

## O CINEMA DE RAY HARRYHAUSEN: EFEITOS ESPECIAIS E MANEIRISMO NO CINEMA DE HOLLYWOOD

### THE FILMS OF RAY HARRYHAUSEN: SPECIAL EFFECTS AND MANNERISM IN HOLLYWOOD CINEMA

Jorge Manuel Neves Carrega\*

#### RESUMO:

Através de uma análise histórico-formal, este trabalho propõe uma leitura maneirista da obra de Ray Harryhausen (1920-2013), um dos maiores criadores de efeitos especiais do cinema de Hollywood, verdadeiro autor de uma série de filmes que se distinguem pelo uso virtuoso da técnica, colocada ao serviço de narrativas fantásticas, construídas numa clara referência a grandes clássicos do cinema de Hollywood.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ray Harryhausen; Cinema de Hollywood; Maneirismo.

#### ABSTRACT:

Through a historical and formal analysis, this paper proposes a Mannerist reading of the work of Ray Harryhausen (1920-2013), one of Hollywood's most acclaimed creators of special effects, the true author of a series of films that are recognisable by a virtuoso use of technique in fantastic narratives, developed in clear reference to some great Hollywood classic films.

**KEYWORDS:** Ray Harryhausen; Hollywood cinema; Mannerist cinema.

## INTRODUÇÃO

As décadas de 1950 e 1960 assinalaram a aposta dos estúdios de Hollywood num cinema puramente fantástico, baseado no universo dos mitos e lendas, em filmes como *Tom Thumb* (G. Pal, 1958), *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran, 1958), *Jack the Giant Killer* (N. Juran, 1962), *The Wonderful World of the Brothers Grimm* (H. Levin e G. Pal 1963), *Jason and the Argonauts* (D. Chaffey, 1963) e *7 Faces of Dr. Lao* (G. Pal, 1964) que fascinaram a geração de espectadores do pós-guerra. A emergência deste género cinematográfico (num período que historiadores de cinema como Drew Casper classi-

---

\* Investigador do CIAC- Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve, Doutor em Comunicação, Cultura e Artes e Mestre em Literatura Comparada. FARO, Portugal. jmcarrega@ualg.pt

ficam de pós-clássico) é indissociável de uma estratégia de “juvenilização” do cinema de Hollywood (DOHERTY, 1988), implementada pelos estúdios californianos de modo a satisfazer um público juvenil - que representava uma fatia cada vez mais importante dos espetadores de cinema (LEV, 2003, p. 173)<sup>1</sup>.

Entre os realizadores que mais contribuíram para o desenvolvimento e a popularidade do cinema fantástico durante as décadas de 1950 e 1960, encontravam-se profissionais com formação em belas artes ou arquitetura (como George Pal, Nathan Juran, Byron Haskin e Jack Arnold)<sup>2</sup> que realizaram os seus primeiros filmes após a II Guerra Mundial, trabalhando em estreita colaboração com uma nova geração de especialistas em efeitos especiais (com destaque para Ray Harryhausen, Wah Chang, Tim Baar e Gene Warren).

Desde os primeiros filmes de Georges Méliès, os efeitos especiais (ou truncagens) constituíram um fator importante no desenvolvimento do cinema enquanto arte narrativa. No entanto, apesar do cinema clássico de Hollywood ter (quase sempre) utilizado estes recursos técnicos para produzir efeitos realistas<sup>3</sup> (FERREIRA, 2004, p. 196), foram vários os filmes realizados durante as décadas de 1950 e 1960, que utilizaram estas técnicas para a obtenção de efeitos anti-naturalistas, num conjunto de narrativas bastante inverossímeis, apenas tornadas possíveis pelo recurso às técnicas de efeitos especiais que permitiram criar um cinema baseado no artifício e na ilusão. Com efeito, o cinema deste período caracteriza-se por uma ênfase na técnica e pela utilização do aparato tecnológico e dos efeitos especiais, numa lógica de “atrações”, em que o virtuosismo e a tecnologia assumiram um papel fundamental nas estratégias de *marketing* dos estúdios, contribuindo para quebrar a transparência clássica através da criação de um espetáculo da técnica, cujo artifício nos permite posicionar estes filmes no âmbito de um maneirismo hollywoodiano do pós-guerra.

**Figuras 1 e 2:** Featurette This is Dynamation! (1958)



## O CINEMA FANTÁSTICO DE RAY HARRYHAUSEN

Juntamente com o produtor/realizador George Pal, o grande autor do cinema fantástico de Hollywood, durante as décadas de 1950 e 1960, foi o norte-americano Ray Harryhausen, um especialista em efeitos especiais, que se notabilizou em filmes como *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran, 1958), *The 3 Worlds of Gulliver* (J. Sher, 1960) e *Jason and the Argonauts* (N. Juran, 1963), contribuindo decisivamente para o desenvolvimento do cinema fantástico, muito antes de George Lucas e Steven Spielberg se afirmarem como os grandes criadores deste género cinematográfico.

Ray Harryhausen chegou aos estúdios de Hollywood no início dos anos quarenta, quando foi contratado para a equipa formada por George Pal, para dar vida aos célebres *puppetons*, trabalho que abandonou durante a IIª Guerra Mundial, quando passou a integrar a *Army Signal Corp*, liderada por Frank Capra<sup>4</sup>. Em 1949, Harryhausen foi contratado para colaborar com o seu ídolo, Willis O'Brien, no filme *Mighty Joe Young* (E. Schoedsack, 1949), um *remake* não assumido do célebre *King Kong* (E. Schoedsack, 1933), produzido pela companhia de Merian C. Cooper e John Ford, com realização a cargo do veterano Ernest Schoedsack, que revisitou neste filme a sua mais célebre criação. A colaboração com Willis O'Brien e o êxito obtido por *Mighty Joe Young* (1949), constituem um momento chave na carreira de Ray Harryhausen. O filme, que venceu o Óscar para os melhores efeitos especiais em 1950, representou não só a consagração definitiva deste pioneiro dos efeitos visuais, mas também, o reconhecimento (pelo próprio criador da criatura King Kong) da competência técnica de Harryhausen.

O relativo desinteresse dos grandes estúdios de Hollywood pelo cinema fantástico, durante o período clássico, explica as escassas oportunidades de trabalho conseguidas por Ray Harryhausen nos primeiros doze anos da sua carreira. Tudo viria no entanto a mudar em 1955, graças a *It Came from Beneath the Sea* (R. Gordon, 1955), filme que assinala o início de uma frutuosa colaboração com o produtor independente Charles H. Schneer, que se prolongou por mais onze longas-metragens, culminando com o testamento fílmico de Harryhausen: *Clash of the Titans* (D. Davis, 1981).

Direcionados para um público maioritariamente jovem, os filmes de aventuras fantásticas da dupla Schneer/Harryhausen constituem um bom exemplo das estratégias de produção cinematográfica deste período. Filmados em Espanha e Inglaterra, nos estúdios de Madrid e Pinewood, com exteriores na Costa Brava, estes correspondem a um

modelo de produção que se tornou dominante, durante o período de desagregação do sistema dos estúdios: as chamadas *runaway productions*, em que produtores independentes filmavam (fora dos EUA) projetos cofinanciados pelos estúdios de Hollywood, recorrendo a equipas técnicas e elencos internacionais<sup>5</sup>, com vista a reduzir os custos e a maximizar o potencial desses filmes, nos mercados estrangeiros.

A invulgar posição que Ray Harryhausen ocupa na história do cinema de Hollywood, deve-se (em larga medida) à frutuosa colaboração que estabeleceu com o produtor Charles H. Schneer, o qual teve o mérito de descobrir em Harryhausen não só um talentoso técnico de efeitos especiais mas, também, um artista cujo potencial criativo oferecia inúmeras possibilidades artísticas. Com efeito, ao contrário dos seus colegas de profissão, Harryhausen esteve na origem da maioria dos projetos cinematográficos em que trabalhou. Foi com base nas suas ideias (e nos elaborados *storyboards* que concebia para a pré-visualização das cenas que envolviam os efeitos especiais) que Schneer e os responsáveis pela Columbia Pictures (o estúdio que coproduziu e distribuiu a maioria dos filmes de Harryhausen) deram luz verde a obras como *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran, 1958) e *Jason and the Argonauts* (D. Chaffey, 1963) (JENSEN, 1996, p. 143). Na verdade, ao contrário do que era prática corrente em Hollywood, a escrita do argumento apenas ocorria após a aprovação do projeto e estava totalmente condicionada às cenas de efeitos especiais. Nas palavras da argumentista Beverly Cross: “Ray was very positive about which special effects he wanted to do. It was just a question of how we would string them together in the neatest, most lucid way.” (JENSEN, 1996, p. 128).

A posição central que as cenas de efeitos especiais (visuais) ocupam nestes filmes, representando (de facto) um fim em si mesmas (LATORRE, 1995, p. 476), contribuiu igualmente para a ausência de estrelas de “carne e osso”, certamente relutantes em partilhar o ecrã e o protagonismo com as criaturas fantásticas criadas por Ray Harryhausen, no seu “laboratório” cinematográfico. Desde o início, a colaboração entre Schneer e Harryhausen teve como objetivo a criação de obras inovadoras, através da exploração dos recursos técnicos, tendo em vista ultrapassar os limites da representação cinematográfica. Segundo o produtor: “What interested me was putting something on the screen that nobody else had on the screen (...). I was interested in visuals and locations that had not been photographed (...)” e, nas palavras de Ray Harryhausen: “They always talked about the mythological creatures but you never saw them on the screen. So I was determined to put these things on the screen (...)”<sup>6</sup> (SCHICKEL, 1998).

Ao colocar os argumentistas e realizadores ao serviço da visão artística de um especialista em efeitos especiais, filmes como *Jason and the Argonauts* (N. Juran, 1963) e *The Golden Voyage of Sinbad* (G. Hessler, 1973) representaram uma verdadeira rutura com as práticas institucionalizadas pelos estúdios de Hollywood. Deste modo, dado o imenso contributo criativo e o controlo artístico que exerceu sobre estas obras, Ray Harryhausen não pode deixar de ser considerado como o seu verdadeiro autor<sup>7</sup>.

**Figura 3:** 20 Million Miles to Earth (1957)



## UMA LEITURA MANEIRISTA DO CINEMA DE RAY HARRYHAUSEN

Num período que ficou marcado pela crise dos estúdios de Hollywood, a emergência do cinema fantástico representou um sintoma do que, segundo Alain Bergala, constitui uma das características do maneirismo: “o sentimento de ter chegado tarde demais” (BERGALA, 1985), fenómeno que David Bordwell definiu como “the problem of belatedness”, e que terá levado uma nova geração de realizadores a apostar em géneros que durante muitos anos foram considerados “menores” (na hierarquia dos estúdios californianos), como tentativa de afirmação perante a pesada herança do cinema clássico de Hollywood (BORDWELL, 2006, p. 22-25). É certo que Bordwell se referiu à geração dos anos setenta, cineastas como Steven Spielberg, George Lucas e Joe Dante, mas a sua argumentação é adequada-se particularmente à geração de realizadores que desenvolveu o cinema fantástico e de ficção científica nas décadas de 1950 e 1960 e, em particular, a Ray Harryhausen, cuja influência foi por diversas vezes reconhecida pelos referidos Spielberg, Lucas e Dante, cineastas que, ao longo dos anos, muito contribuíram também (ainda que

de maneira diferente) para o desenvolvimento destes géneros e o aperfeiçoamento dos efeitos especiais<sup>8</sup>.

Ao longo dos anos, foram vários os autores que se debruçaram sobre a visibilidade do aparato tecnológico (na constituição de um espetáculo) e sobre a técnica cinematográfica e a sua conversão num importante elemento ficcional, narrativo e pulsional da representação fílmica (GRILLO, 1997, p. 245). Entre os trabalhos teóricos que abordaram as questões da técnica e tecnologia, no campo das artes, destaca-se um artigo de Robert Klein (“A arte e a atenção à técnica”), em que o autor avança com uma definição não histórica de maneirismo, na qual estabelece uma relação entre a arte e a técnica. Para Klein, o maneirismo constitui uma “objetivação da maneira”, em que o artista faz com que a atenção seja desviada do tema de uma obra para a sua técnica e para o modo como o efeito é alcançado (KLEIN, 1998, p. 369-377).

Partindo da definição proposta por Robert Klein, é possível definir o maneirismo como uma postura estética que se manifesta quando um artista investe na técnica e nos seus “suportes”, tendo em vista a obtenção de um prazer estético (do artista e para o espectador) através do uso singular que faz da técnica inerente à sua arte, pelo que o virtuosismo representa um elemento constitutivo do maneirismo (CAMPAN; MENEGALDO, 2003, p. 238). A proposta teórica de Klein assume uma particular importância na análise da obra de Ray Harryhausen, contextualizada num período em que, segundo David Bordwell, se verificou uma tendência narcisista para a exploração do virtuosismo técnico, numa retórica de afirmação da tecnologia, em que a espetacularidade consistia em levar o espectador a apreciar o artifício presenciado (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 21).

Tal como a pintura maneirista do séc. XVI, o cinema de Ray Harryhausen privilegia o artifício e a ilusão ótica, revelando uma propensão ostentativa do trabalho formal, que foi constantemente sublinhada pela Columbia Pictures em materiais de promoção como *This is Dynamation, uma featurette*<sup>9</sup> em que os produtores revelavam algumas das técnicas que permitiram criar o universo fantástico de *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran, 1958), ou nos *trailers* de *Mysterious Island* (Cy Endfield, 1961) onde se escutava: “Super Dynamation, the newest and greatest screen process astonishes the eye” e *The 3 Worlds of Gulliver* (J. Sher, 1960): “A real live cast changes sizes before your very eyes”<sup>10</sup>. Esta exibição dos efeitos especiais (transformados em elemento central do filme) violava no entanto uma prática que fora institucionalizada pelos estúdios de Hollywood: manter em segredo todos os aspetos de produção que desviassem a atenção do público sobre a

narrativa, colocando assim em causa a “transparência clássica” ao exhibir o aparato. Nas palavras do veterano realizador George Sidney: “The audience should never know, as it’s sitting there enjoying a show, what goes on technically.” (DAVIS, 2005, p. 67).

No entanto, para além do artifício e da exibição virtuosa da técnica cinematográfica, a condição maneirista da obra de Ray Harryhausen reside também, segundo a definição proposta por Stéphane Delorme (CAMPAN; MENEGALDO, 2003, p. 234), na sua relação obsessiva com três clássicos do cinema fantástico: *The Lost World* (H. Hoyt, 1925), *King Kong* (M. C. Cooper; E. Shoedsak, 1933) e *The Thief of Bagdad* (M. Powell, 1940), que constituíram a grande inspiração do cineasta norte-americano (HARRYHAUSEN; DALTON, 2009, p. 15-17). Foi graças a *King Kong*, produzido e realizado por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, que Harryhausen tomou contacto com o trabalho de Willis O’Brien, especialista em efeitos especiais e pioneiro da animação tridimensional que (alguns anos antes) havia trazido para o grande ecrã os dinossauros do “Mundo Perdido” de Arthur Conan Doyle. Mas, se *The Thief of Bagdad* (M. Powell, 1940) inspirou em Harryhausen o fascínio pelo fabulário oriental e pela personagem de Sinbad (à qual dedicou uma trilogia), *King Kong* (M. C. Cooper; E. Shoedsak, 1933) deu origem a uma verdadeira obsessão pelo trabalho de Willis O’Brien, cujas técnicas de animação o autor de *Jason and the Argonauts* (D. Chaffey, 1963) conseguiu aperfeiçoar e, eventualmente, ultrapassar.

Foi, também, graças a Willis O’Brien que Harryhausen redescobriu o trabalho do ilustrador Gustave Doré, que se transformou numa das suas fontes de inspiração (HARRYHAUSEN; DALTON, 2009, p. 14). A profunda influência de Willis O’Brien e Gustave Doré na obra de Ray Harryhausen é facilmente constatável em filmes como *20 Million Miles to Earth* (N. Juran, 1957), *Mysterious Island* (C. Endfield, 1961), *The Valley of Gwangi* (J. O’Connell, 1969) e na trilogia de aventuras de Sinbad: *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran, 1958), *The Golden Voyage of Sinbad* (G. Hessler, 1973) e *Sinbad and the Eye of the Tiger* (S. Wanamaker, 1977). Com efeito, foi num dos trabalhos de Doré que Harryhausen se baseou, quando concebeu a icónica cena do duelo de espada entre Sinbad e o esqueleto do feiticeiro, em *The 7th Voyage of Sinbad* (N. Juran, 1958). Por seu lado, *King Kong* constitui a grande fonte de inspiração de *20 Million Miles to Earth* (N. Juran, 1958) mas, também, da selva em *Mysterious Island* (C. Endfield, 1961) e o design dos portões da cidade antiga de Zenobia, em *t* (S. Wanamaker, 1977) (HARRYHAUSEN; DALTON, 2009, pp. 69, 139 e 240).

Figura 4: King Kong (1933)



Figura 5: Mysterious Island (1961)



## THE VALLEY OF GWANGI (1969)

A relação que uma obra maneirista estabelece com os seus modelos clássicos, constitui um processo de reescritura que dilata e deforma a obra original através de práticas intertextuais (CAMPAN; MENEGALDO, 2003, pp. 19-34). O processo de criação maneirista que define a obra de Ray Harryhausen pode assim ser exemplificado através da análise do filme *The Valley of Gwangi* (J. Connolly, 1969), que o autor do cinema fantástico declarou ter representado uma homenagem ao seu mestre, Willis O' Brien, e em particular aos dois clássicos do género, *The Lost World* (H. Hoyt, 1925) e *King Kong* (M. C. Cooper; E. Shoedsak, 1933). Com efeito, para este filme Harryhausen recuperou um projeto inicialmente desenvolvido pelo criador de King Kong em 1941, mas cuja complexidade técnica (e custos associados) levou a que fosse abandonado pela RKO no final da década. Na sua autobiografia artística, Ray Harryhausen explica que Willis O' Brien lhe mostrou os estudos preparatórios que desenvolveu para o filme, e confessa que durante vários anos acalentou a ideia de filmar *The Valley of Gwangi*, em larga medida graças ao fascínio exercido por um desses production sketches, no qual um cowboy tentava laçar um dinossauro (HARRYHAUSEN; DALTON, 2009, p. 202-204).

Em 1967, no auge da sua carreira, Harryhausen adquiriu o argumento original e os poucos trabalhos preparatórios ainda existentes do velho projeto *The Valley of Gwangi* e, após introduzir algumas alterações, tendo vista agradar a uma nova geração de espetadores<sup>11</sup>, obteve financiamento da Warner Bros (HARRYHAUSEN; DALTON, 2009, p. 202-204). Filmado em Espanha, na mesma região de Almeria onde durante os anos sessenta realizadores como Sergio Leone, Sergio Corbucci e Gianfranco Parolini reinventaram o western, *The Valley of Gwangi* (J. O' Connolly, 1969) constitui um híbrido de géneros como o western, o filme de circo<sup>12</sup> e o filme de aventuras fantásticas. O filme conta a história de um circo do velho oeste (Wild West Show) em digressão pelo México

(no início do século XX), cujos cowboys, juntamente com um veterano paleontólogo britânico radicado no México, se aventuram num vale perdido, tal como em *The Lost World* (H. Hoyt, 1925), em busca de criaturas fantásticas que uma lenda local afirma lá existirem. Ai eles vão descobrir um estranho ecossistema povoado de perigosos animais pré-históricos. Do mesmo modo que no célebre *King Kong* (M. C. Cooper, 1933) a equipa de exploradores captura o grande gorila para exhibir em espetáculos públicos nos EUA, em *The Valley of Gwangi* (J. O' Connolly, 1969) os elementos do circo capturam um gigantesco T-Rex (apelidado de Gwangi pelos locais) tendo em vista transformá-lo na grande atração do circo. O último ato do filme segue a mesma estrutura narrativa do filme de Willis O'Brien e Merian C. Cooper, com Gwangi fugindo da sua jaula para espalhar o terror e a destruição pelas ruas da cidade, acabando por morrer queimado nas ruínas da grande catedral (que substituiu o Empire State Building).

**Imagem 6:** King Kong (1933)



**Imagem 7:** The Valley of Gwangi (1969)



Apesar da clara evolução técnica que a obra de Ray Harryhausen representou (relativamente à obra do mestre Willis O'Brien), o seu virtuosismo não produziu, obrigatoriamente, melhores filmes. Na opinião de Paul Jensen:

With *20 Million Miles to Earth*, Harryhausen comes as close as he ever would to matching *King Kong*. Yet those qualities that made Kong great continue to elude Harryhausen. None of the characters has an emotional relationship to the creature's predicament, and even that predicament remains vague (JENSEN, 1996, p. 116).

Uma análise textual e visual de *The Valley of Gwangi* (J. O'Connolly, 1969) revela um processo de intertextualidade implícita, através do qual Harryhausen desenvolveu uma imitação da obra de Willis O'Brien, num verdadeiro ato de reescritura maneirista, no qual o cineasta assimila os códigos narrativos e visuais dos clássicos *Lost World* (H. Hoyt, 1925) e *King Kong* (M.C. Cooper, 1933), apropriando-se de imagens, detalhes e motivos originais, que transformou no centro do filme (através de um trabalho formal que utiliza novos recursos tecnológicos como o *widescreen*, a cor e os efeitos especiais).

Ora esta transformação de um elemento estrutural de uma obra clássica na própria razão de ser de uma segunda obra, por aquela inspirada, constitui uma das principais características da arte maneirista (LE SUEUR, 1975, p. 329). Deste modo, onde nos dois clássicos de Willis O'Brien produzidos pela RKO, os efeitos serviam a narrativa, em *The Valley of Gwangi* (J. O'Connell, 1969) a narrativa é um mero pretexto para recriar algumas cenas emblemáticas (Gwangi lutando contra outros dinossauros; Gwangi laçado pelos cowboys; Gwangi exibido num espetáculo de circo; Gwangi invade a catedral), cenas que ganham uma importância desmesurada, resultando numa carência dramática e num *deficit* de envolvimento emocional do espectador com os protagonistas. Assim, enquanto no *King Kong* de 1933 o espectador criava empatia com a personagem interpretada pela bela Fay Wray, e se comovia com o destino trágico do gorila (claramente "humanizado" pelos autores), no filme de Ray Harryhausen nenhum dos protagonistas cativa emocionalmente o público e Gwangi, longe de evocar qualquer simpatia, é tão ameaçador como os dinossauros do *Jurassic Park* (1993) de Steven Spielberg, funcionando como uma mera atração, um exercício técnico que está lá para ser admirado pelos espectadores. Com efeito, ao contrário do cinema clássico de Hollywood, que fazia do drama humano dos protagonistas o centro emocional da narrativa, em *The Valley of Gwangi* (J. O'Connell, 1969), o verdadeiro protagonista é o terrível predador, recriado pela imaginação e virtuosismo de Harryhausen, num sinal dessa crise da representação clássica que atingiu a sua máxima expressão no cinema da chamada New Hollywood, entre finais das décadas de 1960 e 1970.

**Imagem 8:** O gorila King Kong



**Imagem 9:** O dinossauro Gwangi



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As décadas de 1950 e 1960, assinalaram o declínio do paradigma clássico e a emergência de um cinema maneirista hollywoodiano que teve em cineastas como Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, Albert Lewin, Douglas Sirk e Sam Peckinpah os seus grandes criadores

(Campan; Menegaldo, 2003). Com efeito, do mesmo modo que, segundo Vasari, a geração posterior a Miguel Ângelo procurou ultrapassar os seus mestres, através do domínio da técnica (VASARI apud HUMFREY, 2002, p. 119), também uma nova geração de cineastas procurou (nos anos do pós- guerra) afirmar a sua identidade artística, através do domínio e exibição da técnica cinematográfica, privilegiando o artifício e o simulacro.

Em 1982, a propósito do cinema de Francis Ford Coppola, Brian de Palma e Steven Spielberg, Serge Daney definia o cinema maneirista de Hollywood da seguinte forma:

How can one define this mannerism? Nothing happens to human beings, everything happens to images. Images become characters with pathos, pawns in the game. We tremble for them, we want them to be kindly treated, they are no longer just produced by the camera, but manufactured outside it, and its “pre-visualization,” thanks to video, is the object of what little love is left in the cold hearts (I am exaggerating) of the filmmakers. In a mannerist world, actors “of flesh, blood and celluloid” are quickly reduced to the status of stand-ins and quotations of themselves, to visual signals. They’re still there, but they’ve ceased to be interesting ages ago (DANEY, 1982)<sup>13</sup>.

A citação de Daney, retirada de um artigo sobre *One From the Heart* (F. Coppola, 1982), aplica-se com a mesma facilidade à obra de Ray Harryhausen e permite-nos posicionar definitivamente este cineasta/ criador de efeitos visuais, no âmbito do cinema maneirista de Hollywood. Com efeito, muito antes de Brian De Palma, Francis Ford Coppola, George Lucas, Steven Spielberg ou Tim Burton, o trabalho de Harryhausen distinguiu-se por uma virtuosa exploração da técnica e do aparato tecnológico, num conjunto de narrativas fantasiosas, que nasceram de uma relação obsessiva com grandes obras cinematográficas do passado, incessantemente revisitadas e reelaboradas por este cineasta, que transformou a narrativa no pretexto para a criação de imagens espetaculares que, apesar de já não emocionarem os espectadores pelo seu poder simbólico, procuravam deslumbrá-los com o artifício e a capacidade técnica dos seus criadores.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. O Cinema e a encenação. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

BÉNARD DA COSTA, João (org.). Catálogo do Ciclo de Cinema de Ficção Científica. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 1985.

BERGALA, Alain. D’une certaine manière. Cahiers du Cinéma, nº 370, 1985, pp. 11-15, 1985.

- BORDWELL, David; STAIGER; Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- CAMPAN, Veronique, e MENEGALDO, Gilles. *Du Maniérisme au Cinéma*. Paris: La Licorne, 2003.
- CASPER, Drew. *POSTWAR HOLLYWOOD 1946-1962*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.
- DANEY, Serge. *One from the Heart*. Liberation 29 September 1982, tradução de Ginnette Vincendeau. Disponível em: [http://home.earthlink.net/~steevee/Daney\\_one.html](http://home.earthlink.net/~steevee/Daney_one.html). Acessado em: 25 de Maio de 2014.
- DAVIS, Ronald L. *Just Making Movies - Company Directors on the Studio System*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- DUFOUR, Éric. *O Cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2011.
- FERREIRA, Carlos Melo. *As Poéticas do Cinema*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- GRILO, João Mário. *A Ordem no Cinema*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- HARRYHAUSEN, Ray and DALTON, Tony. *Ray Harryhausen: an animated life*. London: Aurum, 2009.
- HUMFREY, Peter. *O Maneirismo*. In: GOWING, Lawrence. *História da Arte Universal vol. 4*. Lisboa: Publicações Alfa, 2002, 115-134.
- JENSEN, Paul M. *The Men Who Made the Monsters*. New York: Twayne Publishers, 1996.
- KLEIN, Robert. *A arte e a atenção à técnica*. In: KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível*. São Paulo: EdUSP, 1998, 369-380.
- LATORRE, José María. *La vuelta al mundo en 80 aventuras*. Barcelona: Libros Dirigido, 1995.
- LEV, Peter. *The Fifties: transforming the screen 1950-1959*. Los Angeles: University of California Press-Charles Scribner's Sons, 2003.
- LE SUEUR, Marc A. *Film Criticism and the Mannerist Alternative, or Pauline and Stanley and Richard and Agnes*. *Journal of Popular Film*, vol. 4, 1975. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00472719.1975.10661785#.UjwvFsakrMs>. Acessado em 17 de Julho de 2014.
- LOSILLA, Carlos. *La Invención de Hollywood: o como olvidar-se de una vez por todas del cine clásico*. Barcelona: Paidós, 2003.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos (2010). *O Cinema de fluxo e a mise en scène*. 2010. Dissertação de Mestrado (Meios e Processos Audiovisuais). São Paulo: ECA-USP. Disponível em : <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-30112010-164937/pt-br.php>. Acessado em 18/Outubro/2014.

SCHICKEL, Richard. The Harryhausen Chronicles. In: Mysterious Island. Columbia Pictures/Sony dvd, 1998.

TRIADÓ TUR, Juan-Ramón. Tesouros Artísticos do Mundo: do Renascimento ao Maneirismo. Amadora: Ediclube, 2007.

## NOTAS

1. Segundo Peter Lev, em 1957, 36% dos espetadores de cinema norte-americanos tinham entre os 10 e os 19 anos e constituíam a grande maioria do público que frequentava os drive-ins.
2. Formados em arquitetura ou Belas -Artes, estes realizadores iniciaram as suas carreiras cinematográficas trabalhando nos departamentos de efeitos especiais dos estúdios de Hollywood.
3. Efeitos como catástrofes naturais (terramotos, furações, erupções vulcânicas) em filmes como The Last Days of Pompei (1935), The Hurricane (1937) ou In Old Chicago (1938).
4. Unidade especial das forças armadas norte-americanas, constituída por elementos da comunidade cinematográfica que produziram dezenas de documentários e filmes de instrução para as forças militares.
5. Em filmes como The 7th Voyage of Sinbad, The 3 Worlds of Gulliver, Mysterious Island e Jason and the Argonauts, participaram atores de nacionalidade norte-americana, inglesa e espanhola. Curiosamente, também o ator português Virgílio Teixeira (na época radicado em Espanha, após uma breve passagem pelos EUA) teve a oportunidade de participar numa destas produções, The 7th Voyage of Sinbad (1958), onde protagoniza o papel de um dos marinheiros que acompanham Sinbad.
6. The Harryhausen Cronicles, documentário escrito e realizado por Richard Schickel.
7. Apesar da ficha técnica destes filmes indicar diferentes realizadores, o trabalho destes profissionais foi
8. Veja-se por exemplo obras marcantes como Jaws (S. Spielberg, 1975), Close Encounters of the Third Kind (S. Spielberg, 1978), E.T. the extraterrestrial (S. Spielberg, 1982), STAR WARS (G. Lucas, 1977-1980). Gremlins (J. Dante, 1984) e Innerspace (J. Dante, 1987).
9. Featurettes eram curtas-metragens de promoção dos filmes, que apresentam semelhanças com os atuais making-offs. Encontram-se igualmente disponíveis nas edições DVD (europeias) dos respetivos filmes.
10. Os referidos trailers encontram-se nas edições DVD (europeias) dos respetivos filmes.
11. Entre estas, a introdução de uma personagem infantil, o jovem Lope.
12. Um género pouco prolífico mas com uma longa tradição em Hollywood, que remonta a obras como The Circus (1928) de Charlie Chaplin, e inclui sucessos como Trapeze (R. Aldrich, 1956), Circus World (H. Hathaway, 1964) e o clássico de Cecil B. DeMille The Greatest Show on Earth (1952), ao qual The Valley of Gwangi (1969) parece fazer referência, através do ator James Franciscus, cuja semelhança física com Charlton Heston (incluindo o timbre da voz) poderá ter motivado a sua escolha não só para o filme de Ray Harryhausen, mas também para substituir Heston em Beneath the Planet of the Apes (T. Post, 1970), o segundo capítulo da saga Planeta dos Macacos.
13. Tradução Inglesa de Ginnette Vincendeau.

Artigo recebido: 18.09.2015

Artigo aceito: 25.02.2016