

Filmar a postura, mostrar o antiovimento e revelar uma dimensão ritual nas técnicas do corpo

Philippe Lourdou¹
Marcius Freire²

Resumo

Segundo Marcel Mauss, estudar o comportamento do corpo humano passa, obrigatoriamente, pela descrição das formas como este se desenvolve no tempo e no espaço. Parece evidente que as imagens em movimento constituem o suporte mais apropriado para levar a cabo essa importante etapa do processo investigativo. No entanto, sabemos que, diferentemente da linguagem escrita, em que é possível privilegiar no decalque daquilo que está sendo observado apenas os aspectos que interessam a quem observa, o suporte fílmico apreende um amálgama indistinto de elementos indissociáveis. Perguntamo-nos, então, como proceder para realçar, enfatizar aqueles que efetivamente concernem os objetivos da descrição. A resposta encontra-se na estratégia de *mise-en-scène* de que vai lançar mão o cineasta para efetuar o seu registro. Para ilustrar o tipo de problema que as técnicas do corpo podem apresentar ao observador munido de uma câmera cinematográfica, buscaremos expor, nas linhas que seguem, aquele que é, parece-nos, o mais candente: filmar a postura.

Palavras-chave: corpo; postura; gesto; descrição; técnicas do corpo.

Filming the posture, showing the anti-movement and revealing a ritual dimension in body techniques

Abstract

According to Marcel Mauss, studying the behavior of the human body necessarily involves the description of the ways in which it moves in time and space. It seems evident that moving images are the most appropriate support to carry out this important stage of the investigative process. However, we know that, unlike written language, in which it is possible to privilege in the decal of what is being observed only the aspects that are of interest to the observer, the film support apprehends an indistinguishable amalgamation of inseparable elements. We ask ourselves, then, how to proceed to highlight, emphasize those features that effectively concern the objectives of the description. The answer lies in the *mise-en-scène* strategy that the filmmaker will use to register it. To illustrate the type of problem that body techniques can present to the observer equipped with a cinematographic camera, we will try to expose, in the lines that follow what, it seems to us, is the most prominent: filming the posture.

Keywords: : body posture; gesture; description; techniques of the body.

1 Université Paris Nanterre, Comité du Film Ethnographique – Musée de l'Homme, Paris.

2 Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais precisamente e sem falar em instrumento, o primeiro e o mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem, é o seu corpo. (MAUSS, 1983, p. 372).

comportamentos não são inatos, mas aprendidos e adquirem contornos próprios no interior de cada cultura. A comprovação mais probante desse fato, aquela que ele define como uma verdadeira revelação ocorrida em um hospital, toma a forma de uma anedota:

Introdução

Levar o leitor deste artigo a encontrar Marcel Mauss como primeira referência nos pareceu uma necessidade incontornável. Antes de mais nada e, sobretudo, porque o arcabouço que sustenta aquilo que será desenvolvido a seguir encontra sua razão de ser no contexto de um conceito por ele criado e explorado. Com efeito, o trabalho do corpo, seu comportamento gestual e as articulações deste com outros seres e objetos, as diversas maneiras como ele ocupa o espaço à sua volta, tanto individualmente quanto socialmente, e a pluralidade de formas de manifestação desse comportamento no interior de diferentes culturas, passaram a ser objeto de estudos sistematizados a partir da publicação de *Les techniques du corps*, em 1936. Até então, o próprio sociólogo incluía esse domínio naquela rubrica que ele denominava “Diversos”.³

A partir de suas próprias experiências de vida, notadamente no fronte durante a primeira grande guerra, Mauss verifica que os corpos são permanentemente convocados a assumir determinadas atitudes, seja para garantir o bom desempenho de suas funções vitais, seja para levar a cabo atividades que vão de par com o seu papel social. Para tanto, eles adquirem comportamentos diversos que devem ser otimizados com vistas à obtenção dos objetivos estabelecidos. Tais

Eu estava enfermo em Nova Iorque. Perguntei-me onde já havia visto mulheres andando como as minhas enfermeiras. Eu tinha muito tempo para refletir a respeito. Descobri, enfim, que fora no cinema. De volta à França, observei, sobretudo em Paris, a cadencia daquele passo; as jovens eram francesas mas também andavam daquele jeito. Com efeito, o modo de andar americano, graças ao cinema, começava a chegar entre nós (MAUSS, 1983, p. 368).

Ora, assim como a maneira de caminhar pode identificar o pertencimento dos indivíduos a uma dada sociedade, temos, como corolário evidente, que outras ações, outros gestos e posturas desse mesmo corpo que caminha, apresentam, também, características próprias do grupo humano ao qual quem os executa pertence. Sentar-se à mesa, servir-se de determinados utensílios para preparar e ingerir alimentos,⁴ dormir... em suma, as ações quotidianas do corpo são moldadas por determinações culturais. O agrupamento dos elementos que constituem essas ações, em todas as suas variáveis, conformam um sistema de códigos que traduzem uma linguagem, a linguagem corporal.

Debruçar-se sobre as características dessa linguagem no interior de determinada sociedade, adentrar seus meandros, interpretá-los, compará-los, implica, como preâmbulo a qualquer

3 “Nas ciências naturais tal como elas existem, encontramos sempre uma rubrica desagradável. Existe sempre um momento em que a ciência de certos fatos não estando ainda traduzida em conceitos, esses fatos não estando nem mesmo reagrupados organicamente, pespegamos nessa massa de fatos o selo de ignorância: ‘Diversos’. É aí que se deve penetrar, pois estamos seguros de que é aí que existem verdades a serem descobertas: primeiramente porque sabemos que não sabemos, e porque sentimos vivamente a quantidade de fatos. [...] Eu sabia muito bem que a marcha, o nado, por exemplo, toda sorte de coisa desse tipo são específicas a determinadas sociedades. [...] Mas que fenômenos sociais eram esses? Eram fenômenos sociais ‘diversos’ e, como essa rubrica é um horror, eu sempre pensei esse ‘diversos’, pelo menos cada vez que eu era obrigado à ela me referir e geralmente entrementes” (MAUSS, 1983, p. 365-366).

4 “Vocês devem se lembrar da anedota do Xá da Pérsia contada por Höffding. O Xá, convidado de Napoleão III, comia com os dedos; o imperador insiste para que ele use um garfo de ouro. ‘Não sabeis de que prazer vos privais, responde o Xá’” (MAUSS, 1983, p. 383).

tentativa de teorização, criação de conceitos ou de noções, os atos de observar e descrever. Ou seja, como ensina Mauss, “...é imperativo proceder do concreto ao abstrato, e não o inverso” (MAUSS, 1983, p. 365). A descrição é, portanto, uma etapa fundamental no seu método de aproximação do objeto estudado, mas jamais um fim em si. E o seu rigor metodológico nesse momento da investigação deixou marcas que se estenderam para além das ciências humanas, como, por exemplo, na literatura de Georges Perec.⁵ Convém, ainda, não esquecer que o *Institut d’Ethnologie de l’Université de Paris*, por ele criado em 1925, abrigou, durante muitos anos, o seu curso de “*Ethnologie descriptive*”.

Nesse sentido, e assumindo a evidente pertinência de tal procedimento, é legítimo nos perguntarmos qual é o papel passível de ser desempenhado pelas imagens em movimento no estudo do corpo. Ou, dito de outra forma, de que estratégias de *mise-en-scène* deve lançar mão o cineasta imbuído de registrar, de descrever essa forma de expressão que é a linguagem corporal?

Sabemos que, contrariamente à descrição verbal e escrita, que permitem ao pesquisador oferecer ao seu interlocutor apenas os aspectos que privilegiou no decorrer de sua observação, as imagens animadas captam um amálgama de elementos indissociáveis. Diante dessa imposição própria à cinematografia e inspirada na afirmação de Mauss quanto as bases do comportamento corporal, “Ato técnico, ato físico, ato mágico-religioso se confundem para o agente” (MAUSS, 1983, p. 371), Claudine de France vai sugerir que todas as atividades humanas delimitadas pela imagem dividem-se em três tipos de técnicas: rituais, corporais e materiais (FRANCE, 1998).

Assim, já que a imagem dissocia dificilmente a imbricação desses três aspectos, como fazer então para ressaltar, sublinhar aquele que interessa ao cineasta? A resposta encontra-se na estratégia de registro fílmico, ou seja, no

conjunto de artifícios de *mise-en-scène* de que se servirá este último para realizar tal registro. Para ilustrar o tipo de problema que as técnicas do corpo podem apresentar ao observador munido de uma câmera cinematográfica, buscaremos expor, nas linhas que seguem, aquele que é, parece-nos, o mais candente: filmar a postura.

Diferentes tipos de postura

Buscar tratar da postura no cinema, e mais particularmente no cinema etnográfico e documentário, pode causar alguma surpresa uma vez que, de maneira geral, contrariamente ao gesto, ela não mereceu muita atenção por parte do pesquisador em ciências humanas. No espírito deste último, o gesto parece ter um valor fílmico maior, pois ele é a própria expressão do movimento. É sem dúvida por essa razão que a postura permanece o aspecto corporal menos evidenciado por si mesmo, uma vez que somos levados a admitir que o gesto atrai de forma “natural” a atenção tanto do cineasta quanto do espectador, o que raramente é o caso da postura.

A postura engloba o conjunto do corpo. Contrariamente ao gesto, que encarna o movimento, exprime a mudança e geralmente diz respeito a uma parte do corpo, a postura atesta a dimensão estática do corpo e simboliza a estabilidade no exercício da atividade corporal tomada no seu conjunto.

Poder-se-ia, sem dúvida, considerar que a fotografia é o meio mais apropriado para mostrar ou sublinhar a postura em razão de sua capacidade de isolar e de fixar o instante. É por isso que – resumindo de forma rápida e correndo o risco da simplificação, uma vez que não se pode reduzir a fotografia à simples produção do instantâneo – a tentação é grande de atribuir ao cinema a restituição do comportamento gestual e à fotografia, o comportamento postural. Mas isso seria não levar em conta aquele que é o apanágio

5 Um texto de Marcel Mauss em particular, « *Les techniques du corps* », parece ter aguçado o pensamento de Perec e contribuído para a elaboração de uma técnica e de um método de abordagem. Perec cita em duas ocasiões esse texto cuja leitura lhe teria sido recomendada por Henri Levebvre, em « *Lire : esquisse socio-physiologique* ». *Esprit*, n. 453, 1976, p. 9-20 ; *Penser/Classer*, Paris, Hachette, p. 109 ; e em *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée, 1974, p. 29 (SCHILLING, 2006, p. 61).

da imagem animada em relação a imagem fixa: a reprodução do tempo. Se a fotografia pode mostrar e sublinhar uma configuração postural e, por isso mesmo, parecer ser o suporte mais apropriado para apresentá-la, ela não possui a capacidade de restituir a duração de sua permanência. Como ilustração, pensemos na diferença entre uma fotografia da guarda diante do palácio real de Buckingham, célebres pela absoluta imobilidade que mantêm durante o período de serviço, e um longo plano da mesma pessoa; contrariamente à fotografia a imagem animada revela a constância da postura no tempo.

Existe, no entanto, um outro exemplo retirado da prática do levantamento de peso que, parece-nos, pode revelar de maneira ainda mais clara o que acabamos de sugerir. Como se sabe, nesse esporte de força o atleta deve erguer acima de sua cabeça um instrumento, constituído por uma barra metálica comportando discos de ferro móveis em suas extremidades, também conhecido como haltere. Nas competições, esse conjunto deve ser levantado acima da cabeça do atleta que, para permitir a medida de sua performance, precisa manter os braços estendidos e conservar essa postura estável durante alguns segundos. O contraste é então muito grande entre a velocidade de elevação, notadamente quando se trata da técnica chamada “arranco”,⁶ e o momento de fixação postural que se segue. O contraste entre a rapidez - a brusquidão até, poderíamos dizer - da elevação e o tempo da pausa que deve ser cumprido após esse trajeto ascendente, parece transmitir ao observador a dimensão mesma da temporalidade a ser respeitada. Essa mostraçã

é própria à imagem animada. Através dela, podemos como que sentir o batimento do tempo.

Quando observamos que existem poucas atividades para as quais a postura constitui o aspecto principal, temos de reconhecer que qualquer comportamento humano, seja ele de dominante⁷ corporal, material ou ritual, apresenta uma postura e/ou um aspecto postural.

Um certo número de critérios permite distinguir entre as numerosas posturas que podemos encontrar e, em um primeiro momento, vamos nos ater a uma oposição que tem a vantagem de cobrir o seu conjunto. Com efeito, podemos fazer uma distinção entre as posturas não instrumentalizadas e as posturas instrumentalizadas. Ou seja, as posturas adotadas por um agente sem a ajuda de um objeto qualquer para exercê-las e aquelas que precisam de algum tipo de suporte para se efetivarem. Quanto às primeiras, de maneira geral podemos citar a postura em pé, agachado, sentado no chão e deitado. Para as segundas, a postura em pé na qual, por exemplo, o agente está apoiado em um suporte (o pastor nilótico⁸ de pé sobre uma perna e apoiado em um longo bastão para manter o equilíbrio; a atitude⁹ na prática de exercícios de dança na barra em que o bailarino nesta se apoia para manter a sua posição), sentado (sobre qualquer suporte construído, uma cadeira, por exemplo), deitado (em uma cama).

Mas, essa distinção pode parecer insuficiente, pois apesar de conter a noção de apoio, particularmente no que diz respeito à postura instrumentalizada, ela não realça a sua importância e, sobretudo, não permite que dela

6 Existem duas técnicas na prática do halterofilismo: o arranco e o arremesso. No primeiro, o peso é levantado do chão em um só impulso, sem qualquer pausa, e levado acima da cabeça do atleta. No segundo, o levantamento do peso se efetua em dois tempos: primeiramente a barra é colocada em frente às pernas do atleta e o peso é levantado até a altura dos ombros, sob o queixo; em seguida, ela é levantada acima da cabeça. Em ambas as modalidades, estando a barra acima da cabeça do atleta, este deve estabilizar-se durante dois segundos.

7 «Não é inútil ressaltar que as fronteiras entre cada uma dessas técnicas [materiais, rituais e corporais] são extremamente tênues e que, em muitos casos, elas se recortam. [...] Assim, tal classificação resulta apenas da maneira como se dosam, no interior de um determinado comportamento humano, os elementos pertencentes às especificidades de cada uma dessas técnicas. Se numa manifestação se desenvolvem simultaneamente os três aspectos [...] sempre um deles tenderá a predominar, sendo assim considerado como ‘dominante’” (FREIRE, 1987, p. 23).

8 Relativo ao rio Nilo ou às populações que vivem às suas margens.

9 “Na atitude, o corpo repousa sobre uma única perna, enquanto a outra é estendida para trás à altura dos quadris. O busto permanece reto. Os braços são colocados em 3a posição. O braço levantado deve corresponder à perna dobrada para trás” (BARIL, 1954, p. 6-7).

tiremos consequências probantes. Somos assim levados a introduzir um outro critério distintivo, tão geral quanto o anterior, no qual consideramos as posturas em função do suporte a partir do qual elas se desdobram no espaço. Esse ponto é mais interessante do que parece num primeiro momento, uma vez que não existe postura sem suporte. Mas, a questão é saber que status conceder ao suporte mais ordinário, como o solo, que ele seja natural (uma praia de areia branca), ou construído (a calçada de uma rua ou o chão de uma habitação qualquer). Estamos propondo chamar esse suporte de “suporte-comum” na acepção mais ampla do termo, ou seja, comum a todos. Reaparece então o status de objeto que concerne a postura instrumentalizada à qual nos referimos há pouco: podemos chamar esse tipo de suporte um suporte-instrumento, suporte de natureza variável, próprio a cada indivíduo em um dado momento e que vem se juntar ao suporte comum. Uma postura instrumentalizada se distinguiria então por possuir um suporte duplo: o suporte comum e o suporte-instrumento (é o caso, por exemplo, no pastor nilótico ao qual já fizemos alusão, de pé sobre uma perna e apoiado em um longo bastão).

Podemos distinguir entre aquelas que exigem um apoio e as posturas suspensas. Dentre as primeiras, podemos citar a condição de estar em pé sem se mover ou ainda a postura invertida (a parte superior da cabeça e as duas mãos em contato com o solo, o resto do corpo ereto de forma fixa perpendicular ao chão). Dentre as segundas, podemos imaginar certas evoluções de trapezistas ou ainda as posturas vinculadas aos esportes olímpicos, como aquelas que observamos na prática dos anéis: o ginasta passa a maior parte do tempo suspenso.¹⁰

Para concluir brevemente a questão do suporte ligado à postura, devemos abordar o caso em que não é possível observar, pelo menos no filme, qualquer suporte sensível, mesmo que o corpo apresente uma postura. Dois exemplos

podem ilustrar esse caso: o dos paraquedistas que praticam um exercício acrobático e coreográfico aéreo, e aquele das pessoas, geralmente cosmonautas, que praticam evoluções em um ambiente sem gravidade. Após saltar do avião que os transporta, os paraquedistas esportivos adotam rapidamente uma postura com braços e pernas separados, postura que lhes permite desacelerar a velocidade da descida e agir sobre a direção de sua queda. Quando o salto é efetuado em grupo, além de procurar essa desaceleração esse tipo de postura serve também para manter a estabilidade das figuras que eles executam no espaço. Quanto aos astronautas, eles podem conservar uma postura em um ambiente sem gravidade. O corpo se desloca nesse meio sem que a postura seja modificada. Nos dois casos, uma vez que o olhar não tem a possibilidade de apreender um suporte qualquer, poderíamos qualificar este último como “suporte invisível”, visto que o suporte material postural não está visualmente sensível.

Postura, aspecto postural e descrição cinematográfica

Baseados na distinção que estabelecemos entre gesto e postura, poderíamos tentar postular a existência de atividades unicamente posturais, ou seja, sem que qualquer gesto seja efetuado ou possa ser detectado, enquanto que um comportamento gestual, qualquer que seja ele, apresentaria necessariamente uma dimensão postural.

No entanto, não é isso que acontece. Por mais sedutora que possa parecer essa hipótese – ela permitiria distinguir plenamente no plano temporal, e particularmente no da simultaneidade, gesto e postura; o primeiro depende da segunda, enquanto que a recíproca não seria verdadeira – o gesto está sempre presente no comportamento postural, mesmo que aconteça de ele ser fortemente esfumado,¹¹

10 Em muitas disciplinas que formam ginastas, assiste-se a uma alternância entre posturas com apoio e posturas suspensas.

11 “De esfumar. Termo do vocabulário técnico da arte pictural que consiste em apresentar de maneira relativamente apagada, fora de foco, marginal ou demasiadamente breve, alguns elementos delimitados pela imagem, de tal maneira que passem despercebidos para o espectador” (FRANCE, 1998, p. 413).

basta pensar na respiração ou no piscar dos olhos. Um dos exemplos que nos parece melhor ilustrar esse fato é o filme *Sleep* de Andy Warhol (1963) no qual o cineasta filma, utilizando longos planos fixos, uma pessoa adormecida.¹² Quando o protagonista não muda de posição, ou seja, não modifica a sua postura durante o sono, o único elemento móvel diz respeito à respiração: vemos apenas a caixa torácica se mexer de forma quase imperceptível, lenta e regularmente.

Se gestos e posturas são indissociavelmente ligados e coexistem inevitavelmente (não existe gesto sem postura e não existe postura sem gesto), isso não impede que possamos distingui-los e observar os momentos em que um ou outro está, por exemplo, em posição dominante, o que geralmente acontece.¹³

Quando um dos dois aspectos, gestual ou postural, domina em uma atividade corporal, material ou ritual, podemos pensar que a atenção do cineasta, quer dizer, a sua *mise-en-scène*, terá como foco em primeiro lugar aquele que é o mais evidente. Será certamente o caso quando o comportamento gestual predomina. Em contrapartida, quando o aspecto postural se sobressai em relação ao aspecto gestual, mesmo coexistindo com ele,¹⁴ nem sempre é patente que o cineasta vá destinar o essencial de sua atenção a esse aspecto preponderante. Podemos constatar que, com muita frequência, a mostração cinematográfica se volta rapidamente para o gesto, abandonando assim a postura.

O filme *Kebo*,¹⁵ realizado por Philippe Lourdou (1978), é um bom exemplo. Dedicado a

alguns cuidados maternos de uma mulher bozo¹⁶ na República do Mali, o filme termina com uma sequência em que a mãe faz o seu bebê dormir aplicando-lhe tapinhas nas costas. O primeiro plano dessa sequência fixa delimita, da cabeça aos pés, a mãe deitada sobre uma esteira com o corpo imóvel do bebê apoiado em seu peito. Ela não executa qualquer movimento afora aquele dos tapinhas regulares com a mão. A delimitação é mantida durante uns dez segundos e, em seguida, um trajeto ótico enquadra a criança por inteiro colocando em evidência a mão que o embala. É assim que, abandonando o conjunto postural inicial formado pelo encaixe das duas posturas, o sublinhamento¹⁷ cinematográfico passa a privilegiar o movimento da mão maternal que, a partir de então, vai monopolizar a atenção do cineasta.

Existe um ponto que reforça esse aspecto: trata-se do caso em que a postura do agente permanece a mesma – enquanto o realizador, contrariamente ao exemplo que acabamos de mencionar, não modifica a sua *mise-en-scène*, mas durante a qual é o gesto que predomina.

Tomemos como exemplo uma técnica material filmada em plano aberto na qual um artesão, sentado com as pernas cruzadas, fabrica um objeto. A postura é mantida, mas os gestos de fabricação, mesmo que de fraca amplitude, instrumentalizados ou não, chamam a atenção na medida em que o movimento que aparece na *auto-mise-en-scène*¹⁸ força a atenção, da mesma forma que as folhas das árvores se mexendo sob o efeito do vento nos primeiros filmes dos irmãos

12 *Sleep*, 1963, p & b, 360 mn.

13 Não abordaremos aqui o caso teórico, mas real, de uma eventual co-dominância do gestual e do postural, uma vez que nos parece penoso e delicado firmar a sua existência.

14 É importante esclarecer que o aspecto gestual ao qual nos referimos aqui vai além da simples respiração ou dos movimentos das pálpebras.

15 *Kébo*, 1978, cor, 17 mn.

16 Etnia mandinga de pescadores da África do Oeste que vive no delta interior do rio Níger (República do Mali).

17 Designa o conjunto dos procedimentos de *mise-en-scène* pelos quais o cineasta tenta chamar a atenção do espectador sobre alguns elementos do processo delimitados pela imagem, através de sua colocação em primeiro plano, sua apresentação repetida etc. (FRANCE, 1998, p. 413).

18 “Noção essencial em cinematografia documental, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais é, todavia, parcialmente dependente da presença do cineasta. A *auto-mise-en-scène* é inerente a qualquer processo observado. Outrossim, ela não deve ser confundida com o auto-sublinhamento, que é apenas uma de suas formas específicas” (FRANCE, 1998, p. 405).

Lumière,¹⁹ suscitam exclamações de surpresa e encantamento daqueles que as contemplam apesar de não terem sido sublinhadas pelas tomadas.²⁰ A ausência de sublinhamento fílmico das folhas das árvores leva à observação de um simples auto-sublinhamento do movimento de uma parte da vegetação presente na delimitação cinematográfica.

No que diz respeito ao nosso artesão, alguma coisa é manipulada para ser transformada. O conjunto da massa corporal do agente conserva uma grande estabilidade, mas o gesto, mesmo furtivo, desperta, no final das contas, sempre mais interesse por parte de um observador. É o caso do fabricante de moldes em terra que vão servir de matriz para diversas peças que entram na composição de chaleiras, filmado por Baptiste Buop bem *Fonderie*.²¹ A amplitude dos gestos do agente é bastante limitada e a sua postura não muda, mas mesmo assim é o gesto que predomina.

Um outro exemplo, desta vez uma técnica do corpo, é citado por Geneviève Calame-Griaule. Trata-se de um contador de histórias tuaregue, igualmente sentado sobre uma esteira com as pernas cruzadas. Durante uma seção de recitação, delimitada em plano médio, ele conserva a sua postura quase imóvel, enquanto que os gestos dos braços e das mãos acompanham a narração sublinhando alguns dos seus aspectos. Não obstante o conjunto do corpo ser de imediato sublinhado em razão do

enquadramento, uma vez mais somos levados a voltar nossa atenção para os gestos. A postura e a delimitação permanecem as mesmas, mas, nesse caso, o gesto se auto-sublinha, o que leva ao auto-esfumamento da postura. Ou seja, de maneira geral, qualquer que seja a importância que se queira conceder ao componente postural, o gesto vai sempre prevalecer.

Isso implica alguns problemas de *mise-en-scène* quando o cineasta quer colocar a postura em evidência. Aspecto estático do corpo, ela dificilmente encontra o seu lugar no fluxo (narrativo) fílmico, salvo quando constitui, em um dado momento, um elemento que entra na lógica da ação; ou seja, ela permite melhor compreender e apreender essa ação. Por razões de ordem descritiva e narrativa, o interesse em sublinhar o postural aparece assim para o cineasta.

É o que acontece no filme *Nanook, o Esquimó*, de Robert Flaherty (1922). No momento da caça à foca, em pé e inclinado para a frente, empunhando o seu arpão, Nanook espereita a chegada de uma foca postado ao lado de um buraco no gelo onde ela virá respirar. Em seguida, Nanook levanta levemente o busto e, conservando essa mesma postura, começa a desferir golpes de arpão em direção ao orifício: esse seu ato significa que a foca se aproximou para respirar. Ele então faz pequenos gestos com o braço para armar o seu arpão. Temos aqui um momento de tensão – de uma certa

19 Georges Sadoul faz alusão ao evento nestes termos: “E, por um milagre que nunca teve o seu equivalente em cena, as folhas se mexiam ao sabor do vento, o vento tangia as fumaças, as ondas do mar se quebravam na praia, as locomotivas avançavam sobre a sala, os rostos se aproximavam dos espectadores. É a própria natureza captada em ato, bradavam com espanto e admiração os primeiros críticos”. (SADOUL, 1972, p. 22). E ele talvez estivesse se referindo à citação de um artigo, não datado, de Henri de Parville publicado na revista *La Nature* segundo a qual: “[...] Distinguimos todos os detalhes: os turbilhões de fumaça que se elevam, o tremor das folhas sob a ação da brisa” (RENÉ; FORD, 1947, p. 21).

20 Trata-se de *Repas de bébé* (1895). Esse aspecto da *mise-en-scène* é muito bem ressaltado por Georges Sadoul: “No fundo do jardim, as folhas tremem ao sol, detalhe que um espectador de hoje deveria fazer um esforço para distinguir, mas que entusiasmava multidões em 1896” (SADOUL, 1972, p. 247). Encontramos ainda, em um jornal que cobria as projeções Lumière, não citado por Sadoul, a seguinte observação: “Ao longe, as árvores se agitam [...]”. “*La poste*” (30 de dezembro de 1895) (TOULET, 1988, p. 134).

É de se perguntar o porquê de uma tal insistência em relação aos movimentos da vegetação provocados pelo vento, enquanto que os dos seres humanos, dos animais e das máquinas eram ainda mais ressaltados e espetaculares (por exemplo, quando de uma das projeções de *L'arrivée en gare de La Ciotat* (1895), um espectador procura fugir com medo de ser atropelado pelo trem). Talvez a pintura de paisagem, surgida no século XV, mas que realmente se desenvolveu a partir do século XVIII e se difundiu amplamente sob a forma de reproduções baratas no século XIX, esteja na origem dessa atenção particular no começo do cinema, uma vez que, de repente, a vegetação se movimentava.

21 *Fonderie (Série Hommes et objets de la dinanderie de Fès, 2)*, 2006, cor, 80 min.

maneira equivalente ao tradicional suspense – cujo desfecho acontece quando este último é projetado em direção ao furo no gelo. A postura prolongada do agente é evidenciada graças à apresentação que dela é feita por intermédio de vários planos médios. Seu sublinhamento não acarreta qualquer obstáculo ao desenvolvimento da ação no filme, uma vez que ela representa um momento decisivo da caça na sua própria duração. Esse exemplo demonstra claramente que a postura de espera e/ou de espreita, enquanto momento obrigatório no desenrolar de uma atividade qualquer, constitui um elemento indispensável à sua plena compreensão. Por isso mesmo, valorizá-la na construção da narrativa cinematográfica é fundamental.²²

No entanto, sublinhar uma postura implica, em princípio, a utilização de planos médios, por vezes até planos de maior amplitude que podem, eventualmente, não se inserir facilmente na continuidade cinematográfica durante a descrição contínua de uma atividade cuja dominante é gestual. Nesse caso, insistir na postura pode redundar na instauração de uma certa monotonia do ponto de vista do enquadramento, modificando, por isso mesmo, o ritmo geral na apresentação fílmica da dominante gestual da atividade estudada.

O problema pode se apresentar diferentemente quando se tratar da descrição minuciosa de uma atividade com forte predominância postural. Podemos tomar como exemplo o filme *Oraison*,²³ de Caroline Lardy, que descreve, no âmbito de uma comunidade de carmelitas, a prece meditativa quotidiana que algumas delas praticam no interior de uma capela e durante a qual permanecem, durante um tempo

bastante longo, primeiramente apenas de joelhos, depois, sempre ajoelhadas mas sentadas sobre um pequeno banco, o busto ereto e, em seguida, curvando-se para frente, posição adotada por um certo lapso de tempo. Essa atividade ritual apresenta muito poucos gestos e movimentos: no essencial, ela consiste em se ajoelhar, instalar o banquinho, nele se sentar e se inclinar para a frente. Mas a atitude postural permanece, de longe, a mais importante. A cineasta utiliza um certo número de enquadramentos de amplitudes diferentes, dentre os quais inúmeros planos médios longos a fim de sublinhar as posturas utilizadas pelas religiosas.

Ora, como vimos, utilizar com demasiada frequência tais delimitações de enquadramentos médios, uma vez que a atividade descrita é essencialmente postural, implica o risco de monotonia fílmica.²⁴ Ademais, a variação das delimitações do enquadramento e dos ângulos cinematográficos constitui um dos elementos da dinâmica fílmica que participam da composição do ritmo de um filme. Não levar em conta esse tipo de variação pode acarretar a privação de uma parte dessa dinâmica no registro.²⁵ Tanto mais que, convém lembrar, a atividade filmada tem como singularidade a grande lentidão do ritmo do seu desenrolar.

Assim, a cineasta varia as delimitações dos seus enquadramentos: primeiríssimo plano do rosto de quem reza, das mãos, planos médios dos protagonistas e, ao mesmo tempo, diversificação dos ângulos. Dessa forma, ela evita a delimitação postural *stricto sensu* e cria delimitações partitivas. Dito de outra forma, são colocados em evidência os aspectos posturais de uma atividade de forte dominante postural.

22 *La Vaisselle*, realizado em Mopti, República do Mali, em 1978, o sublinhamento da postura de uma mulher bozo à beira do rio é feita graças a um outro procedimento. Ao lavar os utensílios de cozinha a jovem adota, de forma quase constante, a seguinte postura: em pé, as pernas retas, o busto fortemente inclinado para a frente. No momento do enxague, sua postura é colocada em evidência graças a um efeito de contraluz.

23 *Oraison*, 2001, cor, 16 min. Este filme faz parte de um corpus de seis filmes que acompanham uma tese de doutorado cujo tema é “Trabalho e vida monástica: enquête fílmica em um Carmelo da França”, defendida na Universidade de Paris X – Nanterre, em 2004.

24 O sentimento de monotonia ao qual fazemos aqui alusão, evidentemente não provém do plano médio em si, mas de sua utilização intensa durante a descrição de uma postura.

25 Dinâmica que não deve ser confundida com rapidez.

No entanto, não é unicamente com o objetivo de criar um ritmo passível de produzir efeito narrativo que a cineasta procede a essas partições corporais. Isso vai lhe permitir igualmente enriquecer a descrição fílmica sublinhando os aspectos do comportamento das protagonistas. De certa forma, podemos pensar que o objetivo descritivo que anima a cineasta estimula a variação de ângulos e enquadramentos, o que vai conceder ao filme a dinâmica à qual fizemos alusão.

Mas, o exemplo que acabamos de examinar é muito singular, pois a atividade apresenta uma dominante postural quase permanente, o que não é o caso mais habitual.

Como vimos, o problema é tanto mais espinhoso quando abordamos uma técnica cuja dominante não é postural, o que significa levar em conta a maior parte das atividades humanas. Mas, o desvio que acabamos de fazer ao examinar o filme *Oraison* não nos parece inútil. Com efeito, a postura pode ser também ressaltada se o cineasta efetuar delimitações partitivas do corpo - escapando assim ao plano médio, como acabamos de ver em relação ao filme *Oraison* - enquanto coloca em relação, no simultâneo e no sucessivo, o gesto e a postura a ele subentendidos.

No entanto, existem casos, pouco numerosos, é verdade, em que uma delimitação postural não se opõe à progressão fílmica. O filme de Dorothee Serges, *Manaré*,²⁶ realizado na Guiana Francesa, que descreve a fabricação de uma peça de vime, um manaré, ou seja, uma peneira ameríndia utilizada no trabalho com a mandioca, nos oferece um bom exemplo. A um dado momento do filme, o artesão está sentado sobre um banquinho, inclinado para a frente, o peito contra as coxas, tecendo o objeto apoiado em seus pés. Essa postura é evidenciada graças a uma delimitação em plano médio, de perfil à altura do protagonista. Mas essa delimitação permite também ver, mesmo que elas não sejam sublinhadas, as mãos do artesão que prosseguem o seu trabalho. De fato, a postura ocupa aqui a totalidade do quadro, mas, embaixo à direita,

podemos observar o trabalho manual. É assim que, através de uma sorte de descentralização, postura e gesto entram em relação de tal forma que, graças a uma delimitação bastante longa, o enquadramento essencialmente postural, não impede que a confecção da peneira seja acompanhada.

Postura e rito

Existe um âmbito da vida social em que a postura - e mais amplamente o comportamento postural - adquire uma importância que pode se revelar importante. Pensamos aqui no mundo da ritualidade, religiosa ou profana, e até além dessa categoria, quando, por exemplo, um aspecto ritual é levado a se exercer em uma atividade com uma dominante corporal ou material, em outras palavras, coexistindo com uma delas.

O tempo ritual, mais uma vez, religioso ou profano, apresenta com frequência, como sabemos, a particularidade de modificar o ritmo do dia a dia, ou seja, acelerar ou refrear a percepção do tempo da "vida quotidiana". Ao acelerar, geralmente predomina o gesto, mas é o caso menos frequente; ao refrear, a postura se impõe. Consequentemente, o rito se manifesta graças a uma mudança do ritmo temporal habitualmente vivido e sentido como tal. Em outras palavras, aquele que dele participa, como ator ou espectador, penetra em uma temporalidade que o leva a sair, momentaneamente, do quotidiano.

Não retornaremos aos exemplos já citados: a reza das carmelitas filmada por Caroline Lardy ou a sentinela do palácio de Buckingham, uma vez que nesses exemplos a postura constitui a parte essencial da atividade. Eles representam, de alguma maneira, casos limites. Voltaremos a nossa atenção de preferência para o aparecimento de posturas momentâneas que se inserem no interior de uma trama comportamental essencialmente móvel.

Um primeiro exemplo nos chega através de uma sequência ritual presente no filme *À l'ombre du soleil*.²⁷ Nesse filme, realizado na

26 Manaré, 2007, cor, 32 min.

27 Nadine Wanono e Philippe Lourdou, *À l'ombre du soleil*, 1997, cor, 83 min.

República do Mali, são descritos os funerais do “Hogon d’Arou”, o mais importante dignitário religioso Dogon. Os griots encerram as cerimônias, que duram três dias, executando um ritual na praça pública no qual o mais velho dentre eles apresenta o tambor ritual *yarba* aos quatro pontos cardeais. A cada um dos pontos o agente ergue e mantém o tambor suspenso à sua frente durante alguns segundos. Aqui, são alternados, de forma regular, movimento (a torção de um quarto do corpo sem que este saia do lugar) e imobilidade (manutenção postural do conjunto do corpo).

Um segundo exemplo, bastante conhecido de todos, é aquele da celebração da missa católica dominical.²⁸ Se a missa comporta um certo número de etapas obrigatórias (homilia, comunhão, leitura de textos sagrados, cantos e rezas) cuja importância varia de um lugar a outro, como pequenas ou grandes igrejas; as circunstâncias em que elas acontecem, missa normal ou missa excepcional do calendário litúrgico; e onde ela acontece. O ápice dessa cerimônia é sempre a celebração da eucaristia; é nessa parte essencial do rito que podemos observar o maior número de comportamentos posturais.

Uma postura bastante frequente é adotada pelo padre no momento da recitação das preces, inclusive aquelas ditas eucarísticas: os dois braços ligeiramente abertos para a frente, as palmas das duas mãos voltadas para os fiéis, ou para o alto e voltadas para si. A manutenção dessa postura pode ser bastante longa em função da duração da prece.²⁹ Encontramos esse tipo postural em algumas outras partes que compõem a missa,

mas de maneira menos insistente. Uma outra postura intervém quando da elevação da hóstia que é assim mostrada aos fiéis. O padre segura uma grande hóstia, suspende-a até a altura do seu rosto e mantém essa postura durante alguns segundos. O mesmo acontece em relação ao cálice que contém o vinho. Às vezes a elevação da hóstia se efetua em três tempos: à altura do peito, em seguida à altura do rosto e, enfim, acima da cabeça. A cada momento, a postura se mantém.

Um terceiro exemplo – os dois primeiros pertencendo completamente à esfera religiosa – diz respeito ao profano popular, o teatro, mesmo que, como sabemos, suas raízes estejam muitas vezes plantadas no terreno do sagrado.³⁰ O *kabuki*, o *nô* e o teatro de marionetes, o *ningyô-jôruri* ou *bunraku*, constituem os três gêneros mais importantes do teatro japonês. Os dois últimos são apresentações que acontecem em um ritmo bastante lento, as nuances se exprimem através de ínfimos detalhes. Em contrapartida, o *kabuki* se distingue por um desdobramento no espaço e um desenrolar marcados por uma dinâmica muito mais vigorosa e a intriga pontuada por numerosas e espetaculares peripécias. Espetáculo caracterizado pela virtuosidade de seus movimentos corporais, o *kabuki* abriga movimentos em que alguns dos atores, em momentos determinados, interrompem repentinamente suas coreografias dramáticas adotando uma postura e nela permanecendo por um tempo relativamente longo; o conjunto do corpo se mostra então como em um instantâneo fotográfico: é o tempo do *mie*.³¹ Ao mesmo tempo, esta postura obrigatória conclui a sequência coreográfica e faz, de uma só vez,

28 Os registros dizem respeito a três missas dominicais sucessivas: a do domingo que precede Ramos, a de Ramos e aquela do domingo de Páscoa. (Transmissão do canal público de televisão France 2, dos dias 9, 16 e 23 de março de 2008).
29 Pode durar mais de um minuto.

30 A esse respeito podemos citar, pois seu título é muito sugestivo, a obra de Michel Leiris, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* (Plon, 1958), sabendo que são numerosas as publicações dedicadas a esse tema, e não apenas no campo da etnologia.

31 “O *mie* é o momento em que, num ambiente muito agitado pela música que anima e o gesto mecânico, de repente explode – deixando os nervos tensos e eriçando a epiderme – um duplo estalido das pranchas que imobiliza o som e congela o tempo, crispando o personagem numa pose estereotipada e hiper-expressiva, com todos os músculos retesados, antes que a tensão elétrica que faz a sala vibrar se descarregue através das interpelações tradicionais que os admiradores lançam aos seus ídolos. O *mie* pode ser também o *sô-mie*, em que todos os personagens se imobilizam para formar aquilo que gostaríamos de chamar de um “quadro”, se este não evocasse, infelizmente e indevidamente, as pálidas composições dos teatros amadores de algumas décadas.” (FAURE, 1977, p. 3).

baixar a tensão criada pela dança que ela encerra, enquanto permite ao público contemplar o ator e a ele manifestar a sua admiração. O filme de Kenji Mizoguchi (1939), *Crisântemos tardios*,³² contem uma curta sequência de *kabuki* na qual é ressaltado esse momento de imobilidade teatral. O fato do *mie* ter sido escolhido pelo realizador - conhecido por ser um grande admirador do teatro -, para ilustrar um momento do *kabuki* indica a importância que essa passagem obrigatória possui nesse gênero de teatro.

Todos os três exemplos que acabamos de expor brevemente apresentam um ponto em comum: as posturas podem ser consideradas como gestos congelados. Quer seja em uma atividade caracterizada por sua gestualidade lenta (o griot apresentando o tambor *yarba* no fim do ritual dos funerais ou o padre elevando a hóstia e o cálice durante a celebração de uma missa); ou intensa (o *kabuki*), a cada vez a postura assumida pelos agentes suspende a continuidade de um gesto e transforma seus atores em uma espécie de estátua viva efêmera.

Não poderíamos, agora, deixar de nos perguntar - sem a pretensão de chegar a uma resposta definitiva - sobre o status da postura no *continuum* corporal, assim como no fluxo da descrição fílmica das técnicas do corpo. Uma questão delicada, visto que a postura é indissociável do comportamento corporal qualquer que seja ele, é distinguir aquilo que diz respeito, na sua prática, ao ritual ou a profano. Acreditamos estar trazendo um elemento de resposta ao poder associá-la ao universo da ritualidade (no sentido amplo) onde ela ocupa, mesmo momentaneamente, um lugar importante. É o caso, como vimos, do ator do *kabuki* que se imobiliza por alguns instantes. Mas, poder-se-ia argumentar, o teatro não é também um ritual? O mesmo poderia ser dito em relação ao halterofilismo, prática esportiva e, assim, envolta em ritualidade. Nos dois casos, abandona-se o mundo ordinário sob o impulso do comportamento ritual que se desenrola naquilo que constitui, no final das contas, um

espetáculo.

Mas, existem casos em que parece ser mais incômodo associá-la ao rito, como a postura do pastor nilótico (técnica corporal instrumentalizada) ou aquela dos artesãos fabricantes de moldes em terra (técnica material instrumentalizada) que mencionamos acima. Assim, numa primeira aproximação, podemos dizer que onde a postura adquire uma importância inabitual e notável existem fortes chances de que nos encontremos, na maioria dos casos, em presença de um comportamento prenhe de ritualidade.

Conclusão

Se a postura é um elemento constitutivo de qualquer comportamento corporal - uma vez que, como vimos, não existe gesto sem postura nem postura sem movimento, ou seja, sem gesto - sabemos que ela, de maneira geral, não é o objeto primeiro da atenção do cineasta. De forma um pouco anedótica, poderíamos trazer como testemunha dessa afirmação aquela expressão bastante conhecida do realizador de cinema de ficção que autoriza o começo das filmagens: "Ação!", palavra que remete, inelutavelmente, a uma tomada, ao sinal de deslanchar uma ação e dar início a um movimento, mesmo que possa, excepcionalmente, existir a situação em que o registro tenha como objeto agentes aparentemente imóveis. Em suma, essa expressão resume o fato de o cinema ser qualificado quase sempre como a arte do movimento.

Nesse contexto, a postura corporal se revela como um verdadeiro paradoxo, visto que existem situações nas quais os aspectos posturais dos comportamentos ocupam um lugar proeminente sobre os quais a atenção é solicitada. Este é notadamente o caso do rito, quer ele seja religioso ou profano, a postura lhe é intrínseca³³ - pelo menos é nesse contexto que ela se manifesta com mais frequência enquanto que elemento singular. Suspende o fluxo do tempo ordinário cotidiano é a própria especificidade de qualquer

32 Kenji Mizoguchi, *Crisântemos tardios*, 1939, n&b, 137 min.

ritual. E isso é comum a quem o conduz e àqueles que dele participam na condição de assistência, pois sem estes, sabemos, o ritual não poderia ser consumado.

Como vimos, o caso das posturas adotadas pelos sacerdotes quando da celebração das missas dominicais no momento em que, por exemplo, eles levantam a hóstia para apresentá-la aos fiéis ou, também, quando as preces são realizadas com os braços abertos.

Todos esses movimentos, os quais podemos considerar como tempos de parada, mas que, inseridos no *continuum* ritual, não o interrompe, singularizam a postura como a expressão de uma pausa, pausa efêmera a exemplo daquela observada no ator do *kabuki*, mas cujo caráter fugaz em nada atenua o seu alcance no desenrolar do espetáculo teatral. Esse tempo de parada, que é a postura no contexto ritual, pode parecer um parêntese no interior do rito assim como o rito constitui, em si, um parêntese no fluxo do cotidiano.

Os vários exemplos que mencionamos – amalhados tanto junto a técnicas corporais, quanto materiais e rituais – tendem a mostrar que o aspecto postural do comportamento corporal, no essencial e excetuando o mundo da ritualidade, não costuma despertar maiores interesses. É certo que seria possível falar, a seu respeito, de uma dimensão escondida, de um traço de comportamento que poderíamos qualificar de esfumado tamanha é, quase sempre, a discrição de sua presença. Ademais, como uma postura sem muito relevo poderia chamar a atenção do observador, seja ele cineasta ou não, quando se sabe que ao gesto está vinculado um sem número de qualidades, dentre as quais aquela de se auto-sublinhar com facilidade? Talvez pudéssemos até afirmar que a postura, entendida como uma espécie de antimovimento, é como um elemento

que se opõe ao cinematógrafo. Talvez não de um ponto de vista cinético, o que ainda resta demonstrar, mas como um ingrediente que evoca o tempo e o seu desenrolar: a imobilidade do corpo filmado imprime valor ao tempo, como ilustra o exemplo de Nanook brandindo o seu arpão antes de projetá-lo em direção ao orifício no gelo sob o qual se encontra a foca.

Trata-se de uma prerrogativa da imagem animada e, de forma mais singular, de suas capacidades descritivas, colocar em evidência essa dimensão com frequência negligenciada do fluxo do comportamento corporal. É para isso que nos alerta Marcel Mauss – já citamos, no começo deste texto, a anedota por ele contada –, pois foi justamente o cinema que lhe forneceu resposta a uma interrogação: enfermo em Nova Iorque, onde teria ele visto uma forma de andar semelhante àquela das suas enfermeiras? Aquilo foi, retomando os seus próprios termos, uma “espécie de revelação” e a descoberta, poderíamos acrescentar, de um novo campo de conhecimento.

Da mesma forma, em seu *Manuel d'ethnographie*, Mauss alude à utilização da fotografia e do cinema, apesar de tender a assimilar o segundo à primeira: “O cinema vai permitir fotografar a vida” (MAUSS, 1971, p. 19), fotografar a vida, quer dizer, o movimento. E acrescenta, algumas páginas à frente, na parte dedicada às técnicas do corpo: “As técnicas do corpo serão estudadas com a ajuda da fotografia e, se possível, do cinema em câmera lenta” (p. 30). Essas observações lapidares constituíram nada menos do que a legitimação de uma prática das imagens em movimento que vai reverberar até os nossos dias.

33 Existem mesmo exemplos extremos, como aquele que acontece durante as cerimônias de entronização em algumas ordens religiosas. É o caso do evento durante o qual os postulantes devem se deitar no chão de bruços e permanecer imóveis, os braços cruzados e o rosto contra o solo, de tal forma que, inteiramente cobertos por uma ampla e pesada vestimenta monástica, nenhuma parte de seus corpos fique visível, sobretudo o rosto (em razão do reflexo de piscar os olhos), atestando assim a submissão total à qual eles estão se engajando. Assim, eles estão, como indica a fórmula dos Jesuítas ac cadaver (como cadáveres). Inclusive, aquele que se compromete com a ordem é como “morto” para o mundo e dele se considera definitivamente separado, apesar de, na prática, ser levado a frequentá-lo para que sua influência possa ser exercida.

Referências bibliográficas

- BARIL, Jacques. *Dictionnaire de danse*. Paris: Le Seuil, 1954.
- FAURE, Pierre. *Le kabuki et se sécrivains*. Paris: L'Asiathèque, 1977.
- FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FREIRE, Marcius. "O filme de pesquisa. Algumas considerações metodológicas", in: *Cadernos de textos. Antropologia visual*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987, p. 23.
- MAUSS, Marcel. *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 1971.
- _____. "Les techniques du corps", in: MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983, p. 365-386.
- RENE, Jeanne; FORD, Charles. *Histoire du cinéma*. Paris : Robert Laffont, 1947.
- SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial*. Tomo 1: *L'invention du cinéma*. 1832-1897. Paris: Flammarion, 1972.
- SCHILLING, Derek. *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Paris : Presses Universitaires Septentrion, 2006.
- TOULET, Emmanuelle. *Cinématographe, invention du siècle*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- Kébo*. Dir. Philippe Lourdou, cor, 17 min. 1978.
- La Vaisselle*. Dir. Philippe Lourdou, cor, 15 min. 1978.
- Manaré*. Dir. Dorothee Serges, cor, 32 min. 2007.
- Nanook, o Esquimó*. Dir. Robert Flaherty, p & b, 83 min. 1922.
- Oraison*. Dir. Caroline Lardy, cor, 16 min. 2001.
- Sleep*. Dir. Andy Warhol, p & b, 360 mn. 1963.

Filmes citados

- À l'ombre du soleil*. Dir. Nadine Wanono e Philippe Lourdou, cor, 83 min. 1997.
- Crisântemos tardios*. Dir. Kenji Mizoguchi, p & b, 148 min. 1939.
- Fonderie*. Dir. Baptiste Buob, cor, 80 min. 2006.