.

²⁸ Chrissie Iles, "Erotic Conceptualism: the Film of Yoko Ono", in *Yes Yoko Ono* (eds. Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 205.

²⁹ Emergente do clima de "revolução de costumes" que se viveu na década de 1960 um pouco por o mundo ocidental, o slogan feminista "o pessoal é político", cunhado por Carol HANISCH em 1967, ficou famoso precisamente pela enorme carga simbólica de luta contra a opressão que, na altura, desafiadamente representava.

³⁰ Chrissie Iles, "Erotic Conceptualism: the Film of Yoko Ono", in *Yes Yoko Ono* (eds. Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 205.

³¹ Chrissie Iles, "Erotic Conceptualism: the Film of Yoko Ono", in *Yes Yoko Ono* (eds. Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 205.

³² Chrissie Iles, "Fly", in *Yes Yoko Ono* (eds. Reiko Alexandra Munroe com Jon Hendricks), Japan Society Gallery, Nova Iorque, 2000, p. 218.

³³ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 36.

³⁴ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 20. Sobre a irrepresentabilidade da mulher como sujeito desejante ou do desejo, Anneke Smelik refere que, "A teoria feminista é construída sobre o próprio paradoxo da irrepresentabilidade das mulheres como sujeito de desejo, e das mulheres históricas que se sabem ser sujeitos. Para de Lauretis, a experiência consciente de ser tanto "mulher" (woman) e "mulheres"

(women) é a contradição produtiva do feminismo." Anneke Smelik, "Feminist film theory", in *The Cinema Book* (ed. P. Cook), British Film Institute, Londres, 2007, 3rd rev. edition, p. 496.

³⁵ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, 143.

³⁶ Claire Johnston, "Women's cinema as counter-cinema", in *Notes on Women's Cinema*, SEFT, Londres, 1974. Republicada na *Sreen* em 1991, pp. 25-26.

³⁷ Cf. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

³⁸ J.J. Murphy, *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles / London, 2012, p. 26.

³⁹ Klaus Biesenbach, "Imagem Corpo Máquina", in *Andy Warhol Motion Pictures* [cat. exp.], Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 2005, [s/n.p.].

⁴⁰ Germano Celant, "Andy Warhol: A Factory", in *Andy Warhol: A Factory* [cat. exp.], Museu de Serralves, Porto, 2000, [s/n.p.].

⁴¹ Germano Celant, "Andy Warhol: A Factory", in *Andy Warhol: A Factory* [cat. exp.], Museu de Serralves, Porto, 2000, [s/n.p.].

⁴² Diz Andy Warhol que, "sinto que tudo o que faço, e o que faço como uma máquina, é o que devo fazer" (Warol 1975, 148).

⁴³ Germano Celant, "Andy Warhol: A Factory", in *Andy Warhol: A Factory* [cat. exp.], Museu de Serralves, Porto, 2000, [s/n.p.].

⁴⁴ Segundo Germano Celant, Warhol converte-se numa "máquina de gravação vazia que, qualquer um pode preencher com aquilo que quiser." Germano Celant, "Andy Warhol: A Factory", in *Andy Warhol: A Factory* [cat. exp.], Museu de Serralves, Porto, 2000, [s/n.p.].

⁴⁵ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York e London, 1990. A noção de Judith Butler, que vê o gênero não como identidade somática fixa

mas antes como dramatização de um conjunto de performances descontinuas senão mesmo paródicas, o que permite *desnaturalizar a feminidade e a masculinidade*.

⁴⁶ Anneke Smelik, "Feminist film theory", in *The Cinema Book* (ed. P. Cook), British Film Institute, Londres, 2007, 3rd rev. edition, p. 500.

⁴⁷ Anneke Smelik, "Feminist film theory", in *The Cinema Book* (ed. P. Cook), British Film Institute, Londres, 2007, 3rd rev. edition, p. 500.

⁴⁸ Roy Grundmann, *Andy Warhol's Blow Job*, Temple University Press, 2003, 9-10.

⁴⁹ Hoje, lésbicas e gays, identificam as suas estratégias libertárias e políticas de auto-representação identitária enquanto 'queer'. Nos anos 1990, a noção 'camp' começa a ser recorrentemente substituída pelo termo 'queer'. Porquanto, Camp é historicamente mais associado à homossexualidade encoberta dos anos 1950, a qual só vem à superfície apenas nas décadas de 1960 e 1970.

⁵⁰ Andy Medhurst, "Batman, deviance and camp", in *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media* (eds. Pearson and Uricchio), BFI Publishing, Londres, 1991.

⁵¹ Mark Simpson, *Male Impersonators: Men Performing Maculinity*, Cassell, Londres, 1994.

⁵² Anneke Smelik, "Feminist film theory", in *The Cinema Book* (ed. P. Cook), British Film Institute, Londres, 2007, 3rd rev. edition, p. 501.

⁵³ Roy Grundmann, *Andy Warhol's Blow Job*, Temple University Press, 2003, 7.

⁵⁴ "Ironia é a matéria prima do camp, fazendo referência a quaisquer contrastes incongruentes entre coisas ou indivíduos e seu contexto. A incongruência mais comum é a do masculino/feminino (...) [mas também entre] novo/velho, sagrado/profano, alta/baixa cultura. Na base desta atração pelo incongruente está a ideia da homossexualidade como desvio moral. Dois homens ou duas mulheres apaixonados são geralmente vistos pela sociedade como incongruentes". Jack Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility". In: *Queer Cinema – The Film Reader*. Editado por BEN-

SHOFF, Harry; GRIFFIN, Sean. Nova York: Routledge, 2004, p. 122.

⁵⁵ Julião Sarmento cit. p. Paulo Herkenhoff, "Julião Sarmento: On Forests", in Julião Sarmento: Echo (cat. exp.). Van Abbemuseum / Richter Verlag, Eindhoven, 2004, pp. 101-114.

⁵⁶ Alexandre Melo, "Um beijo infinito", *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 1 de Fevereiro 2003, p. 40.

⁵⁷ Alexandre Melo, "Um beijo infinito", *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 1 de Fevereiro 2003, p. 40.

⁵⁸ Teresa Macri, "La Macchina del Desiderio: Julião Sarmento" in Teresa Macri, *Cinemacchine del desiderio*, Costa & Nolan, Genova-Milano, 1998, pp. 90-91.

⁵⁹ Cf. Linda Williams, "Personal Best: women in love", in *Filmes for Women* (ed. Brunsdon), BFI Publishing, Londres, 1986; Tania Merck, *Perversions: Deviant Readings*, Virago, London, 1993.

⁶⁰ Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action*

Cinema, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1993.

⁶¹ Paula Graham, "Girl's camp? The politics of parody", in *Immortal, Invisible; Lesbians and the Moving Image* (ed. Wilton), Londres e Nova Iorque, 1995.

⁶² Richard Dyer, "White", in *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, Routledge, Londres, 1990.

⁶³ Chrissie Iles, "Julião Sarmento's Secret Cinema", in *Julião Sarmento* (ed. Louise Neri) Ed. Polígrafa, Barcelona, 2003, p. 82.

⁶⁴ Pedro Lapa, "O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmento da década de 1970", in *Julião Sarmento: Trabalhos dos anos 70* [cat. exp.], Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa, 2002, p. 25.

⁶⁵ Pam Cook, 'Masculinity in Crisis?', *Screen*, Autumn 1982, vol. 23, no. 3-4, pp. 39-46.

⁶⁶ Anneke Smelik, "Feminist film theory", in *The Cinema Book* (ed. P.

Cook), British Film Institute, Londres, 2007, 3rd rev. edition, p. 500.

⁶⁷ Henry Krips, "The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek", *Culture Unbound*, Volume 2, 2010: 91-102. Hosted by Linköping University Electronic Press: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/v2/a06/cu10v2a6.pdf> [consulta: 11-11-2015]

⁶⁸ Jacques Lacan, *Seminário. Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988, p.104.

⁶⁹ Jacques Lacan, *Seminário. Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988, p.106.

⁷⁰ Jacques Lacan, *Seminário. Livro 11: Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1988, p.105-111.

⁷¹ Giorgio Agamben, *Profanações*, Boitempo, São Paulo, 2007, p.68 e seguintes.