

REVISTA COLETIVO CINE-FÓRUM

RECOCINE | v. 2 - n. 2 | mai-ago | 2024 | ISSN: 2966-0513

Murilo de Castro

<https://orcid.org/0009-0008-3631-0533>

Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV – Unespar / FAP); Membro do Grupo de Pesquisa Eikos (Unespar/PPG CINEAV/CNPq); Sócio da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE); Integrante do Coletivo Cine-Fórum; Editor Assistente da Revista Coletivo Cine-Fórum (RECOCINE); colaborador da Revista Não Durmo. E-mail: murilo.castro@estudante.unespar.edu.br / ilyich.murilo@gmail.com.

Master's student in Cinema and Video Arts (PPG-CINEAV – Unespar / FAP); Member of the Eikos Research Group (Unespar/PPG CINEAV/CNPq); Member of the Brazilian Society of Cinema and Audiovisual Studies (SOCINE); Member of the Cine-Fórum Collective; Assistant Editor of the Coletivo Cine-Fórum Journal (RECOCINE); Contributor to the Não Durmo Journal. Email: murilo.castro@estudante.unespar.edu.br / ilyich.murilo@gmail.com.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

VERTICALIDADE CANIBAL, OU QUANDO MARINA DE VAN ENCONTROU COM MAYA DEREN EM “DANS MA PEAU” (2002) — POESIA, CARNE E SANGUE

RESUMO

O presente ensaio estabelece uma conversa entre o Cinema Vertical, braço este do Cinema de Poesia que foi desenvolvido por Maya Deren durante seus anos de carreira, e o filme “*Dans ma Peau*” / “*In my Skin*”, dirigido, roteirizado e performado por Marina de Van em 2002. O artigo conta com uma análise filmica imanente, não se importando com os aspectos estruturais da obra. Em tese, o texto se preocupa com o seguinte quadro: Os sentidos, signos e sentimentos postos no filme o dirigem ao Cinema de Poesia de Deren?

Palavras-chave: Cinema de Poesia; Cinema Vertical; Dans ma Peau; Maya Deren; Marina de Van.

CANNIBAL VERTICALITY, OR WHEN MARINA DE VAN MET MAYA DEREN IN “DANS MA PEAU” (2002) — POETRY, FLESH, AND BLOOD

ABSTRACT

The present essay establishes a dialogue between Vertical Cinema, a branch of Cinema of Poetry developed by Maya Deren during her career, and the film “*Dans ma Peau*” / “*In My Skin*,” directed, written, and performed by Marina de Van in 2002. The article includes an immanent film analysis, disregarding the structural aspects of the work. In theory, the text is concerned with the following question: Do the senses, signs, and feelings presented in the film direct it towards Deren's Cinema of Poetry?

Keywords: Cinema of Poetry; Vertical Cinema; Dans ma Peau; Maya Deren; Marina de Van.

É, assim, absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida.

Pier Paolo Pasolini, Empirismo Herege

UM CORTE VERTICAL

Indiscutivelmente, aquilo que nos conecta com todos os outros seres é o sangue, e além dele, outros pontuais semelhanças. Tipo *A*, *B*, *AB* e *O*, positivos ou negativos, doadores universais ou não, soropositivos; vermelhos! Nunca azuis! Estes que morram na guilhotina. Também é ele, o sangue, uma das colunas gregas do cinema de horror. Não só visual, também como uma figura — como bem enquadraria Žižek — *fantasmática*. Como diria o amoral nitzscheano e imortal personagem de Mojica: “*O que é a vida? É o princípio da morte. O que é a morte? É o fim da vida. O que é a existência? É a continuidade do sangue. O que é o sangue? É a razão da existência*”. Ao horror, a regra: jamais se esqueça do sangue!

No cinema francês, o sangue parece ser sempre uma constante. Desde a representação fantasmática com a cabeça cortada de Méliès, passando pelos “*Les yeux sans visage*” (1960), de Franju, até a sua materialidade biológica em “*Grave*” (2016), de Julia Ducurnau. Na primeira metade dos anos 2000, uma aberração conceitual foi cunhada pelo crítico canadense James Quandt; “*New French Extremity*” foi a ideia que sujou a visão estúpida das linhas de Quandt em seu artigo de opinião “*Flesh & Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*”, publicado na revista Artforum.

O crítico que busca novas tendências poderia chamá-la de *New French Extremity*, essa recente tendência que trabalha o transgressivo intencional por diretores como François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux — e agora, infelizmente, Dumont. Tanto Bava quanto Bataille, *Salò* assim como *Sade* parecem ser os determinantes de um cinema de repente decidido a quebrar todos os tabus, a mergulhar em rios de vísceras e jorros de esperma, a preencher cada quadro com carne, núbil ou nodosa, e submetê-la a todo tipo de penetração, mutilação e profanação. Imagens e temas que eram antes provenientes de filmes *gore*, *exploitation* e pornô — estupros coletivos, espancamentos e cortes e cegueiras, ereções e vulvas, canibalismo, sadomasoquismo e incesto, sexo e *fisting*, jorros de esperma e *gore* - proliferam nos ambientes de alta arte de um cinema nacional cujas provocações historicamente foram formais, políticas ou filosóficas (Godard, Clouzot, Debord) ou, em sua forma mais imoderada (Franju, Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Zulawski), pelo menos assimiláveis como emanações de um movimento artístico (principalmente o Surrealismo). Um tipo de espírito irredentista de incitamento e confrontação, revivendo as sagradas tradições de gala do cinema maldito, do *épater les bourgeois* e *amour fou*, explicaria as táticas de choque empregadas no recente cinema francês? Ou elas revelam uma crise cultural, forçando os cineastas franceses a responder à morte do inelutável (identidade francesa, língua, ideologia, formas estéticas) com medidas desesperadas? (Quandt, 2004, on-line, n.p., tradução nossa)¹.

¹ Do original: “The critic truffle-snuffing for trends might call it the New French Extremity, this recent tendency to the willfully transgressive by directors like François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Philippe Grandrieux — and now, alas, Dumont. Bava as much as Bataille, *Salò* no less than *Sade* seem the determinants of a cinema suddenly determined to break every taboo, to wade in rivers of viscera and spumes of sperm, to fill each frame

Em pouco, Quandt acertou em sua definição. Na verdade, foi feliz apenas ao definir o “inelutável”. De fato, tal onda do extremismo francês realmente se importa com identidades, ideologias e formas estéticas, porém não da forma chula que Quandt evoca no texto. Mesmo que de forma inconsciente, o extremismo francês dos anos 2000 possui um *quê* de vanguarda, uma vez que passou longe de ser idealizado dentro de círculos, entre amigos e companhias específicas. Diferente do Dogma 95, proposto por Trier e Vinterberg, o extremismo francês não possui um manifesto.

Figura 1 - Still da sequência inicial de *Dans ma Peau*.



Fonte: Marina de Van, 2002

Na onda do extremismo francês, logo após a virada do milênio, em 2002, Marina de Van debuta nos longas. Dirigindo, roteirizando e performando, lança *Dans ma Peau*, onde Esther, uma jovem em ascensão profissional, após sofrer um acidente, rasgando parte de sua pele, acaba criando uma obsessão doentia com o seu próprio corpo.

VIVER É UMA IMPOSSIBILIDADE COLETIVA

De início, Esther participa de alguma festa de importância mínima à trama. Tentando tirar um tempo para si mesma, decide ir caminhar no bosque próximo à casa em que se encontra. Em meio às árvores e objetos de construção civil, a pouca luz da noite não favorece em nada o trajeto de Esther, a fazendo tropeçar em algo e rasgar sua perna em alguma das ferramentas presentes no local. De Van sempre mantém Esther à frente da trama. Os personagens que a

with flesh, nubile or gnarled, and subject it to all manner of penetration, mutilation, and defilement. Images and subjects once the provenance of splatter films, exploitation flicks, and porn — gang rapes, bashings and slashings and blindings, hard-ons and vulvas, cannibalism, sadomasochism and incest, fucking and fisting, sluices of cum and gore — proliferate in the high-art environs of a national cinema whose provocations have historically been formal, political, or philosophical (Godard, Clouzot, Debord) or, at their most immoderate (Franju, Buñuel, Walerian Borowczyk, Andrzej Zulawski), at least assimilable as emanations of an artistic movement (Surrealism mostly). Does a kind of irredentist spirit of incitement and confrontation, reviving the hallowed Gallic traditions of the film maudit, of *épater les bourgeois* and *amour fou*, account for the shock tactics employed in recent French cinema? Or do they bespeak a cultural crisis, forcing French filmmakers to respond to the death of the ineluctable (French identity, language, ideology, aesthetic forms) with desperate measures?"

orbitam são como borrões. Pouco importam. Desde o médico que a atende na noite de seu acidente até seu noivo, interpretado por Laurent Lucas, o Cristo corrompido de *Calvaire* (2004), dirigido por Fabrice du Welz.

Figura 2 – Esther caída em meio às ferragens.



Fonte: Marina de Van, 2002

Não sentir dor alguma no local de seu ferimento a preocupa muito mais do que ele em si. Conforme os dias se passam, a jovem estuda mais seu corpo, em busca de entender como a dor já não era mais possível. Esther se automutila por diversas vezes durante o filme. Sempre sozinha, escondida, no extracampo da sociedade. Como em *Elle* (2016), de Verhoeven, a personagem nutre uma vontade de olhar para dentro de um *algo*, buscando compreender motivações, vontades e antigos segredos. No filme de Verhoeven, Elle desprende alguns segundos olhando para o cérebro de seu abusador, aqui, Esther olha para dentro de si mesma.

Maya Deren (1963) propõe que, para o Cinema Vertical, o que importa à poesia não é necessariamente a materialidade daquilo, mas sim a sua pulsão inconsciente:

[...] A distinção da poesia está na sua construção (o que quero dizer com "uma estrutura poética"), e a construção poética surge do fato, se quiser, de que é uma investigação "vertical" de uma situação, na medida em que investiga as ramificações do momento e está preocupada com suas qualidades e sua profundidade, de modo que você tem a poesia preocupada, em certo sentido, não com o que está ocorrendo, mas com o que parece ou o que significa. Um poema, na minha opinião, cria formas visuais ou auditivas para algo que é invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. Agora, isso também pode incluir ação, mas seu ataque é o que eu chamaria de "ataque vertical", e isso pode ficar um pouco mais claro se você o contrastar com o que eu chamaria de "ataque horizontal" de um drama, que está preocupado com o desenvolvimento, digamos, dentro de uma situação muito pequena, de sentimento a sentimento (Deren, 1963, on-line, n.p, tradução nossa)².

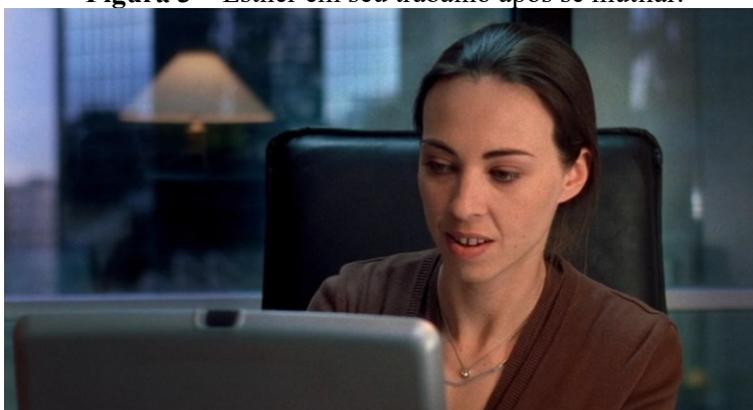
² Do original: The distinction of poetry is its construction (what I mean by "a poetic structure"), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a "vertical" investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned

Resumindo a posição de Maya, Ferro (2023), aponta que todo o encadeamento das cenas se dá por meio dos sentimentos:

[...] No cinema vertical, as incursões poéticas surgem do aprofundamento das sensações que o filme evoca e todo o encadeamento das cenas se dá por meio desses sentimentos. O filme, então, não está preocupado com o plano das ações, mas com a ligação delas com as sensações, que, para ela, são a base da construção da poesia, ou seja, uma abordagem da experiência. (Ferro, 2023, p. 30)

Sendo assim, neste caso, mesmo que o filme de Marina siga a narrativa convencional do cinema, a verticalidade, como braço do cinema de poesia, se faz presente através da intensa busca que Esther têm acerca do autorreconhecimento de suas entranhas, um *algo* interior próprio. Mesmo que, enquanto se corta, a personagem não demonstre motivações lógicas extremas. Para Xavier (1993) e Pasolini “[...] o poético corresponde àquela opacidade pela qual o meio de expressão se faz ver, exhibe estruturas de outro modo inconscientes”, ou seja, a presença da pulsão inconsciente de Esther é, em muito, o fio narrativo da trama. Indo de encontro com a Subjetiva Indireta Livre, de Pier Paolo.

Figura 3 – Esther em seu trabalho após se mutilar.



Fonte: Marina de Van, 2002

UM JANTAR SINGULAR

Após Vincent (Laurent Lucas), seu companheiro, a questionar violentamente sobre os seus ferimentos, Esther vai ao importante jantar de negócios em que foi convidada pelo seu chefe previamente, uma vez que recentemente tinha sido promovida. À mesa, quatro pessoas: Esther, seu chefe e outros dois possíveis investidores, um homem e uma mulher. Seus nomes

in a sense not with what is occurring, but with what it feels like or what it means. A poem, to my mind, creates visible or auditory forms for something which is invisible, which is the feeling, or the emotion, or the metaphysical content of the movement. Now it also may include action, but its attack is what I could call the "vertical" attack, and this may be a little bit clearer if you will contrast it to what I would call the "horizontal" attack of a drama, which is concerned with the development, let's say, within a very small situation from feeling to feeling.

realmente não importam, em nenhum outro momento são jogados na trama. A cena do restaurante é o ponto alto do longa, e o maior ponto de identidade vertical. Aos poucos, percebemos o desconforto de Esther meio àquelas pessoas, ao seu novo status social. A jovem não se sente parte daquilo. Ao receber seu prato, um belo pedaço de carne, Esther sente mais vontade de colocar seus dedos entre as fibras daquele pedaço morto do que necessariamente se alimentar dele, até mesmo tenta enfiar os dedos, se segura. Ao abortar sua compulsão e voltar seu braço à mesa, percebe que o mesmo já não faz mais parte de seu corpo, se desconectou.

Figuras 4, 5 e 6 – Sequência onde Esther percebe seu braço decepado de seu corpo.



Fonte: Marina de Van, 2002

A sequência continua com o gradativo desespero solitário de Esther, uma vez que ninguém além dela percebe a situação. Poeticamente, pode-se ler esse fragmento como a opressão do *sentimento* primal sentido pela personagem, uma vez que seu membro se desconecta do resto do corpo justamente quando Esther se prontifica de inibir suas vontades, relembrando as supracitadas colocações de Deren (1963) e Ferro (2023) à relação que a poesia estabelece com o *sentir* dentro da narrativa. Ainda em desespero, Esther volta seu antebraço decepado ao seu colo e começa a cutucá-lo com a faca que foi cedida junto ao prato, em busca de se sentir mais uma vez. Com alívio, consegue sentir aquilo que é seu mais uma vez, tanto seu antebraço quanto aquele seu sentimento primal extrapolado via a mutilação.

Figura 7 – Esther flagela seu braço.

Fonte: Marina de Van, 2002

Finalizando a cena, a jovem pede licença para ir ao banheiro e vai até a adega escura do restaurante, longe de todos, entrando em contato consigo mesma mais uma vez, bebendo o sangue do seu braço mutilado. A última meia hora do filme gira entorno da personagem entrando em extremo contato consigo mesma, não apenas se mutilando como também se canibalizando. Após sair do restaurante, Esther vai até o hotel ao outro lado da rua e passa parte da noite lá, arrancando pequenas partes de seu corpo com a boca. Colateralmente, bebendo bons goles do seu próprio sangue. Para fugir das investidas agressivas de seu companheiro, ao voltar para casa a jovem simula um acidente em meio às árvores, uma vez que o seu corpo estava todo machucado. Ao voltar para casa, volta a sua vida social, em busca de um novo apartamento para dividir com Vincent.

Figura 8 – Esther comendo parte de seu braço.

Fonte: Marina de Van, 2002

Longe de seus impulsos e de seu próprio corpo, Esther protagoniza quadros de ansiedade e vertigem em locais de convívio social, a jovem não consegue mais deixar seu vício de lado. Como último ato, compra uma série de produtos: uma câmera fotográfica, químicos, facas e bebidas alcoólicas. Mais uma vez se tranca em um quarto de hotel e deixa-se levar pela brutalidade.

Figura 9 – Esther se contorce em êxtase.



Fonte: Marina de Van, 2002

MAYA POR MARINA

Em suma, o filme de Marina de Van representa a monstruosidade da opressão, extrapolando um contínuo e sutil desespero na tela. Doando seu próprio corpo, a diretora eleva a monstruosidade feminina e os diversos aspectos da opressão com maestria, desde seus trabalhos anteriores ao primeiro longa. Por exemplo, em seu curta de 1996, *Bien sous tous rapports*, Marina busca a opressão sexual como argumento para a trama de 12 minutos. Ao horror, a diretora propõe uma linha brutal e extremamente intimista, acenando à angústia de Maya Deren ao escalar as pedras da praia e engatinhar na mesa de *At Land* (1944). Marina, como Deren, se fez autora ao roteirizar, dirigir e performar durante grande parte de sua carreira, talvez reconhecendo que seus filmes são como lembranças de antigos traumas.

REFERÊNCIAS

DANS MA PEAU. Direção: **Marina de Van**. Produção: Laurence Farenc. Roteiro: Marina de Van. FRANÇA: 2009. (93 min), son., color.

FERRO, Fernanda Ianoski. **A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren** [livro eletrônico] / Fernanda Ianoski Ferro. - 1. ed. - Araraquara, SP: Letraria, 2023.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo hereje**. 1. ed. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

POETRY AND THE FILM: A Symposium. **Willard Maas Film Culture**, n. 29, p. 55-63, 1963. Disponível em: https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Italianística**, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 101 - 109, 1993.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum: Ensaios sobre o cinema moderno**. 1. ed. São Paulo: Boitempo. 2009.