

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DOUTORADO**

CARLOS FERNANDO MARTINS FRANCO

**MODULAÇÕES DO TEMPO NO AUDIOVISUAL:
DOS ESPAÇOS DENSOS AOS TEMPOS ESPESSOS**

**SÃO LEOPOLDO
JUNHO, 2010**

CARLOS FERNANDO MARTINS FRANCO

**MODULAÇÕES DO TEMPO NO AUDIOVISUAL:
DOS ESPAÇOS DENSOS AOS TEMPOS ESPESSOS**

**Tese apresentada à Banca de Avaliação do
Programa de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale do Rio
Dos Sinos – UNISINOS, como requisito à
obtenção do título de doutor.**

ORIENTADORA DRA. SUZANA KILPP

**SOLEOPOLDO
JUNHO, 2010**

F825m Franco, Carlos Fernando Martins

Modulações do tempo no audiovisual: dos espaços densos aos tempos espessos / por Carlos Fernando Martins Franco. -- 2010.

158 f. : il., color. ; 30cm.

Tese (doutorado) -- Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2010.

“Orientação: Prof^a. Dr^a. Suzana Kilpp, Ciências da Comunicação.”

1. Comunicação - Massa - Audiovisual. 2. Modulação - Tempo - Audiovisual. 3. Percepção. 4. Ritmo. I. Título. II. Kilpp, Suzana.

CDU 659.3:316.774

Carlos Fernando Martins Franco

MODULAÇÕES DO TEMPO NO AUDIOVISUAL: DOS ESPAÇOS DENSOS
AOS TEMPOS ESPESSOS

Monografia (Tese) apresentada à
Universidade do Vale do Rio dos
Sinos como requisito parcial para
obtenção do título de doutor em
Ciências da Comunicação.

Aprovado em 16 de junho de 2010

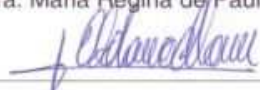
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão – USP



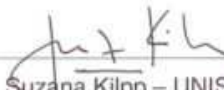
Profa. Dra. Maria Regina de Paula Mota – UFMG



Prof. Dr. Alberto Efendy Maldonado – UNISINOS



Prof. Dr. Laercio Antonio Pilz – UNISINOS



Profa. Dra. Suzana Kilpp – UNISINOS

A tia Rachel (*in memoriam*)

A tia Emília (*in memoriam*)

A tia Wanda (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

A minha colega especial Mary Stella Müller pela ajuda nos momentos de consolidação do anteprojeto.

A Dra. Suzana Kilpp por ter acreditado e confiado em mim em todas as etapas desta tese.

Aos colegas da UFT, do colegiado de Comunicação Social, em especial à turma da “velha guarda”: Fábio D’Abadia de Sousa, Maria de Fátima Caracristi, Verônica Dantas Meneses, Maria Alice Descardecí, inclusive ao nosso eterno *fiiher* Reitor Alan Barbiero, que também faz parte desta irmandade de primeiros “irmãos” e colegas no Tocantins.

A Marluce Zacariotti, Valquíria Guimarães e a minha conterrânea Lúcia Helena Mendes Pereira por sempre me defenderem nos momentos burocraticamente conturbados da UFT.

A todos os outros membros mais recentes do colegiado.

Aos meus parceiros de audiovisual João Luiz Neiva e José Iramar e suas famílias pela torcida e carinho ao longo da caminhada.

A minha família, ao meu pai José de Carvalho Martins e minha mãe Vera Costa Martins, Verinha, Celinha, Felipe, Deborah, Sueli e Susi Cristina.

A minha esposa e paciente companheira Joseane pelo eterno apoio.

A minha sogra e segunda mãe Aíres e meu sogro Francisco das Chagas pelo orgulho que sentem de mim.

Ao meu Pai Oxalá pela inspiração.

.

Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é.

Fernando Pessoa

FRANCO, Carlos Fernando Martins. **Modulações do tempo no audiovisual: dos espaços densos aos tempos espessos**. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

RESUMO

A presente tese buscou entender a tensão perceptória no audiovisual quando num plano não há cortes, cortes esses através dos quais tradicionalmente se confere ritmo a um fluxo. Partiu-se de Bergson em *Matéria e memória* e Deleuze em *Diferença e repetição*, que versam sobre o tempo e o espaço, bem como de pensadores do audiovisual como Eisenstein, Martin e Aumont.

A desconstrução das três dimensões do tempo (diegético, enunciatório e perceptório), clássicas no cinema, se deu em paralelo à análise de planos-sequência de materiais expressivos diversos. Utilizou-se o método intuitivo de Bergson, que permitiu cogitar a existência de uma quarta dimensão, a do tempo dos objetos no quadro, que comporta seu dinamismo bem como sua duração.

Chegou-se assim a definir, como alternativa ao conceito de ritmo, a modulação do tempo como uma articulação entre o tempo perceptual e o tempo dos objetos, que abarca tanto o intervalo (enquanto espaços ou instantes perceptíveis no quadro) quanto a duração (e outras virtualidades, no fluxo).

PALAVRAS CHAVE: audiovisual, ritmo, percepção, intuição, modulação do tempo.

FRANCO, Carlos Fernando Martins. **Time modulations in motion pictured expressions: among dense spaces and large times.** Thesis (PhD graduation in Mass Media Sciences) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Rio Grande do Sul, Brazil.

ABSTRACT

This research tried to understand framed temporality phenomena inside audiovisual expression. This has begun from Bergson and Deleuze, with these theories that studies time and space, as well as motion pictured expressions authors as Eisenstein, Martin and Aumont. The unconstructing the three classical time dimensions (story time, opera time and perceptual time) has happened simultaneously with the non-cut scene analyses of several expressive materials. This has used the intuitive method by Bergson, which permitted speculate the existence of the forth time dimension beyond the three classical, the object time on a frame, composed by its spiritual time and dynamic time.

This has defined, as alternative from rithm concept, the time modulation as an articulation between perceptual and object time, that contains the dynamic interval and spiritual time (*durée*).

Keywords: rithm, perception, intuition, time modulation, motion pictured expressions.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01.	Esquema do misto fundamental da percepção. Desenho do autor que tenta explicar a teoria de Bergson.	17
Figura 02.	Instante que tenta mostrar a plenitude temporal da duração.	20
Figura 03.	Instante do fogo atmosférico.	24
Figura 04.	<i>Diorama de Daguerre</i> , Teatro de sombras	29
Figura 05.	Espaço da percepção que contém o espaço audiovisual.	31
Figura 06.	Desenho do autor que tenta explicar a relação entre os métodos relativo e absoluto.	38
Figura 07.	Instantes do filme <i>Control</i> de Anton Corbijn, retirado da primeira sequência. Produção inglesa de 2007.	39
Figura 08.	Ilustração do autor: as três dimensões de tempo clássicas do audiovisual.	46
Figura 09.	Instante do filme <i>Matrix</i> para ilustrar a montagem rítmica.	54
Figura 10.	Instante do filme <i>Control</i> .	56
Figura 11.	Instantes do filme <i>Control</i> .	57
Figura 12.	Instante de um filme de treinamento empresarial no qual se enfatiza a explicação verbal.	59
Figura 13.	Instante de <i>Terra em Transe</i> de Glauber Rocha.	61
Figura 14.	Instante de <i>Laranja Mecânica</i> (<i>Clockwork Orange</i>) de Stanley Kubrick. Produção de 1971.	63

Figura 15.	Instante do filme <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> de Glauber Rocha, produção de 1964.	64
Figura 16.	Instante de <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> de Glauber Rocha, produção de 1964.	65
Figura 17.	Instante do programa <i>Balanço geral</i> da TV Record.	68
Figura 18.	Instante de <i>Cloverfield</i> de Matt Reeves, produção estadunidense de 2008.	68
Figura 19.	Instante da primeira sequência de <i>Laranja Mecânica</i> de Stanley Kubrick.	70
Figura 20.	Instantes da primeira sequência de <i>Laranja Mecânica</i> .	74
Figura 21.	Instantes de <i>Cidadão Kane</i> (Citizen Kane) de Orson Welles, produção estadunidense de 1941.	76
Figura 22.	Instante de <i>Pepi Luci Bom</i> de Almodóvar.	77
Figura 23.	Instantes de <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles.	80
Figura 24.	Instantes de <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles, manipulado digitalmente.	81
Figura 25.	Instante de <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles.	82
Figura 26.	Instante de <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles.	82
Figura 27.	Tabela que mostra a hierarquia dos elementos/objetos expressivos do audiovisual.	83

Figura 28.	Imagem que mostra uma falsa temporalidade cinética a partir de uma imagem.	87
Figura 29.	Proposta gráfica embrionária que tenta explicar o conceito de modulação.	89
Figura 30.	Instantes do planossequência de abertura de <i>Laranja Mecânica</i> .	99
Figura 31.	Afrescos da Capela Sistina.	102
Figura 32.	Instantes da sequência final de <i>Control</i> .	104
Figura 33.	Instantes de <i>Cidadão Kane</i> de Orson Welles.	106
Figura 34.	Instantes da sequência inicial de <i>Control</i> .	110
Figura 35.	Nova proposta de dimensões do tempo, com adição de uma quarta dimensão.	114
Figura 36.	Instantes de <i>Cloverfield</i> .	118
Figura 37.	Instantes de <i>Koyaniskatsi</i> produção estadunidense de Godfrey Reggio, 1982.	122
Figura 38.	Instantes de <i>Cloverfield</i> .	124
Figura 39.	Instantes de <i>Koyaniskatsi</i> .	126
Figura 40.	Instante da primeira sequência da <i>Laranja Mecânica</i> .	132
Figura 41.	Instante da análise anterior de <i>Control</i> .	133

Figura 42.	Instantes da sequência analisada de <i>Cidadão Kane</i> .	136
Figura 43.	Novo entendimento da natureza vetorial incluindo a duração dos objetos	153

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 A PERCEPÇÃO E A INTUIÇÃO.....	17
2.1 Percepção, duração e memória.....	17
2.2 Do audiovisual às audiovisualidades.....	27
2.3 A intuição como método: dos objetos aos conceitos.....	35
3 O TEMPO, O ESPAÇO E O QUADRO.....	45
3.1 Das dimensões do tempo à montagem no audiovisual.....	45
3.2 O espaço: dos arcaçãos às densidades. A espessura do tempo no espaço..	62
3.3 Do ritmo à modulação.....	83
4 O QUADRO E AS TEMPORALIDADES.....	91
4.1 Dos tempos artificiais ao plano-sequência: dos cortes à composição.....	91
4.2 Os objetos cênicos e a duração.....	115
4.3 Os dinamismos e a <i>mise-èn-scène</i>	127
4.4 As modulações do tempo no quadro e a tensão.....	137
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	155

1 INTRODUÇÃO

A tese que estamos apresentando decorre de uma problematização que, no início, girava em torno do ritmo na montagem audiovisual. O que seria? Como se configura? Por que se apresenta da forma como a *montagem* o sugere? Destes questionamentos iniciais surgiu outro, derivado - o que provoca o ritmo na *percepção*? - e, enquanto tentávamos responder a este questionamento, nos demos conta de que o modo da enunciação audiovisual produzir *tensão* na especiação era o que de fato nos motivava.

Assim, tiramos o foco no *ritmo* para pensar na *tensão* - um dos componentes do ritmo (tensão e relaxamento) -, aceitando de imediato que isso só podia ser percebido *no tempo* - na alternância entre tensão e relaxamento em qualquer fluxo. Mas qual tempo? No fluxo audiovisual, quais tempos produzem tensão? Por que produzem tensão? Para isso, necessitávamos entender outros conceitos, que se tornaram, no curso da pesquisa, os verdadeiramente fundantes da tese aqui formulada.

Seguimos a partir daí uma teorização, muitas vezes demandada por objetos empíricos específicos - quadros e planos, com cortes e sem cortes, pois, fundamentalmente, o audiovisual se expressa a partir de (re) cortes de espaço e de tempo -, sobre como o tempo (e sua espacialização) é construído no audiovisual.

Além de estudar a construção de tempos no espaço audiovisual precisávamos focá-lo como um fenômeno comunicacional, pois a tensão (pressuposta na construção do fluxo pela montagem) não se realiza sem a percepção, ou seja, sem o sujeito que percebe. Para tanto, houve a necessidade de compreender os processos relativos à percepção, bem como discutir e problematizar os conceitos de tempo, espaço, matéria, fluxo, memória e percepção. O que fizemos a partir das teses de Bergson em *Matéria e memória* (2006 d) e em *O pensamento e o movente* (2006 e), e de Deleuze, como leitor de Bergson, em *Diferença e repetição* (2006). Daí nos foi possível compreender a diferenciação entre o tempo construído, o percebido e o tempo real.

Neste texto, em sequência, no capítulo 2, explicaremos porque a nosso ver o que se chama de passado e presente não são dois eventos sucessivos, mas dois estados. Em tal perspectiva, o presente não existe sem o passado, que é fundamental à percepção, que se dá a partir da memória - das imagens-lembrança -. Uma imagem bergsoniana é a interface entre a

lembrança e a percepção de uma coisa - uma imagem audiovisual, por exemplo. Relataremos nesse capítulo também os referenciais que buscamos em outros autores afins, como Pelbart (2004), por exemplo, que no livro *O tempo não reconciliado* discute e problematiza as teses de Bergson atualizadas por Deleuze.

Após introduzir e relacionar os conceitos de *tempo*, memória, percepção e matéria ao escopo da tese, partiremos em direção ao campo audiovisual que definimos, a priori, como o campo a ser estudado, e no qual encontramos nosso objeto submetido a fenômenos que articulam audiovisual e tempo, e como ele seria focado e trabalhado em nosso aporte epistemológico. O que especificamente seria o audiovisual? Qual a sua natureza? A partir de Aumont, principalmente em sua obra *O olho interminável* (2004), nos aproximamos do audiovisual compreendendo-o como *espaço*. Aumont (2004) e, em seguida, Martin (1985), nos ofereceram os conceitos iniciais de *dimensões do tempo*. Os autores explicam como estas dimensões se articulam a partir de um espaço e, nele, constroem um tempo que compõe uma enunciação. Compreendemos a partir deles como o tempo real e as naturezas materiais são recortadas e transpostas ao espaço audiovisual, onde o que se percebe é imagem das imagens do nosso espaço perceptual exterior.

Do audiovisual chegaremos, no presente texto, a uma explicitação alternativa das audiovisualidades¹, considerando a existência de qualidades audiovisuais que se atualizam nos meios e suportes e que transcendem suas materialidades relativas a estes meios e suportes.

Ainda trataremos, no mesmo capítulo, da questão metodológica. A partir dos ensaios metodológicos previamente experimentados chegamos à intuição como método, que parte das demandas do objeto e de uma percepção absoluta que diverge de um aporte relativista e dialético. Como obra que a interpreta, o *Bergsonismo* de Deleuze (1999) fundamentou a intuição como método rigoroso de investigação a partir das afecções do objeto. Voltamos, então, a articular nossas proposições com as de Bergson (2006 d), em *Matéria e memória*, que versam sobre a duração e a intuição como único modo de chegar tanto ao tempo real quanto à duração dos objetos.

O capítulo 3 tratará do audiovisual como matéria e, principalmente, de como este modo de expressão é construído. No processo da pesquisa exploramos inicialmente duas obras de Eisenstein (2002 a-b): *A forma do filme* e *O sentido do filme*. Nelas, o autor trata da montagem e das articulações e construções do tempo no audiovisual. Tais teorias foram desconstruídas e interpretadas a partir das clássicas duas dimensões do tempo agenciadas pela

¹ No processo da pesquisa as audiovisualidades apareceram antes, muito antes.

materialidade audiovisual (os tempos enunciatório e diegético), bem como a dimensão intersticial agenciada pela percepção (tempo perceptual). No decorrer do capítulo, buscaremos responder às questões: o que define e caracteriza as dimensões do tempo? E principalmente: como estas dimensões do tempo são articuladas na montagem?

Este capítulo mostrará também como trabalhamos o espaço e o tempo articulados na constituição de uma enunciação e como suas dimensões são enfatizadas em cada processo de montagem teorizado por Eisenstein. Ressalte-se que não nos aprofundamos em todos os processos de montagem propostos pelo autor; apenas nos que mais se aproximavam de nossa proposta de pesquisa. A partir destas desconstruções, propusemos dois conceitos: o de *arcabouço*, que é a organização dos objetos cênicos no espaço audiovisual, a partir da compreensão de que não se trata de uma estrutura organizada, previsível e com limites claros; e o de *densidade*, que é a relação de ênfase pelos objetos no instante perceptual, que relaciona objeto, espaço (quadro) e tempo; ou seja, o modo como o arcabouço é percebido no instante.

Finalmente, trataremos da questão do ritmo, do conceito de ritmo e de sua aplicação à montagem audiovisual. Partindo de tensionamentos a este conceito, começaremos a propor alternativamente o conceito de modulação, que começa pela desconstrução do ritmo a partir das análises no plano-sequência onde, apesar de não haver cortes que determinem (pelo conceito clássico) o ritmo, há tensão mesmo assim. A partir daí relatamos nossa desconfiança de que não seria o ritmo (da montagem) o que produz tensão na percepção; diferentemente, haveria algo outro, que estaria mais ligado ao modo como os *objetos em quadro* atualizam as dimensões do tempo.

Assim, iniciaremos o capítulo 4 tratando do conceito de quadro e, na sequência, explicaremos nosso entendimento das configurações de tempo e espaço no quadro, mantendo e atualizando o foco de nossa análise na base epistemológica de Bergson (2006 d) e Deleuze (1983).

Partindo da análise de tempos artificiais produzidos nos audiovisuais que constituem o corpus da pesquisa, chegaremos, no mesmo capítulo, à desconstrução do conceito de quadro, e sairemos da perspectiva teórica clássica do audiovisual como sendo composto por uma enunciação temporal arbitrária. E iremos, em definitivo, na direção do plano-sequência, já adotado como artifício de análise. No plano-sequência, discutiremos a natureza dos objetos cênicos, que são *coisas duráveis* (Bergson, 2006 e).

Não poderíamos deixar de considerar, então, que o *dinamismo* dos objetos é de fundamental relevância na constituição da *mise-en-scène*, pois os movimentos dos objetos, de

suas partes, e a movimentação do quadro são produtores de temporalidades no plano-sequência.

Das novas análises efetuadas em tais perspectivas teórico-metodológicas, resultaram tensionamentos conceituais no que diz respeito às clássicas dimensões do tempo, que, a nosso ver, não respondiam de forma clara às demandas dos objetos empíricos. A partir dos objetos e das temporalidades produzidas por eles, propusemos, alternativamente, a existência de uma *quarta* dimensão de tempo, baseada na duração dos objetos que são percebidos no quadro.

Finalmente, a partir dos dinamismos *dos* e *nos* quadros observados completamos a análise dos elementos fundamentais do audiovisual que compõem a sua enunciação. Concluimos como havíamos intuído que, além do ritmo sugerido pela montagem, existem outras relações entre tempo e espaço que são, sim, em parte, criadas na esfera da produção, mas que dependem em última análise da percepção e da memória para que resultem efetivamente em tensão e/ou relaxamento.

2 A PERCEPÇÃO E A INTUIÇÃO

Neste capítulo será apresentado o norte epistemológico que guiou todo o trabalho, partindo das noções de Bergson acerca das naturezas do tempo e da percepção. Além disto, será justificada a abordagem do objeto na perspectiva das audiovisualidades, e se fará a apresentação e a fundamentação da metodologia utilizada em toda a análise.

2.1 Percepção, duração e memória

Todo e qualquer processo comunicacional só existe se houver percepção. A compreensão deste processo aplicado ao campo audiovisual, relativo aos fenômenos enunciatórios de tempo e espaço, é um dos principais focos do trabalho em questão.

A matéria e o tempo são as duas tendências de naturezas diferentes que compõem um misto, uma coisa qualquer que sempre tem dois modos: o de ser (sua virtualidade, sua dimensão mais temporal) e o de agir (sua atualidade, sua dimensão mais material). O real é o movimento dos virtuais aos atuais, e vice-versa, e que é o movimento de diferenciação da coisa de si mesma. O movimento, pensado como o fluxo de uma duração, pode ser imaginado como uma linha. Bergson diz que quando há contração desta linha temos uma atualização, na qual se percebe algo que chamamos de “presente”, um instante ou tempo espacializado na matéria; quando há distensão, tem-se uma remissão intuitiva à duração ou tempo real.

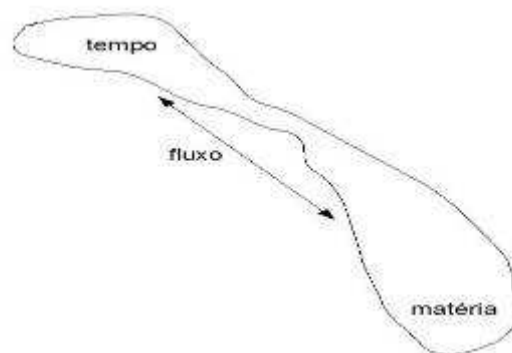


Figura 1 – Esquema do misto fundamental da percepção

O fluxo liga o *tempo como virtualidade* e a *matéria como atualidade* de uma duração. Deleuze, como leitor de Bergson diz que “matéria e duração nunca se distinguem como duas coisas, mas como dois movimentos, duas tendências, como a distensão e contração” (DELEUZE, 2006, p. 39). Por isto, nos mistos atualizados, isto é, na materialidade das

durações, o tempo é a tendência mais importante, pois sem ele não haveria como se chegar a apreender a realidade da coisa que estamos tentando compreender. Para Bergson (2006 e), a matéria é sempre percebida como *imagem da coisa*, o tempo só pode ser intuído. O chamado *fluxo* é a interseção destes dois movimentos: a *especialização/atualização*, por meio da qual a virtualidade é percebida enquanto se faz matéria, graças às imagens-lembrança que temos da duração; e, no sentido contrário, a *virtualização*, na qual estabelecemos as conexões entre as diversas atualizações da coisa e reencontramos sua duração.

Não há, portanto, como dicotomizar ou separar os estados. Para Deleuze,

não haverá em Bergson a menor distinção de dois mundos, um sensível e outro inteligível, mas somente dois movimentos ou antes dois sentidos de um único e mesmo movimento: um deles é tal que o movimento tende a se congelar em seu produto, no resultado que o interrompe; o outro sentido é o que retrocede, que reencontra no produto o movimento do qual ele resulta (DELEUZE, 2006, p. 35)

A memória é parte fundamental do processo de percepção. Segundo Bergson (2006 d), a *virtualidade é a substância* da memória, fazendo-se assim necessária para completar o processo de percepção, sempre havendo a possibilidade de os movimentos existirem nos dois sentidos, pois o presente não é subsequente ou uma sucessão após o passado, mas o passado atualizado que se faz atual, e *o passado é presente como virtualidade*. Para o autor, nos termos de Pelbart,

o passado e o presente não são dois momentos sucessivos no tempo, mas dois elementos que coexistem, o presente que não pára de passar, o passado que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. O passado como condição de passagem dos presentes. Mas é porque cada presente já é também passado, remete a si enquanto passado; cada presente se subdivide como que num presente e num passado ao mesmo tempo. (o grifo é nosso, PELBART, 2004, p. 37)

Presente e passado, como matéria e memória, são um misto, assim interpretado por Pelbart (2004, p. 36):

o passado é o único que é, rigorosamente falando. Ainda que inútil, inativo, impassível, o passado é o em-si do ser, contrariamente ao presente, que, este sim, se consome e se coloca fora de si. O presente é o que constantemente já era, o passado o que constantemente já é. Não se trata de uma teoria psicológica, mas ontológica, na medida em que essa lembrança pura é o ser tal como ele é em si, virtual e inconsciente.

Só se percebe uma imagem² porque algo dela está em *nossa* memória, como imagem-lembrança, no passado dela que coexiste com seu presente. Sempre que há algo atual, materializado, também haverá, neste algo, o passado virtual do ser (onde se funda a memória, a experiência e as imagens-lembrança). Por isto, passado e presente não se sucedem, mas coexistem. Tarkovski discute tais conceitos nos seguintes termos:

Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. Os anéis do rei Salomão traziam as palavras “Tudo passará”; por contraste, quero chamar a atenção para o fato de como o tempo, em seu significado moral, encontra-se de fato voltado para o passado. O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo. (TARKOVSKI, 1998, p. 65-66)

A duração, ou tempo real (duração externa), segundo Bergson, existe não só na extensão de todas as coisas, mas também na matéria como o homogêneo e indivisível tempo de existência de algo ou alguém (duração interna). Há a duração externa ou tempo, pura e heterogênea por comportar tudo. Pode-se dividir a duração externa quando, por exemplo, determinamos os intervalos do tempo cronológico, que são topológicos ou espacializados.

Então, se pode caracterizar a duração como fluida, contínua, indivisível e imensurável em sua natureza original e pura. Percebem-se apenas seus rastros provocados pelo movimento, pois conforme a citação anterior “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios” pelos instantes oriundos da divisão do movimento, pelas imagens instantâneas da matéria, no espaço da percepção.

Pode-se assim concluir, dentro da lógica bergsoniana, que o processo de percepção será sempre pretérito em relação ao real, sempre se esvaindo como areia ou água, pois o *tempo real*, ou *duração*, é *movente* e, portanto, inalcançável, em sua real natureza, pelos instantes da percepção. Este é o elo chave da teoria do pensador e, segundo várias de suas obras, o pivô de muita imprecisão da Filosofia e da Ciência, pois jamais se pode tratar o tempo real como de mesma natureza para com os tempos conceituais baseados nos instantes congelados na matéria.

Apesar de inalcançável em sua plenitude, Bergson (2006 e) considera a existência do tempo real, mas como o movente e inapreensível tempo da duração, que *age* na forma do

² Para Bergson, o universo é uma constelação de imagens, em cujo centro perceptivo está a imagem de nosso próprio corpo.

tempo espacializado (fictício), que é o percebido, que pode ser apreendido e medido. Bergson explica que:

O que é real não são os ‘estados’, simples instantâneos tomados por nós, mais uma vez ao longo da mudança; é, pelo contrário, o fluxo, é a continuidade de transição, é a própria mudança. Essa mudança é indivisível, ela é mesmo substancial (BERGSON, 2006 e, p. 9-10).

A percepção se faz nos *instantes*, através deles por imagens que são sempre a coisa menos o que dela não se percebe, ou seja, *apenas o que se precisa perceber para agir*. Isto pode ser aplicado a todo e qualquer fenômeno; até em um audiovisual sempre haverá informações não percebidas, por exemplo, entre os fotogramas de um filme, que captura do real um número x de instantes, quadros por segundo, dispondo-os sucessivamente em um espaço métrico, mas que sempre despreza a plenitude daquilo que se propôs a capturar; porque um filme não pode ser filmado a infinitos quadros por segundo.



Figura 2 - Instante que tenta ilustrar a *plenitude temporal*³ movente.

Se expandirmos o instante ao máximo, capturamos parte desta plenitude, como pode ser exemplificado pelos rastros descritos na figura acima. O obturador manteve-se aberto por um instante maior do que aquela fração fisiológica dos nossos olhos. Isto nos fez sair da instantaneidade habitual fundada no que se percebe. Mesmo assim, ainda não foi possível a plenitude, pois não se percebem os objetos que dentro do quadro passaram, mas apenas seu rastro. Se pudéssemos contar os instantes contidos neste instante pelo rastro deixado pelo movimento, perceberíamos sua infinitude. O risco na imagem comprova que houve movimento dos objetos, bem como infinitas posições, instantes dele no espaço.

³ Ilustração disponível em <http://www.colegiosantosanhos.com.br/rg/fotonoturna2.jpg>, acessado em 18/08/2009.

Os riscos na imagem podem ser entendidos como um registro comprobatório do fluxo, que liga a matéria à duração, mesmo sendo apenas imagens também; em um instante o obturador do suporte técnico ficou aberto um intervalo de tempo maior do que o habitual.

Por isto, para Bergson (2006 e), o real só pode ser o próprio movimento. Dentro desta perspectiva percebem-se apenas os rastros. O que se percebe é os instantes, rastros de um presente que foi se esvaindo, e que perdura em um passado que ainda é e se congela na memória do ser que percebeu.

Sempre necessitaremos da experiência do passado para percebermos o presente, que se torna, após um instante infinitamente curto, passado, pelo tempo necessário ao próprio processo de percepção. Tarkovski explica isto nos seguintes termos:

Proust também fala da construção de “um vasto edifício de memórias”, e creio ser exatamente esta a função do cinema, que poderíamos definir como a manifestação ideal com conceito japonês de *saba*. Afinal, ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa (TARKOVSKI, 1998, p. 67).

O tempo percebido só pode ser uma *interpretação individual* da duração, pois mais do que uma quantidade, que é uma simbolização para fins de cálculo ou entendimento mensurável, o tempo é uma qualidade. Assim, sempre existirá uma redução individual da cronologia fluida em topologia congelada. Um segundo, por exemplo, é, no escopo conceitual adotado nesta tese, uma manifestação *perceptível* da duração, atualizada (ou congelada) na matéria em um instante (tempo fictício). É um intervalo métrico de *tempo pensado* na percepção.

O pensamento da duração do Ser também se dá por instantes. Se pudéssemos utilizar um instrumento de precisão absoluta (que não existe), veríamos que cada um de nós representa a duração externa como uma espacialização própria, pois cada um enxerga as imagens de forma única em função das próprias imagens interiorizadas no seu passado. Porque cada passado consolidado acoplado a cada presente pretérito é único e dependente das individualidades e das imagens-lembrança únicas armazenadas que se relacionam com a memória ou virtualidade de cada coisa percebida.

Ao se externalizar a *percepção*, portanto, apenas se pode quantificar e padronizar. Por exemplo, o andamento musical cíclico ou sua base tempométrica. O uso do metrônomo, que é um instrumento que marca os instantes na neutralidade sonora da duração, quantifica espacial e ciclicamente o tempo musical e tem apenas a função de preservar as proporcionalidades do espaço-tempo no andamento.

Os tiquetaques são os instantes. Entre eles se percebem os intervalos através dos espaços que se marcam no tempo e que dimensionam a neutralidade sonora entre estes intervalos. Marcam no espaço, por instantes e por imagens sonoras (vibrações).

Dentro da teoria de Bergson, se paralisamos o tique-taque percebemos que a ausência de qualquer som seria o tempo puro, a duração que pode ser; mas, quando espacializada, ela se nos parece divisível em um sem número de intervalos; ou ela se nos apresenta como “espaços de tempo” múltiplos. Na compreensão de Tayjen,

O que, em linhas gerais, caracteriza a primeira dessas multiplicidades é o seu aspecto quantitativo e homogêneo: ela pode ser assumida como sendo de ordem espacial e por isso é regida pela lei do número, tornando-se objetiva e impessoal [...]. Nela se pode pensar elementos distintos uns dos outros onde a divisão e reversibilidade são possíveis; é de espaço que se fala, de uma forma de apreensão que apresenta “*seu futuro já contido em seu presente*” (TAYJEN, 2006, p.49).

Como o segundo de cada um de nós, cada nota musical executada, atualizada, pode comportar um sem número de variações na execução. Um intérprete dá sua “expressividade” à música, pois as unidades do tempo musical são atualizadas segundo a sua virtualidade (individuais imagens-lembrança acústicas). Seu modo de ser específico representativo é atualizado naquele intervalo de tempo quando executado.

Em virtude disto, não se pode atribuir uma relação direta de paralelismo entre o tempo métrico musical e a duração, pois, na execução, são apenas preservadas as proporcionalidades que darão forma à enunciação musical. O andamento é outra virtualidade, um modo de ser (da melodia) atualizado em cada execução, por cada executor através do seu modo de agir.

Contudo, é possível tocar uma música de modo absolutamente matemático, sem a participação da memória subjetiva e do modo da representação individual dos intervalos de tempo. Através de imagens do tempo congeladas e sempre iguais, que não poderiam ser consideradas como um processo de atualização, pois não seriam oriundas de uma memória subjetiva, nem tampouco de uma duração interna, mas a partir de uma imagem que se atualiza a partir de uma coisa congelada e previsível.

Assim, um experimento interessante pode ser feito utilizando-se um computador doméstico munido de um simples programa sequenciador de *midi* (sigla em inglês de *music instrument digital interface*/interface digital de instrumento musical). Esta ferramenta é capaz de “tocar” uma partitura, que pode ser literalmente visualizada como tal, editada, impressa, etc. Um algoritmo (programa) transforma cada notação de texto em uma frequência sonora, executando-a com um determinado intervalo de tempo que segue as proporcionalidades

musicais unitárias, baseadas no ciclo mecânico e cronológico da máquina por uma base numérica fixa.

Desta forma, o computador toca a música matematicamente, com cada “tempo” absolutamente quantificado de forma numérica, espacial, previsível, absoluta e sempre igual, pois se baseia em um arquivo, que é uma memória espacializada (registro) na mídia de gravação. Seu artificial modo de ser está no algoritmo, que sempre se comporta de forma previsível e mensurável, agindo da mesma forma. Tal ferramental é uma versão informatizada das pianolas, muito vistas nos filmes de faroeste, que utilizavam um tecido perfurado (suporte de *software* mecânico) com um mecanismo produtor de som por acionamento das teclas do piano. Assemelha-se também às caixas de música.

Talvez, com o aperfeiçoamento dos *softwares* de inteligência artificial, os computadores sejam capazes de produzir intervalos de tempo variáveis, que simulem as atualizações oriundas das durações, do espírito do executor, expressões e representações tal como pensadas por Bergson (2006 a). Até porque a inteligência artificial em seu fundamento simula a aprendizagem por acúmulo de memória, quase como uma duração vivente.

O autor diz que:

quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subtende: é essa mobilidade que é pura duração. [...] As partes que nele distinguimos são simplesmente as de um espaço que desenha seu rastro e que se torna a nossos olhos seu equivalente. [...] Ora, essa linha é divisível, ela é mensurável. Ao dividi-la e medi-la, poderei portanto dizer, se me convier, que divido e meço a duração do movimento que a traça.(BERGSON, 2006 c, p. 58-59)

Nossa consciência é pretérita pelo fato de o tempo ser dinâmico, o presente ser o que já foi e o passado já ser. O retardo é algo inerente, pois nossa percepção também necessita de tempo para imprimir informações e imagens na memória. Da memória vêm os modos de agir no presente; portanto, quando nos damos conta de algo, o momento absoluto do acontecimento já obrigatoriamente estará no passado em relação ao ocorrido. Desta forma, pode-se concluir que a consciência da estrela cadente se alicerça no rastro, na trajetória, no fogo atmosférico, na imagem no espaço mensurável em quilômetros, por exemplo. O que se vê e de que se tem consciência é apenas a imagem deste rastro congelado do movimento, que nos permite dividi-lo e mensurá-lo.



Figura 3 – Instante do fogo atmosférico. O registrado é apenas onde o objeto já passou⁴.

A percepção do som daquela música acima mencionada se deu através de imagens sonoras também por “rastros” que são percebidos pelo encontro da imagem atual que foi (presente) com a virtualidade experiencial da memória que é (passado).

Parte do mecanismo de percepção está exatamente na necessidade da espacialização e demarcação, da mensuração. Contamos uma estória através destes pontos-imagem no espaço. Diz-se que o filme começa X no ponto A, termina Y no ponto B, pois, de acordo com Bergson (2006 e),

nossa ação só se exerce comodamente sobre pontos fixos; é, portanto, a fixidez que nossa inteligência procura; ela se pergunta onde o móvel está, onde o móvel estará, por onde o móvel passa. Ainda que anote o momento da passagem, ainda que pareça se interessar então pela duração, limita-se, ao fazê-lo, a constatar a simultaneidade de duas paradas virtuais: parada do móvel que ela considera e parada de outro móvel cujo curso seria supostamente o tempo (BERGSON, 2006 e, p. 8).

Analisar ou decompor é congelar a duração, retirar do fluxo, dividir o misto *matéria-duração*, marcar os pontos, criar ou utilizar um espaço a partir do qual se pode recortar, percebendo os pontos de passagem. O que é o cálculo diferencial proposto por Newton senão uma ferramenta que pode encontrar e mensurar a distância entre os pontos na continuidade até então imensurável de uma curva?

Apontamos para o firmamento dizendo “olha a estrela cadente ali”, firmando nosso indicador em uma direção, com uma posição fixa, mesmo que sua realidade temporal seja inalcançável. Para Bergson, o real (o movimento) é um movente que nunca alcançaremos, pois apenas percebe-se a realidade espacializada e congelada nos pontos fixos. O presente da estrela cadente já passou e riscou o céu deixando seu rastro no qual nos apoiamos, nunca

⁴Disponível em http://3.bp.blogspot.com/_Mf019PmNuc0/SnZf5hII3aI/AAAAAAAAAB5E/7zGaEqn8-Ms/s400/estrela+cadente8jpg.jpg, acessado em 18/08/2009.

chegando de fato a uma realidade temporal do momento exato de sua passagem. Para Seincman (2001, p. 28),

de acordo com Bergson, não se pode alcançar a realidade temporal, movente, a partir da realidade espacial. Corre-se o risco de nos cristalizarmos na inércia de meras constatações e descrições de ordem racional e conceitual, deixando de perceber o aspecto criativo da imprevisibilidade, fator primordial dos fenômenos que se dão na duração.

Como Seincman diz, as *constatações* são inertes, pois *já predis põem nossa percepção*, não nos deixando ser afetados pela matéria. Assim, se tomarmos por base um espaço qualquer, buscando o real através dele, nunca conseguiremos atingir a plenitude movente da duração. Para Bergson (2006 e), o real se distancia do espaço pela movência, em função do próprio tempo. E, para Tayjen,

Isso faz com que a própria idéia de duração, capital para toda a filosofia de Bergson, seja, por assim dizer, tributária àquilo que define por movimento, tendo, este, caráter de *condição* no nível da existência mesma de *qualquer experiência*, e não somente da experiência psicológica da duração; se “*tudo muda sempre*”, se “*tudo é mudança*”, se “*a mudança é a lei interna das coisas*”, isso parece ser um pressuposto, a seu ver, geral e irrefutável. Então, se a duração é condição da existência consciente, o elemento mínimo que compõe essa existência, naquilo que a caracteriza como tal (ou seja, em sua natureza específica que é durar), ou, pelo menos, o plano mínimo em que se pode colocar a questão para torná-la compreensível é a idéia de movimento, pois é ele mesmo “*substancial*”, é ele mesmo o fundo da célebre experiência elementar que Bergson descreve como *imagens*. (TAYJEN, 2006, p. 16)

O espaço não tem a faculdade de criar movências reais. Apenas pode sugeri-las, porque a natureza da espacialização é supressora da realidade; imagens são apenas rastros do “real” ou instantes congelados do movimento.

Nossa percepção, fundamentalmente, se dá pela memória do hábito, na qual as imagens-lembrança funcionam como uma ponte entre o outrora percebido e o presente pretérito, mesmo que o que tenha sido memorizado não represente a movência do real. *A memória do hábito*, todavia, *é diferente da memória das coisas fundadas no ser* na forma imediata. *A memória do hábito, imagens-lembrança, é fundada no espaço puro, não pressupõe o tempo*. Portanto *é homogênea*, não permitindo que se perceba o movimento, a atualização constante da matéria que provoca a diferenciação.

Com isto, novamente voltamos a Seincman (2001, p. 32), que nos diz que:

a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo atual das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

Pode-se concluir, assim, que a percepção dependerá desta memória fundada no hábito, pois só há percepção onde existe encontro da imagem-lembrança com a imagem atual, pois, segundo Bergson (2006 d, p. 148),

a percepção completa só se define e se distingue por sua coalescência comum a imagem-lembrança que lançamos ao encontro dela. A atenção tem esse preço, e sem atenção não há senão uma justaposição passiva de sensações acompanhadas de uma relação automática. Mas, por outro lado [...] a própria imagem-lembrança, reduzida ao estado de lembrança pura, permaneceria ineficaz. Virtual, esta lembrança só pode tornar-se atual através da percepção que a atrai.

Todavia, há dois tipos fundamentais de memória: uma que se baseia em mecanismos motores, outra oriunda das lembranças independentes. Assim, se corrobora a afirmação de que nossa memória sempre busca aquilo que possui referência experiencial, pois, segundo Bergson (2006 d, p.84),

a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual.

Andar, por exemplo, é algo que está em nossa memória, mas a sua operacionalidade se faz pelo funcionamento automático do mecanismo apropriado, no caso nosso sistema motor, quando em plena normalidade. Diferentemente, percebe-se a imagem de uma casa porque a memória experiencial acumulada ao longo da duração reconhece elementos componentes de uma moradia que vão ao encontro da imagem percebida no espaço atual. Não é a habitação observada, sendo a mesma construção percebida no passado, mas as virtualidades que a determinam como moradia, percebidas no atual.

Para ultrapassar o nível de memória útil, porém, em direção à memória pura, virtual, é preciso a intuição, que nos coloca *de imediato* na própria duração, que não pode ser percebida, mas apenas intuída ou experimentada.

2.2 Do audiovisual às audiovisuais

O audiovisual é uma forma de expressão, cuja matéria é a imagem produzida por suportes técnicos e dentro da qual se criam tempos e realidades próprias, inerentes a este suporte. O audiovisual é um espaço de percepção, expressão e composição, dispondo peculiaridades, que criam uma ordem própria, como Tarkovski assim explica:

Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequência, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. (TARKOVSKI, 1998, p. 17)

Cria-se um espaço próprio que submete os enunciados a processos geradores de enunciação, de características que sempre obedecerão às suas lógicas, mesmo que, muitas vezes, se contrarie a lógica da chamada realidade perceptual à qual estamos acostumados. Por isto mesmo não se pode esquecer de que o audiovisual é um meio de expressão cuja principal característica é seu vínculo de dependência a suportes técnicos. Sobre ou através destes suportes criam-se “realidades”, realidades dentro do espaço expressivo próprio.

Os suportes audiovisuais, com o passar dos anos e a progressão da tecnologia e das técnicas, são hoje inúmeros. Em seu início era apenas um: a película de celulóide, ou, simplesmente, o *filme*. Hoje, há diversas alternativas, não só de suportes técnicos, mas de meios, aos quais se podem chamar também de espaços expressivos. O meio é o espaço virtual, que se atualiza a partir do suporte. Um filme assistido na TV é uma atualização do meio cinema no suporte e meio televisivo. A virtualidade cinematográfica, contudo, neste caso, submete-se ao meio televisivo e à sua natureza. O suporte passa a ser a interface final da percepção, pois temos acesso ao meio pelo suporte. Sendo assim, o meio nunca poderá suplantar o suporte, que é a interface inerente através da qual se percebe o meio para o qual a enunciação foi gerada.

Portanto, uma das características do audiovisual é *atualizar* em seus suportes objetos, métodos e processos já consagrados e utilizados por outras formas de expressão, ou outros meios, cujos elementos sejam similares em natureza.

Indo mais fundo na discussão e considerando a natureza do que é percebido, pode-se dizer que quando se produz um enquadramento, ele é uma atualização das técnicas da fotografia e da pintura, pois há virtualidades⁵ nestes meios de expressão, cuja presença se percebe no audiovisual, atualizadas em seus suportes. Do mesmo modo, quando atores representam personagens, atualizam formas teatrais, mesmo que submetidas a outras lógicas como a fotográfica e a do próprio suporte utilizado. O mesmo pode nos remeter a composições plásticas, ou harmonizações musicais, entre outras.

O audiovisual possui, portanto, um caráter de expressão *virtualmente multifacetada*, e, segundo Aumont,

o cinema e o vídeo são hoje suas formas usuais, mas antes mesmo da invenção de ambos existiriam imagens temporalizadas, decerto menos complexas: as variações no tempo do *diorama* de Daguerre, por exemplo, obtidas principalmente pelas mudanças de iluminação em um grande cenário pintado, eram de pouca amplitude se comparadas ao menor filme documentário. (AUMONT, 2004, p. 161)

O audiovisual não surgiu autonomamente pela interação dos sujeitos, mas foi fruto de uma evolução tecnológica, de interesses econômicos e do desejo, objetivo e subjetivo, de registrar o espaço e simular o tempo da realidade. Desta forma, ele consolidou-se na diferenciação tecnológica evolutiva a partir de outras formas de expressão, de uma convergência de virtualidades observáveis também nestes outros meios de expressão que se atualizam no meio audiovisual por seus suportes.

Na história, muito antes do primeiro quartel do século XX, há exemplos de esforços para o registro e simulação da realidade, não só ilustrativo-descritiva, mas realidade temporal. O diorama de Daguerre, exemplo citado pelo autor, utilizava-se da sugestão de tempo (movimento) para simular a realidade através de variações na iluminação, o que produzia no seu espaço de percepção uma imagem sugestiva. A clássica “alegoria da caverna”, mesmo sendo apenas textual e teatral, é um documento que remete a devires do processo de projeção de imagens num anteparo por meio da luz à época grega clássica de Platão. O teatro de sombras também pode ser considerado como um exemplo, por seguir a mesma lógica.

Todavia, estes dois exemplos não se utilizam de suporte ou criação de um registro material e comum, mas apenas traços que mostram alguns processos utilizados pelo audiovisual, como a projeção de imagens e a simulação descritiva do tempo dentro de um

⁵ Percebidas por serem a substância de nossa memória e termos conhecimento vivencial destas técnicas alhures.

espaço próprio, que se insere no espaço da percepção, limitando-o dentro de seus domínios e criando realidades próprias.

O audiovisual pode ser considerado como um tipo de memória⁶, por registrar um instante, um momento e por dispor imagens, muito similares àquelas através das quais se percebe o mundo. Mas não são imagens congeladas de forma virtual, como em nossa memória individual, mas instantes congelados em um suporte, que se submete à lógica do meio através do qual essas imagens serão dispostas segundo a processualidade audiovisual, ainda em pesquisa e consolidação; que criarão enunciações e trarão enunciados perceptíveis.

Assim como nós e o espaço da percepção, o audiovisual é duração. Sua existência movente se dá nos processos de atualização nos suportes e na existência de virtualidades comuns.

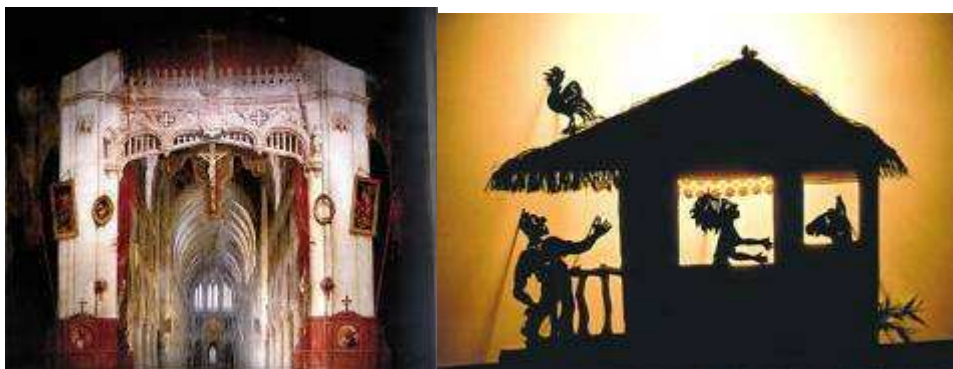


Figura 4 – Diorama de Daguerre, que sugere o tempo pela iluminação⁷, e o teatro de sombras⁸.

Tanto o Diorama quanto o teatro de sombras são tentativas de representação da realidade de espaços e de tempos através de imagens, mesmo que não criando uma memória⁹ de espaço-tempo em um suporte. A imagem da direita, por exemplo, imita os movimentos percebidos na realidade.

Pode-se até dizer que existem devires audiovisuais no teatro de sombras, pois há imagem e som (vozes dos manipuladores) dentro de um espaço próprio de percepção, limitado pelo anteparo. Mas não há registro gravado sobre suportes, como em um filme ou

⁶ Sendo que o suporte físico não é virtual, mas material. Como discutimos anteriormente, as imagens-lembrança, segundo Bergson, são também passíveis de atualização. Ou seja, podemos considerá-lo um *registro material*.

⁷ Disponível em:

http://1.bp.blogspot.com/_Yg3IYZvzTo/R4xXBIQUKfI/AAAAAAAAAFk/v9Q3sExYvS8/s320/DaguerreBry_expo2001_dio.jpg, acessado em 20/08/2009.

⁸ Disponível em:

http://3.bp.blogspot.com/_eIBAVA7AGQ0/SMVsovHBGCI/AAAAAAAAAAEng/fb1pu_yrcmI/s400/teatro_de_sombras.jpg, acessado em 20/08/2009

⁹ No sentido de algo que registra e eterniza.

videoteipe. O tempo no teatro de sombras não se comprime nem é montado e moldado sequencialmente. A cada exibição, há uma atualização que ocorre dentro do seu espaço diferente do registro em suportes ou meios de expressão alhures (cinema na TV, por exemplo).

Ao contrário da ilusão de movimento por instantes sequenciais do audiovisual, que age a partir de suportes, o movimento das sombras é real e não se processa por uma ilusão inerente, pela compressão dos tempos ou captação de instantes como em um filme. Sua composição espacial não se congela no suporte, pois a cada exibição há variações, por menores que sejam.

Pode-se concluir que o que caracteriza o audiovisual é, por um lado, o uso de imagens “em movimentos simulacros” da realidade movente, por tratar-se de uma sequência de instantes e, por outro, o registro congelado dos instantes em um suporte. Processo de expressão, portanto, pela colocação de um registro material em fluxo¹⁰.

Os modos de expressão e composição seguem determinadas regras ao se atualizarem, e são por nós virtualizados e novamente atualizados na percepção. Assim somos capazes de perceber não só os objetos similares em outro audiovisual, como também alguns processos de atualização destes. Mesmo um objeto audiovisual como um filme ou um programa de TV, registro material em seu suporte, se atualiza na percepção, em seu meio, em outros meios ou pela repetição de modos de expressão ou composição.

Tal memória em fluxo busca simular a movência do inalcançável real. Produz-se um fluxo de imagens sequenciais, que se relacionam com o tempo real, assim:

o movimento aparente no cinema [audiovisual] implica estímulos sucessivos bastante semelhantes, pelo menos no interior de um mesmo plano; pode-se pois pensar que ele aciona o mesmo mecanismo que a percepção do movimento real. As consequências dessa hipótese (hoje considerada como mais provável) são evidentes: o movimento aparente no cinema não pode ser, fisiologicamente falando, diferenciado de um movimento real (AUMONT, 2004, p. 51).

O audiovisual cria uma “realidade” simulacra da movência do real. O que se percebe desta realidade neste espaço próprio poderia ser definido como uma imagem das imagens, pela própria natureza do processo de percepção já mostrado no subcapítulo anterior. A imagem audiovisual é percebida como um todo ou de forma fragmentária¹¹, mas trata-se de

¹⁰ Sem fluxo, não há audiovisual.

¹¹ Há enquadramentos supressores, que exibem a imagem de forma metonímica, mas que não deixam de ser compreendidas.

uma coisa atualizada que também atualiza em seu espaço próprio através dos objetos que o compõem. Deleuze explica isso nos seguintes termos:

Chamemos imagem ao conjunto do que aparece. Sequer se pode dizer que uma imagem atue sobre outra ou que reaja a outra. Não há movente separado de seu movimento, não há coisa movimentada distinta de seu movimento. Todas as coisas, assim, todas as imagens se confundem com suas ações e reações: é universal. Cada imagem é somente um caminho pelo qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo. *Cada imagem atua sobre outras e reage ante outras como um todo, bem como em suas partes elementares.* (DELEUZE, 1984, p. 90)¹²

No audiovisual, portanto, pode haver molduras¹³. Há o seu espaço próprio que se distingue do espaço normal da percepção, por meio do quadro limite através do qual se percebe. E “esse quadro é também, e sobretudo, o limite visual da imagem; ele regula suas dimensões e proporções; rege também o que chamamos de composição. Essa última palavra é, provavelmente, um pouco fraca, a tradição que a impôs jamais conseguiu realmente defini-la” (AUMONT, 2004, p. 113).

Este espaço, limitado pelas bordas da imagem, cria outra “realidade”. Assim, dando-se nossa percepção por instantes e por imagens, ao assistirmos a um audiovisual perceberemos a imagem do audiovisual que exhibe imagens visuais e sonoras constituídas por sua “realidade”.



Figura 5 – Espaço da percepção que comporta o espaço ocupado pela moldura audiovisual (aparelho de TV)¹⁴

Deste modo, assim como se percebe o rastro da estrela cadente como uma imagem no espaço e, em função disto, se pode subdividi-lo, a percepção no audiovisual é semelhante, excluindo-se o fato de que tradicionalmente os suportes são tridimensionais, em contraponto à

¹² A tradução livre é nossa..

¹³ Trata-se, como veremos à frente, de incontáveis molduras. Fundamentalmente, temos o suporte inserido em um espaço da percepção.

¹⁴ Disponível em <http://www.copacabanadetoledo.blogger.com.br/vendo-tv.jpg>, acessado em 26/08/2009.

realidade quadridimensional¹⁵. Ou seja, não considerando a holografia, por não ser ainda um suporte popularizado e universal. Os suportes, a tela de uma TV, do computador ou do cinema são todos tridimensionais. Isto porque dispõem de duas dimensões mensuráveis concretamente, a largura e o comprimento, além do tempo, mensurável por sua enunciação métrica ao medir-se o comprimento da película, do videoteipe, do diâmetro gravado de um DVD, ou outro suporte qualquer, bem como medir pelo relógio os intervalos lá dispostos. Pois só existirá a natureza audiovisual se houver o fluxo temporal que a faça existir. O filme ou o DVD sobre uma mesa são apenas matéria do suporte. Ao pressionarmos a pausa em um tocador de DVD, reduzimos o audiovisual a um mero instante, apenas uma imagem visual congelada que exclui suas imagens sonoras, cuja natureza é diferente daquela simulacra da realidade.

Sem a enunciação, cujo modo de agir está no tempo enunciatório, não há audiovisual, por isto o tempo é uma de suas dimensões. A disposição de imagens estáticas (bidimensionais) não configura tal meio de expressão. Aumont corrobora tal afirmação ao dizer que:

o sistema visual, colocado diante de uma sequência espacial mais complexa, entrega-se a uma verdadeira interpretação do que percebe. A ilusão só se produzirá se produzir um efeito verossímil: ou seja, se oferecer uma interpretação plausível (mais plausível que outras) da sequência vista (AUMONT, 2004, p. 97).

Mesmo reduzido ao espaço ilusório do audiovisual, que de certo modo deforma e corrompe a realidade, temos a faculdade não só de perceber as imagens dando-lhes estado de pertencentes a um contexto espacial, como completar elipses de tempo e metonímias imagéticas que eventualmente apareçam. Entre uma cena pela manhã e outra à noite não se estranha o fato de elas estarem em sequência e não ter se passado todo esse tempo. Assim como um *close*¹⁶ não ser percebido como uma mutilação, pelo menos pelas gerações que criaram um hábito audiovisual. Nossa percepção, assim, frente à enunciação audiovisual, completa suas eventuais limitações tanto provocadas pelo suporte quanto por eventuais propostas expressivas.

Além de nossa memória vivencial da realidade, também virtualizamos as imagens em movimento, percebidas no espaço e não no plano. Intuímos nesse espaço sua duração, sendo

¹⁵ Isto sem serem consideradas as sonoridades que constituem outra imagem, sonora, e que poderia, inclusive, ser considerada como mais uma dimensão.

¹⁶ Enquadramento que ressalta o detalhe de algo.

que o tempo é uma dimensão sua porque é expresso na enunciação da obra, nas “metragens” do suporte.

Por produzir-se na convergência de outros meios de expressão, o audiovisual é um recorte do espaço através de uma movência técnica própria, que cria um “real” próprio, percebido pelo espectador através de rastros de imagens, por meio de seu próprio espaço de percepção. Assim como há o encontro de nossa duração com a duração do audiovisual. Nosso tempo com o seu. Isso caracteriza seu modo de expressão, por simular a realidade articulando plasticidade e tempo através de suas imagens de natureza específica.

Se a movência no audiovisual busca simular a realidade movente, é importante discutir a diferença entre imagem móvel e imagem mutável, pois, ao se dar movimento a uma imagem qualquer, cria-se uma imagem móvel. Não necessariamente trata-se de uma imagem do tipo cinematográfica. Um caminhão decorado com uma fotografia na lateral, por exemplo, ao se locomover mostra uma imagem móvel. Da mesma forma, o efeito de movência se produz quando se observa um *outdoor* de dentro de um veículo em movimento.

Aumont diz que:

[...] se é fácil definir a imagem fixa, a imagem móvel pode assumir muitas formas, e se a espécie dominante for a imagem mutável, cinematográfica ou videográfica, de que acabamos de falar, pode-se imaginar muitas outras. Como exemplo simples, se um projetor de dispositivos for deslocado durante a projeção, a imagem resultante será móvel sem por isso ser mutável. (AUMONT, 2004, p. 161)

No caso do audiovisual, não se tem uma imagem móvel, mas, segundo Aumont, uma imagem *mutável*, cujos movimentos ocorrem no interior de um quadro-imagem, que representa seu espaço próprio. Todavia, no audiovisual há apenas uma *ilusão* de movência, pois cada quadro (*frame*) é um instante congelado a partir de um movimento no espaço real. No suporte fílmico, vinte e quatro fotogramas (instantes) em um segundo são apenas um fragmento espacial tanto da duração externa ou do tempo real quanto das durações dos objetos lá dispostos na forma de imagens. Mas, entre estes fotogramas há informações moventes (tempo) que não foram capturadas, pois parte do tempo, do real, não foi registrada quando nos espaços vazios, neste momento negro em que o obturador periodicamente fotografante omitiu informações da realidade. O espaço, como se vê, é naturalmente limitado em relação à movência real.

Assim como em nossa percepção, o tempo produzido no audiovisual sempre será limitado em relação à duração. Por isto, sua composição se dá pela constituição de

temporalidades próprias que se atualizam como dimensões mensuráveis. É sempre um axioma o fato de o tempo de um audiovisual ser comprimido em relação à realidade, porque por mais que uma câmera capture o tempo e crie espaços (metragem do filme registrado), sempre haverá informações que deixarão de ser capturadas. A natureza do suporte, assim como a nossa percepção (espacial/material) não alcança a realidade movente¹⁷: “Assim, as imagens mantêm uma relação infinitamente variável no tempo. Mais exatamente, a dimensão temporal do dispositivo é o estabelecimento da relação dessa imagem, definida de modo variável no tempo” (AUMONT, 2004, p. 162).

A citação retorna à questão da relação entre percepção e duração porque, conforme diz Bergson (2006 e), tanto as imagens em movimento quanto o espectador existem no mesmo tempo, na duração, que é o veio comum que liga os espaços da percepção como um único. E assim como na realidade, por meio de imagens, instantes, e seus rastros percebidos no espaço, será intuída a duração do audiovisual. Por estas mesmas discontinuidades, mesmos instantes, intuímos a duração: por interrupções instantâneas, pelo corte, por exemplo.

Dito isto, concluímos que a enunciação audiovisual é uma sugestão tanto de espaços (no recorte dos enquadramentos, na seleção das imagens) quanto de tempo (pelo intervalo de tempo dos planos ou sequências). No caso do audiovisual, ao nível de sua natureza, independente de nossa individual percepção, há inicialmente duas dimensões de tempo: o *diegético*, sugestivo daquilo que se tentou comunicar e, paralelamente, o da *enunciação* da própria obra. Apresentada a nós como unidade material, a obra geralmente é composta por unidades fragmentárias e cortes¹⁸. O corte marca com instantes a duração do plano (intervalo entre eles), sendo que um plano é a dimensão do *espaço pelo recorte*, e do *tempo pelo intervalo de tempo entre recortes*. O *tempo diegético* se atualiza nos planos¹⁹, que são *unidades de tempo enunciatório mínimas*. Mas não necessariamente são unidades mínimas de espaço, porque podem variar dimensionalmente.

Sempre há a presença destas duas dimensões de tempo (diegético e enunciatório), porque é axioma o fato de *o limite da diegese (que é atualizada no tempo diegético) estar no corte, na morte dos tempos de enunciação*; assim como o é o fato de *o tempo de enunciação em uma obra não poder transcender à diegese*, pois ela é inerente a este ato de comunicar.

¹⁷ E perceber a realidade pela tela da TV ou do cinema, portanto, é distanciar-se ainda mais do real.

¹⁸ Interrupção compositória entre as unidades mínimas. Marca a emenda entre duas unidades.

¹⁹ Que será melhor discutido à frente.

No audiovisual, a relação entre a diegese e a enunciação que se atualiza pelo tempo enunciatório é paralela respectivamente à de temporalidade-tempo²⁰. A metragem, no caso do filme ou da fita de videoteipe, é o espaço. O tempo é espacializado ao longo destes suportes. Assim, o limite da espacialização da temporalidade diegética está nas possibilidades e limitações dos suportes utilizados.

Desta forma, se pode considerar que tal matéria, como meio de expressão, também comporta uma virtualidade própria, que chamaremos de *audiovisualidade*, pois para o audiovisual existe uma relação de virtual-atual ligada à temporalidade-tempo que corresponde a imbricações entre a diegese e os fragmentos temporais expressos de forma final, montada ao longo de uma enunciação qualquer. Esta virtualidade memorizada nos faz reconhecer o audiovisual, independente do suporte utilizado ou meio através do qual se expressa.

Abordar o audiovisual como audiovisualidade, dentro da perspectiva do misto virtual-actual bergsoniano, significa que os suportes são *mecanismos atualizantes*, através dos quais sua virtualidade se atualiza e cuja movência é a sua própria natureza técnica; tais virtualidades são atualizadas no suporte, tornando-se, como dito anteriormente, registro material. Principalmente porque o que se chama de audiovisual (cinema, TV, vídeo) poderia não estar limitado ao suporte, mas ser definido como *mecanismo* ou *processo de atualização* de audiovisualidades.

2.3 A intuição como método: dos objetos aos conceitos

Inicialmente, pode parecer excêntrico demais. Mas dentro de um campo de estudo cujo fundamento é o acoplamento de virtualidades em um mesmo espaço, no qual seu caráter é somente qualificável e regularmente imapeável, há de se procurar um processo de aproximação o mais fidedigno possível à natureza do objeto, que não nos deixe levar por caminhos pré-formatados ou prontos. Assim, nos propomos a considerar processualidades analíticas vivenciais.

Por exemplo, se nos pedem para dizer o que mais nos chamou a atenção em uma determinada sequência de um filme, a tendência natural é tentar *separar* os objetos em conjuntos, classificando-os e, a partir daí, explicar possíveis relações problemáticas entre eles. Tais conjuntos, baseados em quantidades e tais relações, em hipóteses.

²⁰ No caso, a temporalidade é o tempo virtual que se atualiza no tempo espacializado da enunciação.

Tende-se a criar sobre esses espaços linhas imaginárias, estruturas organizadas ou organizadoras que criam ligações ou suportes entre objetos, o que os tornaria obrigatoriamente organizados, segundo esta lógica. Ao *separar* os objetos em “conjuntos”, já os retiramos de sua ordem natural, dentro do espaço onde se apresentaram, e os percebemos. Os colocamos em outro espaço, de análise, proposto por nós, segundo nossa experiência e aprendizagem deste processo. Ou seja, os objetos passaram a fazer parte de outra realidade, distinta daquela que a sequência nos pode dizer. E os problemas que tentamos atribuir a essas relações entre os objetos são falsos, pois são oriundos deste outro espaço ou de processos sequer vislumbrados realmente. Tais relações problemáticas não seriam emanadas das reais naturezas das coisas enquanto duração, mas de sua imagem congelada no espaço e virtualizada em nós como lembrança.

Como tal espaço não é da natureza destes objetos, seu teor “asséptico” (no sentido de alhures) tende a problematizar as relações através de presenças ou ausências de determinados fenômenos, no caso, inerentes a este outro espaço; ao qual estamos impondo a presença do objeto a ser estudado. Melhor dizendo: os espaços assépticos tal qual exemplificamos não representam relações precisas entre os objetos, pois não considera neles o movimento, a diferenciação, o tempo, mas simplesmente instantes (tempo congelado) neste espaço.

Por isto, voltamos a Bergson, que propõe outro caminho à reflexão. Ele o chama de *intuição*, que “é o instinto acrescido de consciência e de reflexão – atributos da inteligência –, ampliado e aprimorado, graças à presença da inteligência” (apud COELHO, 1999, p. 156). Ainda, conforme Deleuze:

A intuição não é um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia. Ele tem suas regras estritas, que constituem o que Bergson chama de ‘precisão’ em filosofia. É verdade que Bergson insiste nisto: a intuição tal como ele a entende metodicamente, já supõe a *duração* (DELEUZE, 1999, p. 7)

Desta forma, o exemplo metodológico usual citado seria o conhecimento relativo, que procura manter-se fora do objeto, apesar de, paradoxalmente, ser oriundo do sujeito. A imagem percebida de um objeto, cuja natureza já não representa seu real, como discutido anteriormente, mas submete-se a outro espaço, fora do da percepção. Submetido por regras pré-estabelecidas pelo hábito, este outro espaço, além de referir-se a uma duração distinta, tem a faculdade de afastar ainda mais o objeto, e sua duração, do sujeito e da própria duração do espaço da percepção. Porquanto o que é percebido dificilmente corresponderá a reais

rastros de uma plenitude ou de uma duração. Este posicionamento, relativo - apesar de “objetivo” -, paradoxalmente parte do sujeito e de seus “pontos-de-vista”, sendo *mediato*, ou seja, processualmente, ele é mediado por um pré-estabelecimento - no caso, por imagens-lembrança ou inteligência conceitual determinante de um ponto de partida.

Mas, diferentemente, se pode *entrar* no objeto, em sua duração. Ir ao encontro do conhecimento absoluto ou “do absoluto”. O conhecimento relativo é estático porque parte de conceitos e de passados congelados, fazendo dos objetos figuras de ilustração, cujo objetivo é o de corroborar com a conceituação.

O que se propõe, ao contrário, é assim, em conformidade a Coelho, que

o conhecimento que toca o absoluto, que tem a virtude de resolver os problemas gerados pelo anterior, é o intuitivo. Este consiste num modo de apreensão imediata, na identificação, na coincidência com o particular, com o que não é, portanto, traduzível em conceitos, constituindo-se como uma visão direta da realidade. (COELHO, 1999, p. 157)

Através da intuição se faz um esforço para sair dos “verbetes aplicáveis”, do estático proposto por esses conceitos pré-estabelecidos, para buscar a plenitude, mesmo sabendo que ontologicamente ela é inalcançável. Deleuze explica que:

Sem dúvida, é a duração que julga a intuição, como Bergson lembrou várias vezes, mas, ainda assim, é somente a intuição que pode, quando tomou consciência de si como método, buscar a duração nas coisas, evocar a duração, requerer a duração, precisamente porque ela deve à duração tudo o que ela é. Portanto, se a intuição não é um simples gozo, nem um pressentimento, nem simplesmente um procedimento afetivo, nós devemos determinar primeiramente qual é o seu caráter realmente metódico. (DELEUZE, 2005, p.25)

Isto porque, conforme Tayjen,

essa “capacidade de acreditar no que vê” levou Bergson a flagrar, na experiência intelectual mais elaborada, um campo que escapa à inteligência prática, manifestando a capacidade do espírito de promover uma sintonia fina com a realidade, mesmo sem “compreendê-la”. Esse é o campo da intuição, que permite “compreender” em outro nível, sem recurso à linguagem formal externa. Isso porque, tal sintonia se dá internamente, recebendo uma coloração única da experiência consciente vivida. (TAYJEN, 2006, p. 82)

A fim de se explicar melhor a questão que estamos levantando, propomos um esquema didático, ainda que se possa contestar o esquematismo explicativo proposto. Consideremos

que o círculo abaixo seja o objeto que nos interessa estudar e que o quadrado seja a nossa inteligência ou as imagens-lembrança que vão ao encontro do objeto.

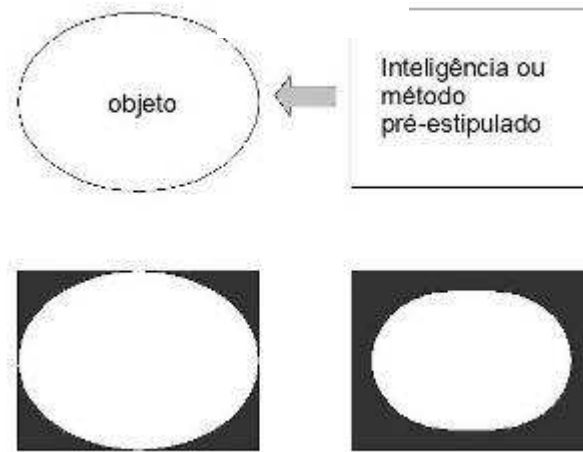


Figura 6 – Método “relativo”, com “aplicação” pré-estabelecida

A área hachurada em preto refere-se à percepção *mediata* (que percebe por imagens-lembrança): ela não consegue se acoplar objetivamente ao objeto. Poderíamos dizer que é aí que se situam, na perspectiva de Bergson, os chamados “falsos problemas”, ou aqueles que são insolúveis. Pois,

[n]o que concerne à percepção pura, ao fazer do estado cerebral o começo de uma ação e não a condição de uma percepção, lançávamos as imagens percebidas das coisas fora da imagem de nosso corpo; recolocávamos, portanto, a percepção nas próprias coisas. Mas com isso, nossa percepção fazendo parte das coisas, as coisas participam de nossa percepção. A extensão material não é mais, não pode ser mais essa extensão múltipla de que fala o geômetra; ela assemelha-se, antes, à extensão indivisa de nossa representação. (BERGSON, 2006 d, p. 212).

Como se depreende do desenho, na percepção não há contato efetivo com a matéria, mas sim com as imagens-lembrança do objeto, levando o pesquisador a descrevê-lo de forma relativa e não absoluta. Ao contrário, como estamos propondo, “[a] primeira característica da intuição é que, nela e por ela, alguma coisa se apresenta e se dá em pessoa, em vez de ser *inferida de outra coisa* e concluída” (o grifo é nosso, DELEUZE, 2005, p. 25).

Assim, é preciso encontrar as verdadeiras articulações do real através de suas diferenças de natureza. Por exemplo, o que é a matéria e o que seriam apenas imagens-lembrança dela? Bergson diz que as generalidades não são um bom caminho para responder à

questão, e que devemos buscar as particularidades dos e nos objetos, às quais deverão ser talhados os conceitos, evitando conceitos abstratos e vazios, nos quais o dito sobre as coisas apenas ilustrem ou “lembrem” a coisa²¹ (Bergson, 2006 d).

Os conceitos, portanto, segundo o autor, devem ser criados a partir das percepções *imediatas* da imagem dos objetos no espaço, no qual, entretanto, sejamos capazes de reconhecer por similitude, a (mesma) virtualidade que neles atualizou-se. Como? Intuindo a duração que neles encontra-se como tempo congelado.

A partir de um atual qualquer, Bergson propõe sua divisão nas duas tendências que o instauram como misto, no caso, por exemplo, misto de espaço e tempo. Trata-se da “viravolta da experiência”, na qual se deve forçar a percepção do espaço a reencontrar o tempo nele congelado. Vejamos, por exemplo, uma alternativa bergsoniana, na seguinte sequência, de *Control*:

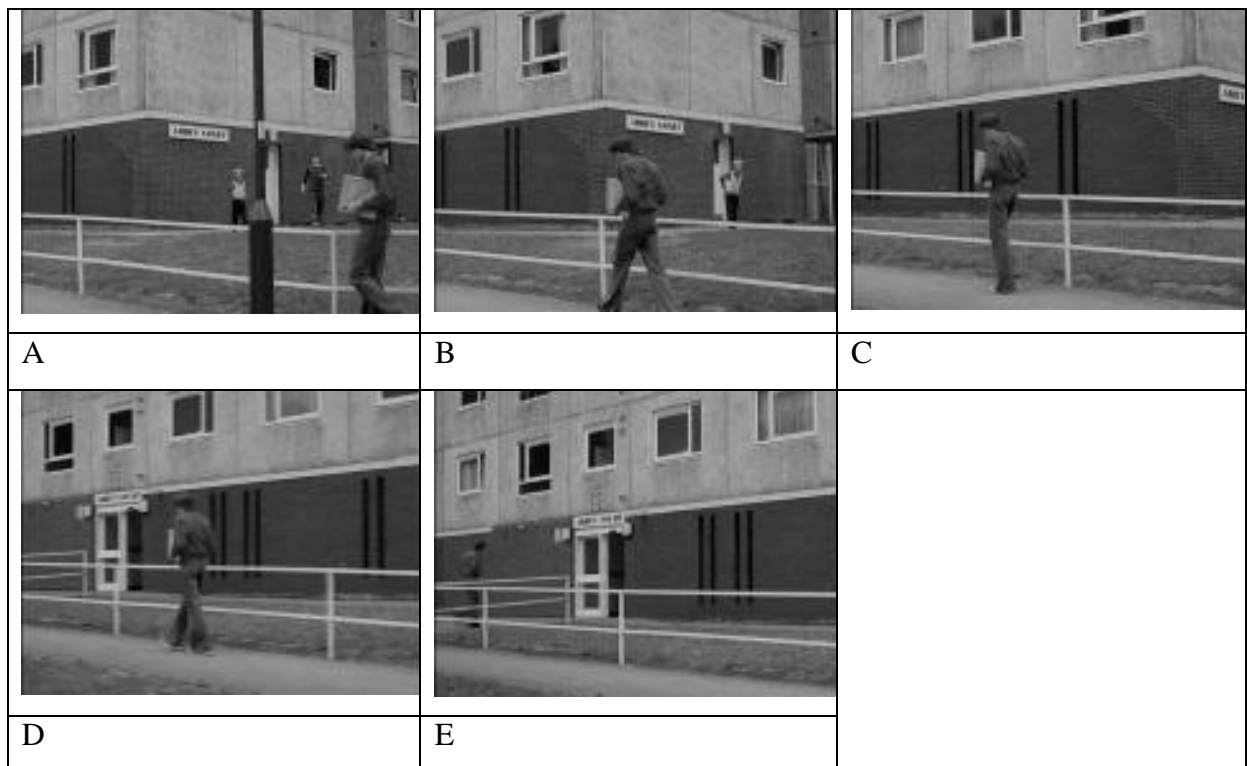


Figura 7 – Instantes de *Control* de Anton Corbijn

Na percepção habituada, tende-se a acompanhar a personagem protagonista, introduzida na sequência. Pela repetição e atenção a ela, se começa a perceber outros objetos ao redor da personagem, que compõem o contexto: o edifício, a grade, o gramado e até o poste, fora de foco. Por este esforço, saímos de uma percepção relativa, fundada no *hábito* de

²¹ O empírico deve sempre se anteceder ao teórico.

acompanhar a diegese, e alcançamos uma percepção mais absoluta, que extravasou os limites do procedimento anterior.

Pode-se dar-se conta ao se assistir à sequência que o espaço audiovisual da percepção só existe porque está em fluxo e, principalmente, que dentro de seus limites há objetos - elementos também moventes no que diz respeito aos tempos diegético ou enunciatório. A personagem é proposta como uma duração, por ser um ser vivente cuja imagem, *ethicidade*²², foi captada pela câmera cinematográfica. Os elementos ao redor desta personagem também duram e foram transpostos para o espaço audiovisual como imagens, em instantes em que foram registrados na memória física da película. Aqui foram novamente descritos e registrados em instantes escolhidos pela duração do pesquisador.

Tanto o processo de percepção cotidiano do dia-a-dia quanto o de registro de imagens se assemelha. Trata-se do congelamento dos instantes da existência de algo que se se propõe a estudar. Este processo se dá no tempo, tanto da duração externa a todos, quanto na do pesquisador, que passa a intuir a duração dos elementos contidos no espaço da percepção audiovisual.

Assim, podemos dividir o misto em espaço/imagens e tempo. Por exemplo, o tempo imaterial do movimento da câmera que acompanhou a personagem: também se trata de um tempo, espacializado como tempo enunciatório e que teve a capacidade de temporalizar este espaço. Mas, não se trata de um tempo enunciatório apenas restrito ao correr do filme na projeção, pois houve a adição deste tempo artificial, que busca simular um olhar, outro dinamismo que transpassa o dinamismo da personagem caminhando e “escrevendo” o tempo diegético. É outro tempo, não enunciatório, não diegético, mas movente, presente, cujo movimento é perceptível pelo rastro da movência como instantes na imagem de fundo em relação à personagem. É tempo, mas também se constitui em espaço, no caso o fílmico dos metros de película.

A personagem, a partir desta percepção, não mais é o centro, pois se percebe, além de outras imagens e objetos cênicos, a presença dos dinamismos, do real, do tempo. O misto foi dividido e enfocou-se em seu tempo. Pode-se assim comprovar que tudo está em movimento: nosso olho buscando interpretar, a personagem ao caminhar, a câmera ao acompanhar, o tempo real do espaço onde foi filmado a sequência, a duração do ator que interpreta a personagem, o envelhecimento natural da edificação que continua até agora, mesmo depois de o filme ter sido rodado e registrado sua imagem.

²² Basicamente, é o objeto submetido à lógica do meio/suporte.

Ao perceber cada um dos objetos, ainda os percebemos no modo como eles agem. Mas começamos a intuir as diferenças de natureza entre eles, pois os modos de ser dos objetos que se atualizaram como imagem no espaço da percepção audiovisual *a cada instante percebido* (no tempo) passa a apontar que, para nós, a imagem da personagem não é mais o centro da percepção. O que essas outras coisas fazem ali, se o que interessa no presente é a personagem? Desta relação com as coisas, Deleuze nos diz que:

Estamos separados das coisas, o dado imediato não é, portanto, imediatamente dado; mas nós não podemos estar separados por um simples acidente, por uma mediação que viria de nós, que concerniria tão-somente a nós: é preciso que esteja fundado nas próprias coisas o movimento que as desnatura; para que terminemos por perdê-las, é preciso que as coisas comecem por se perder; *é preciso que um esquecimento esteja fundado no ser* (o grifo é nosso, DELEUZE, 2005, p. 25).

Podemos abstrair a personagem das coisas à sua volta, ou podemos esquecê-la dentre elas. Tanto a diegese quanto nosso hábito conduzem nossa atenção. *Se oriundo do hábito, o percepto não será nada além de uma atualização das nossas próprias imagens-lembrança*. Por que não considerar que há tempo, assim como o rastro de fogo atmosférico, o rastro da imagem descrita pela câmera ao acompanhar com um movimento? Assim, nos termos colocados por Coelho,

o que acontece é que, frequentemente, em função das necessidades de nossa existência e da ação, do caráter seletivo de nossa percepção, privilegiamos os aspectos superficiais dos fenômenos observados, as repetições. O que significa afirmar diante do espelho que sou a mesma pessoa de dez anos atrás, ou de ontem ou mesmo de há dez minutos? Segundo Bergson, estamos fechando os olhos à incessante variação constitutiva do real. (COELHO, 2004, p. 240)

Por que somos seletivos e nos isolamos muitas vezes do absoluto? Este caráter seletivo vem de uma “ordem que nos inclina a só reter das coisas o que nos interessa; a ordem da inteligência, em sua afinidade natural como o espaço; a ordem das idéias gerais que vêm cobrir as diferenças de natureza” (DELEUZE, 1999, p. 24).

Nos instantes também há movimento, pois a duração congelada na matéria a tensiona querendo ainda atualizar-se. Não nos esqueçamos que tanto no processo de percepção quanto no de filmagem, há supressão de informação do real pela incapacidade de perceber sua plenitude temporal de forma *contemporânea*. Quando muito, simultaneamente percebe-se no mesmo espaço. O que é o movente no exemplo citado: a personagem? O entorno? A câmera

que o acompanha? O fluxo que permite a existência do audiovisual? Ou tudo, até nossa percepção? Bergson nos explica que:

Uma *continuidade movente* nos é dada, em que tudo muda e permanece ao mesmo tempo: como se explica que dissociemos estes dois termos, permanência e mudança, para representar a permanência por *corpos* e a mudança por *movimentos homogêneos* no espaço? Este não é um dado da intuição imediata; mas também não é uma exigência da ciência, ao contrário, propõe-se a reencontrar as articulações naturais de um universo que recortamos artificialmente (BERGSON, 2006 d, p. 231-232).

Para a percepção, a coisa se congela no instante, mas a realidade, no instante, é um fragmento (fictício) percebido da duração, seja do tempo real, seja da coisa. Percebe-se o instante da coisa, mas a duração da coisa continua movente e inapreensível.

Portanto, como método, a intuição deve “ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência” (DELEUZE, 1999, p. 18). Isto significa ir além da experiência como virtualidade memorizada em direção ao presenciá-la no tempo, no imediato, chegando à sua duração. Significa também: “[a]brir-nos ao inumano e ao sobre-humano (durações inferiores ou superiores a nossa...), ultrapassar a condição humana” (DELEUZE, 1999, p. 19).

Mas com vistas à sua comunicação, a intuição deve ir além da viravolta e restabelecer as conexões entre as linhas de atualização para alcançar o conceito (agora concreto) da duração, a virtualidade da coisa, seu modo de ser. A esse movimento, de ultrapassagem da experiência, Bergson chama de a “reviravolta da experiência”, que é assim explicada por Deleuze:

Bergson mostra como a linha da objetividade e a da subjetividade, a linha da observação externa e a da experiência interna devem convergir *ao final dos processos* [...]. Mas trata-se de um probabilismo qualitativo, sendo as linhas de fato qualitativamente distintas. Em sua divergência, na desarticulação do real que operam segundo as diferenças de natureza, elas já constituem um empirismo superior, apto para colocar os problemas e para ultrapassar a experiência às suas condições concretas (o grifo é nosso, DELEUZE, 1999, p. 21).

Ainda, conforme Tayjen:

Ela tem de dar conta de um conhecimento puro e imediato de uma realidade que muda permanentemente de um estado a outro, percorrendo fielmente o caminho da mudança qualitativa que sai de sua causa e desemboca em seu aspecto eternamente renovado, sem, contudo, dissolver-se em quaisquer

elementos, ou tornar-se uma descrição de um percurso feita nos termos estáticos de um começo e fim; deve, ao contrário, mostrar a evolução dos processos enquanto processos apenas, como se acompanhasse o nascimento de um “fruto da flor” (TAYJEN, 2006, p. 71).

Pois, como coloca o autor acima, os estados mudam constantemente de virtual a atual e vice-versa. A inteligência, conforme nos diz Bergson, busca a natureza útil da ação, baseando a percepção naquilo que deverá nos servir para agir no presente apenas. Isto faz com que despreze o fato de as coisas sempre estarem em movimento. Mas algo parado em uma mesa está em movimento, pois a duração, o tempo real, não para jamais.

Ao nos aproximarmos desta coisa sobre a mesa, nossa percepção a vê se aproximando. Nós estamos em movimento em relação ao chão, mas também estamos como matéria deslizando em fluxo na duração, seja na nossa própria, seja a do tempo real que cerca tanto a nós quanto àquela coisa sobre a mesa.

Trata-se de re-habituar a percepção ao tempo e não somente ao espaço. Desta forma, chegar mais perto da plenitude deste misto. Para tal, devem-se dividir metodologicamente os objetos percebidos em natureza, não mais em quantidades ou grupos quantitativos. Desta forma, já estamos indo ao encontro da duração externa, que é heterogênea, e nos permitiu esta divisão. Bem como dividir as coisas em durações internas a ela, aparentemente indivisíveis, mas perceptíveis no espaço como imagens.

Uma imagem tem seus elementos imensuráveis, mas qualificáveis. A sequência vista anteriormente permite que se proponha a divisão em personagem e objetos que a cercam, qualificando suas naturezas. Não mais apenas o espaço audiovisual completado com imagens, mas imagens como atualizações de coisas, duráveis. Não mais apenas imagens e imagens de imagens no espaço, mas o espaço como interface de atualização das imagens como durações.

Pois cada imagem é virtualmente tempo; assim, na duração congelada e fragmentada na metragem do filme, que teoricamente seria homogênea por se tratar de uma imagem e de um espaço de interrupções e homogêneo, deve-se proceder a um retorno ao estado heterogêneo e fluido da duração, a qual fora registrada pela câmera do filme, em seu espaço. Muito semelhante ao que um projetor de filme faz com os instantes (fotogramas), tentando reverter o processo de captura em busca de simular a *plenitude original*.

O espaço e tempo são um misto. Sua duração foi atualizada no espaço cênico da imagem, bem como no tempo enunciatório da sequência. Esta duração contém, em seu espaço, objetos - outras durações, atualizadas em imagem - que preenchem o vazio do espaço cênico. Ou seja, há outras durações, mistos espaço-tempo, que são os objetos. Cada objeto,

com sua natureza, diferente da natureza do outro objeto simultâneo, independente de quaisquer relações diegéticas ou problematizações pré-estabelecidas é percebido em seu modo de agir, através do qual se pode chegar ao seu modo de ser. Deste modo, conforme Tayjen,

É quando verifica que o seu percurso descritivo foi marcado predominantemente por uma resistência a considerar os dados abstratos da análise formal e buscar, a despeito das exigências normativas da razão, um contato com o imediato da experiência. Isso, no entanto, só foi possível porque havia exercitado, na sua observação intelectual, uma capacidade de dar credibilidade aos dados que colhia na espontaneidade da experiência vivida (TAYJEN, 2006, p. 73)

Ou seja, já se analisa a partir dos objetos percebidos no espaço e que nos afetaram. Mas intuímos sua duração a partir do espaço onde estamos percebendo os objetos. Atentamente, nós os percebemos como imagens, mas também como mistos, tempo, durações, partes da duração/tempo real; se se os percebe no instante, tal percepção subentende a existência de um tempo de percepção e de objeto. São percepções centradas *apenas* naqueles objetos, naquele espaço. As percepções são frutos do contato de nossa própria duração com outra. No caso, o audiovisual é uma duração própria, e que, também pela heterogeneidade, percebe-se pelas imagens em seu espaço próprio.

Nesta pesquisa, não limitamos nossa percepção ao simplesmente projetar nossas imagens-lembrança nos objetos; dividimos qualitativamente os mistos presentes no espaço e buscamos as articulações entre os objetos, os quais habitualmente são percebidos como totalidade homogênea. Mas para isto foi preciso desabituar a percepção, persistentemente.

Este é o ferramental que dará a “asepsia” necessária ao estudo das temporalidades e dos fenômenos relativos a elas, pois, mais do que rastros capturados pela câmera, os fenômenos temporais que nos afligem são mistos, durações imbricadas nas imagens percebidas no espaço audiovisual. Tal asepsia, confessamos, é problemática e até paradoxal, pois implica todos os já confessados atravessamentos afetivos na percepção da coisa.

3 O TEMPO, O ESPAÇO E O QUADRO

Neste capítulo, serão apresentados e discutidos os conceitos clássicos que norteiam o estudo das dimensões do tempo e da montagem audiovisual. Aqui serão discutidos também os conceitos de arcabouço, densidade e espessura, fundamentais às posteriores desconstruções e novas propostas.

3.1 Das dimensões do tempo à montagem no audiovisual

Assim como na linguagem verbal a unidade mínima do entendimento é a frase, esta unidade, no audiovisual, é o plano. O chamado plano é uma unidade tanto de espaço quanto de tempo, por se tratar de um intervalo de tempo que se espacializa no suporte.

Os planos, ao serem encadeados, passam a compor as sequências. Assim, o plano constitui-se de um intervalo entre dois cortes ou, mais precisamente, duas colagens. Marcel Martin o define a partir das realidades temporais, compreendidas por ele como dimensões de tempo inerentes ao suporte filme, desde a captação das imagens (tomadas), passando pelo tempo da montagem, o tempo enunciatório, que corresponde à metragem, o tempo diegético imaterial relativo à compreensão ou sugestão do enunciado e o tempo da percepção ou intersticial, que corresponde àquele necessário à compreensão daquilo que se quer dizer no audiovisual.

O tempo enunciatório pode ser dividido em unidades, se confundindo com o tempo do relógio. O tempo espacializado é um conceito, como já discutido no capítulo anterior, fundado em nossa capacidade de percepção, bem como na necessidade produtiva de mensuração dos instantes percebíveis, ou seja, o tempo enunciatório possui uma materialidade que podemos perceber e medir.

Apesar de percebido de forma atual, o tempo diegético é também, em seu modo de ser, virtual. O que dessa virtualidade é interpretado e percebido articula-se necessariamente com o tempo enunciatório, articulação essa que origina, no audiovisual, movimentos de tensão e relaxamento, pois o tempo diegético tensiona o tempo enunciatório, criando o que classicamente se chama no audiovisual de ritmo.

A tensão é a demanda de mais tempo para a percepção das imagens, e o relaxamento se dá quando a percepção ocorre no tempo habituado. Estas duas dimensões do tempo - o da diegese e o da enunciação - podem ser pensadas, portanto, como dois vetores com direções diversas que, no fluxo, incluem um terceiro vetor, de equilíbrio, que é o tempo perceptório, que se contrai ou relaxa de acordo com a articulação das outras duas dimensões.

Assim, a percepção e a fruição relacionam-se à combinação das três dimensões do tempo que são clássicas no audiovisual.

Propomos a seguir um primeiro diagrama vetorial das dimensões do tempo presentes no audiovisual à luz dos autores pautados e de nossas ilações preliminares:

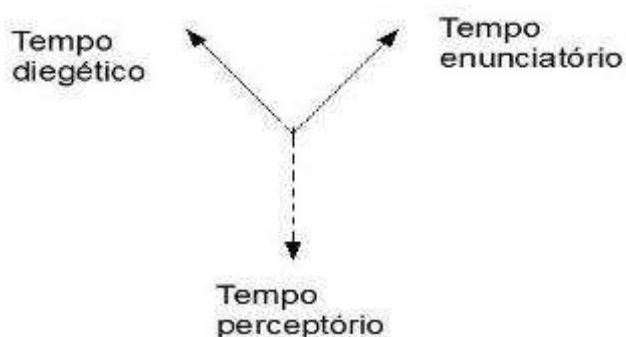


Figura 8 – As três dimensões clássicas de tempo no audiovisual

Os vetores podem ramificar-se nos instantes. Neles, com exceção da duração audiovisual que é inapreensível, todos os subelementos expressivos de uma obra podem ser percebidos com suas próprias temporalidades a partir dos objetos cênicos que compõem o quadro. Assim, por exemplo, o tempo enunciatório pode estar espessurizado no instante por outros tempos, em função da presença de dinamismos no quadro ou nos objetos internos a ele. Tarkovski, a partir das dimensões clássicas de tempo, pergunta-se sobre a forma que o cinema imprime ao tempo, e propõe:

Digamos que na forma de evento concreto. E um evento concreto pode ser constituído por um acontecimento, uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que esta imobilidade exista no curso real do tempo (TARKOVSKI, 1998, p. 71).

Na mesma perspectiva, Martin define o plano nos seguintes termos:

Do ponto de vista da filmagem, consiste no fragmento de película impressionado desde que o motor da câmera é acionado até que tenha parado; - do ponto de vista do montador, o pedaço de filme entre dois cortes

de tesoura e, depois, entre duas *emendas*; - e finalmente, do ponto de vista do espectador (o único que nos interessa aqui) o pedaço de filme entre duas *ligações*. (o grifo é nosso, MARTIN, 1985, p. 139)

Sob o aspecto da constituição enunciatória, tanto temporal quanto espacialmente, o plano possui estas duas nuances, com o que Martin (1985) diferencia corte, colagem e ligação. Sua compreensão teórica encontra diferenças nas perspectivas de suporte, enunciação e percepção: para ele, o corte tem posições opostas na recepção e na composição do tempo enunciatório. Assim, o espectador enxerga o plano como uma passagem necessária quase imperceptível; e o montador como unidade fragmentária formadora do tempo enunciatório, definida como a expressão *sine-qua-non* da obra como um todo. A ligação, para Martin, se relaciona a uma continuidade coerente e é relativa à discretização dos cortes.

Buscando outras referências, encontramos menção a este processo de disfarce em Murch (2004). Para ele, mais do que mera técnica, a discretização dos cortes na montagem é um artifício fundamental, que possibilitou uma maior agilidade na captação das imagens e na organização delas na composição enunciatória tanto espacial quanto temporal. Assim, a montagem passa a constituir uma sequencialização, cujo objetivo central a princípio seria o de discretizar ao máximo os cortes ou as colagens, fazendo com que se constitua e perceba uma continuidade paralela ao fluxo e ao tempo enunciatório. Ou seja, “cortar é mais que um método conveniente de tornar contínua a descontinuidade” (MURCH, 2004, p. 21). E ainda segundo este autor,

a verdade é que um filme está sendo efetivamente “cortado” 24 vezes por segundo. Cada quadro é um deslocamento do anterior. Acontece que num plano contínuo, o deslocamento espaço/tempo de um quadro para outro é tão pequeno (20 milésimos de segundos) que o público o vê como uma *continuidade dentro de um mesmo contexto*, em vez de 24 contextos diferentes por segundo. (MURCH, 2004, p. 18)

No filme, o tempo enunciatório, consagradamente denominado “metragem”, baseia-se de forma expressiva nas emendas entre os tempos “podados” das tomadas²³, que interpretam e atribuem uma configuração e um modo de expressar o tempo diegético no fluxo.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Aumont diz em primeira pessoa: “Deixo aqui de lado todas as suas funções narrativas e expressivas, para ressaltar que a montagem dos planos de um filme é antes de tudo a sequencialização de blocos de tempo, entre os quais nada

²³Tomada ou *take* é o intervalo entre o ligar e o desligar a câmera. Chama-se “material bruto” o fruto da tomada ainda não “podado” ou preparado para a montagem propriamente dita.

mais há do que relações temporais implícitas. [...] [U]ma mudança de plano representa uma descontinuidade temporal na filmagem” (AUMONT, 2004, p. 169). A sequencialização é o resultado dos cortes nas imagens tomadas, que se tornam emendas constituintes da continuidade enunciatória. Por isto, um filme “pronto” é o encadeamento de sequências, que compõem uma grande sequencialização de planos no tempo enunciatório, essencialmente linear nesta natureza. Desta forma, “a montagem, a sequencialização, fabrica um tempo perfeitamente artificial, que relaciona blocos de tempo [planos] não contíguos na realidade” (AUMONT, 2004, p. 169-170).

Ao serem ordenados, os planos (unidades mínimas) constituem uma parte sugestiva de tempo dentro da sequência. Um tempo que articula o diegético e o enunciatório, que pode estar em paralelo ou não ao fluxo e que pode ser narrativo ou descritivo (quando não se propõe a narrar). Percebe-se o paralelismo para com o fluxo quando seus intervalos tendem ao somatório dos intervalos do tempo enunciatório. Não estar paralelo significa distanciar-se do tempo enunciatório, condensando ou expandindo informações diegéticas no processo de atualização, fazendo com que varie seu ritmo. Como diz Tarkovski: “Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como ‘esculpir o tempo” (TARKOVSKI, 1998, p.72).

A produção audiovisual se baseia neste processo manipulatório não só dos espaços que se encadeiam formando o tempo enunciatório, mas nas articulações entre os tempos reais do enunciado atualizados como tempo diegético. Criam-se, assim, no enfoque isolado destas duas dimensões ritmos que “brincam” com a percepção, através do tempo perceptório, e que agregam tensão ou relaxamento a este vetor. Se tomado isoladamente, podemos afirmar que cada plano é composto por tempos independentes. É, dentro desta perspectiva artificial, uma unidade autônoma, não chegando a ser diegética em sua origem (ou em sua captação).

Este é o sistema fundamental das teorias que consideram e relacionam as três dimensões temporais clássicas e interdependentes que compõem o audiovisual. Para fazer avançar nossa tese, necessitamos aqui nos voltarmos à técnica para compreendermos os processos que fabricam o tempo artificial da montagem. No cinema tradicional pousado²⁴, por exemplo, pela própria natureza do suporte fílmico, a captação de imagens ocorre não condizentemente com o sequenciamento observado ao assistirmos à obra montada, porque as imagens são registradas de forma fragmentária, num processo chamado de *take a take*²⁵.

²⁴ Atores pousando e representando uma estória de ficção.

²⁵ *Take a take* é o processo no qual se utiliza apenas uma câmera e as imagens são captadas de forma sequencialmente fragmentária para posterior ordenação na montagem.

Assim, de recorte espaço-temporal em recorte espaço-temporal, cada fragmento é captado isoladamente, conforme uma agenda de gravações que tem lógicas próprias (disponibilidade dos atores, ambientação das locações, condições climáticas, etc.) para posterior ordenação, através dos cortes e colagens²⁶. Sobre este processo, Tarkovski nos fala que:

É esta a minha concepção de uma sequência fílmica ideal: o autor roda milhões de metros de filme, nos quais, sistematicamente, segundo após segundo, dia após dia e ano após ano a vida de um homem é acompanhada e registrada, por exemplo, do nascimento até a morte, e de tudo isso aproveitam-se apenas dois mil e quinhentos metros ou uma hora e meia de projeção. (Um bom exercício de imaginação é pensar nesses milhões de metros indo parar nas mãos de vários diretores, para que cada um montasse o seu próprio filme – a que resultados diferentes chegariam!) (TARKOVSKI, 1998, p. 73-74).

Dentro da técnica expressiva do audiovisual, a montagem é parte fundamental. A manipulação de tempos e dimensões é algo inerente, sendo um marco no desenvolvimento do próprio cinema, caracterizando este meio de forma axiomática. Ainda sobre a montagem, Murch nos diz que:

a descoberta, no início do século XX, de que alguns tipos de corte “funcionavam” levou-nos quase imediatamente à descoberta de que os filmes poderiam ser filmados descontinuamente, o que foi o equivalente cinematográfico da descoberta do vôo. Na prática, os filmes não seriam mais (de) limitados pelos fatores tempo e espaço. (MURCH, 2004, p.19)

Por exemplo, em um diálogo com cortes, clássico no cinema, entre duas personagens, temos um plano e um contraplano, no qual o(s) objeto(s) cênico(s) alterna(m) espaços simétricos, oposto ou espelhado no quadro, segundo um eixo. A captação das imagens de cada ator (situado em um dos planos) ocorre em momentos diversos. Na montagem, estes tempos se sequencializam artificialmente formando uma continuidade enunciatória. Tecnicamente, cria-se assim o tempo de enunciação, podendo haver, motivados pela proposta diegética, deslocamentos de tempo ou espaço, sendo que “o deslocamento da imagem não é contínuo, mas também não é uma mudança de contexto” (MURCH, 2004, p. 18), pois a percepção interage com o tempo enunciatório, a memória complementa o que falta no filme, que se torna coerente ao espectador, porque nossa percepção encadeia logicamente o que nos é apresentado no tempo enunciatório.

²⁶Processo modernamente chamado de pósprodução ou edição.

Assim, são produzidas tanto relações espaçotemporais quanto compositórias que, no mínimo, sugerem relações de espaço e tempo nos planos, dentro deles e entre os sucessivamente colados. Deste modo, o tempo enunciatório pode se tornar tão ou mais artificial do que o diegético, pois resulta desta articulação métrica (metros de película) de tempos cortados e colados (o que se corta e cola é a película²⁷). E é nesta articulação espacial das “dimensões/tempos” que encontramos um dos conceitos clássicos de ritmo: nas relações de quantidades de informação diegética percebidas em um intervalo de tempo enunciatório. Martin (1985) explica nos seguintes termos:

o ritmo nasce da sucessão dos planos conforme suas relações de duração [como intervalo de tempo] (que, para o espectador, é a impressão de duração determinada tanto pela duração real do plano quanto por seu conteúdo dramático [diegese], mais ou menos envolvente) e de tamanho (que se traduz por um choque psicológico tanto maior quanto mais próximo for o plano). [...] O ritmo, portanto, é uma questão de distribuição métrica e plástica. (MARTIN, 1985, p. 144)

Até aqui, podemos resumir a discussão sobre as dimensões temporais e dizer que num filme existem, conforme os autores, *três* tempos: o *diegético* ou relativo ao tempo sugerido pela mensagem ou intrínseco nela (tempo do enunciado), o *do tempo enunciatório*, correspondente ao intervalo de tempo (metragem) em que o material é exibido e o *da percepção* ou *perceptório*, que depende da duração do espectador e das condições da recepção, bem como da natureza do meio ou o suporte através do qual se tem acesso à enunciação.

Daí a conclusão de que o ritmo no audiovisual constitui-se destas relações *predominantemente espaciais* entre o todo temporal enunciatório, as partes temporais diegéticas e a percepção. Tradicionalmente, esta tríplice noção tem seus pontos de interseção nos *instantes* do corte e da colagem, ou seja, nos procedimentos de finalização, edição, pósprodução ou montagem.

O tempo enunciatório relaciona-se com o tempo métrico dos planos, das sequências, do filme. O tempo da percepção é variável e indetectável, pois, além de atrelado à duração de cada um dos espectadores, depende do meio e do suporte²⁸ utilizados e suas respectivas durações; e o tempo diegético, que se vincula às intenções do roteiro e da produção, sendo que para quase a totalidade dos autores pesquisados trata-se, na articulação desses tempos, de

²⁷Atualmente, se utiliza muito mais o computador para pósprodução. Entretanto, o resultado final obtido não deixa de ser uma colagem de cortes.

²⁸Existem diferenças entre assistir a um filme na TV ou no cinema, pois nosso tempo de percepção é alterado em função do espaço exposto e da temporalidade inerente ao próprio meio.

produzir um ritmo, definido como algo cuja única função é a de manter a atenção do espectador, no filme ou em qualquer outro audiovisual, como um todo ou em certos planos em especial.

Martin explica que:

se cada plano for cortado exatamente no momento em que diminui a atenção, sendo substituído por outro, o espectador permanecerá constantemente atento, e diremos que o filme *tem ritmo*. O que chamamos de ritmo cinematográfico não é, portanto, a mera relação de tempo entre os planos, é a *coincidência entre a duração de cada plano e os movimentos de atenção que desperta e satisfaz*. (MARTIN, 1985, p. 148)

Tomando como base esta afirmação, e considerando dois movimentos (que se desenrolam em curvas ascendentes e descendentes de tensão) - um que descreve as variações na atenção do espectador e outro que exhibe os planos novos -, pode-se deduzir que a *eficiência do ritmo* produzido estaria nesta interseção dos movimentos no pico das curvas que cada um gera. Ou seja, ao início da descida da curva de atenção, a de novidade motivadora deveria assumir a direção, interceptando-a num “ponto ideal”.

O paradigma audiovisual pode ser quase resumido assim: seleção e recortes de espaços que criam tempos métricos que sugerem tempos diegéticos. A articulação eficiente destes parâmetros na montagem define o quão atrativa pode ser uma obra.

Entre os pioneiros encontramos Sergei Eisenstein (2002 a), que apresentou cinco²⁹ categorias fundamentais de montagem: métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual. Este autor buscou articular a relação entre os tempos enunciatório e diegético sob a perspectiva da percepção do enunciado, e procurou-se interpretar tais posicionamentos teóricos em função das dimensões do tempo.

Sobre o fundamento da *montagem métrica*, o autor diz que:

são os *comprimentos absolutos* dos fragmentos. Os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição destes “compassos”. A tensão é obtida pelo efeito da aceleração mecânica, ao se encurtarem os fragmentos, ao mesmo tempo preservando as proporções originais da fórmula (EISENSTEIN, 2002a, p. 79).

Na montagem métrica, se atribui regularidade cíclica semelhante à do arcabouço melódico-rítmico em uma música. Contudo, no caso, há uma desvinculação entre os tempos diegético e da percepção, pois estes dois convergirão com o tempo enunciatório. O vetor

²⁹Existem algumas outras que não encontramos relevância para a presente pesquisa.

enunciatório se torna o comando, o que conduz a percepção. O ritmo criado assemelha-se ao das batidas do relógio, sendo o intervalo de tempo do plano apenas um espaço métrico na película fílmica.

O que o autor chama de *tensão*³⁰ é o efeito causado pelo corte ao suprimir informações ainda necessárias ao receptor: há um conflito entre o tempo enunciatório e o necessário à percepção. No caso, a informação do plano A que foi suprimida pelo corte deveria ser suprida pelo plano B que não a fornece de fato, precisando ser imaginada ou aguardada pelo espectador. A tensão está neste vazio informacional.

Este tipo de montagem pode ser encontrado e é utilizado em sequências de contextualização ou meramente ilustrativas, como as que iniciam um filme, mostrando, por exemplo, imagens da cidade onde ocorrerá a trama, no caso de trabalhos narrativos. Neste caso, a montagem métrica pode não produzir tensão alguma, mantendo seu ritmo constante, com os três vetores fundamentais de tempo inertes, bem como pode produzir relaxamento em determinados momentos, quando a informação é quase que totalmente captada e digerida pela percepção, pois seu tempo foi mais do que o suficiente para a captação da mensagem. Filmes do gênero suspense também podem utilizar de tal recurso na montagem, ao suprimirem simplesmente informações do plano, cortando para outro, criando o “suspense” a partir da demanda de tempo perceptório, na busca da informação de um vulto ou de um espaço compositório cortado bruscamente. O corte centra-se no tempo enunciatório do plano, não estando relacionado aos elementos internos de forma direta.

Segundo o próprio Eisenstein, no caso de propostas onde exista relação direta entre os objetos do quadro e o tempo diegético, a montagem métrica tornar-se-ia ineficiente e imprecisa, pois o tempo de enunciação (dimensão predominante) se imporia sobre o diegético (como sempre acontece neste tipo de montagem), corrompendo-o.

Por isto, dependendo da proposta, existe a possibilidade de se variar o espaçamento entre os cortes em função não de uma periodicidade mecânica, mas da necessidade adicional de informações no próprio plano, na temporalidade de seus objetos imagetivamente compostos. Assim, o *ato do corte* passa a relacionar-se com esta necessidade fundamental da manutenção da atenção de seu espectador em função da ausência funcional de digerir informações. Segundo Dancyger³¹,

³⁰Conceito importante aqui tratado em contrapartida a relaxamento. Responsável pela atenção do espectador e qualificador do ritmo no audiovisual.

³¹O autor é um diretor que escreveu um manual que se chama *Técnicas de edição para cinema e vídeo*, amplamente utilizado nos cursos de formação específica e que faz uma releitura aplicada das teorias de Eisenstein.

a quantidade de informação visual em um plano, em geral, determina sua duração³². Um plano geral, o qual tem mais informação visual do que um *close up*, será mantido por mais tempo para permitir que o público absorva a informação. Se a informação é nova, é apropriado permitir que o plano continue mais tempo para que o público se torne familiarizado com o novo meio. Planos em movimento³³ são, geralmente, mantidos na tela mais do que imagens paradas para permitir que o público absorva a informação visual alternada. (DANCYGER, 2003, p. 383)

E este é o princípio da *montagem rítmica*, teorizada por Eisenstein ao dizer que:

o comprimento real não coincide com o comprimento matematicamente determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático deriva da especificidade do seu fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência. [...] A tensão formal pela aceleração é aqui obtida abreviando-se os fragmentos não apenas de acordo com o plano fundamental, mas também pela violação deste plano (EISENSTEIN, 2002a, p. 80-81).

Na montagem rítmica se estabelece uma relação tensa entre as dimensões dos tempos diegético e enunciatório³⁴. O tempo de exposição de um plano entre os seus cortes extremos varia de acordo com seu conteúdo, não mais sendo apenas unidades constantes e previsíveis. Foca-se mais na sequência de planos como um todo, e não mais no plano como unidade espaçotemporal, chegando à manipulação do comprimento dos planos em função da proposta sequencial.

Esta categoria de montagem é muito utilizada em sequências onde o tempo enunciatório é estendido a fim de valorizar e/ou enfatizar o tempo diegético que, complementarmente, é reduzido quase que de forma proporcional direta. Um exemplo muito comum pode ser encontrado em filmes com suspense, nos quais uma catástrofe está prestes a acontecer em um intervalo de tempo mencionado diegeticamente que acaba sendo menor do que o próprio “comprimento” do tempo enunciatório. Podem ser utilizados planos intercalados ou simplesmente se modificar seu detalhamento temporal ou suas *velocidades de descrição*³⁵ do movimento na imagem, representando-as de forma estendida ou comprimida no tempo enunciatório.

³² No sentido de intervalo de tempo e não de tempo puro.

³³ À frente entenderemos o por quê.

³⁴ Por isto, ritmo tradicionalmente se relaciona com a articulação dos tempos diegético e enunciatório.

³⁵ Câmera lenta ou acelerada.

O instante a seguir foi capturado do filme *Matrix*, onde o tempo enunciatório é muito maior do que o do evento diegeticamente sugerido e se estabeleceu uma variação na “velocidade” a fim de frisar-se tal intenção descritiva.



Figura 9 – Instante de um plano. *Matrix*³⁶, produção de 1999 dos irmãos Wachowski

Por meio de efeitos de captura em alta velocidade ou de computação gráfica, a montagem rítmica pode manipular o tempo enunciatório em função do tempo diegético, relacionado com o que este segundo tempo colabora com o da percepção, estendendo-o propositalmente. Tal fenômeno ocorre nas mudanças de plano pelo corte e é responsável pela tensão e o relaxamento, fundamentais para a decisão do corte em uma produção, a fim de criar uma fluência coerente e atraente.

Entretanto, ressalte-se que existem outros elementos usados no tratamento de um determinado roteiro para produzir efeito de movimento às imagens. Em determinados casos, conforme Eisenstein, alguns objetos de cena e espaços compostos detêm uma “tonalidade”. A tonalidade é um fenômeno também capaz de produzir alterações nas dimensões do tempo, mas de natureza distinta destas dimensões. Ou seja, uma dramaticidade pode ser produzida ou percebida não pelo ritmo (como tratado até aqui³⁷), mas por elementos internos como, por exemplo, a iluminação contrastante, sonorização da sequência ou arranjos de objetos no quadro que compõem o plano. Tais elementos podem prender a atenção do espectador por meio da tensão produzida por eles, excluindo-se aquela até aqui discutida que versa sobre a manipulação intencional das dimensões temporais pela montagem.

³⁶Disponível em :

http://api.ning.com/files/A*yAvfXhsJpi3nWhsLtsaMRgVd5Lt95vQc9ANJOavNZC2IMUuKLxH9DsDmbn*uh3OBEpu7jUTh5CIgNNpFloTv9qaEImHkJG/06_MHG_cult_matrix.jpg, acessado em 24/08/2008.

³⁷ Relação entre tempos diegético e do tempo enunciatório.

A ordenação dos tempos nos planos neste caso passa a se fundamentar na necessidade de, com vistas à diegese, valorizar a composição de elementos no espaço, o que demandaria um tempo enunciatório específico. Há, neste caso, uma articulação entre o tempo diegético e o da percepção. Ao contrário da montagem rítmica, o receptor passa a sincronizar seu tempo de percepção com o momento diegético. Assim, conforme o que Eisenstein chamou de *montagem tonal*,

o movimento é percebido num sentido mais amplo. O conceito de movimento engloba *todas as sensações do fragmento* de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico *tom emocional* do fragmento – de sua dominante. O *tom* geral do fragmento. [...] São movimentos que progridem de acordo com características tonais, em vez de espaciais-rítmicas. Aqui, mudanças imensuráveis espacialmente são combinadas de acordo com seu tom emocional. Mas o princípio indicador para a reunião dos fragmentos estava de acordo com seu elemento básico – vibrações óticas de luz (graus variados de “sombra” e “luminosidade”) (EISENSTEIN, 2002a, p. 82).

Em uma sequência onde, por exemplo, deve-se enfatizar a melancolia de final de tarde como metáfora do final de vida, o tempo do plano não poderá mais ser apenas baseado nas relações de tensão temporal dos “segundos para uma catástrofe”. Pelo contrário, o intervalo enunciatório de tempo do plano se nutre na convergência com o da percepção, dando-lhe condições para apreciar a imagem desde tal perspectiva. Este caráter da montagem é chamado de tonal porque se assemelha a um *tom* na música.

Para uma melhor compreensão, uma música composta em escala de tom menor³⁸ é geralmente considerada triste, sendo a tristeza, no caso um rótulo de aprendizado cultural, relacionada à redução das distâncias entre as frequências sonoras neste tipo de escala, assim não deixando de ser uma relação mais temporal do que espacial. Este menor espaçamento é um elemento composicional que altera a expressividade, pois a percepção torna-se mais lenta, diferente de espaçamentos maiores, que induzem a um maior dinamismo perceptual. Sons de frequências mais próximas causam menor “estranhamento” e demandam menos tempo à percepção. Ao contrário da tensão, nesse caso o relaxamento é o fator que leva à monotonia e, conseqüentemente, em alguns casos, à tristeza.

Assim, neste tipo de montagem veem-se influências de outros elementos expressivos para além das relações de tempo e espaço no que Eisenstein chama de fragmentos (planos e sequências). Começa-se a perceber que há outras relações, internas ao quadro, relativas aos

³⁸Presença maior de semitons no intervalo entre as notas.

objetos, sejam eles cênicos (na composição) ou inseridos (da composição técnica). Sons diretos³⁹ e arranjos de luz⁴⁰ passam a ser relevantes, influenciando na composição do plano, adicionando à ação elementos que dispõem de temporalidades próprias, pois duram como coisas. Na composição, estes elementos passam a vibrar e a ser percebidos por suas durações.

Isto pode ser percebido, por exemplo, no filme *Control* de Anton Corbijn. O instante abaixo, retirado de uma sequência do filme, tem seu intervalo de tempo atribuído não pelo conflito entre dimensões temporais diferentes, mas em função de um tom que leva o espectador a refletir sobre a realidade diegética da personagem. Os intervalos de tempo dos planos e a motivação ao corte são dados por este tom diegético, expresso na composição, que passa a reger o tempo no qual o plano se mantém até o corte⁴¹:



Figura 10 – Instante em um plano do filme *Control*, de Anton Corbijn

Neste instante, observa-se o caráter tonal da montagem, na qual o tempo diegético converge com o da percepção em função do enunciado.

Outros exemplos de montagem tonal podem ser retirados de sequências inclusive de filmes cômicos, baseados no mesmo princípio, sendo que nestes últimos obedece-se ao *tempo de comédia*⁴². A tensão se dá não pelo corte/carência/tensão, mas pela expectativa da manutenção da imagem para fruição.

³⁹ Som onde percebemos sua articulação e sua origem na própria imagem. Ex: diálogo no qual vemos a sincronia sonora labial.

⁴⁰ A luz de cor quente de final de tarde é um exemplo típico.

⁴¹ A estória do filme mostra um artista da música pop e seus dramas pessoais. No caso, o sono no ambiente de trabalho é consequência das atividades artísticas noite afora.

⁴² Tempo necessário ao entendimento da mensagem. Associação com o contexto e provocação, por exemplo, de riso.

Todavia, existem elementos dentro de um plano que entram em conflito com a tonalidade do mesmo. Não existiria o efeito tonal sem seu contraste que o enfatiza e o mostra, assim como não se perceberia o preto sem o branco ou vice-versa. Desta forma, a *montagem atonal*, proposta por Eisenstein, se desenvolve a partir “do conflito entre o tom principal do fragmento e sua atonalidade” (EISENSTEIN, 2002a, p. 84). Este tipo específico de temporalização não se refere a relações métricas, temporais, ou ao tom dramático imposto pelo tempo diegético e proposto como solução na composição do espaço. Para Eisenstein o “tom é um nível do ritmo”, por isto há esta relação similar à que acontece em uma música, na qual um tom menor sugere tristeza.

Aqui, no exemplo proposto, pode-se observar que o tempo diegético não cria uma tensão contrária à percepção, mas, pelo contrário, tende ao mesmo sentido, tensionando o tempo enunciatório, pois o espectador “não espera” que a cena termine. A tensão está nesta expectativa pelo corte brusco da cena e término da sensação.

Uma atonalidade tende ou a uma neutralidade ou a um contraponto, a uma pausa ou a uma intercalação de tonalidades com ausências de tom, inclusive dentro de uma mesma sequência: o intervalo de tempo em um plano intercalado com outro de composição tonal, por exemplo. Em *Control*, podemos perceber isso no corte para o plano subsequente, o qual interrompe a tonalidade e a melancolia do protagonista cansado, acordado por seu colega de trabalho. Há uma brusca interrupção. Podemos dizer que o espírito do receptor está em um tom e tem de passar a outro, gerando aporia. A tonalidade do plano A foi “quebrada” pela atonalidade do plano B, como se vê nos instantes que seguem.

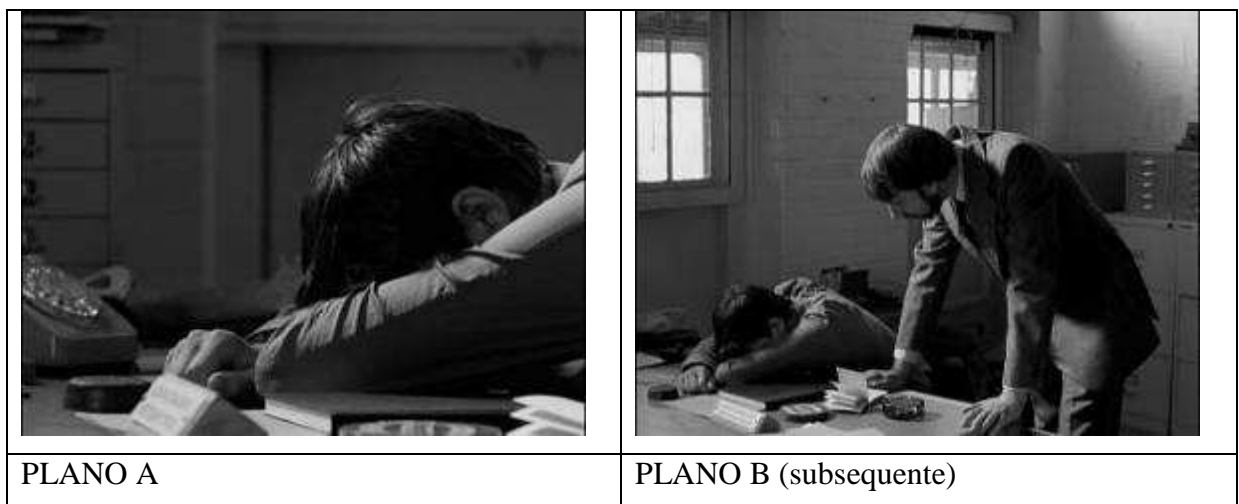


Figura 11 – Instantes de *Control* de Anton Corbijn

Há ainda outro processo de montagem, no qual se enfatiza a percepção associativa dos objetos internos ao plano e o intervalo de tempo para a percepção. O ritmo se encontra na justaposição dos elementos. Para o autor, “a *montagem intelectual* é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais *associativas*” (o grifo é nosso, EISENSTEIN, 2002a, p. 86).

A montagem intelectual pode ser definida como um tipo de montagem tonal focada na ênfase à associação de elementos, por identificação, por projeção ou outros fenômenos cognitivos ou afetivos a partir dos quais são atribuídas associações de significação ou, como dito pelo senso comum, “mensagens”.

A montagem intelectual é muito utilizada no audiovisual quando se intenciona explicar, dizer, ilustrar ou discutir algo. Em uma produção educativa que ilustra uma linha de montagem em uma fábrica, por exemplo, os cortes e a organização dos planos se direcionam ao pleno entendimento da “mensagem do como fazer”, que, no caso, é educacional e tem como elemento base a locução *over*⁴³, *off* ou depoimentos explicativos intercalados a inserções de imagens ilustrativas. A percepção converge para o tempo diegético, pois o foco central está nele. Mais do que isto, há outros elementos tonais ligados aos objetos apresentados. O tempo enunciatório converge à compreensão dos objetos a partir do tempo em que os mesmos aparecem.

Seria como se os vetores tendessem à convergência em uma mesma direção. Não há tensão, pois não há articulações contrárias, mas sim uma convergência vetorial numa mesma direção, pois o foco está na “explicação” dada. O tempo enunciatório, no caso, é o mecanismo de atualização a partir dos recursos técnicos, tornando-se um ferramental. O tempo da percepção sincroniza-se com os demais, pois o importante é o enunciado e a compreensão inequívoca das mensagens, atualizadas no espaço do quadro e “fechadas” no ferramental de objetos dispostos na composição cênica, bem como, em muitos casos, através de textos falados, escritos, etc.

⁴³*Over*: voz de um narrador absolutamente invisível na obra audiovisual. *Off*: fonte sonora presente, mas invisível.



Figura 12 – Instante de um vídeo de treinamento empresarial, no qual se enfatiza a explicação⁴⁴ verbal.

Os documentários são outro gênero que se utiliza deste tipo de montagem, que não se vincula a dimensões de tempo ou tonalidades diegéticas, mas a significações, ao intercalar ou justapor depoimentos com planos ilustrativos. Os filmes publicitários, em algum momento, também se utilizam deste tipo de encadeamento para levar o enunciado, o produto, ao pleno entendimento desejado. Dentro do meio TV, mais especificamente no gênero telejornalismo cotidiano, também predomina a montagem intelectual nas matérias e/ou reportagens, utilizada na cobertura das narrações em *off*, nas quais a voz do repórter é “coberta” por imagens ilustrativas.

Na ficção, utiliza-se para cenas de carga valorativa, nas quais há discursos, teses ou premissas e intencionalidades paralelas à diegese. Podemos observar um exemplo no filme *Terra em transe* de Glauber Rocha, no qual, em um país ficcional apresentado em seu universo diegético, diversas teses do autor são apresentadas como pontos de vista políticos. Trata-se de um filme que marcou uma época politicamente conturbada no mundo. Por esta razão, há uma forte carga valorativa nos elementos de cena.

⁴⁴Disponível em:

http://api.ning.com/files/YjJ8U76z28Mbz0*7n7FtXhVzLJKoL2FwPreVYSElaag0fihxB1IdYwTvuwyzwT8UXk ohqn34qd0quTNWYZK6a6USgoQ*UQIp/300368740.jpeg, acessado em 04/09/2009



Figura 13 – Instante de *Terra em Transe*⁴⁵ de Glauber Rocha, produção de 1967.

Como no telejornalismo, há a predominância de um discurso de significação fechada e relativamente objetiva, cuja percepção, no caso, vincula-se a contextos da época, mesmo que por meio de objetos que se tornam de referência e não de texto falado. A montagem não se dá em função dos tempos de tensão, mas de discursos e enunciados valorativos ou de mensagens de significação. As dimensões de tempo não interagem de forma complementar, mas tendem a uma mesma direção. Sob o ponto de vista plástico, isso se pode observar na composição pelo posicionamento espacial dos elementos: os que mais chamam a atenção ao contexto, são ricos em “intenções” discursivas (referir! Quais?), sendo que as outras aí estão motivadas pela necessidade de articulação temporal em sentido largo.

Em uma primeira observação, mesmo que nunca se tenha assistido ao filme, percebe-se que os objetos têm carga valorativa e demandam *interpretações* ao longo do tempo enunciatório. Há um forte apelo semiótico, na medida em que referências, mesmo que histórico-contextuais, são estabelecidas, como em um documentário. A voz, na trilha sonora, porém, sugere outros caminhos à percepção, distintos das relações temporais entre os objetos vibrantes percebidos.

Por outro lado, pode-se até considerar as mensagens como virtualidades que se atualizam nas imagens. Mas deve-se atentar ao fato de que, compreendendo o mote teórico da

⁴⁵ Disponível em:

http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://1.bp.blogspot.com/TyTPvPC9wGM/SLAF2bVh_eI/AAAAAAAls/UMQmjgUV2U0/s400/terra%2Bem%2Btranse.%2Bpaulo%2Bautran.jpg&imgrefurl=http://travessaliteraria.blogspot.com/2008_08_01_archive.html&usq=_qOdmZ-QTxbuGcZQcvcnWcHwzVEQ=&h=264&w=400&sz=29&hl=pt-BR&start=7&um=1&tbnid=iNC-AyzS96rsqM:&tbnh=82&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dterra%2Bem%2Btranse%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26client%3Dfirefox-a%26rls%3Dorg.mozilla:pt-BR:official%26sa%3DN, acessado em 3/12/2008

montagem intelectual, outros elementos diegéticos apresentados no decorrer da obra potencialmente colaboram para um direcionamento de significação. Assim, há uma apresentação de significações valorativas que se encadeiam e convergem no enunciado ao longo do tempo enunciatório. Os objetos acabam por não poderem ser revirtualizados isoladamente pelo espectador de forma diferente da dos elos significativos propostos no interior de toda a obra.

Pode-se ir além da teoria da montagem intelectual, observando que no caso de *Terra em transe*, neste instante meramente ilustrativo, a bandeira e o crucifixo são passíveis de uma virtualização a partir da duração de cada um, pois são objetos duráveis que vibram por estarem atualizados na obra. Mas, existe uma ênfase retórica na intencionalidade de quem produz e que passa a criar elos de significação fechados. As virtualidades nada mais são, neste caso, do que significados. Mesmo que significados possam ser enxergados como virtualidades, não são passíveis de atualização, não se diferenciando no tempo. Não são os presentes percebidos na atualização, mas o passado, o espaço das significações contidas, que é e não deixa de ser. A significação é uma atualização em sentido único, onde o virtual e o atual convergem a uma memória congelada.

Assim, através dos afectos desta obra, pode-se tensionar a teoria da montagem intelectual pelo vínculo dicotômico objeto-significado que, na teorização de Eisenstein, necessita de um todo diegético. Contudo, quando se observa esta cena isoladamente, os objetos vibram e afetam para além de sua retórica no interior da obra, independente de sua posição excêntrica no quadro ou de sua natureza ontológica. A montagem intelectual parece desvirtuar-se das temporalidades, das tonalidades ou até mesmo dos cortes, em detrimento dos significados estampados no espaço.

Saindo da teorização de Eisenstein e indo além da intervenção do montador, está a natureza da própria imagem, pois numa sequência fundada nos cortes o “ponto de saturação” relaciona-se a uma convergência satisfatória da percepção plena com o tempo enunciatório, com o que, de uma forma ou de outra, os autores pesquisados concordam. Murch, por exemplo, diz que:

O corte ideal (para mim) obedece simultaneamente aos seis critérios que se seguem: 1) reflete a *emoção do momento*; 2) *faz* o enredo *avançar*; 3) acontece no momento ‘certo’, *dá ritmo*; 4) respeita o que podemos chamar de ‘alvo de imagem’ (*eye trace*) – a preocupação com o foco de interesse do espectador e sua movimentação *dentro do quadro*; 5) respeita a planaridade – a gramática das três dimensões transportadas para duas pela fotografia (a questão da linha do eixo, *stage-line*, etc); e 6) respeita a continuidade

tridimensional do próprio espaço (onde as pessoas estão na sala e em relação umas com as outras). (o grifo é nosso, MURCH, 2004, p. 29)

Durante a presente pesquisa, e nos termos das teorias clássicas do cinema que estivemos referindo até o momento, operamos analiticamente com essas três dimensões de tempo, recorrentemente citadas pelos autores. Mas não estávamos plenamente convencidos de que elas explicavam todos os fenômenos encontrados nos objetos empíricos, o que nos levou a outra teorização, na qual as postulações de Bergson tornaram-se decisivas, ainda que ele não tenha refletido especificamente sobre isso.

3.2 - O espaço: dos arcaouços às densidades. A espessura do tempo no espaço

O chamado espaço da percepção audiovisual possui uma natureza específica, determinada pelo meio, pelo suporte técnico e pelas limitações inerentes a estas duas naturezas expressionais: o espaço audiovisual de um quadro ou de um plano é composto por objetos, que são elementos imagéticos recortados do espaço da percepção.

Metz, citado por Stam (2003), faz uma comparação entre o plano no cinema e o texto, conforme sua natureza:

Os planos são numericamente infinitos, ao contrário das palavras (tendo em vista que, a princípio, o léxico é finito)[...]; Os planos são criações do cineasta, ao contrário das palavras (preexistentes nos léxicos) [...]; O plano oferece uma enorme quantidade de informação e riqueza semiótica;[...] (METZ *apud* STAM, 2003, p. 130)

No processo de percepção pode haver inúmeras quantificações possíveis, pois depende da percepção individual de cada um. Não existe uma relação lógica que o estruture ou imponha previsibilidades. Mensurar e quantificar de forma absoluta se torna algo não condizente com a ontologia audiovisual, pois desprezaria a percepção, que é individual. Este exemplo a seguir mostra bem o que se quer dizer.



Figura 14 – Instante de *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick

Dentro do espaço audiovisual, considera-se o tempo enunciatório a partir da composição. Aqui, no exemplo, se podem perceber porosidades, que sugerem uma apropriação de lógicas oriundas de outras formas de expressão, como as artes plásticas ou a fotografia. Os objetos, tomados de forma isolada, e seu posicionamento no quadro produzem efeitos, pois há regras que dizem respeito à percepção. Estas regras produzem efeitos perceptuais, sendo relativas, por exemplo, ao equilíbrio e à distribuição dos “pesos” destes objetos no espaço.

Ao compor uma cenografia, o diretor parte inicialmente de conceitos já consagrados. Este pensamento composicional é base para quaisquer estilísticas, que podem ser notadas tanto em composições imagéticas alhures quanto em audiovisuais. O respeito à “regra dos terços”, por exemplo, e ao posicionamento dos objetos em função de uma “valorização” relativa, entre outras regras fundamentais, podem ser percebidos no exemplo a seguir. Todavia, não devemos nos esquecer do caráter efêmero da composição audiovisual, por tratar-se de um espaço submetido a um fluxo temporal que o atualiza a cada instante.

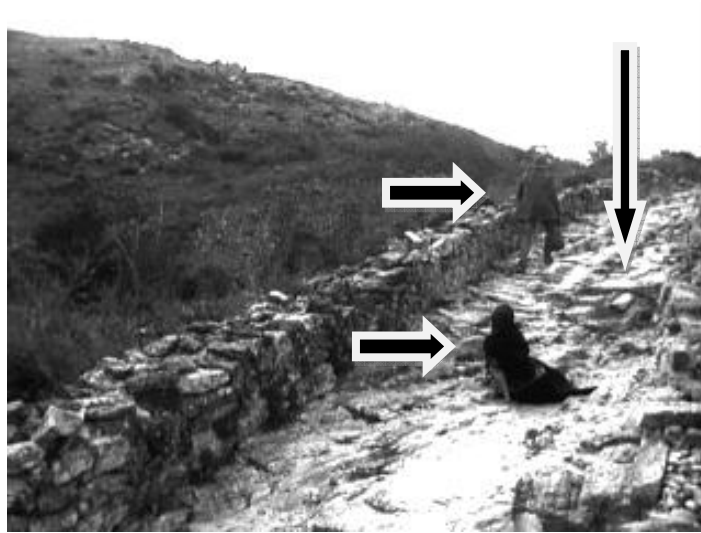


Figura 15 – Instante do filme *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha⁴⁶

Neste instante retirado do filme de Glauber Rocha, a distribuição dos objetos respeitou a contextualização, pois foi enfatizada no cenário, que mostra um chão de pedra (seta vertical). As personagens podem ser percebidas porque se destacam e se diferenciam do que as cercam. No espaço da percepção audiovisual, foram posicionadas as personagens como objetos cênicos cuja função é articular o tempo diegético a partir desta base enunciatória espacial centrada na composição.

A composição, portanto, é um modo de agir fundamental no audiovisual, tendo seu *modus operandi* sido apropriado de outros meios de expressão: a composição é uma atualização de formas e métodos oriundos das artes plásticas e da fotografia. Mas o espaço é apresentado no audiovisual em fluxo, como matéria que desliza na duração externa (tempo puro que cerca a tudo). Espaço e tempo, assim, se apresentam como misto.

O cenário, as personagens e quaisquer outras coisas percebidas compõem o que podemos chamar de *arcabouço*. Definimos assim porque se diferencia do espaço em branco de um *display* e marca a presença dos objetos cênicos a partir dos intervalos de tempo, nos quais as coisas aparecem, se movem ou desaparecem. O arcabouço sustenta, mas não estrutura, nem tampouco inicia ou termina.

O espaço se expressa, além da presença e da ausência, pelos comportamentos que se percebem e se atualizam no fluxo. Fundamentalmente, pela *presença*, *preenchimento*, *movimento* ou *manipulação*, pois um objeto pode estar presente em um plano e ausente em outro, após um corte. Bem como pode estar mais “próximo”, ou seja, predominante em um

⁴⁶Utilizamos setas para destacar os objetos.

quadro, estar ou não em movimento, além de o quadro expô-lo ou discriminá-lo por manipulação ativa (movimento de câmera).

Assim, o arcabouço é definido aqui como base expressivo-composicional do plano, de todo e qualquer quadro, sendo a proposta de distribuição de seus elementos. Pode-se observar na mesma obra outros exemplos de arcabouço.

Para os teóricos do cinema, plano é a base do tempo enunciatório. Composicionalmente, todavia, o *arcabouço* é a base do plano, tomado pelo seu enfoque espacial.



Figura 16 – Instante do filme *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha

Aqui neste exemplo se vê uma imagem metonímica de uma personagem, na qual todo o “peso” recai sobre ela, minimizando-se a percepção do cenário. O objeto preencheu o quadro de forma majoritária. Se comparada com a imagem anterior, pode-se perceber que se trata de outra configuração possível entre as infinitas possibilidades de se compor um arcabouço. Quando o arcabouço se articula, apresentando-se como imagem mutante em um intervalo de tempo de exposição, temos um plano. Deduz-se, assim, que um plano é um arcabouço, um espaço composto por imagens-objetos dispostas, temporalizado, limitado pelos cortes e/ou colagens. Contudo, o arcabouço só pode ser tomado no instante, pois é efêmero, em função do fluxo e de uma mutação constante.

Todas e quaisquer ordens no espaço formam arcabouços. Nele não há estrutura⁴⁷ definida, mas lógicas perceptuais que os ligam (cenários, personagens, etc.). Pelo fato

⁴⁷Toda estrutura é um arcabouço, mas nem todo arcabouço é uma estrutura, por esta depender de uma ordem previsível e mensurável, incompatível com a imagem.

constatado de as imagens audiovisuais serem essencialmente moventes, elas somente estão dispostas em uma determinada ordem em um instante. Esta ordem está constantemente se atualizando.

Além disso, a percepção do espectador é única e dependente de sua duração, bem como o tempo enunciatório virtual de um diretor não necessariamente se atualiza de forma absoluta tal qual foi pensado por ele. Um roteiro pode gerar infinitas combinatórias de produção, e, na captação, infinitas possibilidades de enquadramentos, além de um sem número de soluções de montagem nas posições temporais dos cortes no tempo enunciatório, etc. A duração do audiovisual, assim como o tempo puro, possui este caráter de heterogeneidade, porque pode ser representada e espacialmente preenchida de diversas formas. Trata-se de uma unidade condizente com uma multiplicidade de múltiplos, portanto. Assim, os arcabouços, no audiovisual, pela movência, pela temporalidade, se modificam constantemente, podendo dispor nos seus instantes configurações diversas entre os objetos, bem como até relações tensas entre eles.

Há ainda o caráter de imprevisibilidade na ordem vetorial perceptual. Uma composição, muitas vezes, se faz não por um, mas por vários elementos que se sobrepõem de forma parcial ou quase total, porque “a câmara cinematográfica *não conserva* a sua linha de visão invariavelmente paralela ao solo apresentando assim vistas nas quais o eixo gravitacional está livremente deslocado e a parte inferior do quadro não é necessariamente mais cheia do que a superior” (o grifo é nosso, ARNHEIM, 2006, p. 22). Os espaços perceptuais podem ser mais ou menos preenchidos, trazendo mais ou menos elementos percebíveis. Ou seja, a *densidade*, em geral, está relacionada a esta qualidade do espaço obtida pela articulação, posicionamento ou sobreposição de elementos informacionais (objetos, coisas, durações) no quadro do plano.

Outro aspecto importante é a qualificação dos objetos em unidades expressionais. Quando pensamos em audiovisual, consideramos a composição como um arranjo posicional cuja origem está em elementos concretos que se tornam imagem técnica. O objeto ali mostrado não é meramente a imagem do objeto, pois está submetido à lógica técnica do espaço através do qual se tem acesso a ele, sendo uma *ethicidade* (Kilpp, 2002), definida como realidade imagética de objetos reais, mas submetidos a uma lógica de meio (ou midiática). A imagem de alguém, reconhecida na tela da TV, não é este alguém, nem tampouco uma mera imagem, mas uma imagem submetida às lógicas de espaço e do tempo deste meio, do suporte, etc.

Nossa percepção do audiovisual é limitada pelo quadro da imagem⁴⁸. Este quadro é também o limitador de seu espaço: o *espaço audiovisual*, que é específico e diferente do espaço da percepção, apesar de estar contido neste universo perceptório, e assim como há uma duração no audiovisual que se insere na duração externa que cerca a tudo e a todos com seu caráter de heterogeneidade contínua.

Além de uma composição de arcabouço no espaço da percepção própria do audiovisual, temos as inúmeras possibilidades temporais. Por isto, tal forma de expressão é essencialmente composta de imagens *mutantes* (Aumont, 2004). Pode-se perceber ao assistirmos a uma peça que, pela presença de movimentos, haverá temporalidades que extrapolam e se somam ao tempo enunciatório, e que fazem com que este vetor, inerente, se potencialize por um espessamento perpendicular. Por isto, deve-se pensar nas relações entre os elementos de um quadro não apenas por suas posições em relação a um centro, mas por seu tempo de exposição no espaço. Trata-se de enfatizar o tempo dos objetos, observando dinamismos, movimentos e exposição dos mesmos.

Assim, consideram-se os objetos que nos afetam num quadro como mistos, tal qual pensou Bergson. Sua virtualidade atualizada no quadro é um elemento que também agiria espacialmente sobre o tempo da percepção, apesar de se considerar as excentricidades dessas durações, ou desses objetos, no plano. Desta forma, o tempo no audiovisual pode extrapolar o diegético-enunciatório e o plano passa a ser uma unidade autônoma e durável, independente do anterior ou do subsequente.

Estas constatações surgiram da observação de diversos objetos audiovisuais. O plano-sequência, por exemplo, produz efeitos de fruição temporais, que alteram a configuração dos vetores das dimensões de tempo, mesmo não contemplando a montagem como principal diretriz compositora do tempo enunciatório. Trata-se, portanto, de um plano autônomo. Alguns autores já consideraram tal autonomia, inclusive extensiva aos planos que se encadeiam nas montagens com corte. Encontramos referências a esta afirmação em Leone, por exemplo, ao dizer que:

O plano isolado possui virtualidade, enquanto que a unidade de montagem, nesse seu caráter objetivo, atualiza as diversas expressões do plano de forma sintática. A sequência mecânica dos fotogramas, quando chega à sala de montagem, não é importante para essa “sintaxe” (conjunção de expressões), pois o tempo dessa sequência de fotogramas que constituem o plano está próximo do tempo real, e reduz os momentos da decupagem e fragmentação. (LEONE, 2005, p.47)

⁴⁸Neste caso, o espaço é vinculado ao suporte e pode ser considerado artificial por isto.

Por outro lado, no espaço que lhe é próprio, o plano dispõe os objetos que o constituem em sua imensurabilidade⁴⁹. Estes elementos, em temporalidades que estão ou não sujeitas ao espaço, ou seja, que podem transcendê-lo. Podem-se ver tais exemplos em programas de TV onde, além do apresentador, há outras molduras que exibem imagens moventes, como o caso deste exemplo a seguir.



Figura 17 – Instante de um programa de TV, onde há outra tela de TV no cenário⁵⁰

Neste caso, há temporalidades transcendentais ao espaço, porque se submetem à outra lógica enunciatória, a outra tríade fundamental de dimensões de tempo presentes no quadro, mesmo que contidas no quadro principal, no caso o *display*.



Figura 18 – Instante de *Cloverfield*, onde vislumbramos uma temporalidade audiovisual em outra.

⁴⁹Multiplicidade de múltiplos como conceito encaixa-se aqui.

⁵⁰Disponível em <http://tele-visao.zip.net/images/balancogeral.JPG>, acessado em 30/09/2009.

Assim como o audiovisual invade o espaço da percepção, dentro do espaço audiovisual pode haver outros espaços que contenham temporalidades. Pode haver, assim, outras durações, de outros objetos, de naturezas distintas, inseridas na duração do quadro-imagem. Entretanto, é apenas em seu espaço que são percebidas.

Neste instante, o espaço da percepção foi invadido por outra temporalidade, oriunda de outro meio de expressão, de mesma natureza audiovisual, porém. Pode-se perceber na cena que o tempo enunciatório do filme foi atravessado pelo tempo enunciatório oriundo de um ficcional jornalismo televisivo. Neste caso, o espaço *se densificou* por outro espaço perceptual, e podemos dizer que o tempo enunciatório do filme teve seu tempo *espessurizado* por outro, pois não há como considerar, partindo de um espaço/tempo que há duas enunciações autônomas. Apenas percebemos uma, que contém outra sobreposta no espaço, cujo vetor se tornou por isso mais espesso. Assim, um espaço perceptual está contido em outro, submetendo-se à sua espacialidade e à sua temporalidade. Nossa percepção é simultânea e sucessiva, o que demanda tempo perceptório e pode causar tensão. O tempo é simultâneo, no mesmo espaço da percepção, no mesmo instante, mas seu caráter sucessivo é o elemento que gera tensão. Bergson explica, ao dizer que:

A heterogeneidade qualitativa de nossas sucessivas percepções do universo prende-se ao fato de cada uma dessas percepções estender-se ela própria sobre uma certa *espessura de duração*, ao fato de a memória condensar nela uma *multiplicidade enorme de abalos* que nos aparecem todos juntos, embora sejam sucessivos (o grifo é nosso, BERGSON, 2006 b, p. 32).

Podemos resumir dizendo que, no caso, este tempo enunciatório do quadro que se inseriu é paralelo ao do tempo diegético, perpendicular à enunciação, e se torna mais um vetor que aumenta a tensão do sistema, fazendo com que aumente a demanda por tempo perceptório correspondente.

Mas não se pode esquecer que cada objeto é percebido por cada espectador inicialmente pelo hábito. As imagens-lembrança lançam-se ao encontro das imagens de cada objeto que poderá ou não estar territorializado em sua memória. Se territorializado, o processo perceptual se dará pelas imagens-lembrança. Caso contrário, tal matéria vibra pelo fato de a percepção necessitar de tempo para virtualizar tais objetos. Neste caso, mais do que de cada elemento, percebe-se a presença de tensão a partir das relações que o espectador estabelece entre os elementos. Não apenas os espaços se tornam mais densos, mas os tempos dos

elementos no espaço mais espessos, resultando em uma dimensão enunciatória mais espessa, geradora de tensão perceptual por demanda de tempo para que isso ocorra.

Isso ocorre porque a composição, ainda que se dê em instantes no audiovisual, no fluxo comporta o tempo; no caso, através da experiência da duração de cada elemento, de cada objeto. Sendo que estes objetos não mais seriam partes de um quadro, mas atualizações de durações no espaço da percepção audiovisual. Vejamos o instante seguinte, retirado da primeira sequência do filme *Laranja Mecânica*.



Figura 19 – Instante do plano-sequência no qual intuímos a duração de cada elemento espacializado.

No exemplo, os objetos cênicos remetem também a uma duração que se atualiza neste espaço do plano. Nossa inteligência, num esforço de análise/interpretação pode até considerar o “hedonismo” como uma das múltiplas e possíveis virtualidades atualizadas nas estátuas que são percebidas sobrepostas no espaço das personagens, que se inscrevem em suas próprias durações. Mas, no que importa aqui, se percebe nitidamente a diferença entre as espessuras do tempo e as significações, porque, mesmo assistindo ao filme, não se pode afirmar que existem elos claros determinantes de significação. A associação diegética comportamental das personagens é insuficiente para promover associações fechadas e precisas, bem como, em uma assistência preliminar desta primeira sequência, fica impossível atribuir tais elos de significação.

Ainda há o fato de a percepção não vislumbrar apenas as estátuas, mas, num mesmo tempo, o modo pelo qual este objeto é mostrado ou configurado que, neste caso específico, é uma excentrização. Ou seja, *Laranja Mecânica*, em sua sequência inicial apresenta uma

cenografia densa em espaços e espessa em tempos, pois é como se cada elemento cênico possuísse uma tensão própria, potencialmente percebida dentro do espaço audiovisual da percepção. Afinal, cada objeto cênico é uma duração que se atualiza. E a composição poderia ser pensada como um espaço para onde convergiriam durações atualizadas e percebidas como matéria lá.

No caso desta experiência de assistência, pode-se dizer que nossa duração encontrou na duração audiovisual, inserida em seu espaço perceptual, as durações dos objetos. Como tal, pela heterogeneidade, podem dispor incontáveis meios de expressão, atualizados no espaço como objetos e seus respectivos comportamentos composicionais ou dinâmicos. Por tal multiplicidade, os objetos não são apenas imagens congeladas no espaço, mas durações que se atualizam, mesmo que nos instantes de percepção.

A sequência descreve um *travelling*, movimento no qual a câmera se afasta do centro da composição. Ao longo do fluxo, os objetos vão se apresentando, cada qual, sua duração, se inserindo, como a moldura da TV no filme, como duração atualizada no intervalo de tempo em que aparecem e se posicionam no quadro. A tensão ocorre pela demanda de tempo para percepção, pois não se trata apenas de encontro com imagens-lembrança.

Produziu-se desta forma modulação, ou seja, variações na configuração vetorial das dimensões de tempo que compõem o espaço. Apesar de não se tratar de uma sequência com cortes, houve movimentos de tensão e relaxamento. A percepção demandou um tempo maior do espectador, em função de ter sido necessário mais do que apenas ativar imagens-lembrança e intuir suas virtualidades.

Melhor descrevendo este espaço: aparece uma densidade de elementos duráveis, ao mesmo tempo desterritorializados e excentrizados. O fato de serem desterritorializados significa que nossa percepção não se fez apenas por imagens-lembrança, pois tais imagens não estavam “territorializadas” em nossa memória. Em relação a ela, as imagens estão dispostas de forma excêntrica ao longo de um ponto de fuga central. Se não fora assim,, haveria maior “segurança” perceptual, pelo hábito.

Neste plano-sequência é como se no tempo da percepção houvesse múltiplos instantes comparáveis aos cortes. A percepção não se concentra em um ponto de “maior peso” (central), mas se “dilui” no quadro, em incontáveis posições. A densidade relativa a um ponto diminuiu pelo aumento de pontos de afecção espalhados no quadro. Há uma carga de tensão que é diferente daquela proposta por Eisenstein na montagem rítmica ou na métrica. Por se tratar de um plano-sequência, a tensão é oriunda da própria duração dos objetos cênicos e não

da montagem. Do choque com as imagens-lembrança ou por ausência delas (desterritorialização).

Em sua imensurabilidade, o tempo ou a duração dos objetos cênicos no plano são qualidades experimentadas e relacionáveis entre si, embora possíveis “quantidades” de informação dentro do plano possam estar relacionadas aos tipos de enquadramento, pelo recorte espacial e ênfases espaciais dadas aos objetos. Trata-se de composição *na* imagem, ou seja, relativa aos objetos.

O que diferencia tal composição é sua espessura temporal por causa das durações relativas aos objetos, que vibram por estarem desterritorializados, ou seja, que precisam, para serem percebidos de forma diferente do hábito, de um esforço maior de atenção de parte do espectador. Pode-se dizer, assim, que num arcabouço, relativo aos objetos, pode ocorrer variações fundamentais na composição e distribuição espaciais. O que diferencia uma composição *da* imagem é sua densidade.

Na perspectiva do espaço há, fundamentalmente, quatro tipos de enquadramento⁵¹, sobre os quais pode haver variações de nomenclatura, mas todas elas remetem ao mesmo fundamento. Segundo Martin (1985):

a maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão a comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o *close* ou *primeiríssimo plano* (e o *primeiro plano*, que do ponto de vista psicológico praticamente se confunde com ele) e o *plano geral* têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo. (MARTIN, 1985, p. 17-18)

O ferramental do enquadramento tem, tanto para o cinema quanto para quaisquer suportes ou meios audiovisuais, a função expressivo-narrativa ou expressivo-sequencial (no caso de obras anarrativas). Como determinador da *densidade* ele é o principal parâmetro, que pode ser percebido como este esforço de “quantificação de elementos”, através do qual, inclusive como base de teorias consagradas, o montador pode vir a determinar o ponto de corte.

Não se pode esquecer de que existem temporalizações do espaço que vão além do fluxo, e que são percebidas no movimento cinético que simula a movência real, que é o ferramental da ilusão de movimento. Como o tempo sempre se experimenta por algum

⁵¹Plano geral (contextual), plano médio (objeto-contextual), primeiro plano (centrado no objeto) e plano fechado (centrado em detalhes de algum objeto). Enquadramento é o recorte proposto do espaço perceptual na sua transposição a espaço audiovisual.

movimento⁵², deve-se enfatizar outro aspecto importante da constituição do tempo enunciatório audiovisual, que são os *movimentos da imagem* e os *movimentos na imagem*. Sobre isto, Martin diz que:

pode-se contudo afirmar a necessidade de uma correlação desejável entre o ritmo (movimento da imagem, das imagens entre si) e o movimento na imagem: uma sequência que mostra o trem em velocidade, por exemplo, parece exigir de preferência planos curtos (La roue, Gance), ainda que o movimento no plano possa [...] compensar em certa medida a montagem rápida ou “impressionista”. (MARTIN, 1985, p.149)

No caso de movimentos lentos, segundo a reflexão dos autores já referidos, o corte entra por conta de um eventual desinteresse do espectador e não por uma relação expressiva do plano. Neste caso, se poderia “*modular a montagem*” (Dancyger, 2003) inserindo planos intermediários, utilizando cortes de inserção como artifício rítmico, como um contratempo musical, promovendo não uma espessurização de tempo no plano, mas uma espessurização do tempo enunciatório por planos na sequência montada. Como exemplo, podemos citar os contraplanos inseridos em um diálogo, nos quais o interlocutor apenas observa, enquanto a voz do outro é mantida em *off*⁵³ no fluxo. Sobre este exemplo, Murch diz que:

enquanto *uma pessoa estiver falando* você vai virar e olhar para o ouvinte para descobrir o que ele pensa do que está sendo dito. A questão é: “Quando exatamente você se vira?”(...) Em certos momentos durante uma conversa parece que não *conseguimos* piscar ou virar nossas cabeças (pois ainda estamos recebendo informações importantes), e em outros momentos *precisamos* piscar ou virar para o outro lado para entender melhor o que ouvimos. (MURCH, 2004, p. 71)

É através das infinitas possibilidades de arranjos com os cortes que cada versão montada por um diretor a partir das tomadas é única. A solução, neste caso, se atualiza de diversos modos, pela duração de cada montador ou diretor. Sendo assim, sempre pode ser desconstruída e reconstruída de inúmeros modos ou remontada a partir das tomadas “brutas”. Pois “todos os planos têm ‘pontos de corte’ potenciais, assim como uma árvore tem galhos, e, ao identificá-los você poderá escolher pontos diferentes dependendo do que o público esteve pensando até aquele momento e do que você quer que ele pense em seguida” (MURCH, 2004, p. 71). Ao contrário das sequências sem cortes, nas quais se reduzem sobremaneira as possibilidades posteriores à tomada.

⁵² Lembremos que para Bergson o real é o movimento, conforme discutido no capítulo 2.

⁵³ Escuta-se o som, sabe-se a origem, mas não se vê a imagem.

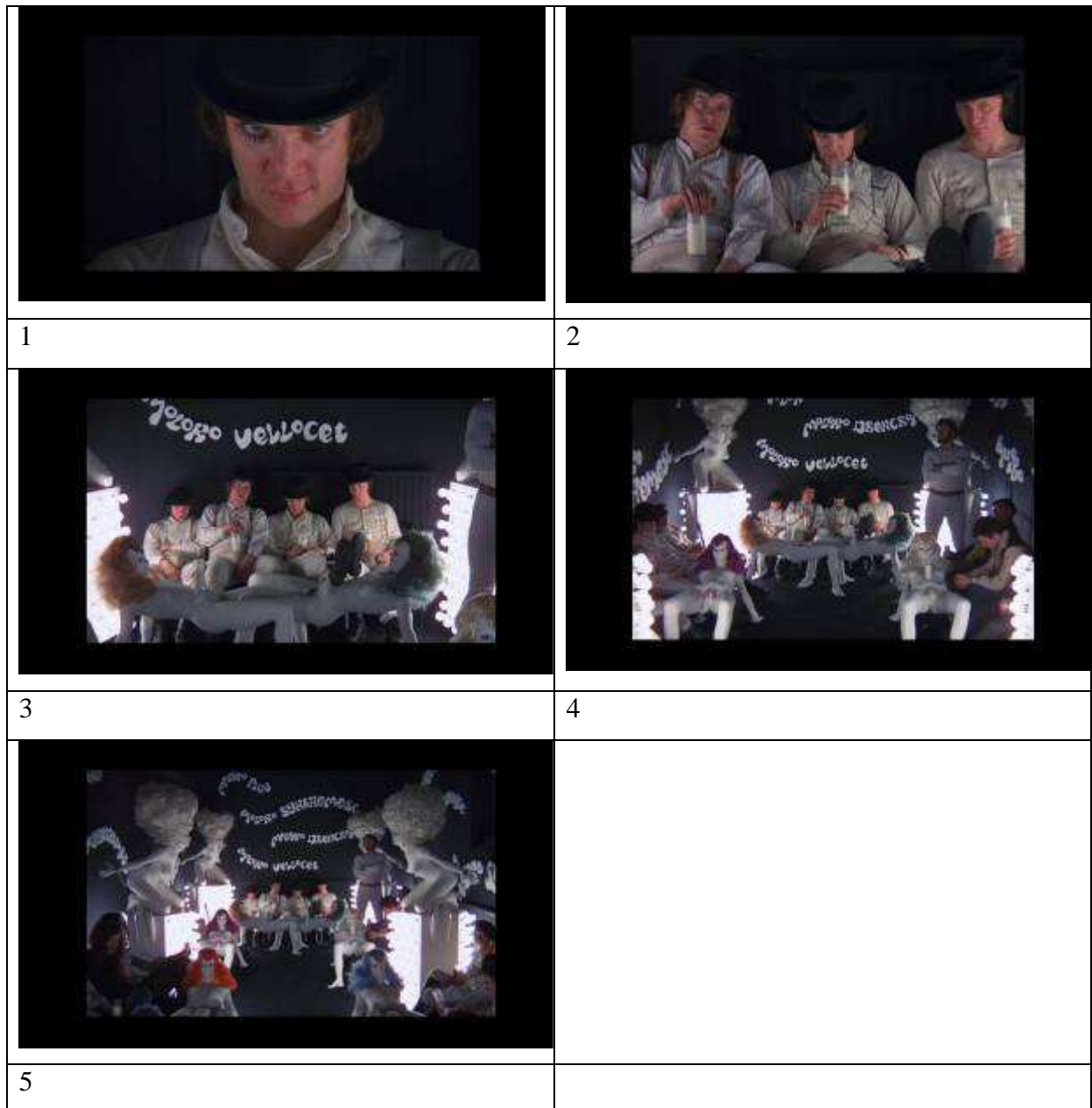


Figura 20 – Movimento da imagem, na primeira sequência de *Laranja Mecânica* de Kubrick

Por manipulação na captação, ou seja, externamente às dinâmicas dos objetos no plano, os elementos *da imagem*⁵⁴ podem influenciar *na imagem*⁵⁵, e corroboram o que diz a teoria da montagem de Eisenstein (2002 a), principalmente quando ele explica a montagem rítmica, na qual se manipulam os tempos diegéticos e/ou enunciatórios.

Nos dois últimos instantes, nos quais há o contraste entre o branco da indumentária e o cenário, criou-se uma zona de separação entre estes dois elementos. Podemos, assim, perceber suas diferenças de qualidade. Há ainda uma convergência visual entre as personagens e as

⁵⁴ Que compõem externamente a composição.

⁵⁵ Componentes internos ao quadro e relativos ao tempo diegético ou à duração dos objetos.

estátuas, pois ambas têm a cor branca predominante na composição. Mas trata-se de objetos de durações diversas, porque a natureza das estátuas diferencia-se das durações viventes das personagens.

Ao longo da sequência vai se revelando o cenário das personagens no universo diegético proposto pelo diretor, não só na iluminação, mas também na distribuição espacial dos elementos da cena, que parecem criar uma perspectiva convergente cujo ponto de fuga está na primeira imagem de certa personagem que, ao longo da obra, revela-se como o protagonista. Percebe-se um distanciamento do cotidiano pelo posicionamento alegórico-teatral, tanto das personagens quanto dos objetos que as cercam.

Numa primeira assistência sequer reconheceríamos ou autenticaríamos tais objetos e o motivo de, por exemplo, se utilizar estátuas (bonecas) nuas. Não há como, num primeiro momento, associar os objetos a imagens-lembrança, o que provoca tensão e desperta nossa atenção. O movimento da imagem vai revelando novos arranjos a cada instante percebido, compostos por objetos, posicionamentos e indumentárias. Trata-se da criação de tensão a partir da própria natureza dos objetos desterritorializados.

Se repetirmos a sequência, destacamos dentro dos elementos encontrados no espaço três articulações que compuseram a *mise-èn-scène*: luz/contraste, movimento da imagem, posicionamento dos elementos/objetos cênicos. Percebem-se porosidades na composição cênica, que remetem, por exemplo, a afrescos barrocos, pelo posicionamento das personagens em relação ao centro. Trata-se de uma emanção de memória que cria linhas de fuga, cujo efeito diverge da ambiência proposta pela cenografia deste filme. Tal emanção foi provocada pelo hábito e experiência visual de elementos artísticos de outrora. Como diz Aumont (2004),

nosso sistema visual é capaz de localizar e de interpretar certas *regularidades* nos fenômenos luminosos que atingem nossos olhos. Em essência, essas regularidades referem-se a três características da luz: sua *intensidade*, seu comprimento de onda, sua *distribuição no espaço* (consideraremos adiante sua distribuição no tempo). (o grifo é nosso, AUMONT, 2004, p.22)

Trata-se, no caso, de um desvio da regularidade cotidiana, que chama a atenção à informação que o plano-sequência traz como reforço ao tempo diegético.

Há ainda o fato de que os elementos que nos afetam numa imagem técnica, dentro de um plano, são passíveis de temporalização, portando, de dinamismos. Quando se fala de intensidades luminosas, por exemplo, pode-se relacionar brilho e contraste, pois onde há maior saturação lumínica haverá menor quantidade de sombras e vice-versa. Desta forma,

conclui-se que o primeiro elemento chave da percepção, corroborando Aumont em sua teoria da percepção visual aplicada ao Cinema, seria a intensidade da luz que, numa imagem técnica, vincula-se aos contrastes. Tais contrastes podem ser considerados como um objeto cênico, a mais ou a menos.

Ou seja, os elementos de iluminação, no caso do audiovisual, devem ser tratados como duração, tais como a personagem, por exemplo, pois se trata de um espaço de percepção exterior.

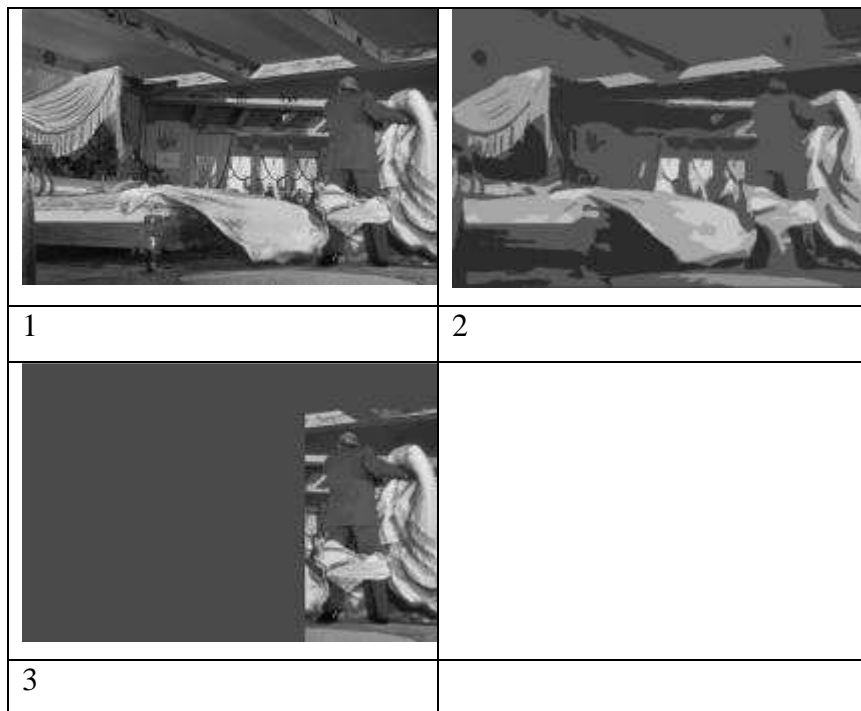


Figura 21 – Imagem com poucos contrastes e luz bem distribuída (*Cidadão Kane*)⁵⁶.

Ao assistirmos a esta cena inúmeras vezes fomos afetados não pelo quadro como um todo, mas pelo dinamismo do objeto. O movimento se tornou uma coisa que *produziu um tempo* pelo dinamismo, além de ter ocupado uma parcela do espaço, como se todos os elementos do cenário ou tivessem um peso máximo ou nenhum peso, tendendo à igual espessura temporal pelo pouco dinamismo da luz.

Ao colocarmos esta personagem em um fundo neutro⁵⁷ (2), verificamos, porém, que a percepção pouco se modificou, pois não chegamos a sentir a falta do restante do cenário. Isto se deve ao fato de haver diferenças de natureza entre os objetos. O tempo em torno da personagem, pelo seu dinamismo se espessuriza em relação ao tempo enunciatório.

⁵⁶Imagem manipulada por computador, na qual foram igualados os contrastes (3) e adicionado um quadro escuro (2) a fim de se focar a percepção apenas nos elementos plásticos e não lumínicos.

⁵⁷Procedimento com a finalidade de isolamento para melhor visualização e ênfase na personagem.

Observa-se na coluna 2 que “a informação” concentrou-se à direita, relativa à personagem e confundiu-se com o *movimento* que ela faz: o movimento tornou-se a coisa. Na coluna 3, através de um filtro que reduz os contrastes, pode-se observar que a distribuição da luminosidade é uniforme de um lado a outro, acompanhando a parte inferior da imagem e refletindo-se sobre os objetos brancos. Portanto, neste caso não foram os elementos de iluminação, mas os dinamismos, no caso, da personagem, que produziram a tensão. Aqui, como no outro exemplo de *Laranja Mecânica*, a tensão foi produzida pelos elementos na imagem, sem haver uma articulação de montagem para tal efeito.

Outro elemento citado por Aumont para a percepção de uma imagem está no comprimento de onda da luz, que se relaciona ao grau de cromaticidade ou às cores. Aí surge uma questão importante para uma aproximação analítica, que é a predominância colorífica *na imagem* ou *da imagem*.

Melhor explicando, pode-se fotografar ou atribuir efeitos de filtragem na montagem, fazendo com que a luz média de um quadro tenda a uma determinada cromaticidade. Isto pode ser usado como luz expressiva, e um exemplo clássico na filmografia recente é o filme *O pequeno Buda* de Bertolucci, no qual Vittorio Storaro, diretor de fotografia, optou por utilizar tons azulados e avermelhados com finalidade narrativa.

Mas há inúmeros outros exemplos de predominância de tons *na imagem*, nos quais seus elementos tendem a repetir cores, cuja significação é diegética, caso de *Pepi, Luci, Bom* de Almodóvar, no qual os objetos cênicos tendem a determinadas cores.



Figura 22 – Instante de *Pepi Luci Bom* de Almodóvar⁵⁸

Contudo, não se pode deixar de citar a questão das produções em preto e branco, que é o caso do exemplo anterior, onde pode haver controvérsias em relação a nossa tese. A

⁵⁸Disponível em <http://www.zlinfest.cz/films/1336.jpg>, acessado em 30/09/2009.

ausência direta de cores, ou as cores sugestivas, remetem a duas situações perceptivas possíveis: uma relacionada à sugestão e outra enfatizada nas formas. À época em que o preto e branco era uma limitação do suporte fílmico, as cores apenas eram sugeridas, pois não havia como expô-las de modo realístico. Atualmente, pelo avanço tecnológico, o uso do preto e branco vincula-se à expressividade estética. Ao se comparar duas imagens, uma em preto e branco e outra a cores, seria difícil descrever diferenças, pois do mesmo modo que a ausência das cores representa uma supressão, as cores são uma informação cujo reconhecimento é automático, pois o espaço natural da percepção é predominantemente colorido. Por isto, há como perceber o preto e branco como uma informação adicional, que adicionou “perda de informação” de cores, dependendo da percepção em cada caso, por cada assistência ou cada proposta estética.⁵⁹

Muitas produções atualmente têm suas imagens captadas em cores e, posteriormente, lhes é adicionado um efeito de “retirada”, transformando-as em imagens em preto e branco. Neste caso, houve a adição do preto e branco, mas como informação estética, elemento ou duração atualizada na obra, que pode remeter, inclusive, à época em que se utilizava tal tecnologia como limitação.

O contraste define outro aspecto muito influente na percepção. Voltando à distribuição espacial da luz, Aumont (2004) define borda visual como:

a fronteira entre duas superfícies de luminância diferente – qualquer que seja a causa dessa diferença de luminância (iluminações diferentes, propriedades de reflexão diferentes, etc) – para um dado ponto de vista (há uma borda visual entre duas superfícies em que uma está atrás da outra, por exemplo; mas se o ponto de vista muda, a borda não estará mais no mesmo lugar). (AUMONT, 2004, p. 27)

Faz-se pertinente a compreensão de que, mesmo em um nível simplório, em um esforço quantitativo de “contagem”, se temos uma imagem com uma borda visível, trata-se tal contorno de uma informação adicional *da imagem* ou que cria ênfase. É influente tanto em produzir um “ponto de saturação” para o corte, quanto nas variações moventes destas densidades nos planos-sequência. Sobrepondo e articulando a borda com a iluminação da superfície, se tem volume, que é outra informação analítica presente e considerável, visto que a percepção mesmo em uma superfície plana é sempre espacial e que os volumes ressaltam objetos do contexto.

⁵⁹ É fundamental no escopo dessa tese salientar, conforme Flusser (2007), que nas imagens técnicas as cores são conceitos de cor.

Por estas razões, propõe-se que o mais pertinente é considerar a *densidade como uma relação lógica de superposição intercedente de durações ou de características da imagem*. Devendo-se sempre partir do pressuposto de que, apesar de o audiovisual desenrolar-se em três dimensões reconhecidas como as dimensões do plano e o tempo, nossa percepção, como já discutido no capítulo 2, é quadridimensional. Assim, há de se observar que a imagem audiovisual não é completa e instantaneamente percebida: ela é um conjunto de elementos perceptíveis simultaneamente (no mesmo espaço), reconhecíveis através de instantes. Os modos de composição de tempos, de arranjos no espaço são reconhecidos por associação na memória, e então se tornam a imagem quadridimensional que acreditamos ver.

A densidade varia em função dos elementos fundamentais que se ressaltam, bem como por configurações *lumínicas, posicionais* ou *temporais*. A propósito de um entendimento das funções da luz como elemento informacional, para Aumont (2004, p. 172) “a luz, no cinema, está sempre ali, e até mesmo duplamente ali, já que a luz do projetor – a luz de depois do filme – serve para mostrar a luz registrada tal como ela caía sobre as coisas filmadas – a luz antes do filme”.

Dáí surgiu outra questão importante a ser abordada. Seriam mais influentes nesta densidade, como estamos pensando, os elementos adicionais ao quadro ativo ou ao passivo? Melhor dizendo, os elementos da imagem ou na imagem? Isto nos mostrou que o conceito de densidade não contempla todos os fenômenos, pois no audiovisual os fenômenos de tempo são mais importantes, dadas as dimensões inerentes e os elementos temporalizantes do espaço, como os movimentos de câmera. Assim, passa-se a considerar dentro do espaço a existência de uma quase “hierarquia” de elementos destacáveis e percebíveis, que darão uma forma à composição e à enunciação

Pelo poder de guiarem e modificarem nossa percepção, no topo, há os *quadros ativos*, representados pelos movimentos de câmera e dinamismos extradiegéticos em geral, pois, num dado plano, eles determinam, inclusive, os enquadramentos nos instantes, bem como os instantes nos enquadramentos. Desta forma se conclui que prevalecem os movimentos de câmera sobre os movimentos de objetos na imagem, pois se relacionam a uma temporalidade mais próxima à do tempo enunciatório (exterior), que é um tempo norteador e determinante, muitas vezes artificial, distanciando-se do tempo diegético.

Fundamentados no fato de o movimento da imagem possuir este poder “de decisão” sobre o que os quadros mostram e sobre o tempo descrito por eles, constata-se que o quadro ativo juntamente com um movimento de objeto teria mais *densidade* do que um quadro passivo, mesmo que haja mais de um movimento neste espaço específico. E isto acontece pelo

fato de o plano possuir maior *espessura temporal*⁶⁰, por haver nele mais elementos duráveis do que o próprio plano em si, como as imagens espacialmente distribuídas e dinamicamente temporalizadas.

Dinamicamente, há a supremacia do quadro ativo na figura dos movimentos de câmera sobre os elementos moventes na imagem. E isto pode ser visto a seguir, em *Cidadão Kane*:



Figura 23 – Instantes sequenciados de um movimento de câmera retirado de *Cidadão Kane* de Orson Welles

Observa-se nestes instantes da sequência que o movimento de câmera introduz o elemento à esquerda, bem como a moldura da janela. É um exemplo de que o movimento *da* imagem é hierarquicamente superior, mais determinante do que quaisquer movimentos *na* imagem, pois é através do espaço-tempo da construção do tempo enunciatório que chegamos ao tempo diegético. Como dito anteriormente, *o limite da dimensão temporal do tempo diegético está no tempo enunciatório* e, este, é um dos exemplos a partir do qual se pode chegar a tal conclusão.

Contudo, não se pode desprezar que há ainda outros elementos na imagem descrita no espaço audiovisual que contribuem para a percepção do tempo. É o caso das luzes expressivas, que possuem peso maior do que as luzes descritivas, pois entram na composição como *um elemento a mais* que chama a atenção e necessita de mais tempo para sua percepção. Tais luzes transcendem a funcionalidade visual das luzes descritivas. Vejamos em outro momento do filme como isto acontece.

⁶⁰Para Bergson, o tempo não é plano, pois os elementos que duram e são percebidos como imagens atribuem ao fluxo outras direções e sentidos, produzindo espessamentos no tempo.

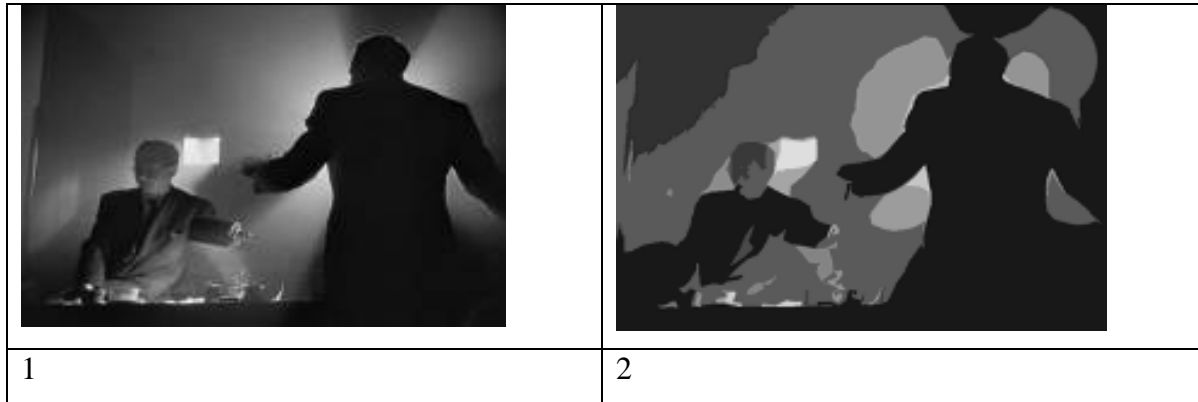


Figura 24 – Luz expressiva que chama a atenção pelo volume descrito na cor mais clara⁶¹.

Parece haver, assim, uma importância decisiva dos movimentos de câmera e das luzes expressivas, que são elementos geralmente oriundos do universo *extradieético*, das *soluções enunciatórias* ou, simplesmente, da composição *da* imagem ou até da composição autoral e/ou narrativa. Na figura, o protagonista projeta sua sombra dando um efeito de ênfase. Utilizou-se o mesmo filtro da figura anterior, que destaca o descrito pela luz e pode-se observar na coluna 2 que a personagem “abraça” a luz. Neste exemplo, diferentemente da outra figura, ela entra como elemento expressivo e não somente descritivo. Sobrepõe-se como mais uma duração, aumentando a espessura temporal do quadro. A luz torna-se objeto cênico durável e atualizável até em outra obra.

Faltou tratar da questão dos enquadramentos, não como geometria de recorte pura e simples, mas como relativos à ótica e ao peso dos objetos no quadro vislumbrado. Ao se utilizar um enquadramento fechado, por exemplo, não só dispomos de um objeto em primeiro plano hierárquico sobre outro, mas, principalmente, decompondo a imagem nos espaços intermediários, tem-se uma ausência de profundidade de campo ou de perspectiva. Assim, um primeiro plano é uma ênfase exclusiva do objeto. Tal enquadramento se caracteriza pela concentração da temporalidade perceptória *no* objeto, desprezando o contexto ou o cenário, tal qual se pode perceber no exemplo que se segue.

⁶¹ A imagem 2 foi manipulada pela redução das nuances de contraste aos seus níveis máximo e mínimo a fim de enfatizar-se o volume da luz.



Figura 25 – Imagem em primeiro plano retirada do filme *Cidadão Kane* de Orson Welles.

Nesta imagem, que é um típico primeiro plano, o contexto, o cenário, perde sua força para o objeto à frente, que ganha peso maior pelo seu tempo percebido no determinante vociferar da personagem, pelo movimento labial. O contexto é percebível, mas não chama a atenção. Diferente de um plano médio como o seguinte:



Figura 26 – Plano médio, no qual se equilibram a informações entre o objeto mais próximo e o contexto.
(*Cidadão Kane* – de Orson Welles).

Neste instante, há uma distribuição mais equilibrada dos elementos. Existe uma diferença significativa em relação à figura anterior, pois há o objeto e o contexto, ambos reconhecíveis e em foco, com o mesmo peso relativo. Este é um típico *plano médio*, apesar do enquadramento diferenciado, também porque nele se *distribuiu de forma média* o “peso” tanto na personagem excentrizada quanto na metonímica perna do protagonista.

Assim, pode-se resumir e tentar hierarquizar os elementos informacionais por ordem de importância decisiva, porque sua superposição no quadro, no plano e na seqüência, produz diferentes densidades, qualidades essas que podem influenciar a percepção por criarem tensão, dependendo de como forem montadas.

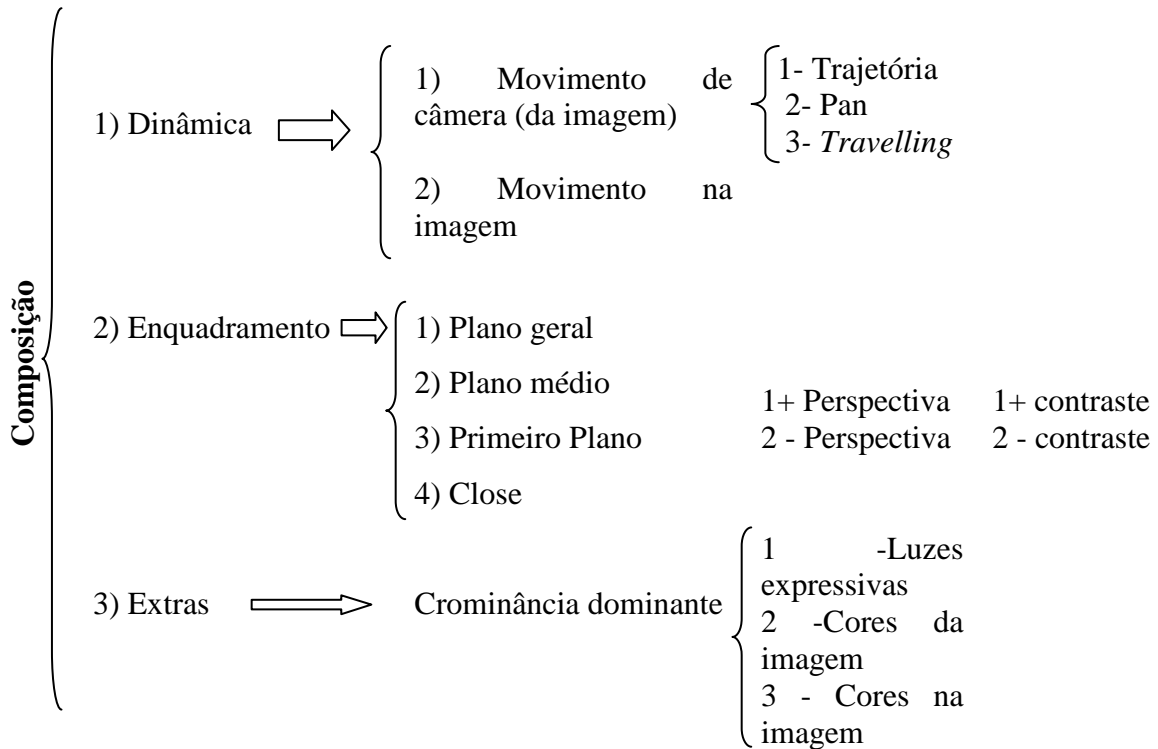


Figura 27 - Hierarquia dos elementos/objetos com função expressiva.⁶²

Pela observação dos exemplos dados, não é apenas a distribuição dos objetos reconhecíveis no espaço e sua simples relação de superposição (densidade) com outros elementos ou objetos que altera a demanda por tempo de percepção: os objetos, eles mesmos, dispõem, fazem perceber, também tempo, além de imagens no espaço. Assim, os tempos de cada objeto também se sobrepõem, fazendo com que as dimensões de tempo no audiovisual extrapolem os limites planejados no fluxo.

3.3 – Do ritmo à modulação

A problematização que fizemos nessa tese nasceu de lacunas no conceito tradicional de ritmo no audiovisual, que produziria tensões e relaxamentos a partir dos cortes. Esse

⁶² Dessa sistematização resultaram algumas *categorias para análise* no plano-sequência, como será mostrado mais adiante.

conceito não dá conta de determinados fenômenos internos à imagem, e sequer abarca os planos-sequência, pois se funda na constituição de tempos, sempre artificiais, e ignora a relação dos objetos internos ao quadro e ao plano.

É verdade que o ritmo pode ser considerado como uma configuração de espaço produzida pela duração atualizando-se e se congelando. Mas sob o ponto de vista do tempo, no audiovisual o ritmo caracteriza-se pela articulação tensa entre os tempos enunciatório e diegético, que muitos autores consideram, em uma reflexão simplista, que se trata de “quantidade de informação” no intervalo de tempo. Ainda assim, é um arranjo atualizado, ou seja, que configura uma materialidade, através da qual algo que dura é percebido. Tal percepção se dá através de configurações que constituem sua materialidade.

Todavia, no ritmo, conforme Bergson (2006 d), como em todas as coisas, há dois modos: o de ser e o de agir. Seu modo de ser é sua *ritmicidade*, que são seus *comportamentos*, *desenhos imensuráveis no tempo real ou duração*. Em seus modos de agir, o ritmo aparece nas *formas* ou *dimensões* atualizadas e percebidas no espaço. Um intervalo regular de planos encadeados em uma sequência instaura um ritmo, como arranjo de tempos espacializados, e é através destas configurações ou desenhos que o autenticamos.

Contudo, o conceito clássico não abarca todas as relações temporais internas ao quadro, porque o ritmo não é pensado como uma entidade movente, mas como um conjunto de intervalos percebidos com desenho específico, como resultante de um processo de atualização⁶³. Como a percepção se dá por imagens no espaço, tende-se a perceber o ritmo de modo essencialmente congelado, como uma imagem arquitetônica, de natureza material. Em função disto, não o enxergamos como um misto, como substância e materialidade.

Na Música esse conceito fica claro ao se partir, para fins de reflexão, de um mesmo andamento. A diferença rítmica se dá no modo como os sons são organizados no espaço e as durações são espacialmente representadas no fluxo como intervalos de tempo de naturezas diferentes como sons e pausas. Estas durações são percebidas nos arranjos, que obedecem a regras e modos de distribuição no espaço. Da virtualidade, intuímos os atributos que atualizam o ritmo e que darão harmonia composicional a uma dada melodia, obedecendo geralmente a regras de proporcionalidade métrica e simetria⁶⁴.

Um arranjo percussional é uma sequência de *imagens acústicas* distribuídas na duração, que percebemos no fluxo através de silêncios e batidas. Assim distribuídas no espaço, tanto a batida quanto o intervalo de tempo entre elas, que compreende as pausas,

⁶³ Ainda que os autores clássicos não considerem nem isso.

⁶⁴ Para a Música são regularidades periódicas.

tendem a ser percebidos como imagem acústica estável, ou seja, completa, previsível e invariável. Qualificam-se os arcaouços através de nomes e pelo seu aspecto. Em Música, chamamos estes *arcaouços (rítmicos*, no caso que importa) de “gêneros” ou “estilos”, que nada mais são do que o esforço de denominação qualitativa desta configuração de representação atualizada e espacial de durações, por meio de imagens acústicas.

Quando um arcaouço qualquer, imagem acústica, se torna imagem-lembrança e sua virtualidade é reconhecida na imagem presente pelo encontro da memória com ela, tem-se o reconhecimento do ritmo, pois “a concepção perfeita dos gêneros é certamente característica do pensamento humano; exige um esforço de reflexão, pelo qual apagamos de uma representação as particularidades de tempo e lugar” (BERGSON, 2006 d, p.185). Nos termos de Seincman (2001, p. 35), “explica-se, assim, nossa capacidade de nomear os eventos, destacando determinadas partes do todo [(espaços e imagens resultantes da percepção da duração)], sequências que diferenciamos e contrastamos entre si”

Ou seja, na Música o ritmo está ligado tanto à forma como esses espaços entre os sons instantâneos são arranjados quanto ao modo como esse arranjo é executado e atualizado no fluxo. Seincman (2001) diz que:

não importa mais a duração do evento, mas sua *ordenação*. Esta ordenação não se dá no tempo – ela *gera tempo em torno de si*; não resulta do tempo vivido – é, antes, fruto do *tempo pensado*; não há mais continuidade dada de antemão – o tempo resulta da dialética de *instantes*, instantes ativos que consubstanciam a realidade e que, portanto, precedem o tempo propriamente dito. (SEINCMAN, 2001, p. 41)

Ora, o ritmo tem estas duas facetas. Parte do esforço de acoplamento a um fluxo, que vai ao encontro de um movente (simulando-o), ao mesmo tempo em que é reconhecido como imagem acústica estável e pronta. Por exemplo, uma valsa pode ser descrita rítmica e esquematicamente como ([1]túm-[2]tim-[3]tim/túm-tim-tim...). Pode-se considerar esta uma escolha dentre as inúmeras possibilidades de harmonização da *ternariedade*. Mesmo chamando-a *valsas* (qualificação espacial e atual deste ritmo), relacionando-a a uma proporcionalidade matemática ternária⁶⁵, será apenas uma das atualizações possíveis. Pois há outros “gêneros” musicais que também se apresentam como mistos desta mesma virtualidade ternária. Conforme Bergson (2006 d, p. 185), “parece, portanto, que não começamos nem pela percepção do indivíduo nem pela concepção de gênero, mas por um conhecimento intermediário, por um sentimento confuso de qualidade marcante ou semelhança”.

⁶⁵Um tempo forte e dois contratempos fracos, resultando em três.

A ternariedade é uma entre tantas outras atualizações que possibilitam a espacialização, atribuindo-lhe regularidade, previsibilidade, criando uma ordem, um “gênero”. Assim, constituem-se num espaço imagens acústicas regulares e que são memorizadas como um padrão estável e reconhecível.

Há outros atuais de ternariedade. No caso do ritmo guarânia, por exemplo, que se configura como ([1]túm-tim-[2]tum-[3]tim-tim/túm-tim-tum-tim-tim), observa-se que ao se basear no tempo métrico musical houve, independente do andamento ou velocidade, uma regularidade cíclica do tempo musical igual a três tempos. Como diferença há apenas uma subdivisão do primeiro e terceiro tempos musicais pela adição de um contratempo e leve redução do tempo forte. Portanto, o ritmo é atualização desta ternariedade. Mesmo no virtual, que é o *ser* ternário, composto por um espaço dividido em três interrupções, houve uma atualização que criou a nova subdivisão: uma virtualidade ternária se atualizou como um novo “ritmo”, diferenciado dos primeiro e terceiro tempos musicais. Em virtude disto, uma guarânia poderia até ser qualificada como um “tipo de valsa”, pois, rítmica ou espacialmente falando, percebe-se um modo de ser ternário que se exprime temporalmente de forma aproximativa, comum aos dois “gêneros”. Estas duas formas de representação se diferenciam na atualização, no espaço, por meio de seu arcabouço melódico.

Mas ao se observar o fluxo, quando puro ele é antes de tudo ausência de sons. Se pega um metrônomo e o liga num andamento qualquer: a duração, substancialmente heterogênea, é dividida, pelos *tiquetaques*, passando a tempo espacializado, e percebem-se as interrupções e/ou instantes, que se descrevem como estes intervalos *de tempo* (desta *neutralidade que se atualiza em silêncio*). Assim, o virtual do ritmo ternário é apenas a chamada ternariedade. Ao se voltar à neutralidade ou ao tique-taque sem ser considerada uma virtualidade, tudo se torna novamente invariável; torna-se a imensurável duração exterior que cerca a tudo e a todos. Apesar de a duração (da ritmicidade) dos três “instantes” ser a mesma, na espacialização houve uma variação do ritmo (no espaço). Isto é, o metrônomo pode comprovar a presença do virtual no espaço, em um mesmo andamento metrificado, atualizado na guarânia *ou* na valsa. Pois, no que tange a uma duração pura, no caso a neutralidade sonora, e a uma espacialização do tempo por instantes, no tique-taque, nada pôde ser observado. Escuta-se apenas o tique-taque metronômico como TAC-tic-tic ou TIC-tac-tac.

Existem exemplos um pouco mais complexos. Dentro da ritmicidade binária, por exemplo, há diversos arcabouços rítmicos tais quais marcha, frevo, tango, entre outros gêneros. Partindo de um andamento qualquer, como na reflexão acerca da valsa e da guarânia,

somente se pode diferenciar o binário e o quaternário a partir de elementos alhures, como a harmonização, pois tal tipo de espacialização ilude a percepção por similitudes no espaço.

Diferentemente dos exemplos de atualização da ternariedade, somente nos ciclos harmônicos há uma efetiva marcação dos tempos fortes e fracos nos compassos. Pela proporcionalidade espacial direta, dois é a metade de quatro, e o metrônomo baterá como tic-tac ou como tic-tac-tic-tac. Em fluxo (e, principalmente, na percepção de imagens audiovisuais), tais diferenças ficam quase imperceptíveis. Na execução da melodia, mantido o andamento, apenas na composição sonora harmônica é possível, pela revirtualização da imagem acústica, diferenciar de fato tais ritmos. Para um estudante de Música, só com a prática é possível diferenciar em um mesmo andamento um compasso binário de um quaternário.

A diferença se alicerça por outro aspecto perceptível: seu *arcabouço melódico*. Esta virtualidade, por ser um pouco mais complexa, passa a se atualizar na harmonização. Em um mesmo andamento, apenas pelos ciclos de acordes variantes torna-se clara a diferença entre os ritmos. O ritmo (atual) será reconhecido pelo arcabouço harmônico, que é uma configuração espacial cuja essência difere de silêncios, batidas e intervalos. Assim, como na ritmicidade ternária, que guia o ouvir no ciclo do tique-taque (TAC-tic-tic), tem-se uma imagem plástica que sugeriria dinamismo.

Esse dinamismo, remetido à imagem, plasticamente remeteria, por exemplo, ao dinamismo em uma imagem imóvel, intuído na imagem a seguir:

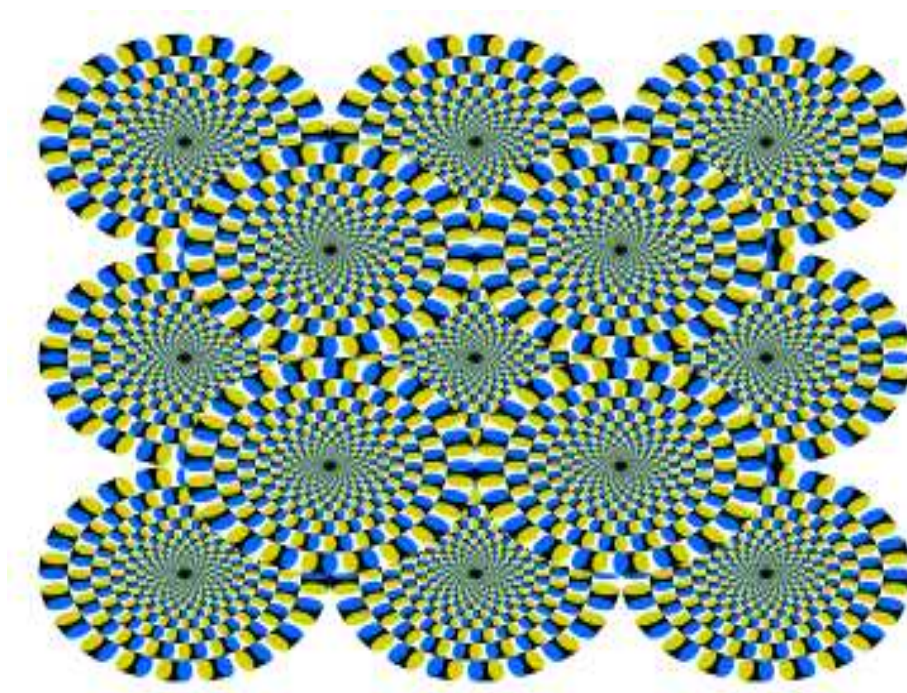


Figura 28 - Imagem que imprime ilusão de dinamismo ao olhar, bem como uma “temporalidade” cinética. Movimento criado pela percepção dentro de um espaço estático.

Este é um exemplo de como a percepção pode atribuir ou sugerir *movimento* a algo estático. Percebe-se movimento mesmo onde ele não há, realmente: a forma circular dos elementos sugere circularidades móveis das formas, que apontam para a potência movente de tal arranjo.

Não se pode considerar, portanto, que o ritmo como uma articulação de tempos atualizados no espaço como instantes possa responder a todas as inquietações audiovisuais relativas ao tempo. No caso de um plano-sequência, por exemplo, o ritmo pode ser percebido pelas articulações entre o tempo diegético e o enunciatório, ou seja, pelo modo como estes dois vetores tensionam-se reciprocamente. Todavia, já considerada a duração, não só dos objetos como a nossa e do próprio audiovisual, o conceito de ritmo ficaria muito restrito ao espaço congelado.

Como tentamos demonstrar, o conceito oriundo da música e muito bem acoplável àquela forma de expressão em fluxo não responde completamente às processualidades temporais como um todo, principalmente pelo caráter não linear da percepção composicional das imagens mutantes, diferente da linearidade sonora. Não consegue, assim, dar conta das naturezas temporais dos objetos, bem como dos tempos artificiais internos à imagem, como, por exemplo, um movimento de câmera.

Em se considerando o ritmo como um desenho, mesmo na música, pode-se observar, por exemplo, que uma dada execução varia de um a outro executor. Percebe-se que na atualização houve uma pequena variação que tende a alterar o arcabouço, mesmo que não o faça. A memória, atualizada como matéria, mesmo sólida, se esforça a atualizar-se, mesmo que não o faça por completo. O que ocorre entre um e outro executor de uma música não é uma diferenciação da matéria, mas uma variação da interpretação dos tempos pela duração deste músico. A matéria é atualizada na duração externa em função das demandas de seu modo de ser, de sua duração.

Ou seja, o conceito clássico de ritmo considera apenas a configuração instantânea no espaço, e menospreza fortuitos temporais e diferenciações. Observamos, todavia, que há variações na configuração dos vetores temporais, e um vetor virtual movente que se pode chamar de *modulação*, o qual pode dar a ver outras tendências perceptivas além das de equilíbrio/desequilíbrio. Isso quer dizer que a tensão e o relaxamento podem estar relacionados a outros fenômenos, internos e intrínsecos à coisa, transcendendo à

temporalização artificial da montagem, tal qual acontece entre um e outro executor em um mesmo ritmo.

Em nossa pesquisa nos demos conta de que o conceito de modulação, mesmo dentro do esquema tripartite, mais e melhor do que o conceito de ritmo contemplaria outros vetores/dimensões ligados ao espaço do quadro, pois, esses, enquanto tratados como intervenientes no ritmo, são normalmente percebidos através de espacializações. Por isso, propusemo-nos experimentalmente outro esquema, fruto de uma desconstrução do proposto anteriormente:

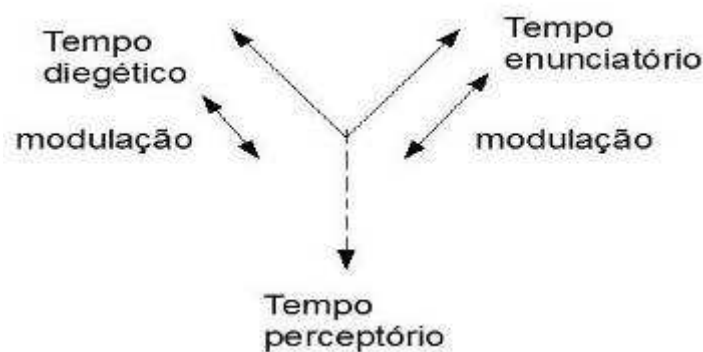


Figura 29 – Modulação como variações das dimensões

Mesmo em uma sequência de ritmo constante, podem ocorrer variações de ordem perceptual. Ao usarmos um *software* de edição de imagens e uma fotografia, de uma catedral ou de qualquer construção, por exemplo, e ao programarmos pela régua do tempo em um intervalo relativamente curto, iniciando pela imagem fechada até ela toda aberta, tivemos a impressão de que houve uma aceleração. No caso de um movimento linear, se diria que o ritmo como qualidade se manteve constante. Entretanto, houve a percepção de aceleração. Mesmo repetindo sua espectação, o mesmo efeito ocorria.

Partindo da noção de ritmo como relativa a uma “velocidade” *da matéria*, pode-se dizer que houve uma atualização ou espessurização de seu tempo? Não, porque seu conceito não abarcaria um “sub-ritmo”. Este caso, similar ao da estrela cadente referido no capítulo 2, não é um fenômeno rítmico, pois não se processou na montagem uma aceleração manipulatória, tal qual considera Eisenstein (2002 a) em sua montagem rítmica.

Não se trata de algo inerente ao tensionamento do tempo diegético pelo tempo enunciatório, pois não houve tal intenção, nem tampouco execução. O que ocorreu foi um exemplo de *modulação*, pois abarcou muito mais dimensões de tempo do que especificamente a articulação das duas principais internas ao audiovisual. Pode-se dizer, porém, que houve

uma *variação da demanda perceptual* pela diminuição da densidade de elementos no quadro, dentro de uma movência que, no caso, tratou-se de um movimento conhecido como “*zoom out*” aplicado em um quadro ativo da fotografia em questão.

O aumento da densidade, neste caso, provocaria um efeito contrário. O que houve foi uma diminuição, porque apesar de o espaço do quadro obviamente não ter aumentado, houve um aumento na distribuição dos elementos. A percepção projetou no instante a carência de um intervalo de tempo maior, o que resultou em uma ilusão de ótica movente, ou seja, a sensação de aceleração no afastamento da imagem.

Ou seja, o espaço não criou uma temporalidade atualizada na aceleração, mas a percepção modificou o modo através do qual percebia o espaço, o que gerou este efeito de ilusão. Tanto isto é um fato corriqueiro, que os programas de edição de imagens em movimento dispõem de uma ferramenta para “desaceleração”, a fim de compensar por um efeito contrário e tornar as movimentações manipulatórias mais atraentes.

4 O QUADRO E AS TEMPORALIDADES

Este capítulo tratará do conceito de quadro, observando-se as temporalidades inerentes não só ao quadro, como também as dos objetos tangíveis e intangíveis presentes neste quadro. Da perspectiva da temporalidade artificial do audiovisual, passar-se-á à desconstrução dos conceitos tradicionais que norteiam a configuração temporal do audiovisual.

4.1 Dos tempos artificiais ao plano-sequência: dos cortes à composição

A composição no quadro é o modo como imagens planejadas e organizadas em um espaço se expressam, seja pensada por um cenógrafo (no caso de produções pousadas) ou pelo olhar de momento, na captura de um instante por um cinegrafista (em produções documentais, jornalísticas, etc.).

No capítulo anterior, definiu-se o arcabouço como a configuração composicional aplicada a cada instante. A composição, portanto, é a organização articulada de objetos cênicos e elementos contextuais em um quadro. Já a composição temporal, ou tempo enunciatório, é proposta, pela maioria dos autores pesquisados como uma construção a partir de tomadas (recortes) em momentos distintos que, em função da montagem, são organizadas em planos que, encadeados, formam as sequências.

A fim de os processos internos poderem ser entendidos entre temporalidades em um mesmo plano, devem ser excluídas da análise todas as artificialidades atribuídas pelos cortes e pela montagem (ou o máximo possível delas). Isto é possível, tomando-se como evento a ser analisado o plano-sequência, que é um plano cujo intervalo de tempo enunciatório aproxima-se ao de uma sequência. É uma sequência composta virtualmente de apenas *um plano*, onde o tempo enunciatório não se produz essencialmente pela montagem, cortes e/ou colagens. Um *intervalo*, uma sequência limitada por apenas dois cortes perceptíveis ou bem demarcados: um ao início e um ao final. Para Penafria, “[p]or um lado trata-se de um plano único e por isso completo, por outro lado, esse plano deixa em aberto outros pontos de vista sobre o acontecimento” (PENAFRIA, 2003, p. 6).

Como neste plano não há interrupções perceptíveis na formação da sua enunciação, sua fluência se faz centrada nos objetos e movimentos, ou seja, tudo o que é percebido no interior do quadro (movimentos na imagem), bem como do próprio quadro em relação aos objetos (movimentos da imagem). Seu modo de agir vincula-se muito mais à captura das imagens e à sua organização no momento da captura (gravação, filmagem, etc.) do que à montagem⁶⁶.

Desta forma, o intervalo do tempo enunciatório num plano-sequência pode tender, no caso de obras narrativas, a uma simultaneidade com o tempo diegético, coincidindo em muitos casos com o tempo entre o ligar e o desligar da câmera no ato da captura.

A “montagem” do tempo se dá essencialmente no ato da captação e da sincronização dos elementos pela direção, quase como no ambiente teatral. Ressalte-se aqui que o uso de planos-sequência (bem como de planos longos) não é uma prática corriqueira em produções audiovisuais seja de que mídia for. Seu uso, na atualidade, se dá em trabalhos mais experimentais, ou mais autorais, como videoarte, dada a dificuldade técnica de sua produção.

Na TV ocorre com frequência em programas de auditório, mas apenas como produto de sutis cortes ao vivo que encadeiam a imagem de forma praticamente imperceptível pelo espectador⁶⁷. Murch nos fala da produção deste tipo de sequência:

Há, portanto, um grande problema logístico em juntar tudo ao mesmo tempo, e também uma dificuldade séria: fazer com que tudo ‘funcione’ todas as vezes. [...] Por outro lado, além das questões de conveniência, a descontinuidade [opção pelo corte e montagem] também nos permite escolher o melhor ângulo da câmera para cada emoção e para cada momento da história, e esses planos, quando editados, provocarão um impacto crescente (MURCH, 2004, p. 20).

Ao se observar seu comportamento, foi percebido que a tensão e o relaxamento não eram provocados pelos cortes, pois o fluxo expressivo estava nos dinamismos, nos movimentos, mais especificamente nas *mutações* que se descreviam no fluxo por suas atualizações a cada instante. Por este fato, sob esta perspectiva técnica, os enquadramentos, os arca-bouços não têm como ser absolutamente constantes dentro do intervalo de tempo em que aparecem. São plástica ou composicionalmente mutantes, muitas vezes descrevendo constantes movimentos do quadro e/ou de múltiplos objetos cênicos.

⁶⁶ Mesmo que, por menos invasiva ao tempo enunciatório, sempre haja uma montagem, uma lapidação ou finalização do material, porque se pós-produz toda e qualquer obra.

⁶⁷ Os “pseudo” planos-sequência são muito comuns em programas de auditório, onde uma continuidade é constituída pela alternância entre câmeras, sempre para a que melhor enquadra. Trata-se, assim, de um “efeito” que para a percepção é uma continuidade tanto temporal quanto espacial muito similar aos planos-sequência.

Assim, pode-se considerar que um plano-sequência tem, em tese, um tempo mais *espesso* do que o de um plano em uma sequência montada, porque o que o torna expressivo são as movências, sejam internas ao enquadramento (dos objetos) ou do próprio quadro (movimentos da imagem). A passagem de um arcabouço (instante composicional, no caso) a outro acontece por variações nas posições, que determinam a existência de tempos; tanto os que guiam o olhar da percepção daquele espaço, da câmera, quanto dos elementos constituintes da própria imagem: objetos da chamada *mise-èn-scène* (em sentido diegético) ou composicionais (em sentido fotográfico). Há desta forma, a perceptível atualização constante do arcabouço por meio do dinamismo dos objetos cênicos ou dos mecanismos de captação das imagens.

Tais modos de captação ou modos de composição já foram apresentados anteriormente, nomeados *quadros passivos* (movimentos *na* imagem) e *quadros ativos* (movimentos *da* imagem). Num mesmo plano-sequência pode-se ter um quadro passivo que evolui a um ativo ou vice-versa, bem como a presença simultânea dos dois, de forma destacada. Em sequências montadas, pode haver dentro de um plano tais mutações, mas seu tempo enunciatório é curto, o que tende a fazer com que tal fenômeno passe muitas vezes despercebido e uma eventual análise fique nos instantes mais do que na percepção em fluxo.

Em uma sequência, todavia, pode haver um plano-sequência como um dos planos e também cortes para planos menores em comprimento enunciatório⁶⁸. Um plano longo, rico em movimentos, é um plano-sequência, mas pode não ocupar uma sequência como um todo, que pode ter seu tempo enunciatório complementar preenchido por outros planos menores. Assim, considerou-se como plano-sequência um plano no qual o tempo enunciatório expõe variação perceptível de densidades⁶⁹ pela movência⁷⁰. Ou seja, onde o arcabouço se atualiza em espaço, sem perder a referência de tempo ou que se atualiza no tempo, sem perder a referência de espaço.

Uma sequência é um intervalo limitado pela variação (atualização, modificação, diferenciação, etc.) do espaço e/ou do tempo. Portanto, havendo um plano longo e bem descritivo de fenômenos internos, não há porque não considerar tratar-se de um plano-sequência, mesmo que após sua morte pelo corte ainda se mantenha o mesmo espaço ou a mesma temporalidade que se está simulando do real a partir de planos de menor comprimento

⁶⁸ Por exemplo, no filme *Control* de Anton Corbijn, a primeira sequência se dá numa alternância de planos curtos e de plano-sequência.

⁶⁹ Relação entre objetos ou entre objetos e contexto. É uma relação de ênfase em função do instante, portanto, em fluxo.

⁷⁰ Portanto, não necessariamente o plano-sequência deve ocupar o espaço-tempo de uma sequência por completo.

enunciatório, pois uma câmera pode iniciar sua descrição em um espaço e evoluir a outro sem que haja corte. Tal mudança de espaço (ou no espaço) não constitui um corte na sequência (apesar de sugeri-lo, poder ser apresentado por um ou provocar o mesmo efeito perceptual) porque, mesmo pela ausência de qualquer interrupção, há um encadeamento temporal percebido de forma enfaticamente diegética ou enunciatória.

Pelo observado no cotidiano dos processos de montagem, tais mutações espaciais se dão em sua maioria por quadros ativos, ou seja, por movimento que não foi produzido pelos objetos cujas imagens localizam-se no espaço do quadro. Estes dinamismos têm sempre, como visto no capítulo anterior, a capacidade de comprimir ou expandir o espaço da percepção, bem como omitir ou enfatizar objetos componentes da diegese, seu tempo ou seu espaço diegéticos.

Temporalmente, o quadro tem dois comportamentos: adiciona um tempo ao da diegese quando a composição coincide com o olhar de uma personagem, a chamada “câmera subjetiva”; ou localiza-se no olhar de quem percebe, descrevendo ou narrando como “câmera objetiva”. Se o quadro tem sua origem na percepção oriunda do objeto⁷¹ (ponto de observação) dentro de um objeto cênico, tenderá ao tempo diegético, não podendo ser considerado um quadro ativo. Isto porque se trata de uma dimensão diegética, regida pelo tempo produzido pelo objeto em fluxo e não pela descrição. Desta forma, comportando-se como um quadro passivo, mesmo que composicionalmente, ao omitir espaços, enfatizar objetos ou coisas do gênero, apresente arcações similares àqueles descritos pelos quadros ativos.

Trata-se, para tal constatação, de perceber sempre o foco perceptual. Se há um movimento da imagem a temporalidade se localizará fora da dinâmica espaço-temporal do interior do quadro, pois, tanto espacial como temporalmente, o foco de uma imagem tensiona o tempo da percepção, porque no meio do espaço da percepção, segundo Bergson (2006 b), está o sujeito que percebe, mesmo que a partir de outro espaço, exterior, que contém o do audiovisual; e apesar de os dois espaços serem uma divisão da duração externa coexistindo no mesmo tempo⁷².

Dinamicamente, há dois processos fundamentais de movimentação, dois tipos de movimentos de câmera. Um deles, considerado o mais simples de todos e possivelmente um dos primeiros na gênese e consolidação do cinema: o panorâmico, chamado de *panorâmica* ou *pan*. Neste dinamismo, a câmera captura os instantes, registrando-os como imagens no

⁷¹ Percepção “do objeto” é ambíguo: o objeto percebe ou é percebido?

⁷² Lembremos que, como discutido no capítulo 2, existência sugere ligação seja espacial ou temporal.

espaço a partir do movimento em um de seus inúmeros possíveis eixos, de forma a buscar ou acompanhar, como num olhar humano, um dado objeto. A captação deste movimento é possível utilizando-se um tripé articulado, munido de uma cabeça semi-esférica com a qual se descreve qualquer movimento de rotação a partir de um ponto fixo (posição da câmera no espaço). Dependendo do peso do equipamento, pode-se utilizar ainda a câmera solta, pendurada em cordéis ou junto ao corpo, sobre o ombro, entre outras possibilidades experimentais ou consagradas. Martin (1985) assim define:

a *panorâmica* consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho. Relembrando que ela freqüentemente se justifica pela necessidade de seguir um personagem ou um veículo em movimento. (MARTIN, 1985, p. 51)

Outro dinamismo e talvez um dos mais importantes encontrados nos meios audiovisuais é o passeio ou *travelling*. Neste movimento, a câmera se locomove horizontal, vertical ou diagonalmente por inúmeras possibilidades, explorando o ambiente ou acompanhando de forma translativa o movimento de objetos na imagem. “O *travelling* consiste num deslocamento da câmera durante o qual permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento” (MARTIN, 1985, p. 47).

Ainda há um terceiro tipo, definido por Martin como *trajetória*, no qual há uma combinação de panorâmica e *travelling*, que é “efetuada com o auxílio de uma grua, é um movimento bastante raro e geralmente pouco espontâneo para se integrar perfeitamente à narrativa se for apenas descritivo” (MARTIN, 1985, p. 52).

Com o advento e aperfeiçoamento de outros acessórios, principalmente com a diminuição do tamanho e redução do peso das câmeras, está mais acessível uma maior libertação dos eixos retilíneos de expressão, criando novas formas de descrever conteúdos por imagens. É o caso do acessório denominado *steadycam*, pelo qual a câmera prende-se ao corpo do cinegrafista, munida de amortecedores, dando-lhe liberdade e estabilidade.

Aos quadros passivos, se pode atribuir inúmeras possibilidades de movimentos, pois os objetos podem movimentar-se por incontáveis vetores espaciais. Entretanto, como tal parametrização generalista é impossível de ser precisa, pode-se qualificá-las, de forma geral, em apenas três: *convergência*, *divergência* e *passagem* de objetos no quadro⁷³. Trata-se aqui de classificar os vetores de movimento quanto à sua origem e finitude⁷⁴. Estes

⁷³ No próximo subcapítulo, aprofundaremos as dinâmicas do objeto e suas influências na composição da *mise-èn-scène*.

⁷⁴ Iniciam-se fora do quadro e param dentro ou vice versa, ou iniciam e terminam fora do quadro.

comportamentos dinâmicos alteram em função do tempo enunciatório a densidade no espaço e a temporalidade geral pela adição de tempos, pelo dinamismo, aos intervalos de tempo nos quais aparecem, e determinam o quão sobreposto ou enfatizado um objeto estará no instante em relação aos outros, ao cenário, contexto, ou aos *terços*⁷⁵ periféricos que parametrizam a composição da imagem.

No caso da convergência, há uma entrada à ênfase em quadro de algo oriundo de quaisquer posições externas. Na divergência, ocorre o contrário, a saída ou redução à impercepção. Na passagem, o objeto entra e sai de quadro em um movimento retilíneo ou curvo.

Espacialmente, o quadro, apesar de constituído de forma bidimensional nos suportes tradicionais, faz perceber sua tridimensionalidade, mesmo que por deformação, redução ou acréscimo de tamanho a objetos, pois tal configuração é compensada pela percepção através da experiência. Pela percepção ocorre o ordenamento lógico de tempo e espaço⁷⁶.

Ao se observar uma sequência sem cortes, no que tange ao comportamento da imagem, estas são as possibilidades fundamentais encontráveis. Não se classifica os enquadramentos⁷⁷, como plano aberto ou fechado. Seria um reducionismo no caso de um plano-sequência, porque tais recortes são apenas intervalos ou instantes e tal denominação está ligada às densidades e, assim, ao instante, relativas ao tempo.

Além dos objetos cênicos, considera-se o que os faz presentes (ou perceptíveis), que é fundamental para a própria composição dos arcabouços: a luz. É através da luz que se desenvolveu a fotografia e, conseqüentemente, a sua evolução até sua aplicação deliberada aos meios audiovisuais. Existem, conforme Martin (1985), dois tipos fundamentais de iluminação: a *luz descritiva* e a *luz expressiva*. Pode-se exemplificar ao dizer que numa sequência que enfoca uma paisagem, com luz natural, tem-se uma luz descritiva, cuja função é a de possibilitar a existência da imagem da ambiência no espaço, como a de um dia claro, nublado, chuvoso, noite, etc. Entretanto, podem ocorrer casos, como já discutido anteriormente, nos quais a luz deixa de ser apenas a base formadora da imagem para tornar-se

⁷⁵ A *regra dos terços* ou *proporção áurea* é a forma de equilíbrio de uma composição, baseada no princípio “natural” de que em tudo o que consideramos belo inclui-se elementos naturais, como paisagens, e que distribui-se no espaço pela proporção de 1/3, bem como, espacialmente deve estar posicionado pelo terço lateral, sem preencher toda a composição, numa excentricidade destas proporções. Esta regra é universal nas artes plásticas, arquitetura, fotografia, etc.

⁷⁶ Por esta razão, o audiovisual não é apenas composto por imagens “prontas” planas, mas um espaço de percepção, pois se percebe tanto a profundidade espacial quanto temporal de um fluxo, não estranhando os cortes de tempo ou imagens metonímicas.

⁷⁷ Definido no presente trabalho pela relação entre objetos, bem como objetos e *contexto* (ou objetos circundantes ou corroborantes).

um elemento ou um objeto cênico constituinte. Neste caso, ocorre a *luz expressiva*, percebida como objeto cênico, trabalhando espaço-temporalmente em paralelo com a composição em seu arcabouço. Como nos diz Martin (1985), ela:

constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem. Mas como contribui, sobretudo, para criar a ‘atmosfera’, elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado; além disto, a maior parte dos filmes atuais manifesta uma grande preocupação com o realismo na iluminação, e tal concepção tende a suprimir seu uso exacerbado ou melodramático. (MARTIN, 1985, p. 56)

A presença de elementos fotográfico-compositórios (ou de luz) no tempo enunciatório audiovisual, mostra o potencial que eles têm de modificar a percepção não só espacial, mas também temporal dos objetos⁷⁸. Além disto, é por meio da proposta de iluminação que são ressaltados volumes, os contrastes, contornos e perspectivas, que têm o potencial de enfatizar ou discretizar os objetos cênicos. Num enquadramento, dispõe-se de objetos iluminados de forma *espetacular*⁷⁹, ou seja, que produzam sombra ou de forma difusa, sendo que a sombra é outro objeto cênico que, dependendo da diretriz dada, faz a composição mais ou menos densa na relação entre os objetos. A luz *difusa*⁸⁰, que não produz sombra, é um subsídio fundamental à descrição. De modo geral não chama a atenção, pois não altera a forma como são percebidos os objetos cênicos no quadro. Trata-se de um elemento na imagem que não influencia o modo como é percebida.

A composição no plano-sequência baseia-se fundamentalmente nos movimentos, e é através deles que são espacializadas as dimensões do tempo. Não só os elementos e suas excentricidades determinam as formas de expressão, mas também os tempos espacializados nos movimentos e dinamismos que temporalizam tal espaço, todos espessurizando o tempo.

Além dos objetos percebíveis como imagens visuais, há aqueles que são percebidos como imagem sonora. Assim, a chamada *trilha sonora* é a parte “áudio” do que se chama audiovisual, fazendo parte das temporalidades encontradas em uma obra.

A trilha sonora é tripartite, ou seja, é composta de três partes: a música, a voz e o ruído. Ressalte-se que a música pode ser *incidental* ou *temática*. A música incidental tem a

⁷⁸ Variações de luz podem determinar um momento do dia, como é o exemplo do *Diorama de Daguerre*. A posição e a intensidade da luz determinam o momento do dia, época do ano, etc.

⁷⁹ Tipo de luz que pode ser utilizada de forma expressiva ao produzir um feixe forte e direcional (impróprio), produzindo sombras e, por conseguinte, aumentando os contrastes.

⁸⁰ Luz através de um anteparo fosco ou refletida em um rebatedor na qual os raios saem do paralelismo tornando-se errantes e dificultando a formação de sombras. Característica dos dias nublados, por exemplo.

função de espessurizar o tempo enunciatório, produzindo sensações paralelas na espectação. A música chamada temática, por outro lado, espessuriza o tempo diegético, pois é composta de modo a comportar-se como um elemento narrativo, que se remete a objetos cênicos ou situações relacionais a estes mesmos.

A voz é o elemento que torna humano um objeto, fazendo-o se comunicar de forma verbal, espessurizando o tempo diegético contido no fluxo. Através da voz, criam-se outros elos diegéticos virtuais fundamentais ao entendimento do enunciado, por meio da linguagem verbal. Trata-se, todavia, de uma *linguagem*, a verbal, estruturada, limitada pelo número de palavras e pelas estruturas gramaticais e fonéticas, de natureza diferente da imagem não sonora ou visual. Sendo assim, sua percepção depende, principalmente, do domínio do código linguístico que está sendo utilizado, bem como, em muitos casos, de experiência vivencial para com figuras de linguagem nas entrelinhas, que têm o poder da atribuição de caminhos diegéticos e soluções perceptuais à enunciação apresentada⁸¹.

O ruído é o que torna plenamente concreto um arcabouço, pois, no mundo da vida se percebem as imagens juntamente com suas imagens sonoras naturais. As imagens sonoras de natureza ruidosa fazem com que se perceba, por exemplo, um movimento ou, simplesmente, a existência de um objeto que interage com o espaço pelos dinamismos que produzem sonoridades. Ruído sonoro é toda manifestação não verbal e não musical de um objeto.

Portanto, o ruído pode espessurizar tanto o tempo diegético quanto o enunciatório, ou até os dois simultaneamente ao trazer os objetos o mais próximo possível do real. Ressalte-se que a edição do som, principalmente nos dias atuais, se preocupa seriamente em trabalhar esta parte importante da trilha sonora de uma obra.

Deve-se lembrar que o som, diferente das imagens visuais, tem sua percepção linear, pois sempre se dá sequencialmente. Seu campo de possibilidades perceptuais é limitado por esta linearidade plenamente vinculada aos intervalos de tempo na enunciação, fazendo-se ao longo dela. Além disto, o som, em sua constituição temporal, tende a formar uma estrutura organizada, limitada pelos momentos inicial e final da enunciação sonora. Com exceção do ruído, tanto a música quanto as sonoridades verbais, dada sua natureza estruturada e de linguagem, obedecem a uma formação homogênea, não podendo ou devendo ser percebidas de forma fragmentária em sua composição, com o risco de uma compreensão não plena.

⁸¹ O legendamento de obras é um artifício que reduz o verbal ao imagético através do simbolismo das palavras escritas. Este processo, além de “corromper” a composição das imagens visuais, muitas vezes não é eficaz ao pleno entendimento da enunciação em fluxo. Portanto, o ideal é que a espectação busque a compreensão do código através da imagem sonora, pois foi esta a proposta original quando da concepção da enunciação, mesmo que por meio da substituição da voz original por um simulacro *over*: a chamada dublagem.

A música é a mais matemática das artes (Boulez, 2002), e, pelo paradigma ocidental, é formada por escalas⁸² com intervalos de frequência bem definidos (sete tons e cinco semitons), bem como por intervalos de tempo padronizados, que organizarão composicionalmente sua ritmicidade.

A linguagem verbal, como já colocado, obedece a padrões de código linguístico tais como o léxico, o fonético e o semântico, que depende de elementos culturais, pois sua percepção é essencialmente simbólica.

Tais colocações foram em parte concluídas a partir da observação de obras que fazem parte do corpus, em especial da sequência inicial do filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, cuja organização dos objetos e dinamismos é quase propositalmente didática. Nessa sequência há a predominância do movimento de câmera (*travelling* de afastamento), que discrimina todo o espaço cênico, havendo pouquíssimo movimento dos objetos cênicos nas imagens.



⁸² Ordenamento sequencial de intervalos ascendentes ou descendentes.



Figura 30 – Cinco instantes retirados do plano-sequência de abertura de *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick

A câmera se afasta de Alex (A), personagem protagonista, por um *travelling* de abertura frontal, revelando o contexto à sua volta.⁸³ Ao se afastar, a câmera vai revelando o cenário e o grupo, bem como alguns adereços como estátuas, representando mulheres em posição que deixa à mostra, para cima, suas vaginas. As indumentárias das personagens são brancas, o que contrasta com o cenário escuro e pouco iluminado. O movimento de *travelling* comporta-se, em uma primeira observação, paralelamente ao tempo enunciatório, enquanto o tempo diegético está na figura das personagens, em seus curtos movimentos. O tempo diegético, nas personagens, mantém-se pobre em movimentos, por praticamente não haver dinamismos, que, em virtude disto, podem ser confundidas com as estátuas nas primeiras observações. Esta ilusão ocorre porque é difícil diferenciar as personagens das estátuas (“avatares⁸⁴-boneca”), pelo predomínio da cor branca que contrasta com o cenário, bem como a carência ou quase ausência de movimentos.

Simultaneamente, ouve-se a voz em *over*⁸⁵ de Alex que diz, com música instrumental em BG⁸⁶: “Aqui estou eu, Alex e meus três comparsas Pete, Georgie e Dim, e estamos sentados na leiteria Korova, tentando disfarçar nossa compulsão de o que fazer com a noite. A leiteria Korova vende leite e mais alguma coisa. Leite com sadismo ou frieza ou maldade juntamente com o que bebemos. Isto nos deixa prontos para mais um pouco da velha ultraviolência”.⁸⁷

⁸³ O filme narra os hábitos violentos de um grupo de rapazes, que cometem crimes de tortura, espancamentos, estupros, entre outros.

⁸⁴ *Avatar* pode ser definido como uma estilização simulacra. Por exemplo, uma boneca de brinquedo não é um ícone, mas um ícone de uma estilização. É um termo que se remete ao sagrado, mesmo que não se trate de algo assim.

⁸⁵ Voz do pensamento do protagonista.

⁸⁶ Música de fundo.

⁸⁷ A tradução livre dessa fala é nossa, assim como a de todas as seguintes.

A música instrumental remete a um suspense, através da sensação provocada pelo arranjo, por uma configuração sonora homofônica⁸⁸ com dois acordes de base que se alternam e intervalos percussionais com um tímpano⁸⁹ que se alterna simetricamente⁹⁰ em dois timbres (dá-dum-dá-dum-dá...), sendo o último “dá” mais longo, e a melodia de sopro é acompanhada pelos acordes entre o intervalo percussional (ta-ta-tá - taru-taru-tarúri-rararááá - intervalo percussional). O suspense está no uso das pausas percussionais que provocam tensão no tempo da percepção por não se saber como a melodia voltará a atacar.

Apenas nos instantes iniciais da sequência ocorre o movimento na imagem (ida do copo de leite à boca de Alex – personagem central), sendo logo sobreposto pelo movimento da imagem, que vai tornando a composição com objetos mais distribuída e excentrizada. Percebe-se que a composição evolui do centralizado ao excentrizado em um movimento contínuo do primeiro ao segundo estado. O tempo enunciatório vai se comportando como tempo diegético, à medida que a sequência evolui em fluxo⁹¹. O ponto central da imagem é o olhar hipnotizante do protagonista Alex (A) que parece fazer iniciar o movimento da câmera, que começa a afastar-se enquanto ele leva o copo à boca (B). Revela o arranjo de personagens (C) vestidos de branco à moda antiga⁹² com suspensórios e chapéus-coco de feltro pretos, quando se inicia a voz *over*. Inicialmente, em contraste com a trama que se desenrola *a posteriori*: uma atraente e simpática cenografia, com figurinos que remetem aos filmes antigos de comédia⁹³ ou ao circo. Além disto, a disposição em fila e ao redor (C, D e E), lembra anjos barrocos nos afrescos de igrejas; um contraste para com o comportamento hediondo que se revela nas sequências seguintes e que é sugerido pelo dito na voz do pensamento de Alex, vocalizado em *over*. Uma composição semelhante pode ser vista nas figuras à frente.

⁸⁸ Melodia com acompanhamento.

⁸⁹ Instrumento de percussão encontrado em orquestras sinfônicas, de som surdo e grave.

⁹⁰ Em Música, simetria é repetição com a mesma coconfiguração temporal.

⁹¹ Isto foi algo que começou a incomodar: o fato de não se poder qualificar a dimensão temporal de forma definitiva.

⁹² A indumentária remete aos anos 40/50, pelo uso de suspensório, calça tipo “risca de giz” e chapéu-coco de feltro. O figurino é visto em produções que remetem a estas décadas.

⁹³ Lembramos docemente de *O gordo e o magro*.



Figura 31 – Afrescos da Capela Sistina⁹⁴

Pode-se qualificar como elementos da sequência: o cenário neutro, os “avatares-boneca” e as personagens. Quase todo o fluxo se deu pelo movimento da imagem, através do qual foram convergindo para o quadro personagens e estátuas, nas laterais, que apresentam o espaço cênico e, principalmente, uma composição onde se encontram as porosidades descritas anteriormente (a perspectiva formada ao final da sequência lembra a capela na imagem da esquerda da figura anterior).

Quase em toda a sequência, pode-se observar um *fluir* que modifica continuamente o quadro, pois há apenas como movimentos na imagem a ida do copo de leite à boca de Alex (entre B e C).

A densidade da imagem do protagonista Alex se dilui em outros objetos cênicos periféricos. Há uma espessurização do tempo do plano pelo tempo do movimento da imagem. O fluxo temporal, o qual se descreve o espaço cênico, faz variar a cada instante, e, pode-se dizer, a cada quadro, o registro material fílmico, sua densidade.

Inicialmente, Alex é o objeto predominante, mais denso. Mas percebe-se que o tempo diegético, neste momento, é paralelo ao enunciatório, pois converge pelo movimento. O que acontece com a música e a voz, uma vez que a música é paralela ao tempo enunciatório, e a voz, ao diegético. Como em um texto que diz “era uma vez, um grupo de rapazes”, e,

⁹⁴ Disponível em <http://www.metodista.br/ppc/caminhando/caminhando-16/o-juizo-final-de-michelangelo>, acessado em 13/12/2009. Desconfiamos que Kubrick referiu-se a esta imagem, pois o afresco se chama *Juízo final*, como algo doloroso, castigo de Deus aos pecadores em alusão ao comportamento hediondo das personagens ao longo do filme.

posteriormente, “lá havia um líder e seus comparsas”, o que é corroborado pela voz do pensamento de Alex. O tempo diegético, no caso, é o próprio tempo enunciatório⁹⁵ com certo caráter narrativo. O que varia nesta sequência é a composição do quadro que, a cada instante, faz variar a densidade no espaço pela entrada dos objetos. Dada esta constatação, questiona-se: tal tempo seria enunciatório ou diegético? Não se trata de um misto, apesar de o tempo diegético depender do enunciatório. Imagina-se, após não se chegar a uma conclusão definitiva e consistente, que tanto o tempo diegético quanto o tempo enunciatório se fundem sincronamente, neste caso e, por que não dizer, em casos composicionais similares. O quadro, por seu caráter absolutamente mutante pelo movimento, inicia-se enunciatório e passa a diegético; mas não há como determinar o momento exato onde isto ocorre.

O tempo diegético, no caso, sugere uma temporalidade do enredo apresentado pela obra. Se não se percebe tal enredo, haveria nela apenas o tempo enunciatório? Ou então, o tempo enunciatório, no caso de planos-sequência, sempre traria traços diegéticos por alguma composição narradora?

Voltando à análise, constata-se que em A e B, o tempo diegético é claramente centrado em Alex e seu copo de leite, mas posteriormente a enunciação vai se tornando claramente diegética, e por que não dizer também que o tempo diegético se torna enunciatório pelas variações da densidade, na relação não enfatizadora da diegese dos objetos com o contexto? Em muitos instantes, pela ênfase dada aos objetos, percebe-se algo como se a sincronia diegética escorresse pelos dedos ou se tornasse periférica. Os objetos, assim, poderiam conter cargas temporais diegéticas, enfatizadas no enredo ou apenas enunciatórias, centradas no fluir temporal da obra. Seu tempo poderia ser uma resultante destes dois vetores?

Tal resultante temporal, que confunde o tempo diegético com o enunciatório em função do fluxo, começou a sugerir a existência de outra dimensão de tempo, pois tanto se pode dizer que o tempo é enunciatório, por estar claramente presente no tempo do movimento da imagem em sincronia com a enunciação fílmica, quanto se pode dizer que se trata de um tempo diegético, na figura de uma personagem “narradora”. Além disto, o aparecimento, pela descrição de outros objetos, mesmo que de natureza semelhante, atribui a tudo outros tempos, pois são outras durações atualizadas naquele espaço.

De modo tradicional, ritmicamente, não houve uma distensão ou compressão da dimensão enunciatória em função da diegética ou vice versa, pois o ritmo não variou ao longo desta sequência. E isto é claro pelo fluir contínuo da variação no arcabouço acompanhado

⁹⁵ Suspeita-se da existência desta dificuldade em separar as dimensões do tempo em fluxo, por a percepção buscar a compreensão da diegese em função do objeto exposto no intervalo de tempo enunciatório.

pela simetria musical, que sugere regularidade. Principalmente, porque não se trata da construção de um tempo artificial enunciatório pela colagem de capturas em momentos distintos, mas sim da sobreposição em fluxo de um tempo perceptível através do movimento da imagem, que espessuriza tanto o tempo diegético quanto o tempo enunciatório. Na proposta, pode-se perceber que sem tal movimento da imagem, não seria possível o tempo diegético, pois a figura virtual (visualmente falando) de um “narrador”⁹⁶, que descreve ao longo do tempo por imagens, somente poderia estar presente desta forma, visto que há a presença de um narrador verbal, na atualização do pensamento de Alex em palavras reveladoras diegeticamente.

Em função da experiência, de assistência repetida desta e de outras sequências sem cortes, tem-se a impressão de que o movimento da imagem pode tanto ser narrativo e/ou descritivo, diegético, enunciatório, como observado em *Laranja Mecânica*; como pode ser também, a ponte entre dois contextos, dois espaços cênicos contidos no espaço da percepção audiovisual. Vê-se isto na sequência final de *Control*, que traz tanto o tempo enunciatório quanto o diegético enfatizados no espaço, pois, na sequência anterior deste filme, houve a morte do protagonista. Tal sequência descreve um movimento de *travelling* vertical por meio de uma grua que, inicialmente, mostra a chaminé do crematório.

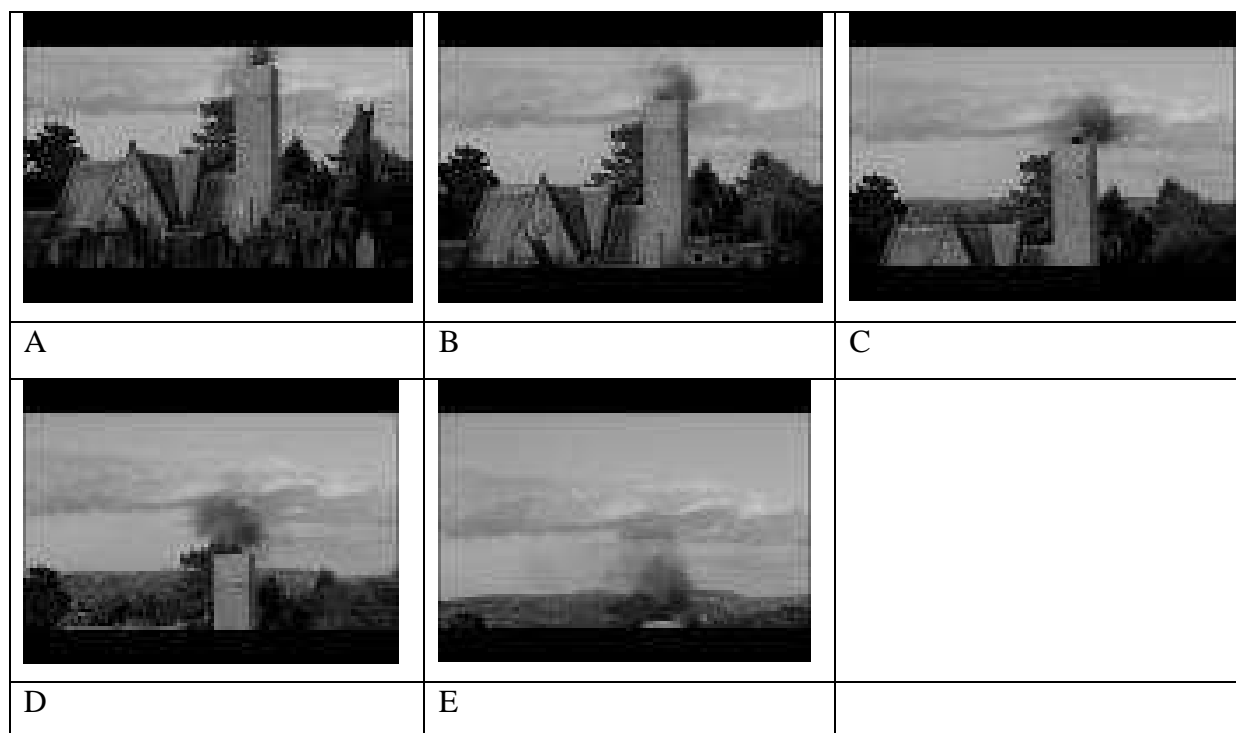


Figura 32 – Instantes da sequência final de *Control* de Anton Corbijn

⁹⁶ Como todo narrador é uma personagem, a dimensão temporal é sempre a diegética.

O tempo enunciatório, numa primeira observação, está no movimento da imagem que descreve a chaminé, e o tempo diegético na fumaça que, no caso, representa o protagonista Ian Curtis, morto (em suicídio). O tempo diegético foi expresso pelo movimento da fumaça do crematório. E por que não estar no movimento que descreve como uma narração?

Se a câmera estivesse parada mostrando um quadro aberto e a fumaça saindo, o tempo enunciatório seria percebido claramente, por estar em sincronia com o diegético, não por um dinamismo, mas pelo próprio passar do intervalo do tempo em que o plano se apresenta em fluxo. Mas, aqui, o movimento espessurizou qual tempo? O diegético, por acompanhar a trajetória de baixo para cima da fumaça, ou o enunciatório, ao estar em paralelo com o intervalo de tempo da imagem?

Simultaneamente, ouve-se na sequência uma música de autoria de Ian Curtis. Trata-se, portanto, de uma música temática, que espessuriza o tempo diegético, o de uma personagem que, ao longo da obra, é mostrada como músico. Ou seja, além dos objetos percebidos visualmente, a música associa a duração de Curtis ao crematório, à chaminé e, principalmente, à fumaça, associada ao seu corpo. Mais uma vez, se percebe um tempo diegético junto com o enunciatório, estando a união focada nos objetos cênicos que remetem tanto a uma quanto a outra dimensão. O tempo diegético, espessurizado pela música temática, que pode ser considerada como mais um objeto cênico, apesar de não tangível, linear e, por que não dizer, paralela também ao tempo enunciatório. Sendo que, como na sequência anterior, dentro de um caráter “narrativo” através da descrição, que varia a densidade na composição dos arcações de imagem visual em fluxo (E), bem visível no último instante em que a fumaça (elemento essencialmente diegético) fica enfatizada no quadro, bem como pela espessurização provocada pela música temática. Como distinguir, então, em um plano-sequência, estas duas dimensões de forma essencial?

O tempo enunciatório e o diegético se confundem, em função do(s) objeto(s) que se apresentam ao espectador. É como se houvesse outro tempo projetado sobre uma ou outra dimensão, com o poder de tensionamento do tempo da percepção.

Control, nesta sequência, apresenta o clima de melancolia pela morte do protagonista através desta variação de densidade, pela articulação do objeto chaminé e da fumaça do corpo de Ian Curtis acompanhado pela música, reforçando a virtualização da personagem: não é mais apenas a imagem do sujeito visualmente atualizada no filme, mas é também a memória do sujeito, recordado através de sua obra.

O tempo enunciatório enfatiza a quebra da metonímia, o que fez o enquadramento fechado no crematório descrever seu contexto, alongando-o em relação ao tempo diegético,

atualizado na fumaça e na música. Por outro lado, o tempo diegético também se sobrepôs ao enunciatório através da variação da densidade, pelos objetos cênicos e mais uma vez a música, que se tornou temática pelas circunstâncias diegéticas. Mas pode-se interpretar de outro modo: o movimento, tempo diegético, acompanha o fluir como se, metaforicamente, a vida (ou o espírito) de Ian Curtis estivesse saindo pela chaminé, acompanhada pela melodia, num cortejo que leva o músico, musicalmente, “para o céu”. O quadro ativo, aqui, buscou sincronia com o movimento da fumaça (tempo diegético). Mais uma vez, os dois tempos não expressam o ocorrido de forma definitiva (não houve temporalidade exclusiva em nenhum dos elementos analisados no quadro). Por que buscar a sincronia com o tempo diegético atualizado espacialmente pela fumaça? Não seria, como na análise anterior, outra temporalidade? A da fumaça?

Assim, a presença de quadros ativos e passivos em sobreposição não permite concluir sobre as temporalidades. As dimensões de tempo ali atualizadas continuam sendo instantes, frutos da divisão do movimento, assim como as densidades, em função deste movimento: houve uma constante mudança da natureza das dimensões temporais em função do fluxo, dos dinamismos, dos objetos, tangíveis ou não, e do posicionamento atribuído aos objetos no espaço onde são percebidos.

Já em *Cidadão Kane* de Orson Welles, nos instantes abaixo, pode-se observar o quadro ativo sendo o próprio tempo diegético.

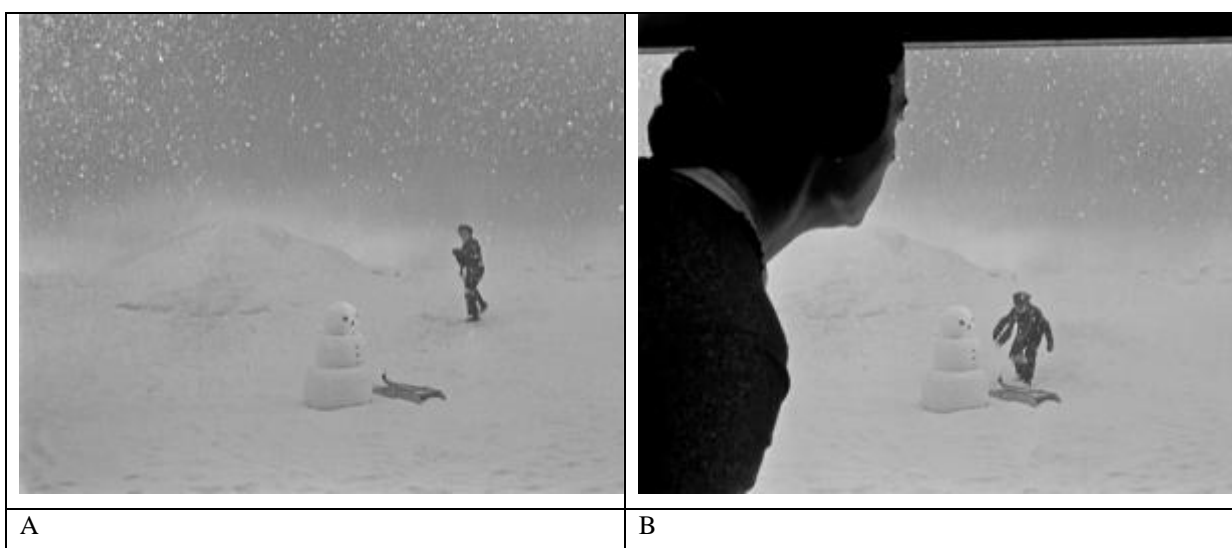




Figura 33 – Instantes de *Cidadão Kane* de Orson Welles

No instante A, temos a imagem quase centralizada de Charles Kane na infância, brincando com a neve. Na sequência inicia-se um *travelling* e o quadro abre a partir da

personagem, mostrando, a cada instante, novos objetos cênicos, bem como novas personagens (B e C). A mãe de Charles Kane, Keyna, diz: “Cuidado Charles, coloque seu cachecol em volta do pescoço”. Em D, a câmera continua a sua trajetória para dentro da casa através da janela (cuja fachada fora apresentada na sequência anterior). A personagem da direita, Patches, diz à mãe: “Keyna, já não é hora de contar-lhe a verdade? Quer que eu a ajude?” A mãe responde: “Melhor, antes que saia nos jornais, Sr. Patches”. O outro homem da esquerda diz: “A senhora pode cometer um erro ao falar do seu pai”. A mãe responde: “Eu sei exatamente o modo como vou contar a ele, Sr. Patches”.

Em E, acrescenta-se ao movimento da imagem a sincronia com o movimento na imagem de outra personagem, a mãe de Kane, a qual caminha com o quadro e o densifica no centro (E e F) até posicionar-se à mesa entre F e G, novamente excentrizando a cena, enquanto o homem da direita diz: “Seu pai era um escritor que gastou seu dinheiro com prostitutas e acabou perdendo a propriedade. Esta propriedade era de todos nós!” Em E e F a câmera remete ao tempo diegético, pois movimentou-se em sincronia com a personagem, via um narrador, e o quadro descreveu seu falar ao centro.

Mesmo tratando-se de um tempo diegético, tal movimento é síncrono com o tempo enunciatório, pois a narrativa, em sua ilusão de movimento, principalmente entre E e F, flui como tempo enunciatório, e tal fluência é o que atualiza o arcabouço a cada instante. Neste caso, os espaços se dividem claramente em H, quando se percebe a janela como uma “moldura” onde Kane movimenta-se em seu centro (seta em H), e a discussão, ao remeter-se a seu pai, remete-se, mesmo que indiretamente, também a ele.

Apesar de não ter havido cortes houve no interior da cena uma divisão do espaço em dois, de naturezas distintas. O último instante mostra tal divisão, tendo a janela como “moldura”, que cria outro quadro dentro do principal, no qual existe a movimentação da personagem. O tempo diegético manteve-se em virtude de o espaço manter uma ligação plástica com o início da sequência (moldura em H). Os espaços atualizaram o tempo.

Mais uma vez, o tempo diegético encontrou-se entre as personagens e o elemento intangível do movimento da imagem⁹⁷, mas também, por que não dizer, o tempo enunciatório, sem o qual, inclusive, não há o tempo diegético. Portanto, mais uma vez surge a questão, qual a fronteira entre o tempo diegético e o enunciatório?

Já sabemos que é um axioma a dependência do tempo diegético para com o enunciatório. Mas constata-se, na análise, que há uma articulação dinâmica entre estas duas

⁹⁷ Este absolutamente síncrono com o tempo enunciatório.

dimensões, e tal fenômeno foi percebido em função dos objetos que compõem a *mise-èn-scène*.

Dinamicamente, tal qual a duração externa - inapreensível, contínua e heterogênea -, o movimento da imagem tanto em *Laranja Mecânica* quanto em *Cidadão Kane* reduz os instantes aos fotogramas, atribuindo diferenciação contínua e tempo atualizado em um espaço homogêneo. No caso de *Cidadão Kane* isso é claro, pois se observa a divisão em dois ambientes: o externo da neve e o interno da sala de estar, separados por uma parede que é tornada porosa por uma janela.

Ora, o conceito de sequência ou de cena encontrado na totalidade dos autores pesquisados versa sobre intervalo onde existe um espaço e/ou tempo diferentes do anterior. Portanto, pode haver como no caso de *Cidadão Kane*, numa mesma temporalidade ambiental que simula uma dada contemporaneidade - em sentido bergsoniano - a divisão do espaço, sendo que a janela não mais apenas separa os espaços, mas liga os tempos, percebidos de forma simultânea. Tal porosidade da janela atribui à composição uma coalescência de tempos, apesar de ser apenas a interseção dos espaços de dentro e fora o que compõe o (mesmo) ambiente cênico temporal.

Já em *Laranja Mecânica* o tempo fluiu ao longo da sequência, não havendo sobreposição por interseção de espaços que sugerisse esta contemporaneidade temporal, pois se trata de um espaço único descrito pelo movimento, que não apresenta obstáculos físicos em função dos quais a percepção viesse a atribuir alguma distinção entre os percebidos. O plano-sequência de *Laranja Mecânica* foi mais espacial, enquanto o de *Cidadão Kane* estivesse mais enfatizado no encadeamento temporal, dado à composição moldurada mais porosa.

Mas não há, nos dois casos, como distinguir, na perspectiva clássica, o espaço do tempo. Vê-se até que em ambos é quase impossível dissociar os tempos diegético e enunciatório.

Mas, em outra sequência, de *Control*, verificamos a combinação de alguns comportamentos dinâmicos na composição do plano-sequência. O filme já mencionado é baseado em fatos verídicos e mostra a história do músico Ian Curtis em sua conturbada carreira, que culmina com seu suicídio em 1980. Aqui, no exemplo, se trata da sequência inicial.



A



B



C



D



E



F

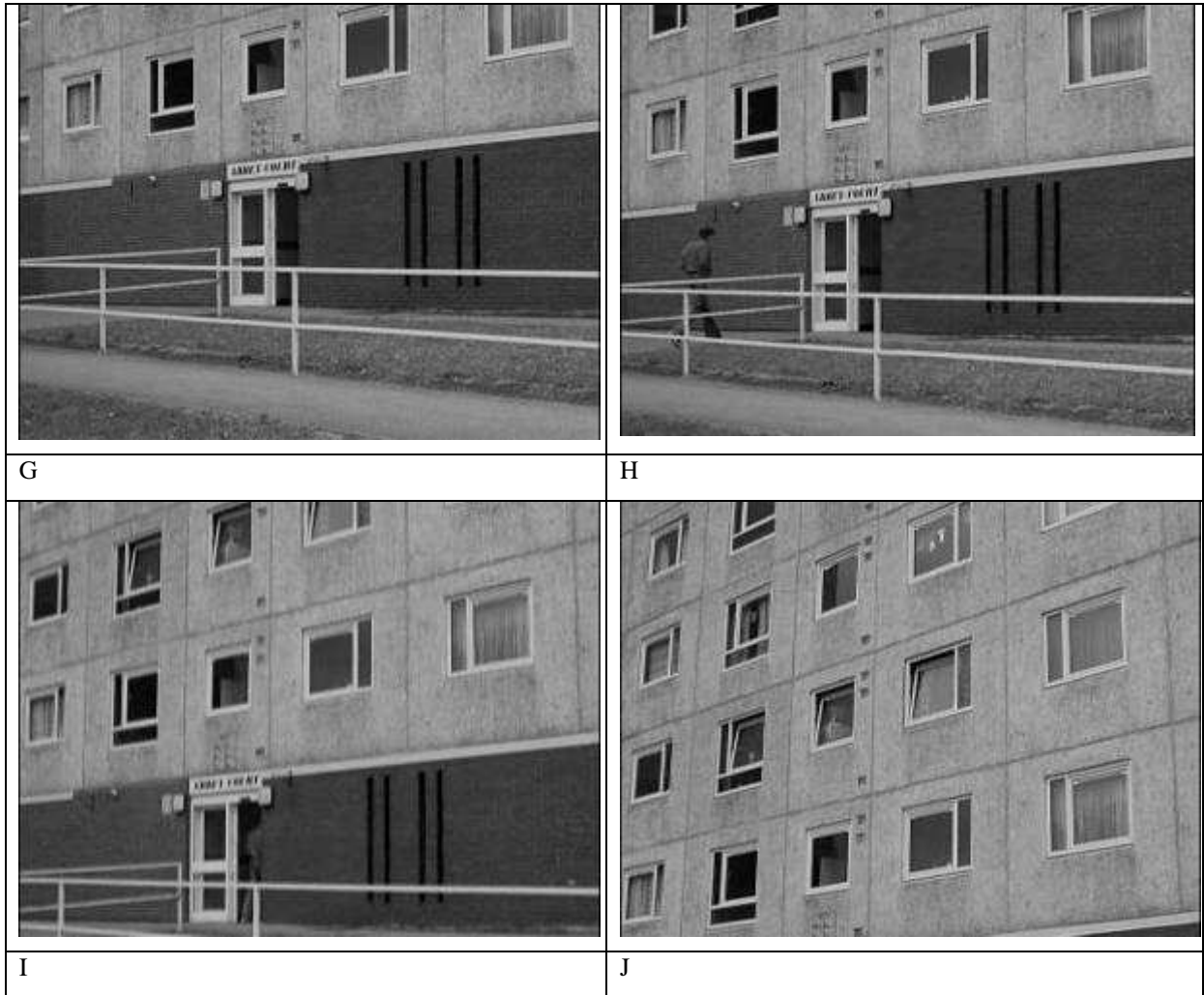


Figura 34 – Instantes de *Control* de Anton Corbijn

Entre A e B o movimento da imagem passa do tempo que descreve o espaço à sua sincronia com o tempo diegético, pois nos primeiros instantes mostra-se o contexto externo e se atualiza a duração externa. Posteriormente, em C, inicia-se esta sincronização com o tempo diegético quando a câmera acompanha a personagem protagonista caminhando. Em E, há uma parada do quadro ativo, passando ao quadro passivo com o objeto central divergente, que continua em F, quando a personagem sai, dando a impressão de que se encaminha a outro contexto ou que haverá um corte na sequência (G). Em H, a personagem volta à cena e entra no edifício (I), fazendo com que o quadro retorne à atividade, pois se perde o referencial do objeto cênico.

O instante J apresenta-se como parte de uma panorâmica de eixo vertical, que mostra o contexto no tempo diegético, supostamente terminando no corte, centralizando a janela do apartamento onde o protagonista reside, o que é corroborado pela sequência subsequente, na

continuidade do tempo enunciatório, mas sem quaisquer referenciais diegéticos no instante mostrado.

Ao longo de toda a sequência ouve-se o som ambiente (ruídos) de crianças brincando na rua e, em BG, uma música de autoria de Ian Curtis. De uma ênfase no ruído ambiental à música, ocorre um *crossfade*⁹⁸ e, após esta transição, apenas se ouve na trilha a música temática, o que sugere uma mudança de ambiente. É como se a personagem saísse do ambiente sonoro da rua, de uma pessoa comum, e, pelo aumentar da intensidade do BG de sua música, se mostrasse alguém diferenciado (“este é Ian Curtis”). No caso, alguém que, naquele momento da narrativa, se propõe a viver da música.

A música, em sua introdução, sugere-se incidental e vai se tornando temática, pois vai atualizando Ian Curtis como alguém que compõe - ou que comporá, pois naquele momento ele ainda não se afirmara diegeticamente como músico e compositor -. A narrativa, através da música, acopla-se definitivamente ao tempo diegético, introduzindo o *porvir* da personagem.

Aqui, visualmente, se pode perceber que o quadro ativo também apresentou variações em sua dinâmica, enfatizando o tempo diegético de forma inconstante. E, mais uma vez há a constatação, similar à que fizemos em *Cidadão Kane*, de que, dentro da movência do tempo enunciatório, a percepção centrou-se ora no tempo diegético, ora no enunciatório, pela perda do referencial diegético da personagem (objeto). Isto nos sugere - tanto pelo comportamento da imagem quanto pelo do som - que a relação entre as dimensões do tempo no interior de um plano-sequência não necessariamente mantém-se constante, regular ou previsível. A personagem e sua movimentação, seu tempo, não se mantêm no centro nem do espaço nem da temporalidade perceptual, pois o quadro se excentriza no início e ao final. Apenas há ênfases em intervalos internos à sequência. Assim como o *crossfade*⁹⁹ na trilha sonora introduz outra natureza sonora, excentrizando o ambiente (tempo enunciatório) em detrimento do tempo diegético.

No plano-sequência pode haver ênfases no tempo diegético ou um desvio ou passagem do objeto, em imagens de quaisquer naturezas (sonoras ou visuais), a uma periferia, que leva a uma perspectiva que não subordina a percepção ao tempo diegético. Assim, neste caso, apenas se percebendo enfaticamente o tempo enunciatório pela perda de referenciais de objeto que manteriam o elo diegético.

⁹⁸ Variação de intensidade (volume) cruzada. Um dos sons “desce” até “morrer” enquanto o outro “sobe em intensidade até tomar todo o espaço sonoro de forma simultânea.

⁹⁹ Um som diminui de intensidade enquanto outro sobe e o suplanta.

Estas dimensões variam quanto à sua ênfase, interagindo de forma diversa, nos diversos momentos, com o tempo da percepção, e isto se dando sempre em função dos objetos cênicos, tangíveis ou não. As variações instantâneas deslocam o tempo da percepção à sincronização com o diegético ou o enunciatório (que não são um misto), bem como enfatizam ou o espaço ou o tempo (e esse é o misto) no espaço, em diversos momentos do tempo. Tais relações variáveis são percebidas sempre a partir dos objetos cênicos. No caso de *Control*, isto fica bem claro, porque o tempo diegético, atualizado em Ian Curtis, pode divergir ou convergir ao longo da própria sequência (na forma da personagem que entra ou sai de quadro). Assim, os objetos têm temporalidades que podem mudar de natureza, alternando sua função de enunciatória a diegética ou vice-versa, pelo deslocamento da ênfase em quadro do objeto cênico.

Não se trata de variação no ritmo, pois a organização e a montagem da continuidade enunciatória do plano-sequência não variou; mas se trata, sim, de variações e/ou alternância entre tensões, por vetores de naturezas distintas. Ou seja, conforme discutido no capítulo 3, o que ocorreu foi uma *modulação*¹⁰⁰. Isto é perceptível pela variação da tensão sem que tivesse variado a configuração da periodicidade cíclica (ritmo) percebida ao se assistir à sequência de *Control*.¹⁰¹

Ainda constata-se outro fenômeno, que se repete nas três sequências analisadas, principalmente no último: o tempo de exposição dos objetos. Tanto os objetos cênicos quanto os movimentos entraram como elementos temporais a mais, em um intervalo mensurável, variando de natureza entre o diegético e o enunciatório. Entretanto, não são apenas tempos de movimentos da imagem, mas são, principalmente, ênfases dadas aos objetos que levam a que sejam percebidos através da variação da densidade no quadro (o que é percebido nos instantes da enunciação). Assim, em se considerando apenas o movimento ou o tempo, se reduziria a composição a algo mecânico, pois se trataria de enfatizar elementos que reforçam o ato de comunicar tendo o espaço como seu lugar do modo de agir.

Então, os dois elementos temporais - movimentos e ênfase nos objetos, espessurizadores da duração audiovisual -, podem ser considerados como a síntese de um tempo a mais, além daqueles dois já discutidos, pois também, vetorialmente, *tensionam* o tempo perceptório (terceiro). Desta forma, de acordo com a análise que fizemos, os vetores do tempo passariam à seguinte configuração:

¹⁰⁰ Preliminarmente definida como uma indefinição da natureza do tempo em um objeto.

¹⁰¹ Este evento também está presente nos outros dois filmes, de forma mais ou menos clara do que em *Control*.

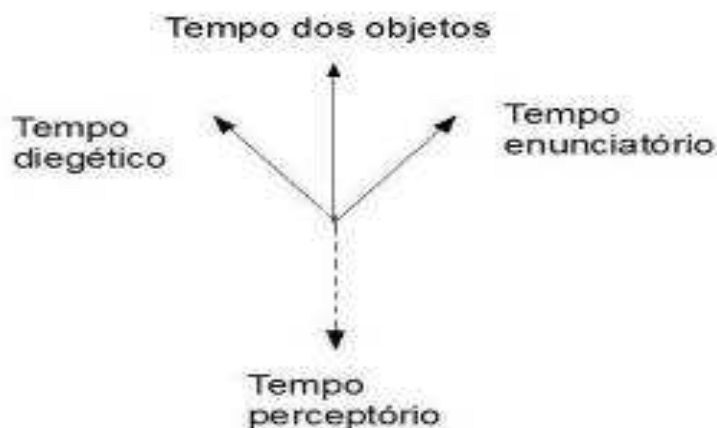


Figura 35 – Novas dimensões, propostas, do tempo no audiovisual.

Neste novo diagrama conceitual e teórico propõe-se tornar mais precisa a análise, pois se considera mais outra temporalidade, não contemplada nos estudos clássicos: o *tempo dos objetos*¹⁰². Foi considerado o tempo de exposição de um objeto cênico em um plano-sequência, mensurável, bem como o tempo dos movimentos de câmera ou da ausência deles.

Passa-se assim, a propor que a temporalidade audiovisual não é apenas vinculada aos processos de montagem, mas também à composição e às temporalidades internas ao quadro e ao espaço da percepção (em se considerando as imagens sonoras como objetos), bem como à natureza aí presente dos objetos ou os seus comportamentos. Ou seja, propõe-se a existência de uma quarta dimensão temporal, interna ao quadro, a qual pode comportar-se em paralelo com o tempo diegético ou enunciatório¹⁰³, atualizando-se (sendo uma projeção) em um ou outro, como se viu nas análises anteriores.

Define-se esta *dimensão* também como espacializada, pois pode ser medida e cronometrada. Mas esta dimensão tem o poder de espessurizar, dentro do quadro, outras dimensões, fazendo com que haja tensão por demanda de tempo de percepção. No diagrama, tal vetor é central em relação aos outros dois, pois se comporta como uma resultante ou como um vetor que se projeta, se atualizando nos instantes dos outros, fato que é explicável, por exemplo, pela mudança de natureza de um objeto cênico; ou então pela dificuldade de

¹⁰² O tempo dos objetos pode também ser a atualização no espaço da percepção audiovisual da duração desses objetos, cênicos ou intangíveis (como é o caso dos movimentos).

¹⁰³ Em virtude da modulação. Em análises, pode ser percebida como um ou outro tempo. Esta eterna mudança de natureza faz com que seja mais coerente considerarmos tais fenômenos como outra dimensão de tempo dentro do quadro, que espessuriza a duração audiovisual.

atribuição a um objeto cênico ou a um movimento uma natureza exclusivamente diegética ou enunciatória.

Tal vetor espessuriza o tempo. Essa espessurização pode decorrer, tecnicamente, de um movimento de câmera e do objeto cênico, como ocorre em *Control*, na sequência analisada; ou de um dinamismo invisível como o *crossfade*, referido na análise; ou de uma diminuição na ênfase, como em *Cidadão Kane*, no momento em que o quadro enfatiza o espaço interno da residência sem deixar de mostrar, em uma moldura, o exterior, mantendo mais o elo temporal do que o espacial. Aliás, no caso, tal elo temporal é sugerido exatamente por este vetor: pelo fato de o *tempo da personagem Kane* brincando com a neve no exterior da casa propor ao espectador uma simultaneidade narrativa, necessária à diegese, e proposta no espaço cênico, para a compreensão das motivações da personagem.

Percebe-se, portanto, que o tempo dos objetos talvez não seja somente o intervalo mensurável de exposição deste na enunciação de um plano ou de uma sequência. O tempo em que a percepção está exposta ao objeto também traz a sua virtualidade, o espírito através do qual se intui sua duração, o que traz suas reais diferenças de natureza para com outros objetos atualizados no espaço da percepção audiovisual¹⁰⁴.

4.2 Os objetos cênicos e a duração

O plano-sequência se expressa através de dinamismos, sejam eles da imagem ou na imagem, vinculados a atividades exteriores ou interiores à diegese, a partir dos movimentos dos objetos percebidos. Tempos de naturezas diferentes podem se articular na produção de sentido, identidade e tensão¹⁰⁵. A presença e a posição de objetos no interior do quadro, ou movimentos descritos por estes ou pelo próprio quadro, alteram o modo como as dimensões clássicas de tempo tensionam a percepção da natureza dos objetos, e é o foco necessário para a compreensão dos fenômenos temporais de um audiovisual.

No subcapítulo anterior aventou-se a hipótese de haver no audiovisual uma quarta dimensão de tempo, vinculada tanto aos objetos que se moviam em cena quanto aos movimentos da imagem na cena. Enfatizamos, em outras palavras, que o espaço da percepção audiovisual não se resume a uma tela plana de imagens, como um cartaz de porta de cinema, mas que, diferentemente, inclui o simulacro de um espaço e de uma duração extemporânea do tempo real, por meio da simulação de um fluxo. Eventuais fluências de tempo interrompidas

¹⁰⁴ Somente se pode qualificar os objetos em um quadro, sendo impossível mensurá-los ou quantificá-los.

¹⁰⁵ Como já discutimos nas relações entre as três clássicas dimensões de tempo.

em uma montagem com cortes móveis (Deleuze, 1983), metonímias imagéticas provocadas pelas propostas de enquadramento, que sempre são completadas pela percepção através dos mecanismos da memória.

Daí a importância do tempo da percepção como vetor, complementar, mas decisivo. Pois, nos termos de Deleuze (1983, p. 35-36),

o plano é como o movimento que está sempre assegurando a conversão, a circulação. Ele divide e subdivide a duração segundo os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração. Está sempre dividindo a duração em sub-durações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa duração imanente ao todo do universo. Posto que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica — não somos nós, o espectador, nem o herói — é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana.

Ao se capturar imagens em uma produção, não apenas se capturam objetos em posições ou se os posiciona e *os reduz*, “achatando-os” e os congela em um quadro plano. Mais do que isto, se registram, além dos objetos, os cortes móveis que são divisões da duração. Cria-se assim tempo espacializado, uma condição do registro material. Reduz-se o fluxo, o tempo real, ou a duração aos instantes do tempo enunciatório (não a espaços da tela plana apenas), reunidos para contar uma história por encadeamento; esse procedimento atualiza o tempo enunciatório e faz o tempo diegético ser percebido através do tempo dos objetos: as “sub-durações” das quais fala Deleuze nesta última citação.

As possibilidades de inserção de espaços no quadro são infinitas, porque não apenas os objetos podem estar no espaço capturado como imagem, mas também ali podem estar outros espaços e tempos, pois o tempo de um objeto cênico não pode ser definido apenas como um intervalo mensurável, pelo qual se está mostrando em um quadro: trata-se de um instante de um tempo incomensurável, a que Bergson chama de duração, no caso, a duração do objeto.

Mas, conforme Bergson, sempre se pensa inicialmente em

substituir essa continuidade do devir, que é a realidade viva, por uma *multiplicidade descontínua de elementos inertes e justapostos*. Justamente porque cada um dos elementos assim constituídos contém, em razão de sua origem, algo daquilo que o precede e também daquilo que o segue, ele deveria assumir aos nossos olhos a forma de um estado misto e de certo modo impuro. (o grifo é nosso, BERGSON, 2006 d, p. 157)

A inércia e a justaposição de que fala Bergson são artifícios necessários à criação do registro material, pois são eles que possibilitam a expressão audiovisual. Tanto um filme quanto um videoteipe ou outro suporte existem (são o que são) porque o movimento, continuidade do real, é congelado em múltiplos instantes sequenciados que constituem, quando em fluxo, o tempo enunciatório impresso no registro material. Tanto se registra o tempo real, pelos instantes que em continuidade simulam movimento, quanto o tempo dos objetos, pois, no tempo real, se está registrando *instantes da existência* dos objetos pela divisão do seu movimento.

Como já discutido no capítulo 2, há diferença de natureza entre a duração externa (tempo real) e a duração dos objetos internamente ao quadro. Esta segunda duração é homogênea, pois não se pode dividir precisamente a vida de alguém, por exemplo, como a divisão da duração externa pelo processo de espacialização do tempo. A duração dos objetos é intuída a partir do intervalo de tempo em que a sua imagem aparece em movimento.

No caso, já se trata de uma imagem da imagem. Não é a imagem da coisa, pois se a vê dentro de um quadro, submetida ao meio e aos processos através dos quais se atualiza. A duração externa (ou o tempo real) é simulada no espaço da percepção audiovisual que divide o indivisível. Quase como um axioma, espaços e temporalidades podem ser inseridos uns dentro dos outros. São modos de expressão do próprio processo de captura e montagem das imagens.

Na seqüência a seguir, do filme *Cloverfield*, por exemplo, um dos objetos percebidos é o próprio processo de captura das imagens, similar ao resultado obtido com uma câmera doméstica, com a qual não há preocupação com futuros processos de finalização. Diferente do visto em *Cidadão Kane*, onde uma janela liga os espaços, em *Cloverfield* há o olhar de uma personagem, cinegrafista amador¹⁰⁶. A duração da personagem se atualiza no tempo diegético. Este “narrador” vai descrevendo a trama e a catástrofe, tal qual acontece na sociedade midiaticizada, onde qualquer pessoa munida de uma câmera publica imagens na rede mundial de computadores, tendo o potencial de um “furo” de reportagem pelo simples fato da oportunidade do registro de algo em seu tempo real.

O tempo enunciatório de *Cloverfield* pode ser descrito como alguns poucos e longos planos-sequência, dentro dos quais se selecionam trechos. Trata-se de quase outra categoria, a de “plano-trecho”, que comportaria planos-sequência sem cortes¹⁰⁷, como neste caso ou em outros que versam sobre sequências que simulam uma câmera de TV ou de vídeo ligada

¹⁰⁶ No sentido de “não profissional”.

¹⁰⁷ Os cortes estariam em pontos aleatórios.

capturando o tempo tal qual um sistema de segurança, por exemplo. O filme trata, fundamentalmente, de depoimentos de amigos em uma festa de despedida a Rob, que conseguiu um emprego no Japão. A atmosfera da obra remete a lembranças dos atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 em Nova York, não só pelo fato de o filme se ambientar naquela cidade, mas pela réplica, no filme, da avalanche de registros divulgados pela mídia feitos por personagens anônimos e suas câmeras no meio da confusão instaurada naquele fatídico dia, e pelos modos similares dos efeitos que tornam o tempo diegético o próprio tempo enunciatório. Os efeitos enunciam uma “pobreza” técnica: as imagens são tremidas e, em muitos momentos, desfocadas, o som é rico em ruídos ambientais, etc. A lembrança é assim acionada mais pelos modos de constituição das imagens visuais e sonoras do que por seu conteúdo, e é interessante registrar que os profissionais que realizaram o filme se apropriaram e atualizaram o modo “não-profissional” de capturar imagens.

O trecho a seguir mostra instantes com algumas imagens tremidas (C). O quadro se confunde com outros espaços, outras molduras encontradas ao longo do tempo da sequência, como aparelhos de TV em uma loja, na qual, em pânico, a personagem entra aleatoriamente.





Figura 36 – Instantes de um trecho de *Cloverfield*, de Matt Reeves

Na sequência, a sonoridade é polifônica¹⁰⁸. Ouvem-se gritos, ruídos de carros e sirenes passando, e tiros, entre outros ruídos do “caos”. Hud diz em *off*: “Rob, escuta: a gente tem que sair daqui! Está entendendo? Tem alguma roubada acontecendo lá fora! Você tá entendendo o que eu estou falando? Tem alguma coisa estranha acontecendo lá fora”. Hud pergunta aos

¹⁰⁸ Há diversas fontes sonoras sobrepostas.

transeuntes e saqueadores da loja: “Quê que tá acontecendo?”. Simultaneamente, o locutor na TV diz: “Este é o noticiário da CNN. Uma catástrofe está acontecendo agora em Nova Iorque. Nossa repórter tem mais detalhes...”. A repórter entra, com a qualidade do áudio como se estivesse falando em um telefone: “Foi uma série de explosões... A população ainda não sabe que estamos com esta que na certa foi a maior¹⁰⁹ catástrofe que já se abateu sobre a cidade. As forças armadas tentam evacuar a população em segurança”. Ao mesmo tempo pode-se ouvir o áudio de outra TV: “O máximo que se pode dizer é que é uma coisa...” O áudio é interrompido, no mesmo momento, por outro locutor, em outra TV: “Há escombros caindo sobre a cidade inteira¹¹⁰ ... A situação realmente é alarmante”.

Pode-se concluir que, assim como se simulou um não planejamento no trato com as imagens, as sonoridades são apresentadas na sequência de forma polifônica e caótica. Na sequência analisada, as vozes de locutores de diversos canais de TV se sobrepõem. Isto provoca dificuldade no entendimento da enunciação, tal qual se estivesse no momento mesmo do acontecimento, em meio ao caos que em geral um acontecimento dessa ordem provoca.

Nesta sequência, no viés da pesquisa, se percebem algumas importantes articulações entre espaço e tempo. A moldura da TV, assim como a janela em *Cidadão Kane*, coloca outro espaço no mesmo tempo. Há instantes determinantes da natureza dos objetos descritos imageticamente, bem como da natureza da própria descrição, que, no caso, é o modo como as imagens são captadas e apresentadas em fluxo. Em C, o borrado mostra que a imagem simula¹¹¹ o comportamento (olhar subjetivo) de uma câmera doméstica. Isso faz com que o tempo diegético seja o tempo enunciatório, convergente, pois o tempo descrito é o olhar da personagem¹¹². Muitos autores chamam esse tipo de categoria de filme de “filmes em tempo real”, pois as dimensões diegética e enunciatória se fundem, sendo o modo de agir da câmera, pelo comportamento composicional e dinâmico, o que determina tal característica.

A sequência inicia com a personagem Hud¹¹³, cinegrafista, entrando em uma loja de eletroeletrônicos seguindo Rob, que busca uma bateria para seu telefone celular. As personagens presenciam saques (A e B). As notícias nos aparelhos de TV chamam a atenção e fazem com que a câmera, a partir de um comportamento “subjetivo” (diegético), enquadre as diversas telas (D, E e F) até focar-se em uma (G e H), saindo dela para outra (I e J). O tempo

¹⁰⁹ A crítica especializada atribui ao filme um tom de consolação em relação aos atentados de 2001, no sentido de que “poderia ser pior” ou “algo pior pode acontecer, vamos ter cuidado...”

¹¹⁰ Não apenas nas cercanias do WTC. A crítica se refere a estes trechos que simulam a mídia. Outro tom realístico é o uso da denominação CNN, uma emissora real, em lugar de se criar um nome fictício para ilustrar.

¹¹¹ Simula porque se trata de uma produção cinematográfica pensada por profissionais.

¹¹² Há uma simulação da duração da personagem Hud.

¹¹³ Hud, ao longo do filme, sempre está em *off*. Somente ouvimos sua voz.

diegético é o da personagem cinagrafista e o das imagens do caos após a cidade ser invadida por monstros. Este tempo converge com o tempo enunciatório com um ritmo uniforme, em relação aos cortes, e constante, pela carência destes. Isto é comprovado ao se cronometrar este trecho em intervalos uniformes de um segundo e dividir a tela em unidades iguais de espaço¹¹⁴. O deslocamento da imagem, no intervalo de um segundo, se dá sempre no mesmo comprimento de uma e meia unidade linear aleatória, e, por isto, considera-se que o ritmo, no sentido do comportamento da variação do arcabouço (tempo diegético, no caso) em função do tempo enunciatório tende a ser constante na amostra. O montador não arbitrou os cortes de forma tradicional, mas instituiu um fluir enunciatório próprio, atribuindo à sequência elipses curtas de tempo, sem perder o referencial do espaço que se descreve. Os cortes, só perceptíveis com muita atenção, não estão nos momentos de tensão: são pequenas elipses no trecho que não modificam substancialmente o espaço¹¹⁵.

Apesar de o ritmo¹¹⁶ ser constante, há variação na tensão pelo modo como os objetos são descritos pela imagem. Os “cortes” entre espaços, neste “trecho-sequência”, não se dão pela interrupção do tempo enunciatório, mas pela transposição do próprio espaço por momentos em que se enfatizam coisas pelo uso de molduras. No caso, em G e H houve um “corte” para outro espaço, descrito por outra imagem contida na moldura aparelho de TV. Em H, o elo que simula uma mesma temporalidade, indispensável, através de imagens de outro espaço, chama a atenção, apesar de discreto: trata-se da palavra-carimbo¹¹⁷ *live* (“ao vivo”). O aparelho de TV, assim como a janela que mostrava Charles Kane em *Cidadão Kane*, comporta-se como o elo temporal entre espaços (locais) distintos.

Pode-se paralelizar dizendo que a duração, espacializada no tempo enunciatório de *Cloverfield*, apresenta-se imagetivamente como uma contínua ligação dos espaços cênicos. Há representado no filme o tempo real, intuído na análise pela imagem que aparece em outro suporte audiovisual, que se atualiza na sequência, e cuja função é a de mostrar à percepção que toda aquela cidade, naquele momento, está submetida à mesma ameaça desconhecida. A ligação entre os espaços não é uma porosidade física dos objetos, como em *Cidadão Kane*. Neste caso, é a imagem de outro suporte, uma imagem cinematográfica que atualiza a mídia TV como metáfora da sociedade midiaticizada.

¹¹⁴ A análise foi feita através de um *software* de edição de imagens, o qual dispõe de um *timecode* e uma régua de tempo onde pousamos o clipe do trecho.

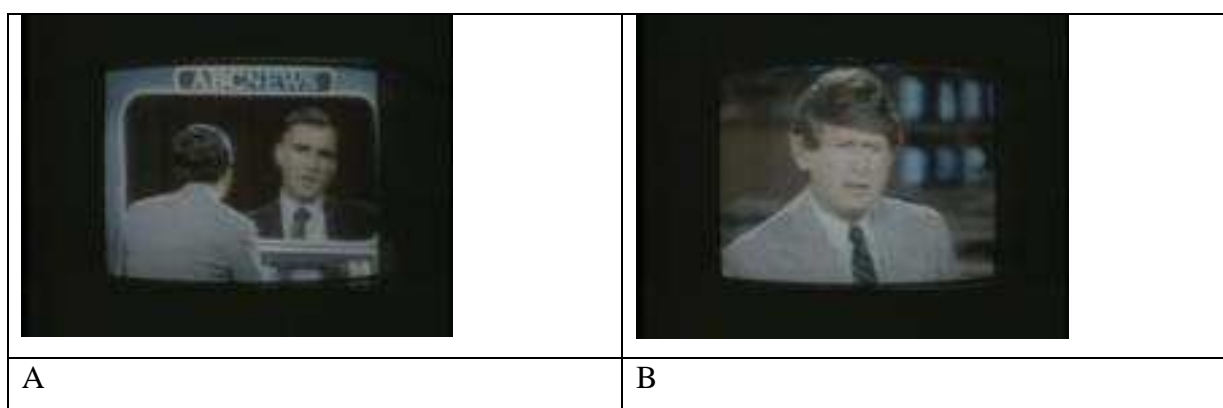
¹¹⁵ Tal qual cortes em um programa de auditório. É preciso dizer que, no filme, entretanto, há outras elipses, mais clássicas do cinema.

¹¹⁶ Como uma relação entre as dimensões enunciatória e diegética.

¹¹⁷ Sobreposição em transparência, contínua. É um recurso muito utilizado pelas emissoras de TV para expor suas logomarcas, de emissora e programa, ou para identificar a natureza do programa que se está transmitindo.

Já em *Koyanisqatsi*, filme documentário anarrativo de Godfrey Reggio, há um fluxo de imagens aceleradas¹¹⁸, artifício da produção/edição cuja função é a de comprimir o tempo e mostrar o máximo de informações possível. O filme faz parte de uma série de documentários anarrativos produzida nos anos 80 que mostram, através de imagens e música instrumental, as relações entre a ecologia humana e a natureza, bem como os desequilíbrios bilaterais provocados por esta relação. Como em *Cloverfield*, os aparelhos de TV também são mostrados em *Koyanisqatsi*, mas têm em suas telas tempos históricos distintos dos registros previamente gravados. Trata-se do mesmo aparelho, que comporta um tempo dos objetos comprimido em seu interior, mas o tempo diegético é o do objeto cênico TV, o do aparelho televisor. O aparelho de TV é um objeto cênico, um dos focos do documentário. É através dele que a aceleração no filme representa a duração externa atualizada na sociedade midiaticizada, como uma quantidade de durações no tempo real. A trilha sonora é música instrumental, que tenta acompanhar, em sua estrutura melódica, a frenética movimentação dos objetos cênicos, como na TV.

O tempo real também é espacializado no tempo enunciatório de forma acelerada a fim de maximizar informações no fluxo. Neste caso, as molduras, os aparelhos de TV, não são um elo temporal, mas uma janela para uma representação interpretativa da vida humana, do modo como se experimenta a duração. Uma “síntese” do modo como a duração externa é dividida e espacializada. Melhor dizendo, a tese central do documentário está no processo como a duração é espacializada pela humanidade, ou como a realidade humana é atravessada pelo tempo midiático, no caso o tempo de TV.



¹¹⁸ Rápidas exposições dos instantes.

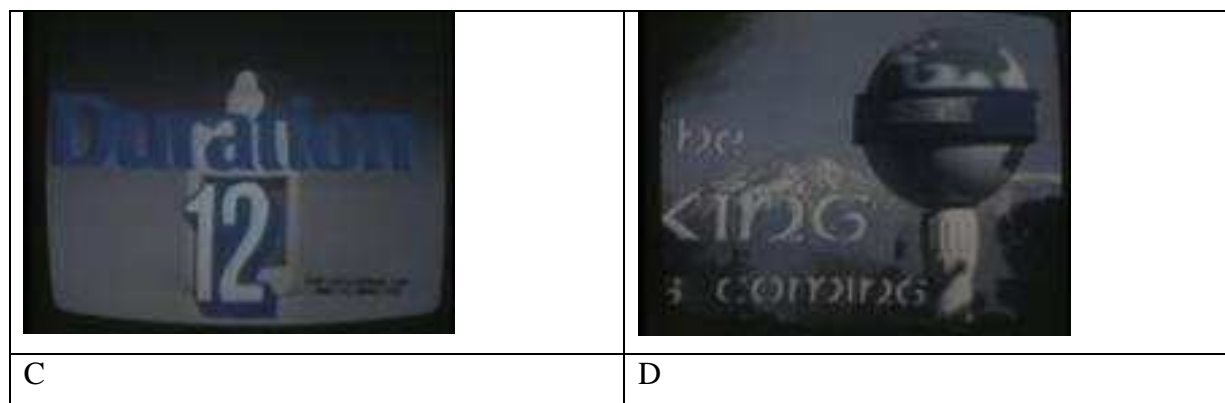


Figura 37 – Instantes de *Koyanisqatsi*

Em outro momento de *Cloverfield*, mostrado a seguir, pode-se experienciar a tensão provocada pela sobreposição de tempos de naturezas diferentes. Nele, há um objeto que se comporta como moldura - o relógio de parede -, que não se apresenta como outra imagem, mas somente como a imagem do tempo espacializado pela movência dos seus ponteiros. Tal imagem parece dizer que algo está para acontecer a qualquer instante, pois o relógio é o meio pelo qual comumente se mede o tempo.

Nesse caso, os tempos enunciatório e diegético são atravessados pela duração externa, atualizada no tempo do objeto relógio de parede. Mas, assim como nos exemplos anteriores, trata-se de uma moldura, ainda que dentro dela não haja nenhuma outra imagem espacializada, mas apenas a espacialização da duração ela mesma. O relógio é um objeto cotidiano e facilmente reconhecido pelo hábito. Se existisse uma diagonal partindo do vértice superior direito, até o diametralmente oposto, se perceberia que, composicionalmente, o relógio concorre em equilíbrio com a imagem da personagem, que está centralizada.

Segundo Arnheim (2002), o centro é onde se equilibram as forças em uma composição. Nesse caso, o relógio entra como um elemento de desequilíbrio. Não se produz somente um desequilíbrio plástico, mas mostra-se algo, de natureza distinta em sua função, do que se está narrando e que, por isso, chama a atenção. No caso é o tempo mensurável, espacializado, em sobreposição (espessurizando a imagem, portanto) com a duração da personagem e o próprio tempo real simulado pelo tempo diegético no filme.



Figura 38 – Instantes de um plano-sequência de *Cloverfield* de Matt Reeves

A personagem Betty, na sequência, dá um depoimento para Hud: “Rob, eu não queria dizer isto pra câmera, mas eu só quero que saiba que eu estou muito feliz por você, porque sei que lutou muito pra conseguir esse emprego e que significa muito pra você. Eu vou sentir muito a sua falta”. A câmera, no caso, é uma personagem, manipulada por Hud. É a interface entre o tempo diegético das personagens e o tempo diegético criado pela própria câmera. O tempo diegético está espessurizado por estas duas diretrizes: o acontecimento e o seu registro pela câmera.

Assistindo ao filme, qualquer um se sentiria incomodado pela presença do relógio na parede. Mesmo sem cortes clássicos, cada vez que a câmera instável enfatiza o relógio, após remeter-se a outras imagens, os ponteiros estão avançados¹¹⁹. Ou seja, observa-se neste filme, justamente em função do comportamento plástico do relógio, planos-sequência falsos ou uma continuidade não real. Há cortes para uma mesma posição da câmera, o que faz com que se perceba o fluxo como contínuo por causa do arcabouço descrito na imagem, apesar das supressões quase imperceptíveis das elipses. Há uma imagem do tempo real espacializado, que é o tempo do objeto relógio, que é soberano porque o tempo real registrado por Hud foi cortado, criando-se um tempo diegético, centrado nos depoimentos das personagens (criado pela câmera de Hud), e há os tempos enunciatório e diegético (no caso, não o criado pela câmera) que se focam no espaço. O “fiel da balança” é o “relógio”, objeto através do qual se percebem as divisões do tempo. Trata-se aqui, portanto, do tempo do objeto relógio, que atualiza o tempo espacializado, que é cronológico em outro tempo espacializado: o enunciatório (imagem do tempo real medido).¹²⁰

¹¹⁹ O que comprova os pequenos cortes elípticos.

¹²⁰ A personagem, nesta sequência, dá um depoimento para o olhar do cinegrafista Hud, que faz perguntas em *off*.

A duração externa está atualizada tanto no espaço cênico quanto no tempo espacializado do relógio (dois espaços, ao invés de um¹²¹), mesmo que o relógio tenha seus ponteiros alterados ao longo de suas aparições pelos cortes sutis. Além do tempo real “interpretado” pelas elipses, há a duração das personagens (imersas no tempo real): tanto Hud, que está com a câmera, em *off*, quanto as outras personagens que falam para a câmera.

Trata-se, portanto, de um filme com uma *mise-èn-scène* fora do tradicional. Há o modo de agir típico de outro suporte¹²², no caso a câmera doméstica, que registra uma festa de despedida no interior de um apartamento na cidade de Nova York. Ou seja, o filme cria uma textura similar a de um vídeo digital doméstico, utilizando, em muitas cenas, por exemplo, a titulação de data da câmera, fazendo com que o tempo espacializado seja um dos objetos cênicos (tal qual o relógio de parede adensando o espaço), cuja única função é a de manter a percepção a par das duas temporalidades sobrepostas (a trama do filme e a vida real presumida das personagens).

Retomando o diagrama anteriormente proposto, o vetor diegético se espessurizou pelos tempos de exposição da personagem e pelos do relógio (dois objetos), o que densificou o espaço que compõe o plano. O tempo enunciatório também foi espessurizado, pela natureza distinta (espacializada) do tempo do relógio.

Pode-se perceber essa tensão por diferenças nas naturezas temporais de forma similar em outra obra cinematográfica, como no plano-sequência de *Koyanishqatsi* mostrado, por exemplo, em que há tensão causada pelo conflito entre tempos de naturezas distintas: o som da sequência é composto por música instrumental, de caráter incidental e harmônico (melodia que tenta acompanhar a dinâmica da imagem visual), e que, por isto, cria uma predominância da simetria sonora, que repete a mesma frase musical, além de o timbre ser predominantemente de instrumentos de sopro como oboé, trompa e trombone..

A questão que surge, então, é: o que seria a diegese em uma obra anarrativa? Esta foi a motivação para incluir *Koyanishqatsi* como objeto empírico da pesquisa: percebe-se que, em audiovisuais desta natureza, o tempo diegético decorre de uma tese que é defendida pelo autor da obra, não ocorrendo tal dimensão em fluxo de forma claramente perceptível. O que se percebeu ao analisar esta obra foi que as imagens ilustravam o mundo, com seus desequilíbrios naturais e humanos, e isto fica claro nos arpejos musicais que acompanham as imagens, com uma harmonia propositadamente desequilibrada que buscava o equilíbrio o tempo todo. Ou seja, o tempo diegético dessa obra é a própria obra como um todo; ou seja,

¹²¹ O espaço cênico torna-se mais denso.

¹²² Na sociedade midiaticizada por que não chamá-la também de outra mídia?

similarmente ao que acontece em outros planos-sequência analisados, nessa, o tempo diegético converge com o enunciatório em função dos objetos, ou seja, do tempo dos objetos.

Vejam os instantes seguintes de *Koyanishqatsi*:



Figura 39 – Instantes de *Koyanishqatsi* de Godfrey Reggio

No caso, não se trata de um objeto vivo e de um tempo espacializado, mas da construção da natureza da decadência arquitetônica e da duração das pessoas que, no caso, não são atualizações de personagens, mas de “pessoas”, por se tratar de obra anarrativa. Há um tensionamento entre as duas naturezas temporais, pois não se sabe o que as pessoas farão, apesar de não se esperar muito do prédio que preenche o contexto em perspectiva. As pessoas, diferentemente das construções, têm a faculdade da ação e da diferenciação por serem viventes. A construção se atualiza pelo desgaste natural, além de atualizar a virtualidade com porosidades que a fazem reconhecida pela época, pelo estilo arquitetônico *art déco*, típico dos anos cinquenta.

A câmera discriminou um movimento de panorâmica, o qual foi responsável pela passagem de um espaço, cujo arcabouço dispunha de uma constituição (A), para outro, mais espesso em tempos, pois abarca naturezas diferentes (B e C). Na constituição expressiva, pode-se perceber que diferentes naturezas de tempo também se espacializam na figura dos objetos cênicos, através do tempo destes objetos. Isto mostra que os objetos não são apenas imagens atualizadas em um plano, mas que vibram inseridos na duração externa, e que também são durações. Pois, conforme Bergson,

existem, num certo sentido, objetos múltiplos, que um homem se distingue de outro homem, uma árvore de outra árvore, uma pedra de outra pedra, é incontestável, uma vez que cada um desses seres, cada uma dessas coisas têm propriedades características e obedecem a uma lei determinada de evolução. Mas a separação entre a coisa e seu ambiente não pode ser absolutamente definida; passa-se, por gradações insensíveis, de um a outro: a estrita solidariedade que liga todos os objetos do universo material, a perpetuidade de suas ações e reações recíprocas, demonstra

suficientemente que eles não têm os limites precisos que lhes atribuímos. (BERGSON, 2006 d, p. 246)

Os objetos, lá percebidos, não são apenas imagens da imagem, mas construtos de modos de agir: um, de quem os retirou da duração como imagens em um registro material e, outro, de quem foi afetado pelo modo de ser e de agir, no processo de percepção. Porque “nossa percepção desenha, de certo modo, a forma de seu resíduo; ela os delimita no ponto em que se detém nossa ação possível sobre eles, e em que eles cessam, conseqüentemente, de interessar nossas necessidades” (BERGSON, 2006 d, p. 246).

Assim, o processo de afecção pelo objeto, o que provoca a tensão, está nesta busca do mecanismo de percepção pelo reconhecimento do objeto, bem como de sua utilidade ou da potencialidade na obra. Das pessoas, se espera sempre atos novos, porque são seres viventes que percebem e agem. Do prédio, apenas que atualize uma época, um local, um contexto onde se discrimina e ilustra o tempo diegético na enunciação.

4.3 Os dinamismos e a *mise-èn-scène*

Como já dissemos, dentro da dinâmica temporal de uma composição há os movimentos na imagem e da imagem. No quadro, o movimento dos objetos, seu comportamento, seu temperamento, definem o modo como tais objetos vibram. Este é um fator determinante também de como tais objetos serão percebidos. Trata-se de uma temporalidade que descreve o real¹²³, ou tenta descrevê-lo, a partir do movimento. Porém, Deleuze explica que:

Na verdade, dá no mesmo recompor o movimento através de *poses eternas* ou de *cortes imóveis*: em ambos os casos perde-se o movimento porque nos atribuímos um Todo, supomos que “o todo é dado”, enquanto o movimento só se faz se o todo não é dado nem pode vir a sê-lo. A partir do momento em que nos atribuímos o todo na ordem eterna das formas e das poses, ou no conjunto dos instantes quaisquer, ou o tempo é apenas a imagem da eternidade, ou é a conseqüência do conjunto; não há mais lugar para o movimento real (DELEUZE, 1983, p. 21).

Seguindo o autor, que, nesse caso, segue Bergson, no audiovisual o movimento é uma ilusão, produzida pela interrupção periódica e registro dos instantes. Nas sequências com cortes há os cortes móveis, interrupções arbitrárias feitas pelo montador em função da tensão

¹²³ Ou como o real é descrito, melhor dizendo.

ou do relaxamento, pela compreensão daquilo que alguém se propôs comunicar. Uma fotografia, segundo o autor, é um corte imóvel, pois não se deu sobre uma interrupção de fluxo ou de ação pela saciedade perceptual. Então, a fotografia é o instante do tempo diegético e cuja natureza não abarca o tempo enunciatório. Os objetos, cujas imagens lá estão dispostas, têm um tempo proporcional à durabilidade do suporte fotográfico.

Deleuze o chama, no cinema, de corte móvel, porque a divisão, o corte da duração, é o movimento. O corte, a divisão do movimento, é o instante. Mas há a perspectiva do movente. Se há um corte, não se trata de sua morte, mas da interrupção de seu movimento. No audiovisual, o corte é o instante, pois é o movimento espacializado que se pode subdividir em infinitos instantes, que são unidades da percepção. Por sua vez, individual, cada duração que percebe o quadro no tempo real atribui a ele a sua.

Composicionalmente, o audiovisual é uma atualização da *fotografia instantânea*¹²⁴, sendo também plenamente dependente do suporte para se fazer meio de expressão. Em função do fluxo e dos tempos que se pretende simular, o movimento e o dinamismo são algo inerente a ele¹²⁵. Tal qual o quadro pode conter quadros, os tempos outros de mesma natureza, o movimento, síntese de espaço e tempo, conteria quês tipos de movências? Qual a sua natureza e como influenciariam na percepção do instante, na construção da tensão que os faz ser percebidos como tais? Deleuze propõe o seguinte:

O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. Se pensarmos em átomos puros, seus movimentos que testemunham uma ação recíproca de todas as partes da matéria exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores às qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem. (DELEUZE, 1983, p. 23)

O movimento na imagem produz uma mudança na qualidade geral do arcabouço, e isto ocorre no instante da percepção. Em função do suporte, que suprime a informação original no espaço e tempo reais, há a constante sequencialização de instantes. No caso do

¹²⁴ A foto instantânea não submete o objeto fotografado a um tempo maior que o natural para que seu registro seja capturado. O instantâneo é um congelamento do movimento, enquanto a pose é a criação de um falso estado estático por exigência técnica do suporte. O instantâneo é uma atualização do fotograma cinematográfico, e pose, uma atualização da pintura a óleo.

¹²⁵ Mesmo que, como discutido anteriormente, o movimento seja uma ilusão do suporte, uma sequência de instantâneos em série.

filme, vinte e quatro fotogramas. No caso do vídeo trinta, ou sessenta¹²⁶. Há uma relação de causalidade pela perda de informação relativa ao espaço e tempo reais quando se percebe um movimento no interior de um quadro. Isto leva a assistência a uma percepção sempre relativa à dependência do suporte, pois no audiovisual somente se pode perceber através dele.

Quando Alex, por exemplo, em *Laranja Mecânica*, leva o copo de leite à boca, mostra seu modo de agir como personagem no tempo diegético¹²⁷. Mas o tempo diegético em questão não é somente o tempo descrito pela história. Pela mudança no estado, no equilíbrio, há uma espessurização interpretativa através do movimento do copo, que faz a percepção imediatamente associar o leite, por exemplo, aos filmes de faroeste de outrora, que é uma das alternativas de atualização da imagem. É uma virtualidade que se atualiza através da personagem, e através do instante que divide o movimento. O comportamento *do* dinamismo e *pelo* dinamismo faz com que a memória, na percepção, deixe de estar acompanhando aquele fluxo e que seja interrompida por algum tipo de tensão¹²⁸.

O tempo da percepção sai do paralelismo para com o fluxo. A percepção é deslocada pelo instante, pelo comportamento da personagem, fazendo com que a memória vivencial de cada espectador atualize múltiplas associações possíveis, e conformes a sua necessidade de agir no momento. Esta processualidade é tensa, pois se relaciona à percepção que é afetada por algo a princípio desterritorializado, ou seja, pela entrada de uma imagem talvez imprevisível no decurso das atualizações possíveis do espectador. Neste instante, a memória, no tempo perceptual, faz emergir as imagens-lembrança de cada espectador, sendo que isto ocorre em função da duração de cada espectador (por isto, o vetor do tempo da percepção é pontilhado nas figuras que propusemos à consideração do leitor). Não a uma, mas a quaisquer coisas remetidas pelo contraste entre o ato e o contexto, que poderia ser entre uma imagem nova e a imagem do quadro. No caso, o tomar leite, o fato de ser leite e não outro líquido. Por que leite? Por que não outro líquido? Este é o momento onde se intui o processo associativo pelo qual passa a percepção, e de questionamentos sobre a pertinência da análise. Quais imagens-lembrança serão acionadas pelo espectador para a percepção das imagens fílmicas no quadro?

¹²⁶ Gravação em alta definição (HD).

¹²⁷ Tal e quais os bandidos brutais nos antigos filmes de faroeste, que pediam leite nos *saloons*. O leite é um alimento básico dos mamíferos e, principalmente, das crianças. Isto nos remete à fase de “inocência”. Em *Laranja Mecânica* tal comportamento contraria os preceitos de um comportamento hediondo que se mostra posteriormente.

¹²⁸ Para Bergson, a tensão é o atual, o instante. O relaxamento é a duração. Ver Henri BERGSON, *Matéria e memória*.

O dinamismo, o movimentar de Alex, independente do que tenha feito ele ou quaisquer outras personagens, sempre o movimento, que divide a duração, é o que leva um objeto a vibrar. O relógio em *Cloverfield* vibra porque descreve por movimento uma dimensão hexagesimal que busca representar o tempo real.

Por outro lado, a composição plástica não é e não pode ser apenas a busca do equilíbrio para fins estéticos. A construção do arcabouço num quadro mutante pressupõe relações existenciais dos objetos e entre eles, como se viu na análise. O comportamento de Alex, o seu dinamismo em fluxo, faz com que a personagem dure, pois se atualiza ao longo da trama, diferenciando-se de si constantemente.

Partindo-se do instante em que se percebe o objeto, uma divisão do movimento (um corte móvel, como o corte entre planos em um filme), que é uma divisão da duração, o movimento de um objeto é o corte de *sua duração* percebido como instante. O objeto é o misto assim percebido no tempo como existência, no espaço como imagem, no fluxo como tempo do objeto que é a relação entre a sua existência e o movimento.

Há relações entre as durações dos objetos, que existem e se atualizam como imagem e som (sem deixar de ser virtualidade) e o tempo real ou duração externa, esta sim, atualizada como dimensão de tempo, diegética, enunciatória ou do objeto, que articula as duas primeiras, interagindo com a percepção. Não apenas entre dimensões do tempo, relações periódicas como a ritmicidade inerente a tudo o que se move. O movimento para Bergson, em função de sua terceira tese descrita na obra *Matéria e memória* sempre será uma mudança qualitativa. A partir do momento em que algo se move, um processo de mudança está acontecendo. Deleuze explica que:

O movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço há também mudança qualitativa num todo. Bergson fornecia múltiplos exemplos em *Matière et Mémoire*. Um animal se move mas não é a toa, é para comer, para migrar, etc. Dir-se-ia que o movimento supõe uma diferença de potencial e se propõe a preenchê-la. (DELEUZE, 1983, p. 22)

O movimento difere da percepção de que algo partiu do ponto A ao B ou apenas movimentou-se entre estes dois pontos, pois:

O que Bergson pretende dizer, sobretudo com o copo de água açucarada, é que minha espera, seja ela qual for, exprime uma duração enquanto realidade mental, espiritual. Mas por que esta duração espiritual testemunha não apenas para mim, que espero, mas para um todo que muda? Bergson dizia: o todo não é dado nem pode vir a sê-lo (e o erro da ciência moderna, como da

ciência antiga, era de se atribuir o todo, de duas maneiras diferentes). (DELEUZE, 1983, p. 24)

Em *Laranja Mecânica* de Kubrick, a ida do copo à boca de Alex é parte de um conjunto de dinamismos, apesar de poucos nesta sequência: a manifestação do tempo diegético, movimento, divisão da duração de Alex pelo fluxo que mostra o ambiente.

O que ocorre em alguns programas de TV? Os *clichês*¹²⁹ são criados a partir de movimentos de seu apresentador. Quem não se lembra de *Flávio Cavalcanti* chamando o *break*¹³⁰ a partir do seu dedo indicador para cima, ou *Chacrinha*, no mesmo momento televisual, fazendo movimentos para a câmera com o mesmo dedo?

Os movimentos na imagem são *os modos como o objeto, matéria, movente é retirado da duração e atualizado no fluxo*, destacando-se da duração, com sua heterogeneidade, através da homogeneidade da duração do objeto. Pois, nos termos de Deleuze,

O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. Dir-se-á então que o movimento reporta os objetos de um sistema fechado à duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem. O movimento reporta os objetos, entre os quais se estabelece, ao todo cambiante que ele exprime, e vice-versa. (DELEUZE, 1983, p. 26)

O tempo da percepção aguarda pelo desenlace do acontecimento¹³¹ ou reconhece de imediato pelos mecanismos de memória-hábito. O copo de leite para quem nunca viu um filme antigo talvez faça emergir outras imagens-lembrança. Mas o movimento existiu e espessurizou o tempo diegético, mesmo que os mecanismos de memória tenham sido acessados a partir do copo de leite muito mais do que pelo dinamismo do quadro ativo do movimento da imagem.

¹²⁹ Padrões, modismos, modos de expressão imitados por outros meios ou profissionais a partir da constatação que um programa de sucesso se utilizou de tal artifício.

¹³⁰ Intervalo comercial.

¹³¹ Como quando se aguarda o açúcar se dissolver na água.



Figura 40 – Instante da sequência analisada de *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick

Parece-nos, finalmente, que os dinamismos espessurizam o tempo diegético e o enunciatório, o que resulta em grande parte da presença do tempo dos objetos nas cenas, pois estes são percebidos pelos seus movimentos em tempo real e não apenas por um tempo espacializado de exposição. Há uma manifestação do modo de agir de um objeto cênico enquanto que, ao mesmo tempo, ele é atualizado na enunciação. Segundo Deleuze:

Somos agora capazes de compreender a tese tão profunda do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*: 1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento... (DELEUZE, 1983, p. 26)

O movimento, no espaço fílmico, é uma divisão da duração, enquanto que o instante é o que divide artificialmente o movimento. Um objeto se movendo em cena é uma divisão de sua duração, de sua existência enquanto misto. Como há os quadros passivos e ativos, poderia haver diferenças significativas nos movimentos dos objetos? Pode-se, por isso, relacionar, assim como no caso dos enquadramentos, que relacionam o preenchimento das partes em relação ao todo, a sua dinâmica temporal ao tempo enunciatório?

O filme *Control* aponta certas linhas de fuga para a concepção clássica da memória do receptor: o espectador/receptor é quem completa o tempo diegético do objeto personagem, mesmo que, espacialmente, se passe a não mais ver o objeto - “sabe-se” que a personagem Curtis entra no edifício onde reside, como no exemplo já citado:



Figura 41 – Instante da análise anterior de *Control* de Anton Corbijn

Dentro do plano-sequência analisado, temos este instante, no qual há movimento do objeto. Neste instante da sequência, a movimentação de Ian Curtis entrando no edifício pode ser vista como um movimento singelo do objeto em relação ao todo temporal do quadro. Trata-se de um movimento que tende a ser intercedente em outro objeto cênico de natureza temporal distinta. O edifício introduz outro espaço, inaugura outra sequência, no interior do apartamento, localizado nesta mesma construção. Diferente de *Laranja Mecânica* e o copo de leite, aqui o movimento da personagem não é desterritorializado, não necessita de que se remeta a imagens-lembrança, aos filmes de faroeste ou a aspectos da infância latente, da personagem ou do espectador. O objeto personagem está andando, mudando de ambiente, cruzando o quadro, e a percepção se dá em fluxo, síncrona das dimensões do tempo apresentadas, inclusive à do objeto.

Portanto, há, no caso, duas categorias de movimentos no quadro ou dos objetos: uma que sugere algo *a partir da mudança do estado composicional do objeto*; e outra, que sugere uma mudança na composição *a partir do dinamismo do objeto*. E são exemplos respectivos as análises vistas. Já Alex e o leite modificaram a perspectiva que, supostamente, a percepção tinha acerca do objeto; enquanto Ian Curtis caminhando, no outro filme, não introduziu informação adicional em relação ao tempo diegético como um todo: apenas trouxe o objeto personagem, que se mostra ao espectador a partir do seu caminhar e de sua entrada no edifício onde reside.

Tal ambiente, residencial, é apresentado na sequência subsequente. O que apresentou o objeto ao espectador foi o movimento, ou seja, a atividade dinâmica do objeto. O movimento estabeleceu a relação da personagem com o contexto e, principalmente, com os tempos

enunciatório e diegético. Enunciatório, por estar em paralelo ao fluxo fílmico; e diegético, por encadear os espaços da trama do filme.

Os movimentos remetem a relações, sejam do objeto com a diegese como um todo, sejam deste com o arcabouço. Já o movimento de Kane brincando com a neve mostra o comportamento dinâmico da personagem protagonista, bem como contrasta com a neve ao início da sequência.

Ou seja, sempre há uma relação para a percepção a partir do objeto, seja imediata, mediada pelas imagens-lembrança, ou contextual. Pois, conforme Deleuze,

Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos¹³². Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, *através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade*. Da própria duração, ou do tempo, pode-se afirmar que é o todo das relações. (o grifo é nosso, DELEUZE, 1983, p. 24)

Apesar de o quadro ativo ser o tempo de maior ênfase na sequência de *Laranja Mecânica*, o dinamismo no objeto cênico (personagem) é a essência do tempo diegético, por representar um comportamento da personagem, colaborando para que, ao longo da assistência, se possa entender sua personalidade. Ou seja, a projeção do tempo do objeto copo sobre o tempo do objeto personagem, sendo estes os tempos que espessurizam o tempo diegético. Na cena, há o movimento do objeto, que é uma dinâmica *da personagem* e não *da personagem como objeto*. Se fosse da personagem como objeto, se consideraria que se trata de um conjunto fechado na composição do plano e que tudo se restringiria àquele espaço. Mas se trata de algo em fluxo; mais do que isto, de um audiovisual que atualiza as virtualidades dos objetos que estão naquele espaço se articulando como imagem. Portanto, o objeto personagem é aberto a outras atualizações até em outras formas ou meios. O tomar leite neste filme logo remete, por isto, a outras obras, bem como a comportamentos cotidianos e conhecidos. Assim,

Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, "tudo" muda. Pode-se considerar os objetos

¹³² O todo não é apenas o quadro ou a diegese do filme, mas uma relação entre a duração dos objetos e a nossa própria no processo de percepção.

ou partes de um conjunto como *cortes imóveis*; mas o movimento se estabelece entre esses cortes e reporta os objetos ou partes a duração de um todo que muda, ele exprime portanto a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um *corte móvel da duração*. (DELEUZE, 1983, p. 26)

Qual é, portanto, o limite do movimento do objeto? O percepto, numa sequência através dos objetos moventes, se apoiando no interior dos movimentos, no quadro, e não em seu intervalo de tempo em que aparece. Na sequência analisada de *Cidadão Kane*, os movimentos, assim como os objetos no espaço preenchendo o contexto, podem se sobrepor e espessurizar o tempo.

Voltando à perspectiva da composição, na sequência a seguir o que liga os espaços é a simultaneidade que se configurará logo em seguida, na figura de Kane brincando com a neve no exterior da casa (figura da esquerda) emoldurada pela janela. As relações são temporais. Sua mãe caminha sendo seguida pela câmera em um quadro ativo. A percepção foi afetada pelo movimento de Kane brincando na neve (tal qual Alex e o leite) pois, apesar de a figura da mãe densificar o espaço (figura central), a percepção não se desvincula do movimento de Kane. Mesmo o tempo diegético passando a se focar no movimento da mãe (figura da direita), a personagem emoldurada pela janela expõe sua temporalidade. Se não se visse pela moldura, sua presença ainda assim não seria desprezada, porque é um objeto personagem, que deixa rastros virtuais os quais o relacionarão ao contexto na trama.

O dinamismo na composição se deu a partir do *travelling* que sai de Kane para o interior da sala sem se desvincular do protagonista emoldurado pela janela e que continua a mover-se.





Figura 42 – Instantes da sequência analisada de *Cidadão Kane* de Orson Welles

Apesar de a relação de Kane com o quadro ser a de um objeto autônomo e minoritário, a dinâmica determinante é a de sua presença, visto que se trata de um cenário branco e de um objeto que contrasta com isto. Kane não se moveu translativamente no quadro nem produziu movimento, mas, pela brancura do cenário inicial, foi o próprio movimento diegético que ao mesmo tempo fez a história fluir (como Curtis entrando no prédio) e também mostrou parte de sua personalidade (como o leite bebido por Alex).

As relações internas estão muito mais na representatividade da duração dos objetos cênicos do que propriamente em sua posição no espaço. Não existe uma relação linear e direta de proporcionalidade entre a densidade e a espessura temporal. Uma imagem densa não é apenas aquela que apresenta o objeto em destaque, porque não se trata, em fluxo, de uma imagem congelada. A relação entre espaços densos e tempos espessos se dá pelo modo como o objeto que densifica o espaço produz ou se submete a movimento em relação a este. Este movimento não é aleatório: é uma mudança de qualidade, de estado, tanto do objeto quanto do todo, que inclui todas as quatro dimensões temporais.

Em um quadro ativo, a espessura do tempo se dilui em duas dinâmicas, a do quadro e a da personagem ou objeto. Conseqüentemente há uma diluição na densidade, pois o movimento também se apresenta como objeto vibrante, com potencial de remeter a percepção a outras virtualidades, como é o caso de *Cloverfield* e o modo de captação das imagens mostradas. Tal diluição da densidade não representa uma diluição da espessura. Fato este que leva à conclusão de que não existe relação linear entre as composições de espaço e de tempo.

O quadro da direita da figura anterior mostra uma redução no dinamismo do tempo diegético a uma distribuição da densidade. Há dois objetos cênicos: um primário, essencialmente centrado no tempo diegético como a movimentação dos papéis; e há Kane

brincando na neve, sendo percebido através da janela, como objeto que ilustra a discussão da cena, entre sua mãe e aqueles que irão levá-lo dali e mudar o rumo da sua vida.

4.4 As modulações do tempo no quadro e a tensão

A informação em fluxo de um objeto audiovisual é composta pelos recortes espacial e temporal. O recorte espacial é tradicionalmente definido como enquadramento. No capítulo 3 já se observou algumas configurações e nuances dos enquadramentos. Deleuze define como enquadramento

a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos. (DELEUZE, 1983, p. 27)

Pensar o quadro em termos de audiovisualidade¹³³, a sua vez, é percebê-lo como espaço de co-existências, de atualizações, um *locus* onde estão presentes os dinamismos, posicionamentos e as construções das relações entre os objetos cênicos, tangíveis, percebíveis por imagens, ou intangíveis, por movimentos ou deslocamentos. Para Deleuze, o quadro

sempre foi geométrico ou físico, se constitui o sistema fechado em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis selecionadas. Assim, ora o quadro é concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo de modo tal que as massas e linhas da imagem que vêm ocupá-lo encontrarão um equilíbrio, e seus movimentos, uma invariante. (DELEUZE, 1983, p. 28)

O arranjo dos objetos no quadro, porém, como já discutido anteriormente, é chamado nesta tese de *arcabouço* composicional. É a configuração que expressa esta relação entre os objetos. Em se tratando da presença de um fluxo temporal que ao mesmo tempo possibilita e limita, ocorrem atualizações no tempo enunciatório. Como se percebem dinamicamente tais relações? A nosso ver, composicionalmente, sendo a *densidade* uma metáfora de conceito oriundo da Física que relaciona dois corpos - como um sólido e um líquido - em função do *movimento*¹³⁴ provocado pela força gravitacional. A qualidade está nesta *diferença* entre os corpos. Este conceito não abarca a diferenciação de um objeto para com ele mesmo em

¹³³ Abordagem não fechada como produto gravado no registro (suporte). O enquadramento é uma atualização no suporte de técnicas fotográficas, submetidas ao fluxo temporal.

¹³⁴ Relação entre espaço e tempo.

função do tempo, mas relaciona objetos de naturezas diferentes ou até semelhantes em função de sua disposição no espaço em um instante, ou seja, em relação ao tempo enunciatório.

É uma relação no espaço, em um tempo espacializado (que é a dimensão enunciatória), que atribui um tensionamento entre os elementos materiais ou imateriais que são articulados em um plano pelas dimensões do tempo das quais ele faz uso. Havendo uma ênfase na densidade provocada por um objeto, tal coisa vibrará no contexto. Desta forma, como já apresentado, um objeto passa a atrair a percepção para si. Evidentemente, em uma primeira reflexão, pode-se pensar que se trata de um fenômeno ligado à geometria, mas, também, como discutido, trata-se de um espaço que se atualiza pela movência do tempo enunciatório de forma constante e não o de uma imagem estática. Uma imagem em primeiro plano, por exemplo, constitui-se, primariamente, de uma coisa densa, que concentra dentro de seus limites uma intensidade que demandará tempo à percepção.

Todavia, a percepção não é um processo unilateral que ocorre em função dos limites da imagem do objeto. Sempre dependerá de quem percebe, pois, no processo, há o encontro das imagens-lembrança do receptor e as do objeto. A percepção, como discutido no capítulo 2, é um processo bidirecional que confronta as imagens apresentadas em um sentido e as imagens-lembrança que se lançam ao encontro desta. Toda imagem é não somente percebida, mas também virtualizada, tornando-se nova imagem-lembrança, que reconhecerá outras quando atualizada em outro espaço.

Ou seja, a percepção não é uma entidade “pura e asséptica”, pois ela é sempre atravessada por ruídos de imagens alhures tanto visuais quanto sonoras. Por exemplo, em uma sala de cinema, há os avisos luminosos de saída de emergência, que, mesmo na escuridão, são percebidos e se comportam como ruídos. Isto sem falar de ruídos sonoros que se sobrepõem ao áudio em um audiovisual¹³⁵. Há de se considerar ainda, conforme tratado ao longo do texto, dos mecanismos da memória, que filtrarão o que interessa ser percebido para agir no presente. Por isso, a composição do quadro, para a percepção, é uma atualização sua perpassada por esses (e outros, talvez) “ruídos” na comunicação.

Na composição audiovisual, diferentemente do que ocorre com uma fotografia pousada, onde há um equilíbrio de forças estável, o instante, como uma divisão do movimento, é o determinante de um *tênue* equilíbrio. Deleuze explica que:

A diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica decorre disso. A fotografia é uma espécie de “moldagem”: o molde organiza as

¹³⁵ Por isto, o meio e o suporte influenciam no tempo da percepção.

forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal. (DELEUZE, 1983, p. 41)

Os movimentos dentro, e fora, do quadro são contínuos. A inércia é uma “ilusão” - tal qual o movimento, como dizia Bergson - provocada pela não percepção de algum deslocamento através de pontos fixos, pois na duração externa ou tempo real o tempo sempre escorre, mesmo que seja apenas o da duração do objeto. Uma imagem em uma tela de cinema é um objeto movente, mesmo que apenas pela constatação de sua relação com o tempo enunciatório ou pelo simples fato de estar em fluxo pelo suporte.

Na percepção do espectador, no filme *Control*, Ian Curtis entrando no prédio não pára após sua imagem ser ocultada pela porta. O tempo diegético, pela personagem, continua para a especiação, mesmo que, para a enunciação, visualmente, pareça morrer ou não estar enfatizado. A percepção se completará com uma *mise-en-scène* acessória, vinculada à especiação de cada um, tal qual ela completa as elipses e metonímias nas imagens visuais ou sonoras efetivamente percebidas.

Há, assim, linhas de fuga a partir dos tempos enunciatório e diegético, que são agenciadas pela percepção. Algo similar ao que acontece quando se lê um texto e se cria, a partir dele, imagens mentais. Tais imagens não estão no texto, pois apenas são sugeridas por ele. Por outro lado, há de se considerar que o movimento não pára, pois a duração de quem percebe também é de natureza movente, o que faz com que a percepção continue a produzir associações em paralelo ao tempo diegético, mesmo que este tempo já não se vincule a nenhum objeto perceptível no espaço do audiovisual assistido.

Pelo processo de percepção, se divide o movimento em instantes que se congelam como imagens na memória. O instante promove a impressão de que há um “congelamento”, mas tal fenômeno, uma das teses de Bergson em *Matéria e memória*, pode ser considerado como “ilusão” na interpretação de tal processo, comprovado pelas mesmas citadas linhas de fuga agenciadas pela percepção, por exemplo.

Contudo, pela ilusão de descontinuidade, se criam as regularidades¹³⁶ (pelas irregularidades e interrupções), repetições previsíveis no fluxo, que podem ou não ocorrer pela manipulação na esfera da produção ao se criar um tempo artificial, pela montagem, por exemplo. Isto se fundamenta no fato de o tempo enunciatório ser fundamentalmente artificial, pois é o construto de uma produção atualizada na materialidade de um suporte.

¹³⁶ Mesmo que, muitas vezes, ilusórias. Ver Bergson em *Matéria e memória*.

Estas irregularidades, ilusórias a princípio, remetem a uma temporalidade, bastante tensionada nesta tese, do ritmo como resultado de uma relação entre o tempo enunciatório e o diegético. As irregularidades seriam reais, materiais, ou apenas interrupções ilusórias no processo de percepção? Tais interrupções e periodismos estariam no objeto ou na percepção? Como explicá-las? E, principalmente, o que provoca tensão e como?

Classicamente, ao se estudar o conceito de ritmo, se conclui que ele não abarca dimensões alhures às dos tempos enunciatório e diegético. Isto quando não apenas se o assume como configuração do processo de montagem, feita de forma arbitrária a fim de disfarçar ou enfatizar determinada sensação provocada pelo fluxo, no sentido de prender a atenção do espectador.

Esse conceito de ritmo não dá conta de demandas de tempo à percepção advindas do interior de um quadro, nem tampouco considera que os objetos sejam imagens de um real (bergsoniano), e que seus movimentos sejam uma divisão da duração externa (tempo real bergsoniano), bem como da duração dos próprios objetos. Pois, antes de serem imagem da imagem, como se observa no audiovisual, são objeto e imagem deste objeto que, ela, ao ser capturada por uma câmera, compõe não definitivamente a imagem percebida naquele espaço.

De modo seguro, sempre se qualifica um filme ou outra peça audiovisual como de ritmo lento ou rápido, sendo este apenas um desenho pronto, tal qual a periodicidade de uma música nos intervalos de tempo entre as batidas e silêncios. A imprecisão do conceito está no fato de desconsiderar principalmente a existência de um sistema mais complexo, que abarca o tempo perceptual que, mesmo relativo a quem percebe, é o responsável último pela tensão. A percepção também faz parte do processo. É a dimensão principal, pois é através dela que os objetivos da produção são atingidos ou não.

Isto se deve ao fato de que o ritmo, tradicionalmente, emerge de uma regularidade *construída*. Como, na música, de uma periodicidade. É uma subdivisão da duração, pois ela é dividida num tempo espacializado, que é novamente dividido em intervalos mensuráveis e regulares, que compõem esta temporalidade enunciatória. O conceito é, portanto, insuficiente, no audiovisual, pois não explica o fato de que, em não havendo cortes móveis que construam tal periodicidade, haver, ainda assim, ritmo percebido ou, ao menos, experimentado.

Laranja Mecânica, por exemplo, provoca tensão quando introduz certos objetos no quadro ou no plano. Analisando sob a ótica clássica de ritmo, sua introdução aparecerá ao espectador discretamente, de forma suave e constante, pois o *travelling* não alterou a velocidade ou não se fizeram cortes que pudessem provocar tensão. A tensão experimentada, neste caso, foi reconhecida, após inúmeras espectações, na *espera* que algo aconteça,

coerentemente com a expectativa criada de que a aparição de tais objetos fosse justificada. O relaxamento, por outro lado, quando ocorre, aproxima-se mais da duração experimentada, e tem, no audiovisual, um caráter mais fluido e contínuo.

Ou seja, a tensão, inerente ao processo de percepção, relaciona-se com uma atualização da duração: é quando as imagens se atualizam que se as percebe. Assim, a percepção se faz, num primeiro esforço de compreensão, através de blocos contínuos e de descontinuidades, que demarcarão os *instantes da percepção*, e que não são necessariamente os criados tecnicamente na obra assistida. Bergson explica que:

Para nós, seres conscientes, são as unidades que importam, pois não contamos extremidades de intervalo, sentimos e vivemos os próprios intervalos. Acontece que temos consciência destes intervalos como intervalos *determinados*. Volto sempre ao meu copo de água com açúcar: por que preciso esperar o açúcar derreter? Se a duração do fenômeno é relativa para o físico, já que se reduz a um certo número de unidades de tempo e as unidades elas mesmas podem ser o que quiser, essa duração é um absoluto para minha consciência, pois coincide com um certo grau de impaciência que é, ele, rigorosamente determinado. (BERGSON, 2006 b, p. 169)

Portanto, diferente dos conceitos tradicionais que versam ou explicam o ritmo, as descontinuidades estão também em quem percebe; não estão fundadas apenas no objeto percebido. Os cortes, assim, são desenhos artificiais no objeto ou apenas um ruído ilusório? Nas descontinuidades do percebido há as tensões de quem percebe. O relaxamento, por outro lado, é a tomada de consciência da continuidade e a percepção desta continuidade como uma coisa de maior comprimento temporal, que não necessita, naquele instante, ser congelada ou virtualizada.

Por outro lado, existem as descontinuidades que podem ser chamadas de naturais ou inerentes, pois podem ocorrer nos intervalos entre os processos de percepção. Por isto, se associam estas interrupções a descontinuidades no movimento ou descontinuidades da própria matéria, e para Bergson:

Há intervalos de silêncio entre os sons, pois a audição nem sempre está ocupada; entre os odores e os sabores existem vazios como se o olfato e o gosto só funcionassem acidentalmente: assim que abrimos os olhos, ao contrário, nosso campo visual se colore por inteiro, e, uma vez que os sólidos são necessariamente contíguos uns aos outros, nosso tato deve acompanhar a superfície ou as arestas dos objetos sem jamais encontrar interrupção verdadeira. (BERGSON, 2006 d, p. 231)

A interrupção é, assim, oriunda e fundamental ao processo de percepção. Mas, muitas vezes, não há realmente os cortes na imagem. Então, se não há cortes em uma sequência, por que se tem a sensação de que há interrupções? O que preliminarmente se conclui é que *o tempo dos objetos* demanda *tempo de percepção* para que se possa perceber estes objetos ou o contexto onde eles se fundam.

Voltando a *Laranja Mecânica*, o copo de leite, ao se contrastar de forma original com o contexto, faz com que se pare e se busque entender, por exemplo, por que o leite? Depois, ou em paralelo, que se seja remetido, no caso de haver experiência vivencial para isto, a outros filmes ou até outras situações em que o leite aparece como parte da enunciação¹³⁷. Todavia, para cada qual que assiste haverá respostas perceptuais diversas e relativas a memórias distintas. Muitos associarão a música incidental a Bach, pelo seu estilo, enquanto outros não se lembrarão ou conhecerão tal obra, associando as imagens acústicas musicais de forma mais particular, pelas características das unidades de imagens sonoras.

O tempo é espesso, pluridirecional e pluridimensional, como já discutido. Por isto, se forem observadas as dimensões de tempo da cena tem-se: a duração externa de onde se assiste ao filme (que *deve* ser considerada, pois o contexto em que se assiste altera o modo de percepção; bem como o tamanho da tela, etc.); o tempo enunciatório (pelo fluxo apresentado e a materialidade do suporte); o tempo diegético (que representa o momento do dia ou da noite onde a trama está ocorrendo e o tempo descrito e interpretado pela trama); e o tempo em que cada objeto cênico ou personagem estão presentes ou enfatizados no quadro.

Mas, além de todos esses tempos, cria-se outro, ao se virtualizar “Alex” no tempo da percepção, que passa, então, a durar como virtualidade. Se, por exemplo, posteriormente, em outra obra, em outro filme, houver alguma figura semelhante, Alex poderá ser a imagem-lembrança que irá ao encontro de uma nova imagem, que será então reconhecida a partir da do filme.

O que ocorre com a sensação de interrupção, em momentos de tensão, é o que se propõe chamar aqui de *modulação do tempo*¹³⁸. A modulação não está na imagem, como o arcabouço rítmico de uma música¹³⁹, que pode ser descrito em uma partitura. A modulação está na relação tensa entre *tempo perceptual* e *tempo dos objetos*¹⁴⁰. Observando-se

¹³⁷ Imagens virtualizadas no passado, por isto, são fundamentais à percepção no atual.

¹³⁸ A metáfora é interessante: ao se modular a voz em uma transmissão de rádio, se divide a continuidade movente da onda portadora, criando ondas de formato similar àquelas da voz. Atribuem-se divisões, sem as quais não se detecta o som da transmissão.

¹³⁹ Ressalte-se que tal desenho é uma virtualidade, que pode ser atualizada por cada intérprete de forma relativamente diferente.

¹⁴⁰ Ambos que dividem a duração.

novamente o esquema vetorial proposto, pode-se dizer que a modulação é a “força” que verdadeiramente tensiona a percepção. Deve-se a isto o fato de ser o tempo dos objetos um vetor resultante das dimensões diegética e enunciatória; ou seja, tais dimensões influem significativamente no modo como se percebe o objeto. Mas o tempo dos objetos é uma resultante das temporalidades enunciatória e diegética atualizadas pelo objeto, que formam o complexo temporal a ser interpretado pela percepção como o que realmente importa ser percebido.

Como visto na análise de *Control* e de *Cidadão Kane*, não se consegue definir no instante qual dimensão de tempo clássica se sobressai. Isto pode ser explicado pelo fato de ser o tempo dos objetos aquele que verdadeiramente tensiona a percepção. Este tempo, dos objetos, é mais complexo do que apenas o intervalo de tempo em que estes objetos aparecem no quadro. As temporalidades dos objetos (tempo em que aparecem, sua duração, etc.) criam linhas de fuga para além da imagem, do suporte e dos objetos, como visto no exemplo de Alex e o copo de leite. Em contrapartida, a percepção também pode se articular, como quando Ian Curtis entra no edifício, e o tempo diegético se libertar para dentro da percepção; que completa tais reticências de tempo tal qual deformidades do espaço ou elipses na fluência.

O conceito aqui proposto nasce da tese de Bergson em *Matéria e memória*, a qual versa sobre a instabilidade da matéria que, mesmo em repouso, se atualiza, pois nunca deixa de estar submetida às temporalidades, principalmente a perceptual, além da duração externa. E a percepção (dimensão de tempo perceptual que deve ser levada em conta para completar o ciclo) apresenta um comportamento que Deleuze chama de *contração*. O autor explica este fenômeno em *Diferença e repetição*, ao dizer que:

É preciso notar, sobretudo, que não se trata de uma memória nem de uma operação do entendimento: a contração não é uma reflexão. Propriamente falando, ela forma uma síntese do tempo. Uma sucessão de instantes não faz o tempo; ela também o desfaz; nele, ela somente marca o ponto de nascimento, sempre abortado. O tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola. (DELEUZE, 2006, p. 112)

O tempo, como já discutido e proposto por Bergson, não é uma sucessão de instantes, pois os instantes são dados individuais da percepção, que criam interrupções pela duração de cada um. No caso, a *modulação do tempo* é o modo como *se articulam* estes instantes da

percepção, que Deleuze chama de *contrações*. E é destas articulações que, a nosso ver, emerge uma tensão: é do modo como se articulam tais contrações.

Mais uma vez se pode voltar ao ocorrido quando houve a dificuldade em determinar qual a dimensão de tempo se sobressai no momento perceptual. Mas agora já se pode dizer que isto se deveu ao fato de, naquele momento, haver uma contração. Como diz o próprio autor, a “contração não é uma reflexão”, mas o instante do processo de percepção, pois:

não é feita pelo espírito, mas se faz *no* espírito que contempla precedendo toda memória e toda reflexão. O tempo é subjetivo, mas é a subjetividade de um sujeito passivo. A síntese passiva, ou contração, é essencialmente assimétrica: vai do passado ao futuro no presente; portanto, do particular ao geral e, assim, orienta a flecha do tempo (DELEUZE, 2006, p. 112).

O que instaura o ritmo é, portanto, a construção e a criação de previsibilidades nos instantes perceptuais, mesmo que não planejadas de forma consciente. Mas é com certeza, na percepção (no espírito) que estão as contrações.

Por isto, é difícil entender o ritmo quando não há cortes artificiais em uma sequência¹⁴¹. O que levou aos cortes, o que é o “pleno entendimento” citado pelos autores clássicos, é o intuito de cessar ou abrandar estas contrações. Mas o modo como aparecem, ao final da obra montada, configura o que estamos chamando de modulação do tempo.

Na continuidade, sem cortes móveis, onde se enfatiza a vibração dos elementos internos com suas temporalidades, com um número muito maior de vetores temporais do que ora se pensava, que espessurizam a duração (inclui-se aí o tempo dos objetos e o tempo da percepção), desabitando do hábito, pode-se perceber tais processos e compreender até o porquê de haver (ou não) um “corte” em uma sequência com cortes, mais uma vez a partir de Bérghson:

como se explica que dissociemos esses dois termos, permanência e mudança, para representar a permanência por *corpos* e a mudança por *movimentos homogêneos* no espaço? Este não é um dado da intuição imediata; mas também não é uma exigência da ciência, ao contrário, propõe-se a reencontrar as articulações naturais de um universo que recortamos artificialmente. (BERGSON, 2006 d, p. 231-232)

O conceito de modulação, portanto, busca dar conta da tensão no quadro tanto quando há quanto quando não há corte, admitindo que o movimento, simulado ou não, é inerente ao audiovisual. A análise de uma sequência qualquer deve atentar para o fato de que a percepção

¹⁴¹ Não se pode esquecer que os cortes são uma atribuição do montador.

do movimento decorre de uma diferença de qualidade entre o receptor e a imagem que é apresentada no quadro. Tudo se movimenta.

Em suma, a modulação é o que permite relacionar os espaços densos e os tempos espessos em função do tempo perceptual.

Mas, se é pela densidade de um quadro (no espaço) que se produz uma vibração na especiação - que faz com que se perceba e reconheça tal ou qual aspecto da coisa vista -, o tempo do objeto, que é pluridimensional, também afeta a percepção e espessuriza o tempo audiovisual da coisa percebida.

Isto é: o tempo audiovisual do objeto afeta sobremaneira a duração de quem o percebe. Estas divisões artificiais do tempo real, tanto na montagem do audiovisual quanto em sua percepção, constituem a modulação do tempo da qual emerge uma tensão rítmica em seu sentido conceitual mais profundo. A modulação do tempo é, portanto, a relação última entre o tempo do objeto percebido e o tempo da percepção, determinante do modo de agir de um audiovisual. E, mesmo na perspectiva de quem produz, o construto final decorre e é subsidiário deste movimento, que é, sempre, uma manifestação do acontecimento, que é, por definição, absolutamente imprevisível.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Classicamente considera-se que a expressão audiovisual é composta pelo tempo enunciatório, que comporta sua dimensão física e artificial (registro material), e o tempo diegético. Todavia, esta pesquisa considerou que a já também clássica terceira dimensão, a perceptória, é decisiva para que o processo se complete, e que ela demanda mais considerações do que as até então foram formuladas. Consideramos inicialmente, portanto, as teorias que versam sobre as naturezas do tempo e, posteriormente, as desconstruímos conforme demandas do objeto empírico, buscando uma formulação mais condizente.

A partir de Bergson e Deleuze, principalmente, compreendeu-se que não se pode dicotomizar excludentemente tempo e espaço, muito menos reduzir um ao outro, pois eles são as duas tendências de um mesmo misto, que, na análise, deve ser dividido: o espaço em um determinado instante artificial do tempo e o tempo da duração congelado em um determinado lugar. Mas sabemos, na mesma perspectiva, que o tempo puro, real, não pode ser percebido, pois somente se pode experimentá-lo, intuí-lo; ou então, conforme os limites do pensamento e da percepção, arbitrar a ele medidas que “dividem” artificialmente a duração em intervalos fictícios entre os instantes.

Esta constatação, difícil de ser compreendida em nossas primeiras reflexões, pode ser exemplificada por uma reta. A entidade geométrica pode ser dividida, por exemplo, em duas semi-retas, infinitas em seu comprimento, bem como em um sem número de segmentos, divisíveis infinitamente, com pontos fixos, o inicial e o final, mas sempre na perspectiva de uma infinidade de pontos intermediários. Isto é análogo ao que se faz com a duração no processo de percepção do tempo, sendo isso o pivô da citada dificuldade de compreensão dos processos que abarcam fluidez e infinitude.

Tanto o tempo quanto os fenômenos fluidos e dinâmicos só podem ser percebidos a partir de pontos fixos, que determinam os intervalos nos quais se tem consciência de seu dinamismo. Também se tem consciência de que estes pontos podem ser manipulados ou analisados nos limites da percepção, por conta de nossa incapacidade de perceber o infinito ou o plenamente fluido, que são inerências da duração. No mais das vezes tende-se a reduzir,

portanto, a realidade às instâncias limitadas pelo espaço e pelos pontos fixos, ou seja, às instâncias inexoravelmente fictícias da percepção.

Fluidez e fluxo são inerências do campo (audiovisual) onde se propôs trabalhar. Isto se mostrou a princípio um obstáculo, e demandou a busca de métodos que pudessem remeter a conclusões rigorosas ainda que não definitivas. Embatemo-nos contra as armadilhas da conceitualização clássica, hegemônica; e contra os mecanismos de percepção adestrados por paradigmas cartesianos ou escolásticos, que são baseados em esquematismos e estruturas cuja ênfase está nos pontos limite e não nos fluxos.

O audiovisual é forma de expressão que depende de suportes técnicos e de registros materiais que se definem à diferença de outros porque não existem sem um fluxo. O fluxo é a forma como a matéria desliza sobre o tempo real, ou duração. Todavia, no caso, a matéria não é o suporte técnico físico, o registro material, mas uma forma de expressão que simula o real, mesmo que se trate apenas de uma simulação - pela omissão de tempos e de espaços - e da limitação dos próprios suportes. Fisicamente, o audiovisual é imaterial, e só pode existir enquanto deslizar, através de um suporte, em um fluxo temporal e, assim, a partir de um espaço específico, pode ser percebido.

O contato do espectador e do pesquisador com o objeto audiovisual se dá no momento em que os registros, através de um suporte, são dispostos em um fluxo de instantes sequencializados, que é também quando imagens e sonoridades são finalmente expostas em um *display*, seja o de uma tela anteparo ou o de um cinescópio. Assim, o audiovisual é uma forma de expressão que recorta ou divide tanto o espaço - a partir do quadro, composto pelo arcabouço, ou seja, pela organização, nele, dos objetos e elementos tangíveis e intangíveis - quanto o tempo, por espacializá-lo, transcrevendo ou interpretando uma divisão da duração pelo movimento que se congela em instantes componentes de uma ilusão que se atualiza no suporte físico.

Para a compreensão das temporalidades internas e externas ao audiovisual não se podia adotar um método clássico pois, desta forma, não se conseguiria alcançar uma coisa fluida, cuja percepção se dá na movência do audiovisual juntamente com a movência de quem percebe. Não se tratava de chegar a um objeto sólido, físico, estático, pronto, fechado, mas a algo fluido, virtual. Um espaço, sim, mas de atualização de virtualidades não só do próprio audiovisual, dos meios de expressão que se atualizam nele, mas também da virtualidade de objetos lá colocados como imagens da imagem (que é a interface através da qual se percebe o mundo).

Optou-se assim por deixar que os objetos falassem de si por “segmentos de movência”, e que a espetação, forçada a tornar-se alheia ao hábito, alheia o mais possível das imagens-lembrança, se desse conta das reais articulações do objeto, que é movente no intervalo escolhido do fluxo. Acompanhamos o objeto em seu fluir a fim de compor uma problematização que atendesse às demandas deste e dos fenômenos relativos ao objeto e somente a ele. Significou, desta forma, tentar intuir o objeto como parâmetro em si mesmo, limitado por suas próprias demandas e pelo próprio modo como aparece e em que se percebe o objeto *imediatamente*, sem tantas outras mediações de processos prontos e oriundos de outros espaços e tempos.

Paralelamente à espetação repetida e desnaturalizada, que foi construindo o objeto da pesquisa, houve a necessidade de uma problematização que viesse a responder ao que se queria: o que foi feito, inicialmente, explorando teorias já consolidadas sobre o audiovisual e sobre outras formas de expressão em fluxo como a música, e que versavam sobre os processos constitutivos das temporalidades. Partiu-se de teóricos consagrados do audiovisual, como Sergei Eisenstein, Jacques Aumont, Marcel Martin, entre outros, mais contemporâneos, como Ken Dancyger. Estes autores, em sua maioria, traziam-nos teorias muito definitivas dos fenômenos, quase inquestionáveis. Todavia, tais teorias pensavam o audiovisual como uma *arbitrariedade*, ou seja, uma coisa construída apenas a partir de intenções e modelos pragmáticos presumidos e limitados dentro do espaço físico do suporte, cujo produto iniciava e terminava na imagem sequenciada no suporte; o que é aceitável e compreensível na medida em que se capturam as imagens, se monta e compõe um tempo artificial, sequencializado.

Mas, a simulação do tempo como sucessivo não altera sua substância, sua natureza essencial; apenas lhe atribui um conceito falacioso, pois, segundo Bergson (2006 d), o tempo não é uma sucessão, na qual passado e presente se sucedem. Diferentemente, o tempo comporta tanto o passado quanto o presente, porque, sem esta coexistência, seria impossível qualquer processo de percepção, por ser, tal processo, tal qual discutido no capítulo 2, dependente da memória de quem percebe. E como o audiovisual se propõe a simular a movência real, não pode se limitar a um sequenciamento sucessivo, pois o tempo real, bem como a percepção, não se articula desta forma.

Os tipos de montagem selecionados para a pesquisa versavam e explicavam claramente os fenômenos que envolviam a tensão provocada pela enunciação audiovisual, obviamente considerando os parâmetros anteriormente citados. Eisenstein, dentro da perspectiva de uma arbitrariedade construída mostra, inclusive, fenômenos ligados a elementos internos à composição, como os da montagem tonal e a intelectual. Mas, como

explicar tais fenômenos quando estamos diante, em alguns audiovisuais, de uma ausência destas arbitrariedades ou processos de montagem por cortes e colagens? No caso de um plano-sequência, por exemplo, onde há tensão, mas não há cortes? Ou, o que leva um montador a cortar em tal ou qual instante? A arbitrariedade no plano-sequência está, no máximo, na direção e organização síncrona de atores e objetos cênicos. Seria, então, a tensão uma variante do ritmo? De qual conceito de ritmo? Existem outros arranjos temporais não tão regulares? Era o que se problematizava naquele momento da pesquisa.

Ou seja, o ritmo e suas atualizações no tempo da enunciação foram as primeiras inquietações conceituais com as quais nos debatemos e que surgiram e foram trabalhadas ao longo de quase metade do período em que se realizou a pesquisa. Partiu-se *a priori* de que, em uma música, seu ritmo expõe de forma clara os processos e configurações temporais, a concepção e o posicionamento dos cortes, das interrupções, da divisão da duração pelo silêncio, que divide a neutralidade sonora e suas sonoridades percebidas. Em tal perspectiva, o ritmo é um desenho periódico que submete o tempo de uma obra a uma configuração no espaço perceptual, noção que dava certa solidez à pesquisa naquele momento. Pensava-se em explicar, assim, as questões levantadas por variantes rítmicas que seriam ou que poderiam ser percebidas nos processos de análise de momentos de audiovisuais, em que, a princípio, não se atribuem, na produção, cortes: os planos-sequência.

Em se tratando de objetos montados, com cortes, o ritmo - conforme proposto pelos autores clássicos - é uma relação mais ou menos tensa entre as dimensões enunciatória e diegética, e é definido como uma “quantidade” de informação diegética em um intervalo “quantitativo” de tempo enunciatório. Quanto mais informação diegética houvesse em um determinado intervalo enunciatório, isto definiria uma “qualidade” do ritmo que provocaria tensão. Em Eisenstein, por exemplo, isto é explicado por cinco processos de montagem, propostos pelo autor e por nós escolhidos e analisados ao longo deste trabalho (capítulo 3), o que, no entanto - logo o constatamos -, não traria quaisquer novas problematizações sobre o plano-sequência, dada a clara explicação proposta pelo autor, que, todavia, não o contemplava.

Alternativamente, pensou-se, na ocasião, em virtualidades rítmicas. Uma noção acerca de cortes não realizados, mas que são percebidos como tais: as ritmicidades. Pensava-se vir daí a tensão percebida dentro de quaisquer quadros mutantes audiovisuais, mesmo que neles não houvesse cortes claros e/ou arbitrários, como no caso dos planos-sequência. De fato, durante todo o processo de amadurecimento da pesquisa que se estendeu até a qualificação, pensou-se tratar de uma natureza diversa de ritmo (mas qual?) que, movida pelos elementos

encontrados na composição do quadro - sua disposição (arcabouço), sua relação com outros objetos quando em movência (densidade), bem como sua natureza temporal pudesse influenciar a ritmicidade de forma diversa. Pensava-se tratar-se de um tipo específico de ritmo ou de distorção da configuração rítmica, uma atualização da virtualidade em uma de suas eventuais linhas de fuga.

Entretanto, conforme relatado no capítulo 3, começou-se a desconstruir o conceito de ritmo (e o de ritmicidade). Ou melhor, buscou-se criar um conceito mais preciso que pudesse abarcar também os fortuitos e as linhas de fuga que vinham sendo percebidos nos materiais empíricos porque, paralelamente, evidenciavam-se imprecisões dos conceitos na hora de sua aplicação aos objetos empíricos.

Desde o ano de 2007 já estavam eleitos, em sua maioria, os objetos empíricos que fariam parte do corpus da pesquisa. Buscou-se abarcar desde o tradicional roteiro linear ao roteiro anarrativo, passando pelo narrativo psicológico e o documental, a fim de se observar os fenômenos temporais atualizados em um máximo de variações coerentes com o problema da pesquisa. Haviam sido selecionados, por empatia, planos-sequência de *Laranja Mecânica*, *Cidadão Kane*, *Koyanisqatsi*, *Cloverfield* e *Control*. Justificava-se, na ocasião, esta seleção porque as cinco obras apresentam naturezas expressivas diversas, nas quais se encontram, no entanto, analogias ou adequações análogas no tratamento de fenômenos temporais relativos aos objetos, aos dinamismos destes e ao contexto deles. Ou seja, intuía-se neles, apesar de tão diferentes um do outro, uma movência similar, relacionável ao mesmo tipo de divisão da duração ou tempo real.

Nenhum destes filmes utiliza o plano-sequência como padrão (tais quais alguns filmes de Tarkovski, por exemplo), o que era um critério de partida para a seleção. Mas se buscaram planos deste tipo nas obras referidas: as sequências sem cortes. Tal escolha teve o intuito de não contaminar os objetos com eventuais pré-formulações sobre o plano-sequência como experimentação estética ou ensaio teórico, o que colocaria de imediato o corpus noutra problemática, mais específica à autoralidade, a qual não nos interessava discutir.

Eleitos os objetos empíricos, buscou-se então utilizar um procedimento metodológico capaz de retirar os intervalos moventes do fluxo, dividindo-os em instantes (unidades mínimas da percepção), descrevendo nestes instantes o número maior possível de percepções de imagens visuais (decomposição dos arcabouços) e acústicas (decomposição dos “acordes sonoros”). Por meio de tal procedimento, nomeado por Kilpp (2002) de *dissecação*, se pôde trazer o objeto de seu espaço de percepção para o espaço de análise, compilando, em instantes, as imagens congeladas em tabelas com no mínimo cinco instantes, classificando-os

com números ou letras e observando suas articulações tanto no espaço quanto no tempo.¹⁴²

As análises foram feitas ao longo de toda a pesquisa, desde a exploração teórica até a desconstrução dos conceitos e a declaração de novas percepções. Os objetos empíricos foram trabalhados a cada “momento epistêmico” pautado por eles mesmos, pela subjetividade e crenças do pesquisador, e em função do método. Ou seja, no capítulo teórico, os mesmos objetos (e outros) entraram às vezes como ilustradores; mas no capítulo mais analítico, eles foram os objetos empíricos, mesmo.

Ao longo do capítulo 3 verifica-se como nossa afecção tensionou as teorias, pela dificuldade que tivemos para associar imagens dos objetos cênicos às dimensões de tempo propostas pelos autores até então referidos. Principalmente porque, pelo fato de ser uma abordagem a partir das audiovisualidades, os objetos não seriam tratados como meras imagens, mas como virtualidades atualizadas naquele espaço, naquele instante perceptual, e reconhecidos tanto por nossas imagens-lembrança quanto pelas desterritorializações eventualmente produzidas na esfera da percepção.

Os objetos cênicos considerados incluíam, além das imagens visuais plasticamente reconhecíveis, outras movências não tangíveis, tais como movimentos de câmera ou sonoridades. A matéria em fluxo comportaria sua dimensão espacial, geralmente mensurável, e outra, temporal, percebível como espacialização ou então, de preferência, intuída na tomada de consciência do instante como divisão do movimento e deste último, divisão da duração. Ou seja, os objetos duram, estando presentes, por exemplo, como virtualidade na memória de quem percebe e imagens em outros espaços ou outras obras.

Assim como os objetos não podem ser apenas imagens no suporte, foi considerada sua dimensão temporal intrínseca. Dada a dificuldade em alguns momentos de associá-los a uma das dimensões propostas pelos autores, e que são inerentes a todo audiovisual, propôs-se, a partir disto, a existência ímpar do *tempo dos objetos* em cena. Ou seja, os objetos são percebidos em sua dimensão diegética e/ou enunciatória da obra, mas também em sua própria temporalidade, como virtualidade atualizada no espaço audiovisual. Conceitualmente, o tempo ou duração dos objetos é um vetor que se distingue do tempo perceptório, e que se projeta, em função dos instantes, nos vetores diegético e enunciatório, pois é por estas temporalidades atualizadas na enunciação que os objetos cênicos são percebidos. Ressalte-se que o tempo diegético tem uma natureza virtual e se atualiza no tempo enunciatório, que é o

¹⁴² Sua trilha sonora não foi plenamente descrita plasticamente; ela apenas foi trazida à análise para a descrição das sonoridades atualizadas naquele intervalo de tempo.

seu limite máximo. Portanto, o tempo dos objetos se limita no enunciatório, apesar de dispor de linhas de fuga para além do espaço audiovisual, por comportar a virtualidade do objeto, sua duração intuída pelo espectador.

A partir da perspectiva conceitual do tempo dos objetos, a análise pôde dar conta de outras percepções, sempre partindo de que o tempo é espesso, pluridirecional e pluridimensional. Por isto, ao autenticar as dimensões de tempo na perspectiva desta pesquisa, tem-se: a duração externa onde se analisa (que deve ser considerada, pois o contexto em que se assiste altera o modo de percepção; assim como é decisivo o tamanho da tela, etc.); o tempo enunciatório (pelo fluxo apresentado e a materialidade do suporte); o tempo diegético (que representa o momento do dia ou da noite onde a trama está ocorrendo e o tempo descrito e interpretado pela trama); e o tempo em que cada objeto cênico ou personagem estão presentes ou enfatizados no quadro.

Mas, além de todos esses tempos, cria-se outro, ao ser virtualizado um objeto no tempo da percepção. Se, por exemplo, posteriormente, em outra obra, em outro filme, houver alguma figura semelhante, o objeto poderá ser uma imagem-lembrança que irá ao encontro da percepção de uma nova imagem. Concluiu-se, então, que o que ocorre com a experiência da interrupção, em momentos de tensão, é o que se propõe chamar de modulação do tempo. O conceito, introduzido no capítulo 3, já apontava para o fato de a modulação não estar construída arbitrariamente na imagem, como o arcabouço rítmico de uma música. Ele emerge, diferentemente, da relação tensa entre o tempo perceptual e o tempo (ou duração) dos objetos. Sobre o esquema vetorial apresentado no capítulo 4 se pode dizer, por isso, que a modulação é a “força” que verdadeiramente tensiona o tempo da percepção.

Ou seja, até então, nas análises não se conseguira definir o instante no qual e quais as dimensões clássicas do tempo apareciam. E concluiu-se, depois de reiteradas observações desabitadas, que estava havendo, nos quadros e nos planos, a intervenção de uma quarta dimensão - não considerada pelas teorias clássicas - agindo sobre a percepção.

Este tempo, o dos objetos, é mais complexo do que apenas o intervalo de tempo em que os objetos aparecem no quadro. As temporalidades dos objetos (tempo em que aparecem, duração, etc.) criam linhas de fuga para além da imagem, do suporte e dos objetos. Em contrapartida, a percepção se articula, como quando um objeto qualquer passa a outro espaço por uma abertura visível. Em tais circunstâncias, o tempo diegético se liberta do enunciatório para dentro da percepção, que completa tais “reticências” de tempo. Isto é similar ao que acontece com deformidades no espaço ou em elipses na fluência temporal.

O conceito de modulação do tempo, como já mencionado no capítulo 4, tem sua gênese na tese de Bergson em *Matéria e memória*, que aponta uma instabilidade da matéria que, mesmo em repouso, se atualiza, pois nunca deixa de estar submetida às temporalidades, principalmente a perceptual, além das durações externa e interior. A percepção, que deve ser levada em conta para completar o ciclo, apresenta um comportamento, que Deleuze chama de contração. O tempo proposto por Bergson não é uma sucessão de instantes, pois os instantes são dados individuais da percepção, que criam interrupções pela duração de cada um. No caso, a modulação do tempo é o modo como se articulam estes instantes da percepção, que Deleuze chama de contrações.

E é destas articulações que de fato nasce a tensão: é do modo como se articulam tais contrações. Quando houve a dificuldade em determinar qual a dimensão de tempo que se sobressai no momento perceptual, isto se deveu ao fato de, naquele momento, haver uma contração. Como diz o próprio Deleuze, a “contração não é uma reflexão”, mas o instante do processo de percepção que faz com que o receptor experiencie interrupções.

O que instaura o ritmo é, portanto, a busca pela construção e criação de previsibilidades nestes instantes perceptuais, mesmo que não planejadas de forma consciente. As contrações estão na percepção, no espírito. Por isto é difícil entender tal processo quando há a construção de um tempo artificial em uma sequência. O “pleno entendimento” citado pelos autores clássicos é o cessar ou abrandar estas contrações e o modo como aparecem configuram a modulação do tempo.

O conceito de modulação, proposto nessa tese, busca entender a tensão no quadro. A análise de uma sequência deve observar que a percepção do movimento é uma diferença de qualidade entre o receptor e a imagem que lhe é apresentada no quadro. *Tudo* se movimenta: o receptor, o quadro, absolutamente tudo o que está inserido na duração externa e que se atualiza nesta e pela sua própria, que não deixa de ser uma atualização da matéria ao longo do tempo real.

A ilustração à frente tenta explicar, em outro esquema vetorial, o conceito proposto.

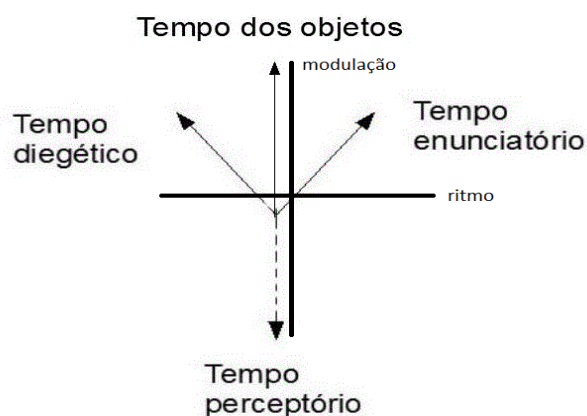


Figura 43 – Novo entendimento da natureza vetorial incluindo o tempo dos objetos

A modulação é ortogonal ao ritmo. O equilíbrio de forças entre o tempo dos objetos e o da percepção não necessariamente é influenciado pelo ritmo, mas o influencia, sobredeterminando-o em muitos casos. Quando se atribui um corte que, classicamente, determinará o ritmo em uma montagem, isso se baseia no que se chama de “pleno entendimento”. Isto nada mais é, sabendo-se ou não, do que uma articulação do tempo dos objetos com o da percepção.

Muitos autores citam como regra para a atribuição de cortes a quantidade de objetos ou presença de movimentos no quadro ou plano. Todavia, não se pode esquecer de que os objetos cênicos são também mistos, como tudo o que existe, e que o audiovisual é um recorte de espaço e de tempo que busca simular o real. Assim, sua virtualidade, sua duração interna, sempre deve ser considerada (o que não se percebe citado de forma explícita na maioria dos autores). Desde esta forma de pensar, as imagens são *interfaces* da percepção e não objetos determinados à percepção.

Enquanto que o “ritmo”, classicamente, considera uma relação interna entre duas dimensões de tempo, a “modulação” explica, em fluxo, sua existência, na medida em que quaisquer obras audiovisuais não se expressam sem que haja uma interação de espaços de percepção (percebido no recorte e onde se percebe) por relação de continência.

Ou seja, o espaço e o tempo audiovisuais estão contidos, no ambiente, na mesma duração. E a partir daqui, podem ser propostos outros objetos, outras problematizações que versem sobre temporalidades audiovisuais. Existiriam temporalidades relativas aos objetos ou relações destes com o espaço da percepção? Há modulações de tempo em outras naturezas expressivas, como a verbal, por exemplo?

Daqui também devem partir outras linhas de fuga, pois este é o intuito de qualquer reflexão teórica oriunda da duração do autor que considere a existência da duração das coisas. Pois, como concluído, tudo está em movimento e tudo se atualiza e diferencia constantemente em função do tempo real, das necessidades da duração de atualizar-se diferindo de si mesma.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Thomson Learning, 2006
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2003
- AUMONT, Jacques. “Claro e confuso: a mistura de imagens no cinema”, disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1373/1157>, acessado em 08/12/2008
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 a
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 b
- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 c
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 d
- BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 e
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BOULEZ, Pierre. **A música hoje 2**. São Paulo: Perspectiva, 1992
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: PSS, 2003.
- CITIZEN KANE**. Produção de Orson Welles. EUA: RKO, 1941. 1 DVD (2h10), sonoro, preto e branco
- CLOCKWORK Orange**. Produção de Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros, 1971. 1 DVD (2h20), sonoro, em cores.
- CLOVERFIELD – Monstro**. Produção de J.J. Abrahms. EUA: Universal, 2008. 1 DVD (1h40), sonoro, em cores
- COELHO, Jonas Gonçalves. “Bergson: intuição e método intuitivo” in **Revista Transformação**. São Paulo: Unesp, 1998-1999
- COELHO, Jonas Gonçalves. “Ser do tempo em Bergson”. in **Interface** - Comunicação, saúde, educação, v.8, n. 15, 2004.
- CONTROL**. Produção de Anton Corbijn. INGLATERRA: Becker Films International, 2007. 1 DVD (2h), sonoro, preto e branco
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. São Paulo: Elsevier, 2003

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: ed. 34, 2000
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed 34, 1999
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006
- DELEUZE, Gilles. **Cinema – a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- DELEUZE, Gilles. **La imagen-movimiento**. Barcelona: Paidós Iberica, 1984
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998
- DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2005
- DERRIDA, Jacques. **Torres de babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b
- FLORES, Maria Cecília de Mello. **O tempo bergsoniano e sua potência criadora no cinema**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. 1v. 277p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- FORNAZARI, Sandro Kobol. “O bergsonismo de Gilles Deleuze” in **Revista Transformação**. São Paulo: USP, 2004
- KILPP, Suzana. **Mundos televisivos**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2005.
- KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas – sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos**. São Leopoldo: Unisinos, 2002. 1v. 223p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2002
- KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas**. São Leopoldo: Unisinos, 2003
- KIRST, Patrícia Gomes e FONSECA, Tania Mara Galli (org.). **Cartografias e devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003
- KOYANISQATSI**. Produção de Godfrey Reggio. EUA: 20th Century Fox, 1983, 1 DVD (1h20), sonoro, em cores
- LECHTE, John. **50 pensadores contemporâneos essenciais**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: UFMG, 2005
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2007.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1985

- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004
- PAIVA, Vanessa Dias. **Imagens Aceleradas. Olhares Partidos: como a ansiedade visual e a hiperatividade sensorial constroem o fazer e o olhar cinematográfico**. Rio de Janeiro: UERJ, 2005. 161p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005
- PARENTE, André. **Virtual**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999
- PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000
- PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2004
- PENAFRIA, Manuela. **O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme Zapruder**. Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-plano-sequencia-zapruder.pdf>, acessado em 14/12/2009
- PINTO, Débora Cristina Morato. **Consciência e corpo como memória. Subjetividade, atenção e vida à luz da filosofia da duração**. São Paulo: Tese de doutorado, USP, 2000. 340p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001
- SAINT-MARTIN, Fernande. **Semiologie du langage visuel**. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1994
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2005
- SARAIVA, Francisco José Coelho. **O cinema no Limite: A máquina de espaço-tempo de Mário Peixoto**. Brasília: UnB, 2000. 1v. 163p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2000
- SCHNEIDER, Cynthia Letícia. **Velocidade e montagem: possibilidades de comunicação da aceleração do tempo no cinema**. São Leopoldo: Unisinos, 2006. 1v. 115p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo-RS, 2006
- SEINCMAN, Eduardo. **Do tempo musical**. São Paulo: Via Lettera, 2001
- SILVA, Nadia Filomena Ribeiro da. **Tempo e experiência: um estudo filosófico acerca da natureza do instante e da duração**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2003. 1v. 207p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

TAYJEN, Yussif. **O movimento na ontologia de Bergson**. Curitiba: UFPR, 2006. 1v. 92p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006, disponível em:

http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/8363/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Bergson.pdf, acessado em 28/10/2009

VALENTE, Telma Elita Juliano. **Cinema e magia: efeitos especiais de Meliès a Fantasia 2000**. São Paulo: PUC-SP, 2005. 1v. 169p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000

VASCONCELLOS, Jorge. “Deleuze e o cinema” in **Coleção Arte & Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006

VASCONCELLOS, Jorge. **Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio**. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2005