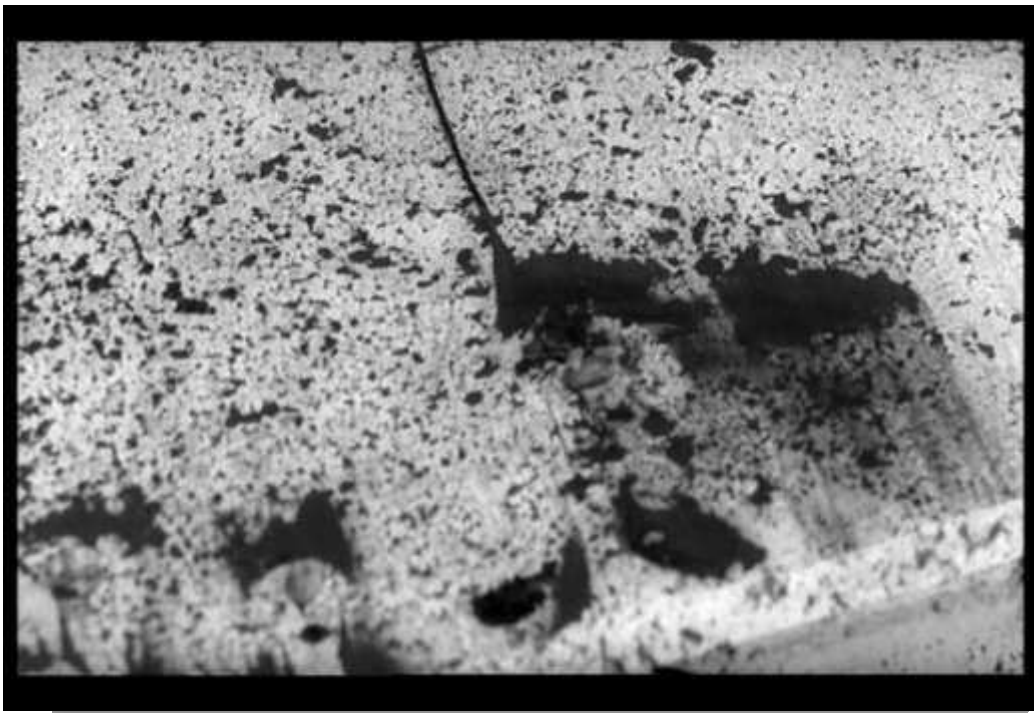


UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

RICARDO WESCHENFELDER

Rastros do Invisível no Plano Cinematográfico



São Leopoldo, RS

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

W511r Weschenfelder, Ricardo
 Rastros do invisível no plano cinematográfico / Ricardo
Weschenfelder. – 2016.
 160 f. : il.
 Tese (Doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos,
Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São
Leopoldo, RS, 2016.
 “Orientadora: Profa. Dra. Suzana Kilpp”
 1. Comunicação. 2. Invisível. 3. Rastros. 4. Cinema.
5. Montagem. 6. Memória. I. Título

CDU

Catálogo na Fonte:

Bibliotecária Mariana Dornelles Vargas – CRB 10/2145

Ricardo Weschenfelder

Rastros do Invisível no Plano Cinematográfico

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação, pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzana Kilpp

São Leopoldo, RS, 2016.

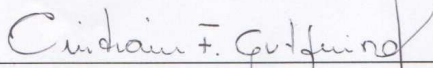
RICARDO WESCHENFELDER

“Rastros do Invisível no Plano Cinematográfico”

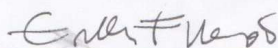
Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovada em 30 de março de 2016

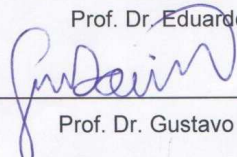
BANCA EXAMINADORA



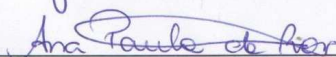
Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS



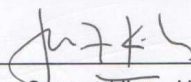
Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras - UFRGS



Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer - UNISINOS



Profa. Dra. Ana Paula da Rosa - UNISINOS



Profa. Dra. Suzana Kilpp - UNISINOS

*E quando o olho se esconde, qual é o olhar que
o esconde e que é o segredo da vista?*
Suzana Kilpp
(2010)

*Coisas que ficaram por dizer
Coisas que não tive tempo de ouvir
Coisas que não canso de esquecer
Coisas que se escondem na lembrança
Coisas que procuram o seu lugar
Coisas que me ocupam cada instante.*

AGRADECIMENTOS

Para Carla e Lorena, estrelas da minha constelação.

Elisa e Lucídio, por todo apoio e incentivo.

Suzana Kilpp, minha orientadora, por me fazer perceber coisas que estavam ausentes.

Vitor, pelo suporte.

Magda e Ricardo, amigos do doutorado e da vida.

Aos professores e colegas do PPG pela atenção e contribuições à pesquisa.

À Capes pela bolsa de estudos.

RESUMO

Nesta tese exploro os rastros do invisível na percepção e na memória do espectador de cinema. A invenção do invisível tensiona, principalmente, conceitos como "rastro" e "imagem dialética" de Benjamin e "duração" de Bergson. Realizo a dissecação de quadros e cenas do filme *O Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni e, por meio dos conceitos propostos: *olhos ausentes*, *(re)quadros*, *pontos cegos* e *rotações* - imaginados como uma constelação de imagens - busco rastrear formas de presença do invisível na montagem de cinema. Proponho uma *metodologia do invisível* para análise do corpus. O espectador, ao perceber a imagem enquadrada e montada pelo cineasta, sobrepõe a ela "imagens invisíveis", da sua memória ou repertório cultural e técnico, que descontroem e transformam, assim, a imagem vista no presente da exibição do filme.

Palavras-chave: Invisível, rastros, cinema, montagem, memória.

ABSTRACT

In this thesis I explore the tracks of the invisible in the perception and memory of film spectators. The invention of the invisible creates a tension mainly with the concepts of "track" and "dialectical image" proposed by Benjamin and of "duration" of Bergson. I dissect frames and scenes of the film. *The Eclipse* (1962) by Michelangelo Antonioni based on the proposal of the following concepts: *absent eyes, (re-framings, blind points and rotations*. Imagined as a constellation of images, these concepts are operational for tracking forms of presence of the invisible in film editing. I propose a *methodology of the invisible* for analyzing the *corpus*, understanding that upon perceiving images framed and edited by the film-maker, spectators overlap them with "invisible images" from their cultural and technical memories or repertoires, which deconstruct and transform the image seen in the present of the exhibition of the film.

Keywords: Invisible, tracks, cinema, editing, memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 DIALÉTICA DO VISÍVEL	21
1.1 AURA, RASTRO E PRESENÇA	21
1.2 TEMPO, MEMÓRIA E LEMBRANÇA	31
2 EM TORNO DO QUADRO	41
2.1 PRIMEIRAS DISSECAÇÕES.....	45
2.1.1 A Marca da Maldade de Orson Welles	45
2.1.2 A fita Branca de Michael Haneke	55
2.1.3 O desprezo de Jean-Luc Godard	62
2.2 IMAGENS DIALÉTICAS DO INVISÍVEL	67
3 RASTROS DO ECLIPSE DO INVISÍVEL	70
3.1 CONSTELAÇÃO DE OLHOS AUSENTES	71
3.2 CONSTELAÇÃO DE (RE)QUADROS	96
3.3 CONSTELAÇÃO DE PONTOS CEGOS	113
3.4 CONSTELAÇÃO DE ROTAÇÕES	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO

Lembro que, no último parágrafo da minha dissertação de mestrado (2009), um estudo sobre as trilógicas no cinema, já havia o sintoma da pesquisa que viria a realizar nesse projeto de tese. Escrevi: “as narrativas em série apontam para um devir do extra-campo, elas sugerem uma imagem que está em torno, à margem, esperando contato que lhe dará significado enquanto um jogo de espelhos”¹. Naquela pesquisa o movimento estava voltado para a convergência e agrupamento de imagens em série, que estavam, por sua vez, dispersas no tempo e no espaço de três filmes. Nessa pesquisa de doutorado, percebo que o movimento se faz mais a partir da diferença entre as imagens, que se deslocam, no tempo, entre o visível e o invisível.

A partir de 2009, com a conclusão do mestrado, conciliei a trajetória acadêmica e de docência com a de realizador audiovisual. Entendo que a teoria e a prática não são campos da produção de conhecimento que devem ser delimitados, pois estão sempre deixando rastros uma na outra. Procuro, nos filmes, tensionar a teoria e a prática, ou seja, produzir narrativas conceituais que, dialeticamente, vão da ideia à imagem. O último ano da pesquisa do doutorado, por exemplo, estive impregnado pela realização do curta-metragem em ficção “Talvez Neve na Serra” (2015), em que utilizei a imagem de janelas, tanto físicas como mentais, para apresentar o mundo dos personagens. No filme, as janelas não são tratadas como o recorte espacial da paisagem exterior, mas como sendo o próprio conceito da paisagem de outro tempo, interior e mental. Percebo, então, que a tese e o filme fazem parte de uma mesma constelação de imagens.

Por que pesquisar o invisível no cinema?

O meu objeto de pesquisa possui uma materialidade fugidia, quase fantasmagórica: as imagens que rondam e assombram a tela no cinema. O *invisível*, como proponho nessa pesquisa, é a imagem da ausência que se faz presente por meio de técnicas audiovisuais (como a posição da câmera,

¹ Na dissertação intitulada “Labirinto de Espelhos: a trilogia no cinema”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC, 2009.

enquadramentos, cortes, *raccord*, cenário, *mise-en-scène* etc) e da memória do espectador na percepção da montagem do filme. A compreensão de que a montagem no cinema opera com espaços e tempos que estão além da imagem enquadrada, abre caminho para a análise do deslocamento do invisível ao visível e vice-versa. Nesse deslocamento, percebo que as imagens deixam rastros e fragmentos, que são resgatados (e transformados) pelo espectador em diferentes momentos e instantes do filme. Uma hipótese da pesquisa foi que esses rastros da montagem habitam o invisível nos filmes.

Parto do pressuposto de que o invisível não pode ser reduzido ao espaço reservado à equipe técnica e aos bastidores da produção de cinema, ou mesmo, ao resto do enquadramento, que não deve ser, de modo algum, mostrado, pois quebraria com o “efeito de real” da representação fílmica, ainda que, muitos cineastas tenham interpelado esse discurso, como os cineastas Vertov e Godard, só para citar os mais canônicos. O caminho que tento construir nesta tese é do invisível como rastro, que produz presença, dialeticamente, com a imagem vista no tempo presente pelo espectador.

Quando, por exemplo, um personagem sai de quadro, a tendência do espectador é imaginar o prolongamento do cenário, para onde o personagem se deslocou. O ambiente desdobra-se em outros espaços e tempos coexistentes ao quadro. Nessa construção audiovisual, o que está além do quadro, se atualiza, se torna, no movimento, a tendência do quadro visto, ou seja, ele é a outra natureza do campo visível. O quadro no cinema está sempre em deslocamento, mudando e se diferenciando de si mesmo, seja em função do ângulo da câmera, da montagem dos quadros ou do tempo intrínseco ao plano. Nos termos de Bergson (2006a), autor que nos auxilia a entender tais deslocamentos, o invisível seria a expressão da tendência do plano da imagem, que se atualiza (e se virtualiza), por sua vez, em diferentes momentos da montagem.

Estes entendimentos nos levam para as perguntas da pesquisa: o invisível é uma não-imagem? De que modo o plano visível e o invisível trocam de “lugar” na montagem de cinema? Que singular forma de presença é produzida por meio da imagem-invisível? O invisível está sobreposto, nos arredores ou entre outras

imagens? Para buscar respostas e, conseqüentemente, formular novas perguntas, diálogo, principalmente, com os seguintes autores: Benjamin (1989, 2007, 2012), Bergson (2006a, 2006b, 2010a, 2010b, 2011), Aumont (1993, 1995, 2004), Kilpp (2002, 2008, 2010), Flusser (2002, 2007, 2008) e Didi-Huberman (2010).

Ainda que o problema de pesquisa da tese seja direcionado à área de cinema, não reduzo o enquadramento a ela, pois são possíveis e necessários diálogos com outros campos afins, como a pintura, a fotografia, a literatura e o vídeo. Como na consistência dos filmes de Jean-Luc Godard, cineasta e crítico, que pensa o estatuto da imagem: pensados em vídeo, formulados como ensaios filosóficos e pintados como telas. A pesquisa, desse modo, transita por diferentes mídias, mas sempre com foco na questão da passagem do visível ao invisível (e vice-versa) no plano cinematográfico.

Quando falo em passagens entre imagens remeto-me as ideias de Walter Benjamin (2007) quando pensa sobre a cidade moderna como um grande instrumento ótico que se apresenta aos olhos do passante. Nesse sentido, o cinema seria a alegoria desse projeto moderno. Mas prolongo a ideia para as visões de Peixoto (1993) sobre a questão da arquitetura da imagem. Existem, segundo o autor, construções, tanto dentro como fora dos quadros imagéticos. A imagem seria uma cidade, que por sua vez, se confunde com o ambiente em que vivemos, este, não menos povoado de imagens. Peixoto fala, por sinal, em “encaixe de molduras” para ilustrar a complexa arquitetura das imagens na contemporaneidade. Utilizarei nesse trabalho, uma analogia entre o quadro cinematográfico e a arquitetura da visualidade.

A perspectiva das audiovisualidades, um conceito metodológico caro à Linha de pesquisa Mídias e Processos Audiovisuais do PPGCC e ao Grupo de Pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design, do qual faço parte, busca ver formas audiovisuais em diferentes mídias como pintura, internet e música. Nessa pesquisa de tese, sigo esta abordagem ao entender que o recorte espacial e temporal da imagem não é exclusividade do plano cinematográfico, mas está presente e se transforma em outras naturezas técnicas, visuais e audiovisuais.

O cineasta e teórico Eisenstein, no artigo "Fora de quadro" (2002), discute e identifica qualidades cinematográficas em diferentes linguagens artísticas, como por exemplo, na escrita japonesa do ideograma, ao reconhecer no ideograma uma potência cinematográfica "fora do cinema". Manovich (2001), dentro da mesma abordagem metodológica, identifica nas novas mídias procedimentos estéticos "próprios" ao cinema, como as imagens gráficas, a montagem espacial e a sobreposição de telas. Benjamin (2012) segue a mesma linha de pensamento quando sugere que na litografia estava "virtualmente oculto" o jornal impresso e, na fotografia, já existia o cinema sonoro. Nessa perspectiva, portanto, as pinturas cubistas, o instrumento ótico do caleidoscópio, os panoramas e a montagem eletrônica no vídeo são formas e devires das múltiplas possibilidades de visualidade dos quadros no cinema.

O início da pesquisa: a invenção do objeto

A proposta inicial do projeto apresentado na seleção ao PPGCC em 2011, tinha como foco a pesquisa sobre o "extra-campo" no cinema com o seguinte título: "Extra-Campo: a questão do (in)visível no cinema", entendendo o extracampo como tudo o que está fora do enquadramento, ou seja, fora do campo visível ao espectador. A minha preocupação, naquele momento, tinha um forte viés histórico. A questão central do projeto era: "procuramos entender como a imagem não vista, mas atuante na diegese fílmica, influencia e acrescenta sentido à imagem enquadrada e como a noção de extra-campo transformou-se - para cineastas e teóricos - dentro de dois discursos-chave da cinematografia do século XX: o cinema clássico (1910-1950) e o cinema moderno (1950-1970)".

Ao ser admitido no Curso de Doutorado, essa proposta inicial causou desencontros conceituais com a Linha de Pesquisa "Mídias e Processos Audiovisuais" e foi necessário quase um ano para que o pesquisador "memorialista" conseguisse vislumbrar outros tempos do objeto de pesquisa. No contato mais efetivo com os teóricos e perspectivas da Linha e com a desconstrução do projeto (e do pesquisador) foram realizadas mudanças conceituais com vistas a quebrarem com a minha visão dura e datada sobre o objeto.

Com relação ao conceito de extra-campo, durante uma boa parte da pesquisa me pareceu dar conta da questão proposta: a (in)visibilidade no cinema. O conceito de extra-campo (também tratado como fora de quadro) aparece em estudos sobre a ontologia da imagem (BAZIN, 1991), a relação entre teatro e cinema (XAVIER, 2003), pintura e cinema (AUMONT, 2004), as máquinas de captação de imagens (DUBOIS, 2006) e as novas mídias (MACHADO, 1997), mas sempre colocado de forma transversal, sem ser o foco principal, necessitando, portanto, de maiores aprofundamentos teóricos ou metodológicos. O crítico Daney (2007), por sinal, é um dos autores que se ressentem da falta de uma teoria sobre o extra-campo no cinema e que, imagina, poderia ser uma “teoria dos objetos perdidos”.

Não há consenso, tão pouco, quanto a sua nomenclatura no cinema. Aumont (2004) o chama de “fora-de-quadro” para assinalar a herança com o quadro pictórico; Burch (1992) o denomina de “espaço-off”, na tentativa em estabelecer uma diferença entre o espaço dentro (concreto) e aquele fora da tela (imaginário); Deleuze (1989) fala em “extra-campo”, entendendo-o como a imagem enquadrada, um conjunto fechado que se abre para sistemas mais vastos de conjuntos, de novos extra-campos infinitos. O Dicionário de Imagem (GOLIOT-LETÉ e JOLY, 2011, p. 172), por exemplo, diz que “fora de campo” é tudo o que “não aparece na imagem e pode ser imaginariamente situado à esquerda, à direita, em baixo, em cima, à frente e atrás do campo”, já o “fora de quadro” é o espaço reservado à elaboração da obra, à equipe técnica e a produção do filme.

A primeira tentativa de classificar o extra-campo parece ter sido de Burch, que o denominou de “espaço-off” em texto de 1969. Burch (1992) define seis “segmentos” para o extra-campo: os quatro cantos do retângulo da tela, o que está localizado atrás da câmera e aquilo que está localizado atrás do cenário. Anos mais tarde, Tarín (2006), propõe uma tipologia mais complexa para o estudo e conceito do extra-campo com a criação de modalidades como movimento de câmera, quadro vazio, (re)enquadramentos, entradas e saídas de quadro, olhares para a câmera e o componente sonoro.

Segundo Aumont (2004), talvez o autor contemporâneo que mais tenha se debruçado sobre o tema, a noção de campo imagético, ou de “quadro”, como o

autor prefere, é, sobretudo, cultural. As funções do quadro, na visão de Aumont, servem, simbolicamente, para alternar o fechamento e a abertura da imagem. Dentro dessa discussão, o autor propõe três funções para o quadro pictórico: quadro-objeto, quadro-limite e quadro-janela. De forma simplificada, o quadro-objeto é a moldura, o suporte físico que encobre e adorna a imagem. O quadro-limite é o limite da composição da imagem e o quadro-janela, associado à tradição da perspectiva renascentista, é a profundidade da visão, o que está atrás da janela-imagem. Todas as funções do quadro, no entanto, são simbólicas, seja no valor agregado à imagem (no caso do quadro-objeto), no recorte de toda a realidade disponível (quadro-limite) e na abertura da ficção através do real (quadro-janela).

Algumas pesquisas recentes abordam o extra-campo, como em Oliveira Jr. (2010), sob a perspectiva do "cinema de fluxo"², em que há o rompimento com a *mise-en-scène* clássica, herdada do teatro do século XIX, que o autor sugere como sendo uma nova modalidade de campo/quadro no cinema. No cinema de fluxo, a câmera não corta, mas (re)enquadra, desfoca e perde o personagem durante a ação. A construção do plano sugere que existe algo mais em torno da imagem. Coelho (2005), por sua vez, utiliza o conceito de "planar na imagem", ao retomar a estética barroca em oposição à perspectiva clássica. Segundo o autor, na arte barroca existia a noção de dentro e fora da imagem, algo que se perde com a imersão do observador no centro do quadro renascentista. O efeito de planar sobre a imagem levaria, na leitura de Coelho, à percepção do extra-campo no quadro pictórico, da continuidade do quadro para fora da tela (mais ou menos a mesma formulação de Bazin).

Queiroz Filho (2009) aborda a construção da geografia imaginária no cinema e trata o extra-campo como componente inerente da memória do espectador. Segundo Queiroz, o espectador ao ver os locais fílmicos recupera outra imagem, subjetiva e fora-de-quadro, daquele local. O autor relaciona o extra-campo com termos como indício e traço da memória.

² Exemplos de "cinema de fluxo" citados pelo autor: *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles e *Gerry* (2002) de Gus Van-Sant.

Também em pesquisa de mestrado, Barbosa (2006), apoiado em Lacan e Eisenstein, conclui que o trabalho analítico na psicanálise opera no fora de campo da visão (a invisibilidade do analista, sentado atrás do paciente) e na montagem da linguagem/fala (o paciente, deitado no divã, fala no “vazio”). Barbosa relaciona a identificação do espectador com o olhar da câmera/cineasta: um olhar que não é seu, com o olhar invisível do outro, do analista. O analista olha o olhar do paciente no vazio. Conforme o autor, o enquadramento no processo psicanalítico faz-se em torno das imagens, no campo invisível da interpretação. Recupera o conceito de gesto em Lacan, que seria um “dar-se a ver”. O gesto, contudo, deixa rastros. O rastro é, conforme a leitura do autor e em diálogo com Lacan, uma “falha” no olhar do cineasta e do paciente no processo da linguagem.

Kosmiski (2008) investiga a oposição que se constitui historicamente entre a visão ciclópica (renascentista) e a visão panorâmica (moderna), para traçar atualidades e variações dessas culturas visuais no mundo contemporâneo, principalmente na televisão. A autora resgata a etimologia dos panoramas (espetáculos visuais pré-cinema), que, segundo ela, têm relação cultural com a visão propiciada pelas janelas dos trens e com as salas de cinema na modernidade: ver tudo em movimento, junto com a máquina, em velocidade e através de quadros móveis.

A revisão bibliográfica realizada sobre o extra-campo tornou possível traçar algumas perspectivas teóricas recorrentes e, sobretudo, identificar duas das suas linhas principais: uma que entende o extra-campo como “entre-imagem”, isto é, imagem de intervalo, lacunar, que está entre outras imagens do quadro. Essa visão é compartilhada por Bellour (1990), Vertov (2008), Eisenstein (2002) e Musterbeng (2008). A segunda linha, entende o extra-campo como uma imagem “centrífuga”³, ou seja, imagem para fora da imagem, que extrapola o enquadramento. Nessa abordagem teórica estão Bazin (1991), Crary (2004), Bonitzer (2007), e Deleuze (1989).

³ Centrífuga é, segundo Bazin (1991), a característica da imagem cinematográfica, pois a tendência da imagem em movimento é extrapolar o quadro, sair para fora do enquadramento. Já na pintura, a imagem é centrípeta, ou seja, a imagem age em profundidade, para dentro da tela.

⁴ Banca de qualificação realizada em junho de 2014, com a seguinte banca: Dra. Cristiane Freitas Gutfriend (PPG- PUC-RS) e Gustavo Daudt Fischer (PPGCC-UNISINOS).

No entanto, com o caminho percorrido e com as contribuições da orientadora e da banca de qualificação⁴, penso agora que o conceito de *invisível* seja mais pertinente e enriquecedor para a pesquisa. O extra-campo, de certa forma, mostrou ser um conceito demasiado técnico e susceptível à delimitação teórica. O invisível, por outro lado, soa mais conceitual e aberto. Além disso, a noção de rastro ganhou maior peso dentro da pesquisa.

Assim, o título-montagem da tese mudou para *Rastros do Invisível no Plano Cinematográfico* e refere-se a dois conceitos fundadores da pesquisa: *rastros* em Benjamin (2007) e *plano/superfície* em Flusser (2008).

Benjamin desloca seu olhar da paisagem da cidade moderna, na passagem do século XIX para o XX, repleta de sensorialidades audiovisuais como panoramas, galerias e bondes e olha para as casas, para o âmbito privado no interior das residências⁴. Em contraponto ao exterior da cidade, em que as imagens e os sons se chocam e passam cada vez mais rápidos, as residências, por sua vez, ficam cada vez menores e mais complexas. No interior das casas burguesas, o mobiliário, ornamental e extravagante, traz rastros de outros lugares e tempos. Objetos do mobiliário que, esteticamente, lembram épocas remotas como portas de igrejas, divãs, tapetes, flores artificiais e gôndolas que criam miragens entre o exterior e o interior nos ambientes.

O *rastro* é, em Benjamin, o contraponto de um conceito caro ao autor: a aura. Se a aura é aparição⁵, a presença de algo distante, inalcançável, como uma epifania, o rastro, por sua vez, é a presença de algo que está próximo, mesmo que, agora, distante. O rastro é um fragmento, um vestígio, que deixou seus fios tensionados até o presente, até a visualização da imagem. É, dialeticamente, a presença ausente e a ausência presente. O passado se faz presente por meio de reminiscências, pela inscrição da memória nos rastros das imagens. As imagens

⁴ A impossibilidade de deixar rastros públicos na cidade moderna transfere-se para a vida privada. O morador da casa, na concepção de Benjamin, vira um colecionador de objetos e “lugares” entre quatro paredes. A metáfora da casa de vidro em Benjamin (1989), por exemplo, funciona como a arquitetura que abole as fronteiras entre o exterior e o interior.

⁵ Claudia Duarte (2000) faz uma interessante relação entre a aparência e a aparição na obra de arte. Enquanto a aparência é o campo do visível, do material, do que é apreensível, a aparição é o invisível, o sensorial, o pensamento sobre a obra de arte.

deixam, assim, rastros dentro e fora do quadro. Para Benjamin: "o interior projeta-se para o lado de fora" (2007, p. 450).

Como o objetivo central da tese foi pesquisar o tensionamento dialético entre dentro e fora do plano de cinema, o conceito de rastro em Benjamin permitiu potencializar percepções sensíveis sobre o que chamo de "invisível", como por exemplo: 1) o limiar entre os espaços dentro e fora do quadro e 2) o deslocamento do tempo passado, presente e futuro conforme a passagem de quadros no plano cinematográfico.

Flusser (2008), por sua vez, analisa, a partir da metade do século XX, a passagem da cultura ocidental letrada para a cultura das imagens técnicas. As imagens técnicas são aquelas produzidas por aparelhos como máquina fotográfica, de cinema e o computador. A palavra escrita, conforme Flusser, segue o fluxo linear e cronológica do texto: da esquerda para a direita e de cima para baixo. Existe, assim, uma construção cronológica e, de certa forma, arbitrária da narrativa, da história. No entanto, nas imagens técnicas, a "leitura" dá-se de forma não-linear e por meio de significantes móveis. Flusser interpreta essa mudança epistemológica da seguinte forma: "o mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto *plano*, cena, contexto" (p. 15) (grifo meu).

A sequência dos planos cinematográficos, desse modo, deixa de ser entendida como forma progressiva, sucessiva e histórica. O plano da imagem torna-se, segundo Flusser, uma *superfície*, ou seja, uma montagem de tempos sobre a própria imagem. A imagem é formada por pontos diacrônicos, por rastros de imagens que se conectam, que se misturam uns aos outros. O quadro audiovisual, visto como superfície, confronta noções cartesianas, tais como o antes e o depois e o dentro e o fora da imagem. Não interessa mais, assim, onde termina ou começa o quadro da imagem.

Rastros da pesquisa: caminhos metodológicos

Diante das considerações realizadas acima, me perguntei: quais os rastros no cinema que devem ser trazidos à tona e que não devem ser apagados? A essa

pergunta respondo que acredito que sejam os rastros do tempo, da memória. O que me levou, assim, a outra pergunta: que rastros do invisível se escondem e se mostram no plano cinematográfico?

Essa pergunta gerou o meu problema de pesquisa, que considera a tecnocultura, ou seja, a técnica - a do cinema - transformando a percepção que temos do mundo: *como funciona, no cinema, a dialética entre presença e ausência que é compartilhada no tempo entre as imagens e o espectador?*

A busca de respostas levou-me a propor para essa pesquisa a construção do que denominei *metodologia do invisível*, ou seja, uma metodologia que permitisse entender os rastros produzidos entre as imagens e entre o campo visível e invisível na superfície do plano cinematográfico. Tomei por referência o método de análise audiovisual que é constituído pela "metodologia das molduras", criada e desenvolvida por Kilpp (2002). A metodologia é voltada principalmente para o mundo da televisão, como nos diz Kilpp

Na televisão as molduras movimentam-se umas sobre as outras, deslocando incessantemente os quadros de experiência que produzem os sentidos éticos, liquefazendo as fronteiras, os limites das molduras – interferindo, portanto, na razoabilidade dos sentidos, que foram, a princípio, enunciados razoavelmente. (p.189)

O que realizei aqui foi deslocar a "metodologia das molduras", principalmente nos aspectos da análise das imagens em movimento, para o campo cinematográfico, mesmo consciente que a partir da década de 1990 vídeo e cinema passem, mais intensamente, a serem formas híbridas, imbricadas, mistos de um campo mais amplo, o audiovisual. Kilpp (2010) propõe, dentro da "metodologia das molduras", o procedimento de *dissecação* de materiais audiovisuais. A dissecação visa recortar o fluxo das imagens para analisar "quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentido" (KILPP, 2010, p. 29).

A dissecação tem por objetivo analisar quadro a quadro a relação dos planos na montagem audiovisual. Esse procedimento contemplou a minha necessidade de analisar, para além da imagem enquadrada, a sobreposição e remissão dos

quadros no cinema. A dissecação é uma maneira de desnaturalizar e criar o estranhamento frente às formas audiovisuais, tão codificadas e engendradas que estão na nossa cultura. Ao cortar o fluxo natural do filme e remontá-lo de outra forma, foi possível ver o que habitualmente não se veria: o invisível entre as imagens.

A “metodologia das molduras” foi pertinente a esta pesquisa, pelo fato de ultrapassar o frágil fechamento secreto e a “caixa preta” da técnica, para revelar, justamente, suas transparências, intervalos e invisibilidades. As molduras, como pensadas por Kilpp (2002) são superfícies ou quadros de experiência, montados verticalmente sobre a tela, que produzem, por sua vez, bordas e novos sentidos ao espectador.

Sobre a organização do ensaio da tese

O texto da tese está organizado em três capítulos. No capítulo 1, “Dialética do Visível”, fundamento teoricamente a tese, ao abordar a dialética entre presença e ausência nas imagens em movimento, por meio dos conceitos de “rastros”, “aura” e “imagem dialética” em Benjamin (1989, 2010, 2007) e Didi-Huberman (2010). Nesse capítulo abordo ainda questões-chaves da pesquisa como percepção, tempo e memória sob as teses de Bergson (2006a, 2006b, 2010a, 2010b) e Deleuze (2012).

No segundo capítulo, “Em Torno do Quadro”, discuto a noção de quadro e plano na montagem de cinema e o conceito de ambiência da imagem. Nesse capítulo apresento as primeiras dissecações de materiais fílmicos, que, ainda, na forma de esboços, foram importantes no processo da pesquisa, principalmente, para autenticar os conceitos operacionais que utilizei na análise do corpus.

No capítulo 3, “Rastros do Eclipse do Invisível”, realizo a análise do *corpus* da pesquisa - cenas e quadros do filme *O Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni - no tensionamento com os conceitos propostos, criados a partir das escolhas teóricas e da proposta metodológica: *olhos ausentes*, *(re)quadros*, *pontos cegos* e *rotações*. Com vistas à análise, nesse capítulo convoco os conceitos e autores

trabalhados no capítulo 1, e ainda outros, mais especificamente Kilpp (2010), Eisenstein (2002), Bonitzer (2007) e McLuhan (2005).

Finalmente, apresento minhas considerações finais sobre o trabalho de pesquisa realizado, em que retomo minha questão central de pesquisa em confronto e encontro com meus caminhos e escolhas metodológicas.

1 DIALÉTICA DO VISÍVEL

Neste capítulo discuto como a imagem pode produzir presença, visível e invisível, na percepção do espectador de cinema. Aqui me interessa aprofundar o estudo sobre as visões e aparições que ultrapassam a imagem vista no tempo presente da exibição do filme. Para isso, é necessário entender as formas de presença e ausência, e como transformam-se na duração do filme e na do espectador. Entendo que a imagem percebida pode evocar uma série de imagens dialéticas que põem a imagem, enquanto objeto visível, em crise, pois outros tempos incidem sobre ela. Para realizar essa discussão, os conceitos de "rastro" e "aura" de Benjamin (2007, 1989), "tempo" e "memória" de Bergson (2010, 2012) e, entre outros autores, Didi-Huberman (2010) e Gumbrecht (2012), fornecem o suporte teórico necessário.

1.1 AURA, RASTRO E PRESENÇA

Olhar, para Didi-Huberman (2010), é o jogo entre a proximidade (rastro) e a distância (aura). Olhar, não se reduz ao ver, mas, se estende à produção de conhecimento e de sentido. Seria, assim, uma "dupla distância", que também não se refere unicamente ao campo espacial, mas, principalmente, às distâncias temporais entre as imagens. A experiência estética nos mobiliza de tal forma que nos reconhecemos, nos vemos na imagem e somos, ao mesmo tempo, olhados por ela. Bem como, somos levados a outros lugares, remotos e imaginários, por meio da memória.

Didi-Huberman fala em "espaçamento" da imagem, que seria a imagem - essa tela plana, bidimensional e limitada fisicamente - se expandindo, se fazendo presença para o espectador, enfim, criando aura. Trata-se da visão miraculosa, como uma epifania, no sentido do "culto"⁶ que a imagem pode provocar. A

⁶ No sentido de ritual, religioso e de consumo.

experiência aurática no sujeito é, metaforicamente, tocar, sentir com os olhos. Sentir o tempo anacrônico⁷ da imagem. Contra o espaço, que só reduz as dimensões do pensamento, o “espaçamento” é a ação do tempo sobre as imagens. O “espaço” na obra de arte é sempre inalcançável, tanto pelo excesso como pela falta, na opinião de Didi-Huberman (2010).

Reitero, que a *aura*, em Benjamin, é a presença de algo que está distante e o *rastro* é a presença de algo que está perto, mas que já está em outro lugar. A *aura* para o autor (1989, p. 101) é: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. Para exemplificar, Benjamin utiliza uma imagem: imagina-se sentado em uma varanda, em uma tarde de verão, observando uma cadeia de montanhas no horizonte, que projeta a sombra sobre ele. Benjamin diz “respirar” a *aura* das montanhas, sentir a sua presença, tocá-las.

A cena bucólica imaginada por Benjamin - varanda, montanhas e sombras - deve ser transferida para a Paris de fins do século XIX, cenário do *flâneur*⁸, onde a profusão de novas e velhas imagens coexistem e o que mais me interessa aqui: a noção de interior e exterior, público e privado, perto e longe, se tornam porosas, transitórias. Benjamin (2007), sobre essa nova relação perceptiva mediada pela técnica, descreve os espetáculos de panoramas, que reproduzem, artificialmente, a paisagem “natural” montada dentro de grandes galpões; o uso do ferro, material próprio para as estradas de ferro que são utilizados na arquitetura de ambientes internos como galerias e salas de exposições; as residências burguesas que se tornam “o universo”, o “casulo” do morador, com equipamentos como escritório e bar e, finalmente, os bistrôs, repletos de espelhos, de onde não se sabe “se estamos saindo ou entrando” (BENJAMIN, 2007, p. 25). Não

⁷ Utilizamos anacronismo no sentido atribuído por Agamben (2009): uma forma de ser contemporâneo em que o sujeito adere ao presente e, ao mesmo tempo, faz-se distante dele. É manter uma relação singular com o seu próprio tempo. Essa visão é bem benjaminiana, no sentido de se estar presente e distante no tempo, de coexistência de vários tempos no tempo atual.

⁸ O personagem do *flâneur* aparece em vários momentos da obra de Benjamin. Ele é inspirado nas narrativas publicadas por Poe e Baudelaire para descrever a experiência de personagens tipicamente urbanos do século XIX, como o boêmio, o mendigo e a prostituta a partir do olhar de um personagem que “flana” pelas ruas das grandes cidades (neste caso a experiência em Londres e Paris da época) sem compromisso, ora com um olhar de fora, criando um distanciamento sobre o que vê, ora com um olhar de dentro, parte do que ocorre na cidade.

esquecendo que, o cinema, naquele momento, é o meio que fortalece essa percepção, pois projeta o mundo exterior dentro de uma sala escura.

“Magia do limiar”, diria Benjamin (IDEM, p. 39).

Abro um breve parêntese para, como um artista visual, montar o inventário de “lugares” que jogam com o sentido limiar entre o dentro e fora: vitrais das igrejas, porta giratória nos bancos, automóvel em movimento na autoestrada, varanda do apartamento, um livro aberto deixado em cima da mesa, a Lorena na barriga da minha mulher.

O conceito de aura é, aqui, complementar e está posto, para criar, justamente, o contraponto com o conceito que, de fato, me interessa na pesquisa: o rastro. A aura e o rastro, no caminho que construo nesta pesquisa, estão vinculados à questão do tempo e ao deslocamento dos planos cinematográficos entre visível e invisível e presença e ausência.

A aura, como imagem nostálgica, de valor transcendente, que, na visão de Benjamin (2012), se distancia e se perde na paisagem dominada pela técnica, é a imagem remota do que já passou. Mas, por outro lado, essa imagem, possibilita novas percepções e pode (re)aparecer, aos olhos do espectador, em forma de memória, ou seja, em forma de sensações que nos deslocam e ultrapassam o espaço físico e objetivo. Para uma obra de arte produzir aura, na opinião de DidiHuberman (2010, p. 168), “ela precisa não ter contornos, limites, ocultar mais do que mostrar e precisa, ainda, revelar uma presença não real ao espectador”.

Tanto o rastro, como a aura, produz, no sujeito, o sentimento de ausência, de perda, do que não está, concretamente, presente naquele momento aos olhos do espectador. Por isso, aura e rastro, estão relacionados à dimensão temporal das coisas no pensamento de Benjamin (2007), seja da história, dos objetos e das imagens. A técnica impõe-se de tal forma na modernidade, que Benjamin procurou ver o que estava fora da visão, o que estava, aparentemente, ausente, nas entrelinhas e oculto ao presente mais imediato. Na narrativa das distâncias de Benjamin, a aura traz, assim, a sensação do passado, enquanto que o rastro se

configura como as marcas do passado e, ao mesmo tempo, com a projeção do futuro, pois o quê e quem o provocou já passou e está em outro lugar.

Ginzburg (2012, p. 109), que vê o rastro como “potência latente do que não foi dito” (ou visto), reforça a condição temporal implicada no conceito de Benjamin e pondera

[...] Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro.

E complementa: tratar um objeto como rastro “implica admitir que ele tem mais de um significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá” (IDEM, p.112).

A inscrição dos rastros nas imagens técnicas pode ser imaginada de diferentes formas. Na fotografia, por exemplo, existe o rastro do instante, daquele momento que se seguiu a sua fixação. No cinema, há o rastro da filmagem, que é retomado na fase de montagem do material bruto. Na transmissão ao vivo da televisão, habitam os rastros de pessoas e lugares longínquos, no interior da sala de estar. Na tela do computador, temos rastros de “janelas” que se sobrepõem umas as outras, tal qual um palimpsesto audiovisual. O próprio significado da palavra “imagem” está associado aos rastros do real: “a imagem é a semelhança ou o vestígio das coisas, que se pode conservar independente das próprias coisas” (ABBAGNANO, 1982, p. 511, grifo meu).

Aura e rastro não são, portanto, conceitos opostos. São dialéticos e especulares. A aura traz a “presença” do passado transformado no presente e o rastro aponta para a “presença”, ao mesmo tempo, do passado e do futuro no presente. Algo como uma trapaça ótica, vista pelo reflexo do retrovisor, que oscila entre o movimento para frente e a paisagem que se distancia, no mesmo movimento no espaço. Imagem de conflito do tempo, entre o objeto e o meio,

entre passado e presente. Sobre a imagem dialética⁹, Benjamin (2007, p. 102), escreve

[...] não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética.

As imagens compõem a filosofia de Walter Benjamin que pensa a história e a estética como constelação de imagens, que brilham e se apagam no tempo. Benjamin viu, na segunda metade do século XIX, a coexistência entre o passado e o futuro no presente. O passado estava nas imagens arcaicas que conviviam com a ilusão do futuro da técnica capitalista. O encontro do passado com o presente se dá, assim, como um “encontro secreto”, fugaz e misterioso, entre “o ocorrido e o agora”. Benjamin fala em “sopro”, “eco”, “lampejo” (1989) do passado no presente. Mais ou menos, a mesma matéria imprecisa do “respirar” a aura das montanhas.

O pesquisador deve, na visão de Benjamin, trazer o passado transformado pela memória, pela invenção, para que a realidade seja outra. É uma visão, sobretudo, crítica da realidade. A visão do tempo como sendo homogêneo, causal e teleológico (em que uma coisa substitui a outra), segundo ele, é equivocada. O “futuro”, ideário vendido pela modernidade, não devia apagar, nem excluir o passado. Como lembra Gagnebin (2012), deixar rastros é, no pensamento de Benjamin, querer que o passado não seja apagado. A função do historiador ou pesquisador deve ser a de reconstruir o passado a partir do fragmento, do vestígio encontrado no presente para recontar a história e projetar o futuro. Quando Benjamin (2012) escreve, por exemplo, sobre os últimos suspiros do retrato/pintura frente à técnica fotográfica, ele recorre, justamente, aos rastros do retrato na fotografia, ou seja, o retrato como forma característica da pintura, que é estendida, que dura na fotografia dos primeiros anos.

⁹ Conforme Bolle (1994), o conceito de “imagem dialética” foi sendo modificado e aperfeiçoado por Benjamin de 1927 a 1935.

É preciso parar o tempo, sentir suas tensões latentes e lhe dar novo rumo. Por isso, que Benjamin fala em “dialética na imobilidade”. A imagem dialética é a explosão de “agoras”, ou seja, um tempo carregado de vários tempos, que modifica e desestabiliza a percepção do presente. Os “agoras” são a simultaneidade, sempre em nível sensorial, de diferentes tempos. O presente, então, é o tempo do limiar, entre o passado que transformo e o futuro que projeto. Na leitura de Didi-Huberman (2010), a “imagem dialética” é a síntese de todos os tempos possíveis em uma mesma imagem. Como na imagem de um pião, penso, um objeto multifacetado, em rotação, que gira sobre si mesmo, na imobilidade da diferença de suas faces.

Na leitura que Bolle (1994) faz de conceitos fundamentais de Benjamin, a “imagem dialética” aparece como fruto de dois aspectos, que se complementam, na fisionomia da modernidade: a metrópole e a fantasmagoria da mercadoria. A metrópole, aos olhos de Benjamin, é o labirinto de imagens, arcaicas e modernas, que se sobrepõem umas as outras; e a fantasmagoria é o fetiche que a mercadoria exerce sobre a massa e que, sobretudo, falsifica, e trai noções como o novo e o reprodutível, a aparência e a “verdade”. A “imagem dialética”, na visão de Didi-Huberman (2010), funciona, na filosofia de Benjamin, como imagem nova, inventada, que promove, no imaginário da modernidade, o choque da razão do capitalismo e da técnica com o culto do mito, do arcaico, do onírico, com algo que se difere da ciência e do homem letrado, urbano e industrial. A “imagem dialética”, na obra de Benjamin, portanto, possui duas vertentes: a crítica política e a crítica estética.

O ideário das vanguardas do início do século XX confrontou, justamente, a sociedade industrial moderna. Na década de 1920, a “purificação do olhar”¹⁰ do sujeito urbano era uma maneira de confrontar certa saturação de imagens da modernidade, vista como muito mecânica e racional. O dadaísmo, por exemplo, propõe o olhar infantil e descompromissado sobre a matéria, o surrealismo desvincula-se do superego adulto e Oswald de Andrade (1928) quer brincar de ser

¹⁰ Eisenstein, Man Ray e Duchamp escrevem o Manifesto do Cinema Gráfico em 1925, em que defendem a “purificação do olhar” sobre as coisas. Propõem um cinema puro, visual, não mais vinculado à literatura e ao teatro.

tupi na floresta. O próprio Benjamin considera, nesse contexto, a técnica do cinema sonoro como uma censura à criatividade visual no cinema e observa:

[...] parece-me cada vez mais claro que é preciso considerar o surgimento do cinema sonoro uma ação da indústria que se destina a pôr fim na primazia revolucionária do cinema mudo, que suscitava mais facilmente reações pouco controláveis e politicamente perigosas (*apud* ALBERA, 2002, p. 278).

O que possibilita, para Benjamin, o despertar¹¹ da imagem dialética, a conexão de tempos remotos e a existência do “agoras” é a ação da memória que - a partir do fragmento, do vestígio - oscila, na distância, entre presença e ausência. A imagem dialética é “aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente” (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 178). Podemos dizer, a fusão de duas imagens – passado e presente – que se transformam em outra coisa, imaginária e conceitual. Como no procedimento estilístico presente na poesia de Baudelaire, lembrado por Benjamin (2007, p. 47), em que as imagens da mulher e da morte “se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris”.

Benjamin compreende a memória como a sensação fugaz e imbricada do tempo. A memória não é o procedimento que reproduz ou restaura o passado como de fato aconteceu, mas, sobretudo, que inventa e organiza “um” passado. O colecionador - outro personagem benjaminiano - além de possuir os objetos antigos, desacelera o tempo presente e cria outro contexto para o objeto, como fazem o mago e o visionário, que veem, no objeto, coisas mágicas e invisíveis. O colecionador é um especialista da memória, pois torna o tempo, ou melhor, a relíquia do tempo, em um culto estético. A narrativa do objeto é mais interessante do que o próprio objeto em si. Afinal, quem possui a memória: o objeto ou o colecionador?

¹¹ Coloco aqui o termo despertar para sugerir a relação que Benjamin (2007) estabelece com Freud, do despertar como transição entre sonho e vigília. Quando acordamos, o sonho se desfaz, se perde, porém ainda se faz presença, como rastro, ao longo do dia, em forma de narrativa e interpretação. Em Benjamin, a posição política do intelectual, a sua consciência, é que desperta a sociedade do sonho coletivo edificado pelo capitalismo.

A memória seria o dispositivo que ultrapassa o tempo cartesiano e linear dos acontecimentos factuais. Barrento (2013) entende a memória do *flâuner* como involuntária, súbita, “alimentada pelo olhar que descobre nos pormenores, em lugares de passagem, vestígios férteis do passado e da sua própria experiência” (p. 106). Nesse sentido, posso pensar a memória como a matéria, a imagem, que não está somente “dentro” de nós, mas em torno, diante e ao alcance do sujeito. Como na alegoria do *flâuner*, somos nós que percorremos e caminhamos dentro da memória, que se desdobra em passado e presente, a partir de imagens (sons, cheiros, ausências, fragmentos, reflexos, sombras) particulares.

Para Didi-Huberman (2010, p.148), as imagens de Benjamin, aura e rastro, falam, simbolicamente, sobre as distâncias entre o espaço e o tempo, na medida em que, ultrapassam, por força da memória, o momento de visualização da imagem concreta. E observa

[...] próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente.

A presença é, assim, a forma aurática que está e não está diante dos olhos do espectador, que se deforma na “dupla distância” do tempo. São rastros entre presença e ausência. A ilusão retiniana no cinema, mencionada aqui, é a melhor alegoria dessa ilusão temporal, ou melhor, atemporal, dos quadros de cinema, que embaralham presença e ausência na imagem em movimento.

É importante, agora, amarrar os conceitos benjaminianos - rastro, aura e imagem dialética - até então mais soltos, para deslocá-los e botá-los em tensionamento com o meu objeto de pesquisa, ou seja, com a presença do invisível na superfície do plano cinematográfico.

O que venho chamando de “presença” pode ser o rastro temporal da imagem, que se cristaliza nela mesma ao refletir, duplamente, o espaço diegético do filme e a memória do espectador. Se o tempo presente é a cisão entre o passado e o futuro na “imagem dialética” de Benjamin (rastro que projeta o futuro

e aura que traz o passado modificado), como também na concepção de tempo em Bergson (presente que sempre está passando, sendo futuro e passado sempre presente), pretendo relacionar o tempo com o movimento dos planos no cinema e o mais importante: tensionar o invisível como dimensão temporal da imagem, que se abre no plano presente, ou seja, no plano enquadrado, em diferentes direções e durações possíveis de passado e de futuro.

Como Benjamin (2007) fala da presença, tanto para o que está distante como próximo, é possível tratar o invisível como “presença” que se desloca, entre ausência e presença, na montagem do filme. Tanto a aura como o rastro são dispositivos que falsificam, que traem a forma de se estar presente, de ser visível, enquanto objeto “para ser visto”. A formulação, a essa altura, seria: a imagem é o que eu não vejo. Ou melhor, a imagem se deixa ver por um fragmento, por um enquadramento, pois ela mesma não está mais ali, já passou.

A presença, para Benjamin, é a aparição de algo que não está mais, tão definido, no momento presente da sua visualização. Está, por outro lado, na presença da memória, ou seja, na dialética entre o que já passou e o que ainda não veio. A imagem que vejo, como rastro no presente, aponta para outro lugar, que está ausente, ainda oculto. Essa mesma imagem passou, está passando, e ao mesmo tempo, está em outro lugar, não mais no campo visível. Dialeticamente, a imagem que ainda não foi vista, que está no plano futuro, se faz presente na imagem, como devir da memória.

Didi-Huberman (2010) trata a “presença” como uma cisão do ver: vejo a imagem e ela, por sua vez, também me olha. A posição em relação à imagem que devo tomar a partir daqui é: a imagem não se reduz a simples objeto inanimado, descartável e pragmático. A imagem vista para ser, unicamente, visível. A presença da imagem não está só nela, no momento da visualização. A imagem imagina a imagem que ela poderia ser e eu, imagino junto, dentro e fora dela.

Por exemplo, na narrativa do conto “O Retrato Ovalado”, de Edgar Allan Poe¹², a presença de um quadro esquecido no castelo, em que uma jovem é lindamente retratada, faz o personagem principal, ao ver o quadro, sentir a aura da jovem. O quadro, que sempre esteve ali, é descoberto por acaso. O personagem reflete sobre a imagem do quadro: “passei a contemplar, destacado vivamente pela luz, um quadro que não havia percebido antes”. O personagem fecha os olhos e sente a presença da jovem, “o feitiço ilusório, que era absolutamente vivo e real” do retrato da jovem.

A presença, posso supor agora, é a “temporalidade” da imagem, as marcas do tempo na imagem. O efeito entre perto e longe, rastro e aura, presente e passado, que a imagem pode produzir no espectador, como produziu no personagem de Poe ao encontrar o quadro perdido. O “homem da crença”, do culto, do mítico, que Benjamin (2007) queria opor ao “homem da técnica”, vê além do espaço, percebe o tempo interno da imagem, suas “latências” ecoando entre as épocas, sua capacidade de ser todos os tempos, juntos.

Gumbrecht (2010) possui visão semelhante sobre a “produção de presença” na obra de arte. O autor propõe o conhecimento não vinculado à produção de sentido e de linguagem e que não separa o sujeito do objeto de pesquisa. Temos aqui uma crítica à predominância, nas Ciências Humanas, de teorias com base na semiótica e na análise do discurso, ou seja, teorias que centram suas análises no signo e no sentido. O que Gumbrecht propõe, é uma ciência da matéria, do corpo, da sensação. Ao invés do sujeito ser a única fonte de produção de sentido, de interpretação das imagens, enfim, do mundo, o autor defende que a imagem, enquanto matéria, também produz “subjetividade”, revelação e *presença* no e com o sujeito.

Memória das coisas, como diria Maciel (2004)¹³.

¹² É sabido que os contos de crime e mistério de Edgar Allan Poe eram leituras frequentes de Walter Benjamin e na análise de Gagnebin (2012), essa literatura, serviu como inspiração para o desenvolvimento do seu conceito de rastro.

¹³ “A Memória das Coisas” é o nome do livro de Maciel (2004) que aborda, justamente, questões como o tempo, a memória e a ficção na obra de Borges, Artur Bispo do Rosário e Peter Greenaway.

Na sua proposta, Gumbrecht discute a necessidade de uma ciência menos hermenêutica, menos rígida e mais voltada para a estética, os sentidos e a imanência da imagem. Algo bem próximo à ideia do culto, do ritual “selvagem”, lúdico e surrealista¹⁴ proposto por Benjamin. Gumbrecht investiga, inclusive, a magia¹⁵: magia “de se fazer presente coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes” (2010, p. 109). As coisas ausentes são os objetos técnicos e culturais do passado que, por “imaginação histórica”, evocamos no presente. Para Gumbrecht, trata-se, ainda, da “presentificação do passado”, tal como a experiência aurática.

Gumbrecht sugere que o pesquisador de arte apreenda a sensação, a presença da imagem, antes mesmo de construir os sentidos, de interpretar o objeto historicamente. Essa visão pretende desviar o pesquisador do “mundo cotidiano” da preocupação histórica, como uma sucessão de acontecimentos datados e progressivos que podem ser catalogados.

1.2. TEMPO, MEMÓRIA E LEMBRANÇA

Retorno, enfim, a questão do tempo, essa materialidade invisível, dupla distância entre o rastro e a aura, em que, suponho, o invisível se faz presença: na memória do espectador.

Para isso, recorro a Bergson (2006a, 2006b, 2010a e 2010b), autor que me ajuda em questões fundamentais da pesquisa como o tempo, a percepção e a memória. Como, na percepção, o espectador de cinema produz imagens invisíveis e qual a natureza dessas imagens? Trago, também, em complemento as ideias de autor, a leitura que Deleuze (2012) faz da obra do autor. Primeiramente, abordo

¹⁴ Segundo Sarlo (2012), a inspiração no movimento surrealista possibilita, em Benjamin, o pensamento transgressor, pois coloca a forma descontínua e sobreposta de dois ou mais acontecimentos temporais na mesma imagem.

¹⁵ Magia no sentido utilizado por Benjamin (2012), da produção artística anterior a reprodução técnica, que está a serviço da magia. Não se trata, necessariamente, da obra como um objeto em exposição, fisicamente, mas do culto que envolve a “presença” da obra, sua evocação como imagem a ser cultuada.

como Bergson entende a percepção, para depois explorar os meandros da lembrança e da memória.

Nas teses de Bergson (2010b) sobre a percepção e a memória está presente o mecanismo, ou se preferirem, a “consciência” do cinema. Bergson sugere que o nosso pensamento funciona como o aparelho de cinema: movimenta uma série de imagens (os fotogramas) que, na verdade, são estáticas, imóveis. O movimento acontece no interior do aparelho. A percepção da realidade seria semelhante, pois o sujeito capta instantes e fragmentos do mundo exterior, que, no cérebro (o aparelho cinematográfico interior) são animados, postos em movimento.

O corpo é uma imagem entre outras imagens no mundo, segundo Bergson. Ele recebe e devolve movimento. A maioria das nossas ações são práticas, ações sobre outros corpos/imagens com algum objetivo específico, sobretudo em função da nossa sobrevivência. Porém, além dessas ações “úteis”, que mobilizam certas imagens, existem muitas outras imagens que, mesmo vistas, não são utilizadas, mas ficam retidas na memória, e nos afetam de alguma maneira, mesmo sem termos noção disso. São essas imagens que me interessam.

Então, podemos dizer que percebemos muito pouco da realidade. A arte, de certa forma, tenta contornar essa limitação perceptiva, ao propor técnicas que, ilusoriamente, ampliam a visão. Alguns exemplos: a perspectiva renascentista, o cinemascope, a realidade aumentada, o 3D. Mas como essa percepção pode ser aplicada ao espectador de cinema?

O tempo do cinema parece ser uma espécie de presente contínuo, que está sempre se atualizando em novas imagens. São imagens “em movimento”, intermitentes, sempre passando diante dos olhos do espectador. O olhar imobiliza e suspende o movimento, que, por sua vez, segue em frente. É verdade que, a narrativa do filme, ou seja, o espaço de tempo ocupado pelas imagens físicas pode ser medido e dividido. O filme possui começo, meio e fim. No entanto, a percepção que o sujeito tem do filme vai além dos quadros visíveis e progressivos, sendo, constantemente, reavivada pela memória, mesmo que as imagens estejam fora do seu campo de visão. O que o espectador de cinema percebe, na verdade, é o rastro das imagens.

Para que o filme venha à tona, se torne visível a outros olhos, o cineasta precisa enquadrar e montar determinadas imagens, torná-las, enfim, físicas, "reais". Trata-se, sempre, de escolher, entre infinitas possibilidades de imagens, aquelas que serão objetivamente manipuladas. As imagens que ainda estão em estado de invisibilidade, que se encontram no plano oculto, não deixam de existir, de enviar sinais distantes, como a luz de um farol na névoa. Acontece que, diante das imagens montadas pelo cineasta (e sua equipe), que são, de fato, imagens visíveis - recortes e instantes de movimento - a percepção distraída do espectador deixa passar uma série de imagens, mas, no entanto, algumas ficam, sobrevivem na memória.

Posso então supor que, apesar de não vermos determinadas imagens, não significa que elas não existam: simplesmente estão ausentes, fora do nosso campo de atenção, do nosso "enquadramento" naquele momento. Essas imagens que, passaram e não agiram, utilitariamente, no presente, se alojam em outro "plano", virtual, e podem, sem aviso prévio, se mostrar, se tornarem "visíveis", transformando, assim, a percepção que o espectador tem do filme.

Então, perceber é sintetizar, imobilizar, retirar as imagens do movimento contínuo. Perceber é, para Bergson (2006a), representar. A representação de alguma coisa é a coisa mesma, fixada no espaço, retirada da duração da vida. Nesse sentido, podemos dizer que o filme é uma representação. Ao perceber e representar a realidade ou uma imagem que passa, o sujeito seleciona e recorta, artificialmente, o tempo a sua volta, que continua se desenrolando infinitamente. Dentro dessa perspectiva, Bergson (2006a) afirma que a percepção é o pronunciamento da memória e ressalta: a memória não guarda, não arquiva nada. Ela não é o depósito do passado. Bergson em determinado momento pergunta-se: "como podemos armazenar (no corpo) imagens se somos também parte das imagens?" (IDEM, p.92).

A memória está, assim, sempre presente, de modo que, a percepção e a lembrança, de tão misturadas, acabam se tornando a mesma coisa. Ao perceber a imagem que passa, muitas outras imagens passaram e passarão. No justo e preciso momento em que me detenho em alguma imagem, o tempo, sempre

movente, escorre e ultrapassa o presente daquela imagem. O espectador de cinema sobrepõe à imagem que vê e que passa no presente, uma série de outras imagens, “invisíveis”, da sua própria experiência e subjetividade, ou se preferirem, da sua própria memória. Essas imagens invisíveis são acionadas pelo afeto do espectador sobre as imagens que ele vê no tempo presente e que a memória transforma em outras visões.

Bergson admite que uma imagem “pode estar presente sem estar representada” (2011). Isso acontece porque a matéria e as coisas do mundo possuem uma duração independente do corpo, da consciência, enfim, da visão. A matéria torna-se, de fato, representação, quando a consciência a convoca, a atualiza em imagem, para agir sobre ela e ela sobre o sujeito. A imagem invisível não representa, dessa forma, a ausência da imagem. Ela é, simultaneamente, uma imagem cheia e plena de presença do tempo, porque o que está ausente assombra o presente, tensiona e afeta as outras presenças de imagens e corpos, como nas cenas e quadros de *O Eclipse* (1962) de Antonioni.

A percepção em Bergson tem relação direta e reflexiva com o tempo, ou melhor, com a duração das coisas. Deste modo, é preciso, agora, amarrar os fios que ligam a percepção à memória e à duração.

Como falado, a concepção de tempo na obra de Bergson tem uma forte relação com a forma das imagens cinematográficas: o presente (ou as imagens visíveis) está sempre passando e o passado não cessa de crescer, de se prolongar no presente e no futuro. Não consigo reter, parar o tempo presente. Quando tento fazê-lo, ele escapou. O presente é, constantemente, um presente que passa, em um piscar de olhos. Por outro lado, o passado, no pensamento de Bergson, é o estado fundante do tempo. Do passado é que se concebe a duração, a memória e todos os diferentes tempos possíveis. A duração é a sobrevivência do passado no presente, logo, duração é memória. A duração, na leitura de Deleuze (2012), está além de um estado psicológico, ela é a experiência vivida e interna do sujeito em relação às outras imagens, experiência subjetiva que ultrapassa a realidade das imagens.

A imagem em Bergson (2011) difere-se, ontologicamente, em grau e natureza. No plano da matéria, das coisas, estão localizadas as diferenças de grau, diferenças que atuam quantitativamente em noções que podem ser medidas e localizadas, como dentro e fora, grande e pequeno, leve e pesado etc. São noções físicas, com limites bem definidos. Atual é, portanto, a natureza do espaço materializado. No plano da memória, por outro lado, estão as diferenças de natureza, isto é, diferenças qualitativas e heterogêneas, que não podem ser divididas, pois não possuem limites claros, e que se movem na imaterialidade da duração. São, enfim, as naturezas do tempo.

O relógio seria a imagem do tempo no espaço, ou seja, tempo cronológico, histórico. O deslocamento do ponteiro no espaço de cinco minutos corresponde, mecanicamente, a cinco minutos. Logo, o movimento no espaço determina o tempo. Deleuze (1989), inspirado nas teses de Bergson, caracteriza o cinema clássico como "sensório-motor", ao entender que o protagonista percebe o mundo e age com objetivo determinado, se movimenta e transforma o espaço, o meio a sua volta. Para o autor, é um cinema de ação, de movimento. No cinema moderno, por outro lado, o protagonista age menos no espaço e mais no tempo. Posso dizer que age, portanto, no plano do imaginário, pois não há o que, concretamente, conquistar no espaço. Há o que se desvenda no passar inerente do tempo. Daí a constatação de Deleuze (2005) de que os personagens, no cinema moderno, se tornam mais espectadores do que atores do filme, pois olham e refletem o passado e agem menos no presente. Trata-se de um cinema do tempo.

Entre o tempo cronológico ocupado pelo movimento referente a cinco minutos do relógio, no entanto, existem outros tempos possíveis, coexistentes e ocultos. É o tempo possível da imaginação, que não está, de forma nenhuma, no tempo prático e real das coisas. Bergson (2011, p. 89) é preciso: "é a memória que imagina, que sonha, mais do que repete, como no mecanismo do relógio".

Assim, o espaço repete e o tempo inventa.

O atual é o espaço cronológico, físico e justaposto de acontecimentos, segundo Bergson (2011). O virtual é o tempo como possibilidade, como tendência de mudança, que se abre ao nível do simbólico e do infinito. Entendo que o atual é

o plano ou o quadro da imagem que está visível, presente e espacializado na narrativa do filme. O virtual é o invisível, a entre-imagem, ausente e presente, que é (re)montada na memória do espectador.

Atual e virtual, na duração proposta por Bergson, estão sempre em deslocamento, trocando e diferenciando-se de si mesmos. Quando, por exemplo, a câmera movimenta-se pelo espaço do cenário, algo muda, e não se trata unicamente do espaço percorrido e substituído por outro espaço, mas, por outro lado, da mudança interior, que deixa rastros entre o que mudou e o que se manteve da imagem. O que estava no plano virtual, isto é, invisível ou fora de quadro, na mudança do plano, passa a ser visto, é atualizado no espaço físico do quadro. Quando vemos uma parte do cenário que ainda não tinha sido vista, mas que sempre esteve lá, que existia mais do que agia, acontece o movimento contrário, do virtual ao atual.

Desse modo, o visível e o invisível, nos termos de Bergson, não são naturezas as quais se possa separar espacialmente, em que uma substitui a outra, como se existisse uma fronteira – dentro ou fora, imagem ou não-imagem - que dividisse os dois “planos” da imagem. São, por outro lado, tendências que duram, que se diferenciam de si mesmas (entre atual e virtual e vice-versa) e que estão sempre em movimento de mudança, por dentro da imagem e por dentro do espectador.

O conceito de duração de Bergson (2010a, 2010b, 2011), me permitiu entender o plano cinematográfico como uma dimensão ou um estado da imagem, que está sempre mudando no tempo e no espaço, seja em função do movimento da câmera e atores ou do olhar do espectador. A duração aqui entendida como o encontro entre duas imagens que se afetam mutuamente: a imagem do filme e a imagem do espectador. A imagem do filme é que me toca, que me transforma ou sou eu que a modifico? Acredito que as duas coisas, as duas imagens, misturadas e dissolvidas, em movimento.

Movimento é mudança. Mudança do atual ao virtual, de um estado a outro, sucessivamente. Movimento, em Bergson (2006b), não é somente o deslocamento que se percorre (e se visualiza) no espaço, de um ponto a outro, de uma parada a

outra. É mais: compreende a mudança no tempo, que muda a natureza, internamente, de uma coisa a outra.

Para o autor, mudar de natureza é diferenciar-se de si mesmo, ao longo da passagem do tempo. Ou melhor, ao cortar o plano na montagem de cinema a imagem muda sua natureza, mas sem deixar de ser ela mesma e já sendo outra coisa. Ou ainda, as outras possibilidades de ser da imagem, no tempo. Estou pensando em uma duração entre as imagens que não pode ser visualizada de fora, externamente, de tão imbricadas que estão a percepção (o presente) e a memória (o passado) da imagem. O que interessa nessa discussão é a invisibilidade da duração, como as naturezas do tempo e da memória.

A percepção vem, por si mesma, carregada e sobreposta de memória. A memória constitui-se, também, como uma imagem, como uma "presença" sobre a imagem real e percebida. Trata-se, aqui, de uma imagem sem representação, imagem não espacializada, mas, de todo modo, experimentada e sentida. A duração, sob essa leitura, seria o fluxo da memória, que vai do passado em direção ao presente e não o contrário. Normalmente, temos a ideia que, para acessar a memória, precisamos retornar, buscar algo lá trás: do presente se volta ao passado. Bergson ilumina a minha narrativa sobre o invisível quando diz: "a lembrança é a representação de um objeto ausente" (2011, p. 275).

Consigo, agora, visualizar melhor o meu problema: no plano que vejo, nesse passado sempre atualizado, reconheço imagens e corpos que vi antes, em outra cena e, ao mesmo tempo, essa mesma cena vai aparecer, no futuro, modificada, sob outro ângulo. A imagem que percebo no presente, não se esgota nela mesma, ela se desdobra no plano que passou (passado) e no que virá (futuro), e se mostra (e se esconde), assim, como a presença do tempo ou o rastro do invisível no plano cinematográfico

Andréa França (1996, p. 27), que tratou do tempo em Bergson e Deleuze em pesquisa realizada sobre o cinema de Kieslowski¹⁶, diz que

¹⁶ No livro que publicou com os resultados da sua pesquisa (1996), França trabalha o passado da Revolução Francesa, tema da trilogia de Kieslowski, como uma "memória-mundo", em que os personagens agem no presente, impregnado por esse passado virtualizado que não cessa de aparecer.

[...] o tempo se bifurca a cada instante, em passado e presente (passado que se conserva e presente que passa) ou, em outras palavras, que o próprio presente se cinda em duas direções, uma caminhando para o futuro e outra se assentando no passado.

A duração para Bergson (2006a) é a invenção e a criação de novas formas. Uma evolução criadora de imagens. Daí decorre a crítica que Bergson faz da ciência cartesiana, que, equivocadamente segundo ele, se preocupa em catalogar, medir e representar o mundo, ou seja, em lidar com a realidade dada, estática, esquecendo o movimento e as mudanças das coisas.

É importante agora, retornar à questão da lembrança e da memória, pois preciso saber a natureza das duas e como participam (e caso participem) da “visão” da imagem invisível. Presente e passado, na obra de Bergson, são coexistentes. Como procurei explicitar, o presente é passado e a memória está sempre presente.

Quando afirmo que o passado, na teoria de Bergson, é o tempo fundante, o tempo de todos os tempos possíveis, é porque, para o filósofo, o passado é ontológico: “somos” no passado e “agimos” no presente. O passado e as lembranças não estão dentro de nós, guardadas e interiorizadas, nós é que estamos “dentro” do passado, virtual, maior e aberto. O que talvez seja difícil de compreender na teoria de Bergson é a existência desse passado ontológico, que está em todas as coisas, que nos conforma de saída. Ainda mais no momento atual, em que o presente, culturalmente e esteticamente, é supervalorizado, em que o hedonismo do presente eterno é festejado¹⁷.

As lembranças, então, estão aí, em algum “lugar”, entre o presente da ação e o passado do ser. Elas deixam o passado, ou o plano virtual, para serem úteis no presente, no qual o sujeito age, manipula as imagens exteriores. Bergson (2006b) denomina esse tipo de imagem - que passa do virtual ao atual - de “imagens-

¹⁷ A cultura pós-moderna está imersa nessa ideologia e autores, como Michel Maffesoli (1996), teorizam sobre a exaltação e a centralidade do presente na sociedade contemporânea, denominada por esse autor como “presenteísmo”.

lembrança”, isto é, uma imagem de certa região do passado (do virtual) que foi, conscientemente, acionada, que se torna agora atual, que passa a agir no presente. Para que a lembrança, de fato, se torne atual e presente, ela precisa se materializar como imagem. Mas, afinal, o que é uma imagem de lembrança, se nunca voltamos atrás (no passado), dentro de nós mesmos, para resgatar algo esquecido?

Agimos, conscientemente, no espaço, em função das necessidades do presente e pensando no futuro. Ações em função do “hábito” e do “útil”. Ação com hora marcada, compromissos sociais, contas a pagar etc. Então, a imagem enquadrada pelo cineasta é a forma de agir da imagem, de se mostrar no espaço enquanto representação de algo. Já a imagem fora do enquadramento, invisível, é a forma de ser da imagem, suas infinitas possibilidades enquanto imagem que ainda não se materializou. Ela é imagem-virtual, que, na duração, vai se atualizar em determinado momento ou, melhor dizendo, em determinado enquadramento.

Bergson (2006b) afirma que existem, na consciência, diferentes graus e intensidades de lembranças, algumas mais dilatadas ou distantes do presente, e outras mais contraídas ou próximas, mas, sempre, a percepção que temos do presente irá desencadear sensações e imagens que o ultrapassam, porque, como já dito, a memória está de saída na percepção, a memória confunde-se e modifica a imagem que temos do presente.

Para traçar uma analogia com o movimento das imagens no cinema e a percepção do espectador, a imagem enquadrada pelo cineasta é a que age, que é visível à percepção do espectador, no tempo presente. Na outra ponta da percepção ou grau da consciência, estão as imagens-lembrança, que ainda não foram percebidas e enquadradas pelo cineasta ou que passaram despercebidas pelo olhar do espectador. O espectador, ao perceber determinada imagem e para agir “melhor” no presente, evoca imagens-lembrança, que a completam, que criam, assim, novas formas entre a imagem percebida e a imagem lembrada.

Bergson rompe, assim, com a ideia de que a matéria é que age sobre nós, ou seja, de que a partir da imagem percebida é criado o imaginário, a

subjetividade¹⁸. O que Bergson propõe é justamente o oposto. O movimento é da memória à percepção e não o contrário. A memória é que age sobre a matéria, porque a percepção está impregnada de memória. São rastros de “presença” do que passou, que o espectador de cinema sobrepõe à narrativa do filme. As lembranças não precisam de olhos presentes para se tornarem imagens. A memória é constituída de imagens ausentes.

A subjetividade, então, não é produzida tão somente a partir das coisas, das imagens, mas, sobretudo, pelas coisas que estão em volta, que não vejo ou não quero ver. Da ideia que faço delas. Esses objetos, ou seja, essas imagens, que estão fora da minha percepção, como “objetos perdidos”, se movimentam no plano virtual, na possibilidade da ação, porque em algum momento posso perceber e tocar o que não havia sido apreendido antes.

Para fugir do determinismo do espaço, da visão reducionista que entende a imagem com começo e fim e que reduz a imagem aos seus limites físicos, reflito sobre o invisível e suas diferentes formas de atualização em função do tempo. Retorno, assim, a Aumont (2004, p.40), que sempre está na duração dessa pesquisa pelos caminhos que foi me apontando (apesar de, muitas vezes, não ter dado tanta importância as suas palavras)

[...] se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de maneira figurativa: é no **tempo** que se manifesta os efeitos do fora-de-quadro. O fora-de-quadro como lugar do potencial, **do virtual**, mas também do desaparecimento e esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (grifos meus).

¹⁸ Essas ideias, criticadas por Bergson, eram defendidas, no início do século XX, por correntes filosóficas tais como o idealismo, a psicologia e o realismo.

2 EM TORNO DO QUADRO

Toda tela, seja ela de pintura, fotografia, cinema ou vídeo, é marcada por uma delimitação espacial, física e material, que é estabelecida pela composição ou enquadramento da imagem. O invisível no plano cinematográfico é a ambiência que está além da tela e que tensiona o que foi nela especializado.

O plano cinematográfico, seja em enquadramento fixo ou móvel, promove um constante tensionamento entre visualidade e invisibilidade. A imagem não segue, assim, uma demarcação tão estanque (ainda que o mecanismo cinematográfico seja fundado na sucessão de fotogramas), pois o movimento no espaço, o tempo da duração da imagem, o som e a montagem tornam os planos mais relacionais e interconectados do que em comparação, por exemplo, com a pintura e a fotografia.

Na imagem fixa e única - mesmo quando sugere esteticamente algum movimento - o olhar do espectador tende a se fixar nos limites estáticos das bordas do quadro, o que não acontece no cinema, pois o movimento entre as imagens adquire associações temporais que evoluem noções entre passado, presente e futuro. O tempo intrínseco da montagem cinematográfica faz com que os quadros retornem de outra maneira, remetam a outros quadros e, acima de tudo, deixem rastros na passagem das imagens em movimento.

O termo "plano", que será muito discutido nessa tese, refere-se ao termo técnico de cinema, que corresponde à imagem enquadrada e situada entre dois cortes. Porém, o termo, em uma mirada mais filosófica, o foco aqui, deve ser interpretado como camada, estado e dimensão da imagem. Essa outra dimensão ou natureza da imagem, isto é, o seu plano invisível, configura-se como o objeto da pesquisa.

O plano, na esteira do pensamento de Deleuze (1985), deve ser analisado como o conjunto heterogêneo, geométrico e imanente, que age de dentro para fora, com duração e memória próprias. Ele não pode ser reduzido a imagem fechada e progressivo que leva, simplesmente, a narrativa adiante. O plano é, por outro lado, montagem e movimento, ou ainda, "corte móvel de uma duração"

(DELEUZE, 1989, p. 35), isto é, mudança temporal que fixa e se prolonga entre os quadros.

Mudar o “plano” significa, como proponho, ver o espaço de outro modo, ver uma outra “presença” da imagem, seja ela, visível ou invisível.

A imagem, para constituir-se como tal, não necessita de quadro, tela ou moldura. A imagem é, também, invisível, enquanto forma que ainda não encontrou seu modo de agir sobre os suportes do mundo. O cinema não esperou o cinematógrafo para, de fato, existir. Na memória e no sonho já fazíamos cinema, ou seja, projetávamos imagens em movimento dentro do nosso corpo. O efeito de persistência da retina¹⁹ diante das imagens em movimento, por exemplo, aponta para imagens ausentes, imagens da memória, que persistem no olhar do sujeito. Ora, se o cérebro busca o rastro da imagem que já passou na retina, o invisível pode se configurar como a própria consciência da imagem-cinema.

O cineasta Michelangelo Antonioni, autor do filme que constitui o *corpus* da pesquisa, deixou para trás muitos roteiros que não foram transformados em filmes. Ao ser entrevistado, o cineasta afirmou que foram por razões muito diversas, mas que sentia - sobre tais filmes - que os “destroços ainda existem em algum lugar dentro de mim”. (1997, p.23). Na minha visão, os projetos “invisíveis” de Antonioni, ou seja, filmes não tornados visíveis aos olhos dos espectadores, existem em outro plano imaterial, seja na memória ou no pensamento, como rastros de sua obra.

O invisível não seria a potência de toda imagem, da qual intuo os seus rastros? Campo visual, *frame*, quadro, enquadramento e moldura são os nomes que se dão às coisas que envolvem, que concernem às imagens, mas, no entanto, as telas são virtualidades que se atualizam em diferentes formatos, tamanhos, suportes, linguagens e mídias. Trato de virtualidade e atualização nos termos de Bergson (2011), segundo o qual, o virtual na imagem é o tempo, o infinito e o simbólico. Já a atualização, seria a materialização espacial, física e concreta da imagem. O plano cinematográfico, por meio da montagem e do tempo, está em

¹⁹ O cinema trabalha com 24 quadros/fotogramas por segundo e o vídeo com 30. O cérebro não consegue acompanhar a velocidade das imagens de modo que, quando uma determinada imagem já passou na retina, ela persiste no cérebro, produzindo, assim, a ilusão de movimento entre diferentes imagens. Esse efeito neurológico é chamado de “persistência da retina”.

constante deslocamento entre atual e virtual, visível e invisível. Desse modo, o invisível pode ser visto, sob tal perspectiva, como a virtualidade do campo visível, como a outra tendência da imagem diante dos olhos do espectador.

A câmera de cinema é um olhar mecânico, olhar sem corpo, segundo Xavier (2008). Uma interface que media o meu olhar enquanto espectador com o olhar do cineasta que enquadrou a imagem. Olhar, esse, que recorta e seleciona o mundo. Mas não é somente a câmera que olha no jogo intenso de olhares promovidos pelo cinema. As personagens e o espectador também olham, dentro e fora da imagem. O lugar do espectador diante das imagens em movimento configura um espaço fora da tela, apartado do écran. O espectador habita, assim, sintomaticamente, a ambiência extra-tela.

A “ambiência”, como pensada por Kilpp (2002), é uma “quase-moldura”, uma moldura-devir. Trata-se do ambiente maior, isto é, do processo, técnico e cultural, que faz com que tenhamos quadros e telas no mundo. A ambiência é a moldura primeira que comporta todas as outras molduras possíveis. O termo “moldura primeira” não deve ser tomado no sentido de origem e progressão das imagens, mas, no sentido da imagem virtual – que pode ou não se tornar imagem objetivamente -, da qual se parte e se desdobram outras infinitas molduras. A ambiência é, portanto, a paisagem que transcende a janela. A paisagem maior, que existe (e insiste), mesmo sem ter sido enquadrada, mesmo não sendo vista. É importante ressaltar que, tanto a ambiência como o plano/quadro, são íntimos e variáveis, de modo que, um não existe sem o outro e podem, juntos, assumir diferentes formas de presença.

Por exemplo: escrevo este texto emoldurado pela tela do computador na minha frente. Se ampliar essa molduração, escrevo sobre a moldura da mesa e, mais amplamente, inserido na moldura do quarto. Na parede do quarto, nesse momento, o sol projeta a sombra da janela, mais uma moldura se sobrepõe. Ouço ainda, o som da moldura-televisão ligada na sala. A sala está inserida no apartamento, que está, por sua vez, moldurada pelo prédio, pela cidade.....

Nos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu²⁰, por exemplo, encontramos essa noção de ambiência, através das sombras, vindas de fora, que projetam diferentes quadros e outros tempos possíveis no lado de dentro da casa japonesa. Trata-se de várias camadas e painéis, que se abrem, uns dentro dos outros, como um origami de papel, repartido em diferentes planos. A casa ocidental, por outro lado, possui o sentido de privacidade, de fechamento. As paredes servem de fronteira, que separam e distinguem pessoas e funções.



Fonte: Filme "Era uma vez em Tóquio" (Tokyo monogatari), produzido em 1953, produtora Shochiku Films Ltd.

Assim, investigo o *invisível no cinema como ambiência*, ou seja, como o espaço-tempo que está em torno, entre ou em deslocamento ao plano enquadrado, à porção visível da imagem em movimento. O invisível, suponho, é a moldura que se mostra no antever e no devir da tela. Mas ainda é cedo para afirmar isso.

Como foi dito, o conceito de "extra-campo" foi levado até a banca de qualificação e organizou os primeiros observáveis que encontrei ao flunar por filmes e me perder entre eles. Cheguei assim a alguns planos e cenas de três filmes que dissequei, com todos os erros e acertos dessa etapa da pesquisa, com vistas a autenticar neles imagens dialéticas do invisível, as quais seriam, depois, utilizadas como conceitos operacionais para analisar o corpus. Esses conceitos estão em destaque (itálico) no texto para que o leitor perceba, justamente, seus aparecimentos e os rastros da pesquisa.

²⁰ Yasujiro Ozu (1903-1963) é considerado o "cineasta do cotidiano" pois seus filmes, extremamente minimalistas, utilizam a dialética dos espaços internos e externos, público e privado na cultura japonesa.

2.1. PRIMEIRAS DISSECAÇÕES

2.1.1 A Marca da Maldade de Orson Welles

Ficha Técnica:

Titulo original: Touch of Evil

Ano: 1958

País: EUA

Produtora: Universal

Direção: Orson Welles

Duração: 1h 35m

Roteiro: Orson Welles, Paul Monash, Franklin Coen

Elenco: Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles

Sinopse: Ao investigar um assassinato, Ramon Miguel Vargas (Charlton Heston), um chefe de polícia mexicano em lua-de-mel em uma pequena cidade da fronteira dos Estados Unidos com o México, entra em choque com Hank Quinlan (Orson Welles), um corrupto detetive americano que utiliza qualquer meio para deter o poder.

Nestas cenas do filme analiso planos-sequência (planos longos e sem corte) em que a câmera percorre vários espaços contínuos. O plano vai do detalhe ao enquadramento geral. O que era extra-campo é introduzido no quadro e esse deslocamento, por causa do movimento estendido, se atualiza constantemente. A movimentação da câmera e dos personagens promove o jogo intenso e instável entre os campos da imagem. Analiso, ainda, o jogo de espelhos e janelas que duplicam a presença dos personagens e produzem montagens de espaço e tempo dentro do mesmo enquadramento, que chamei, depois e mais precisamente de *(re)quadros*.

1ª Sequência: Neste plano-sequência temos seis *frames*, que tratam do deslocamento de dois casais dentro e fora do quadro e de um objeto escondido no carro, produzindo uma série de *(re)quadros*.



Descrição:

Frame 1 - Neste plano vemos um homem (com casaco escuro) em primeiro plano, à esquerda de quadro, que observa um casal, ao fundo, que caminha em direção à direita de quadro. Não vemos o rosto do homem. Ele está de costas. O casal sai de quadro. A câmera se movimenta, em plano-sequência, para a direita, na direção do casal.

Frame 2 – Na sequência do movimento, ainda sem corte, vemos a sombra do homem que observa o casal. O homem corre, fora do quadro. Vemos a sua sombra

projetada no muro com cartazes. O casal, imagina-se, está atrás do muro. Nesse plano todos os personagens estão fora de quadro.

Frame 3 – O homem coloca um objeto no porta-malas do carro do casal. O objeto foi visto antes, no primeiro plano do filme. Trata-se de uma bomba-relógio. Neste plano, o casal ainda não entrou em quadro. O homem sai rapidamente de quadro pela direita.

Frame 4 – Depois que o homem sai de quadro, o casal entra em cena e se aproxima do carro. A câmera sobe em movimento de grua.

Frame 5 – O carro do casal que vimos antes para no semáforo. A câmera abandona, assim, o primeiro casal e passa a acompanhar outro casal.

Frame 6 – Os dois casais encontram-se no mesmo quadro. O primeiro casal permanece no carro e o segundo casal está em pé no balcão. Eles olham na mesma direção, para o guarda à esquerda de quadro, mas, no entanto, os casais não se veem.

Análise dessa sequência:

O grande volume de informações, tanto na direita como na esquerda de quadro (principalmente nos *frames* 1 e 4), sugere que a sequência vai trabalhar mais com sugestões nas extremidades dos quadros, ou seja, com os personagens deslocando-se em direção ao extra-campo. O grande corredor, iluminado e em perspectiva do *frame* 1, que conduz a visão do espectador, não será o campo onde acontecerá a ação principal da cena. Quando o casal sai de quadro no *frame* 1, sua presença é estendida no 2.

O *frame* 2 reforça o jogo de força entre os extremos nos quadros da cena: a câmera desloca-se para a direita, acompanhando, assim, a sombra do homem que corre, mas, no entanto, um cartaz colocado no muro possui, graficamente, uma seta que aponta para a direção oposta. A escolha do cineasta em realizar o plano em sequência, sem corte, produz a ideia de *rotações* no quadro, de diferentes acontecimentos desenrolando-se ao mesmo tempo na narrativa. Por isso, a câmera, em determinado momento, deixa o primeiro casal e passa a acompanhar o

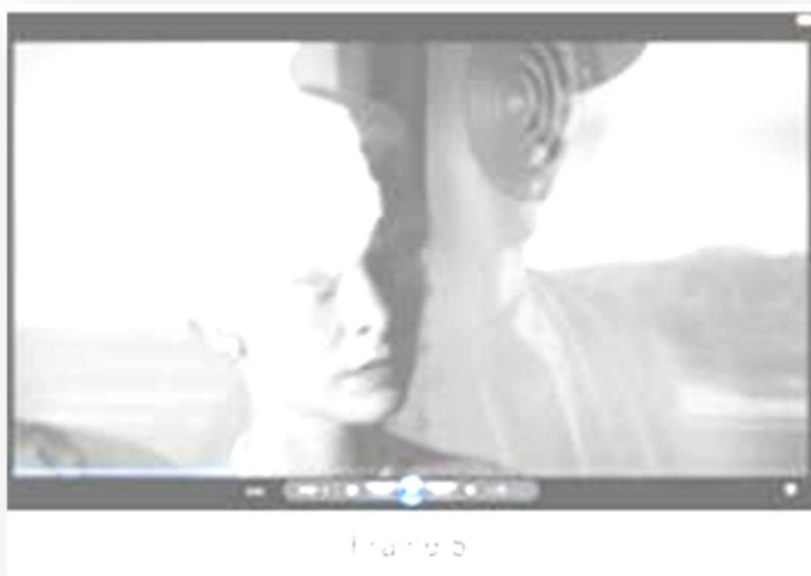
segundo. Uma hipótese é que, para representar o tempo dilatado, o cineasta, nesse caso específico, optou em não cortar o plano e apontar para as muitas direções opostas, dentro e fora de quadro. Outra opção, nesse sentido, foi duplicar (ou multiplicar) os elementos da cena: dois casais, muitas sombras, muitos carros, muitos transeuntes na rua.

O *frame 2* atualiza a bomba-relógio, que havia sido vista anteriormente, porém essa atualização não se completa, pois o espectador não vê, de fato, o que o homem coloca no porta-malas do casal. O espectador vê, simplesmente, que o homem coloca algum objeto no porta-malas. A memória do espectador sobrepõe a imagem do homem colocando o objeto à imagem da bomba-relógio, vista no passado da narrativa. A memória afeta, assim, a imagem atual, isto é, a imagem que passou sobreposta a imagem que passa na tela. Nesse caso seria uma presença de uma imagem ausente, que já foi vista pelo espectador em outro plano.

No *frame 2*, ainda, o espectador, isto é, os *olhos ausentes* da cena, é colocado como cúmplice do personagem que coloca a bomba-relógio no porta-malas do casal. No momento em que a câmera sobe, em movimento de grua, o espectador retorna à sua posição distanciada. O que interessa aqui é assinalar que o espectador vê o que o casal, no extra-campo, não vê. No *frame 6*, acontece uma relação semelhante, quando os casais se encontram no mesmo quadro. O que ocorre é que, ao ocuparem o mesmo espaço, os dois casais, apesar de olharem para a mesma direção, ou seja, para o guarda, não se veem. No *frame 3*, as sombras bem marcadas do casal, na esquerda inferior do quadro, podem sugerir o rastro do homem que os observa, que ainda está próximo, no extra-campo, pois a sua sombra foi vista anteriormente, no *frame 2*.

Os rastros do extra-campo, nesse plano, parecem que foram, desde o início do movimento, explicitados pelo cineasta, seja na imagem da sombra sobre o muro seja pelo abandono da câmera, que deixa o primeiro casal momentaneamente para seguir o outro casal. Quando a câmera deixa de enquadrar o primeiro casal, a sua presença se torna virtual. Ela retornará, atualizada, ou seja, enquadrada, no *frame 6*, quando os dois casais voltam a se encontrar no mesmo quadro.

2ª Sequência: nesta sequência temos cinco *frames*, que envolvem uma mulher que chega a um hotel e um funcionário que a espia. Eles conversam. A cena promove um jogo de “esconde-esconde” entre os personagens e a câmera. Existe, nessa cena, ainda, os (re)quadros, isto é, as montagens de diferentes quadros dentro do mesmo enquadramento.



Descrição:

Frame 1 – Nesse plano, a mulher entra em quadro à direita, em um quarto de hotel na beira de uma estrada. No outro extremo do quadro, um homem está na janela do lado de fora. O homem espia a mulher. Temos ainda a porta do quarto, que está aberta. A câmera baixa e com lente grande angular amplia a dimensão do quarto de hotel.

Frame 2 – O homem sai de quadro e some da cena. A mulher deixa as bagagens no quarto.

Frame 3 – O homem, que estava ausente, reaparece na janela.

Frame 4 – O homem (um funcionário do hotel) dá a volta, fora de quadro, e vai até a porta do quarto. A mulher abre a porta. A porta “fecha” o quadro.

Frame 5 – A mulher está, agora, do lado de dentro do quarto. O homem está fora do quarto, mas ainda presente, pois o seu reflexo incide sobre a janela e sobre a mulher.

Análise dessa sequência:

A duas janelas, cada uma em um canto do quadro, criam outros quadros no mesmo plano e a sombra no teto reforça a presença de diferentes quadros no frame. Cria-se, assim, a expectativa sobre a presença do homem que ronda o quarto do hotel. Por qual janela ele irá aparecer (e desaparecer)? No *frame 2*, as sombras possuem a função de realizar (re)quadros. Sobre a mulher, posicionada bem no centro do quadro, incidem novas “janelas”, além da tela principal. Ressalto, ainda, a sombra em forma de janela no teto e a marca na porta, que aproximam os espaços exteriores e interiores da cena.

A paisagem exterior funciona ainda como rastro que dura entre os planos. A paisagem é vista através das janelas em grande parte da cena. No *frame 5*, a paisagem ainda se faz presente, porém muda de lado e passa a ser vista refletida na janela. A paisagem está, assim, dentro e fora de quadro.

No *frame 3*, a sombra bem marcada da janela da direita, que está fora de quadro, e o exaustor, em forma circular de olho, reforçam a “presença” de diferentes formas de olhares sobre a mulher. O funcionário do hotel também se

constitui como elemento de rastro nessa cena, pois sua imagem aparece e desaparece de quadro, muito em função das paredes e da porta que ocultam a sua imagem.

O *frame* 4 parece ser o mais explícito na questão das lacunas do visível no plano. A porta é fechada em primeiríssimo plano, criando assim, um *ponto cego* no plano, isto é, um campo do qual o espectador não consegue ter acesso visual. A mulher, que sempre esteve visível, agora some, junto com o homem. Os dois ficam no extra-campo, ausentes ao espectador. A “presença” dos dois se faz pelo som do diálogo entre eles.

No *frame* 5, temos todos os elementos que compõem a cena no mesmo quadro: a mulher, o funcionário, a janela, o exaustor e a paisagem. O tempo é representado em camadas imaginadas e sobrepostas de possíveis acontecimentos.

3ª Sequência: nesse conjunto de sequências, dispostos em diferentes momentos da narrativa do filme temos, em cinco *frames*, o deslocamento de elementos do cenário da casa de determinada personagem. Os enquadramentos são praticamente os mesmos. O que vemos é a personagem atuar mais no extra-campo e por meio dos elementos cênicos que sugerem a sua presença na casa.



Descrição:

Frame 1: a casa da personagem é apresentada e caracterizada, principalmente, pelos abajures e pelos inúmeros quadros nas paredes. O homem procura a personagem pela casa.

Frame 2 – Neste plano, a personagem, que raramente aparece, surge pela primeira vez.

Frame 3 – Neste plano, a personagem aparece na penumbra, fumando.

Frame 4 – Quase o mesmo enquadramento do *frame 1*, só que agora mais fechado. Acontece que, nesse plano, a personagem está presente, mesmo que fora de quadro.

Frame 5 – A mão do homem entra em quadro e mistura as cartas em cima da mesa. A mulher continua fora de quadro.

Análise dessa sequência:

Nessa sequência, a personagem atua mais no extra-campo e a presença dos elementos do cenário da casa, que a caracterizam, se prolongam e aparecem de diferentes formas na cena.

Entre o *frame* 1 e o *frame* 4, temos dois momentos que envolvem o fora de quadro e a passagem do tempo. No *frame* 1, a câmera ocupa o "lugar" que seria da personagem, sentada à mesa. Mas acontece que a personagem não está ali. No *frame* 4, temos praticamente o mesmo enquadramento, só que mais fechado: a personagem, agora, está sentada à mesa, mas também não a vemos, pois a câmera assume o ponto de vista da personagem. Nos dois momentos, a personagem habita o extra-campo por meio da câmera que assume a sua presença ou seu próprio olhar, e insisto, trata-se de um olho ausente da cena.

No *frame* 2, em outro momento da cena, a personagem, finalmente, aparece em quadro. Uma pintura fica entre os dois personagens. Os abajures, que apareceram no *frame* 1, agora estão fora de quadro. Vemos somente a luz indireta dos abajures no fundo do corredor. O curioso é que a personagem se assemelha muito as figuras presentes dentro do quadro da pintura. Cria-se, assim, uma duplicação da personagem, o que reforça o jogo entre estar dentro e fora do quadro no trajeto da personagem ao longo da narrativa do filme.

O rastro dos abajures persiste ainda no *frame* 3, só que, agora, sob outro ângulo, em outro momento da narrativa. O abajur é enquadrado em primeiro plano. A personagem aparece sentada na mesa, no escuro e encoberta pela fumaça do cigarro. Ela está enquadrada no plano, porém a sua presença é, ainda, ambígua. No *frame* 5, a mesma mesa que vimos em outros planos é atualizada agora através do olhar da personagem, que está, novamente, fora de quadro. As cartas sobre a mesa podem configurar o elemento temporal que remete à ação passada da personagem, no sentido de que, sempre estiveram presentes, mesmo que fora do quadro. As cartas, nesse passado sempre atualizado, ou seja, mostradas em diferentes "presentes", sob diferentes enquadramentos, mas, dentro da mesma cena, apontam, dialeticamente, para a "presença" da personagem na casa.

4ª Sequência: nessa sequência temos *quatro* frames, que revelam o extra-campo por meio do espelho presente no cenário e da montagem entre plano e contra-plano.



Descrição:

Frame 1 – No bar, o grande espelho reflete os personagens da cena.

Frame 2 – Em outro ângulo, o espelho some de quadro. Aparece o garçom na cena.

Frame 3 – Retorna o reflexo do espelho, agora com os três personagens em quadro.

Frame 4 – Contra-plano no balcão do bar, sem reflexo de espelho.

Análise dessa sequência:

No *frame 1*, o extra-campo é evidenciado por meio do grande espelho colocado na cena. Vemos, através do espelho, o personagem em segundo plano que entra no bar. O personagem que está no balcão, em primeiro plano, é

duplicado, possui presença atual (física) e virtual (refletida). Qual é o seu lado invisível? No *frame 2*, o espelho é tirado do quadro. Acontece que, o personagem do garçom, que não havia aparecido antes, nem fisicamente nem refletido, entra em quadro, no meio dos dois personagens. O garçom olha, brevemente, para a “quarta parede” do quadro, ou seja, para a câmera, localizada no lado oposto do espelho. A câmera, nesse sentido, pode ser pensada como o outro espelho da cena, que nada reflete e que não pode ser olhada e revelada. A câmera, como mediadora do olhar do espectador, possui, ela mesma, a ambiguidade do ver sem ser vista. O ponto de vista da câmera no cinema, em certo sentido, configura-se como o ponto cego da cena.

O *frame 3*, o mais aberto de todos, inclui todos os personagens dentro de quadro. Dois deles estão fora e três dentro do espelho. Esse quadro cria a ilusão de que todos os personagens estão juntos, sentados no balcão. Ainda nesse *frame*, o garçom olha rente para a câmera, e quase quebra a invisibilidade do olho ausente do espectador. No *frame 4*, o personagem que mais aparece na forma de reflexo, dentro e fora de quadro, aparece sem o seu “lado” especular. A câmera assume, nesse plano, a posição que seria do espelho ou do olhar do garçom sobre os outros dois personagens.

2.1.2 A fita Branca de Michael Haneke

Ficha técnica:

Titulo original: Das Weiße Band

País: Alemanha, França

Ano: 2009

Produtora: Imovision

Duração: 145 min.

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

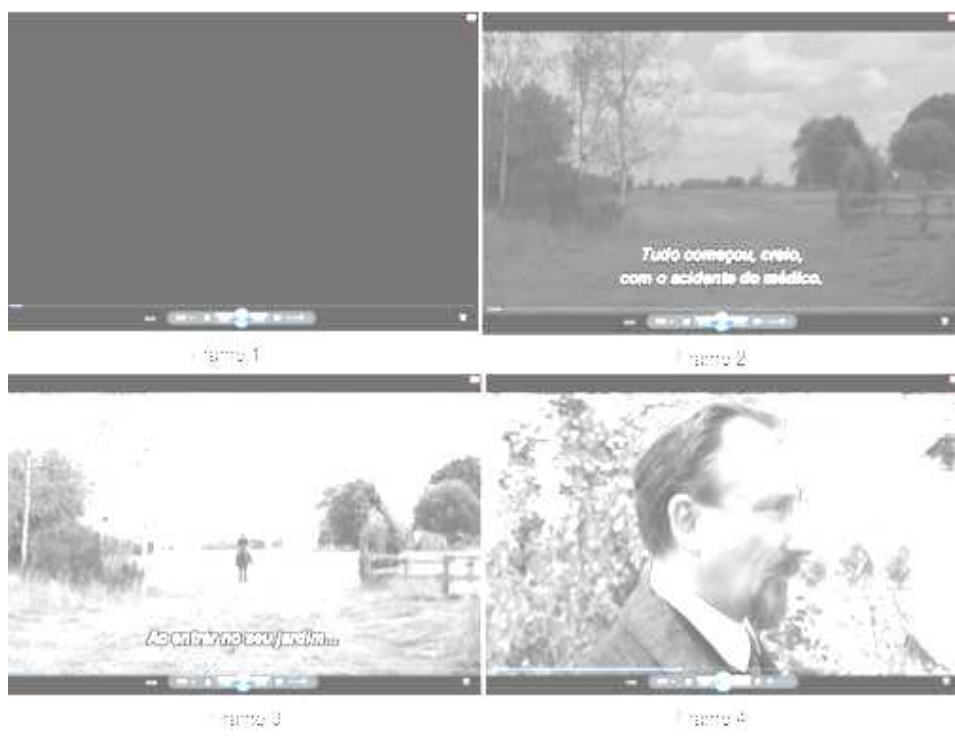
Elenco: Christian Friedel, Leonie Benesch, Ulrich Tukur, Fion Mutert, Levin Henning, Maria-Victoria Dragus, Leonard Proxau

Sinopse: 1913. Em um vilarejo no norte da Alemanha vivem as crianças e adolescentes de um coral, dirigido por um professor primário (Christian Friedel). O estranho acidente com o médico (Rainer Bock), cujo cavalo tropeça em um arame

afiado, faz com que uma busca pelo responsável seja realizada. Logo outros estranhos eventos ocorrem, levantando um clima de desconfiança geral.

O filme trabalha, em algumas cenas, com a câmera distante da ação principal. Isto faz com que o espectador não tenha total acesso ao que acontece na cena. O olhar do espectador habita, assim, o ponto cego da cena. Em outras cenas do filme, vemos, através da visão dos personagens, o que havia sido mostrado antes ao espectador. O que estava no plano extra-campo é, assim, mostrado de outra forma ao espectador. O movimento da câmera, que oscila entre mostrar e esconder as ações, produz rotações de tempos, entre diferentes formas de se estar presente e ausente, ou dentro e fora de quadro.

1ª Sequência: nesta sequência temos dois frames que operam com a gradação de luz, do escuro total ao cinza e branco. E mais à frente na narrativa, dois frames em que, a questão da memória e da lembrança estão associadas ao extra-campo.



Descrição:

Frame 1 – A tela está totalmente escura. Ouvimos o narrador do filme em voz *off*.

Frame 2 – O narrador segue em voz *off*. A imagem começa a surgir aos poucos, do escuro para o cinza e branco.

Frame 3 – A imagem “visível”, finalmente, toma forma. Vemos o cavaleiro. O narrador segue em voz *off*.

Frame 4: Aqui, o personagem que vimos anteriormente, o cavaleiro que sofreu um acidente, lembra o acontecimento. O cavaleiro tem uma “visão” do passado (*frame 3*).

Análise dessa sequência:

O plano começa totalmente no escuro e vai, aos poucos, definindo a imagem, em recurso de *fade in*. A voz *off* do narrador (o narrador não está enquadrado, a sua presença é, portanto, ocultada) segue “presente” nos três primeiros *frames*. Onde está e como se mostra o extra-campo nesse caso?

No *frame 1*, “tudo” está fora de quadro? Mas a tela preta não deve ser reduzida à “ausência de imagem”, já que, o tempo, do espectador e do narrador, está presente e afeta a imagem. O tempo interno da imagem ultrapassa, assim, os três primeiros *frames* ou “espaços” através da mudança da imagem, até o ponto de ela surgir. A orientação para o espectador, frente à tela escura, é guiada pela voz do narrador. Acontece que, quando a imagem, enfim, aparece, ela já é, em si mesma, a sobreposição da imaginação do espectador ou, ainda, a memória da tela escura, que se transformou.

Outra hipótese é que a imagem do cavaleiro já existe (ou coexiste) com a tela escura. Talvez, exista aqui, um rastro inverso. Rastro do visível da imagem, que anuncia e se mistura à presença da tela escura. Quando o quadro se constitui enquanto imagem de fato, com figuras definidas e contornos, o que resta ainda de extra-campo no quadro? Talvez, a voz do narrador, que paira no extra-campo, é que se configura como contemporânea aos três *frames*.

No *frame 4*, temos a memória do espectador agindo sobre a imagem presente, isto é, imagem que o espectador vê naquele instante. O personagem olha para o local em que sofreu o acidente (no *frame 3*). Através do olhar do personagem, o espectador reconhece o espaço, pois já o viu em planos anteriores.

O espectador percebe, assim, duas imagens: a "imagem-lembrança" (imagem do acidente) e a imagem que passa no presente da narrativa. O interessante, nesses *frames*, é que a memória do espectador e a memória do personagem se misturam à imagem enquadrada, visível. Podemos dizer que há diferença de natureza entre essas duas memórias?

2ª Sequência: nesta sequência temos três *frames*, que envolvem a questão que denominei anteriormente como ponto cego, isto é, espaços no enquadramento que criam lacunas visuais e temporais entre os olhares dos personagens e do espectador.



Descrição:

Frame 1 – Nesse plano, um personagem, à esquerda de quadro e em primeiro plano, está de costas para a câmera. O outro personagem está deitado na cama.

Frame 2 – O personagem caminha até o pé da cama e olha para o outro personagem.

Frame 3 – O personagem senta na cama, próximo ao outro personagem.

Análise da sequência:

Nesses *frames*, chamo a atenção para o jogo de olhares dos personagens e para os pontos cegos na imagem. Esses pontos são espaços, dentro e fora do quadro, em que, os personagens ou o espectador não veem determinados acontecimentos da cena. Os pontos cegos, em alguns casos, podem coincidir com os olhares dos personagens e do espectador.

No *frame 1*, o personagem em primeiro plano, em pé e na entrada do quarto, não vê o rosto do personagem deitado na cama. Da mesma forma que o personagem que está na cama não vê quem se anuncia no quarto. O espectador compartilha com os personagens o ponto cego da cena. O ponto de vista do espectador permanecerá o mesmo em toda cena, o que restringe o seu campo de visão. No *frame 2*, o personagem que está em pé caminha até a cama e olha para o outro personagem, ainda fora de quadro. O espectador vê o que o personagem deitado na cama vê, mas não tem acesso ao seu rosto. O *frame 3* é o mais radical, pois o espectador perde do seu campo de visão os rostos dos dois personagens da cena.

Os pontos cegos misturam o olhar visível e o vidente da cena, isto é, alternam o olhar do espectador, localizado fora do quadro e os olhares dos personagens, de dentro do quadro, que olham, por sua vez, para fora da cena. Esses pontos cegos estão relacionados às lacunas de espaço na cena, no entanto, envolvem, também, o tempo. O espectador não consegue ver o que se desenrola no tempo daquele espaço específico. Nesse caso, o rastro do extra-campo é mais duradouro, pois o espectador não vê e também não ouve o que acontece fora de quadro.

3ª Sequência: nesta cena, temos três *frames*, em que o extracampo não é revelado ao espectador. Somente os personagens, de dentro da cena, veem o que acontece no interior da casa.



Descrição:

Frame 1 – O personagem abre o portão e descobre as crianças olhando pela janela da casa. O espectador mal vê as crianças ali. As crianças saem de quadro.

Frame 2 – O personagem vai até a janela e olha para o interior da casa.

Frame 3 – O personagem sai de quadro.

Análise da sequência:

A cena deixa o extra-campo em suspenso. O espectador não tem acesso à visão do interior da casa, que tanto os personagens almejam. Ao abrir o portão, o personagem masculino descobre as crianças espiando pela janela, ou seja, atrás do portão, além de outro "espaço", existe outro tempo: o das crianças olhando pela



j
a
n
e
l
a

e

a
q
u
e
l
e

que acontece dentro da casa, que não é revelado. As crianças são reprimidas pelo homem por estarem espionando a casa e saem de quadro. O homem vai até a janela e, também, espia o interior da casa. A câmera não muda sua posição.

Trata-se, assim, de mais um olhar sobre a cena, o do espectador, que, como os personagens, busca ver mais, quer descobrir o que acontece dentro da casa. A imagem ausente-presente, ou seja, o interior da casa, que está sempre ali, mas, no entanto, nunca é mostrada, configura-se como ponto cego, pois os personagens veem o que o espectador não consegue ver.

4ª Sequência: temos nesta sequência três *frames*, que tratam da memória do espectador e do extra-campo.

Descrição:

Frame 1 – A câmera mostra uma porta fechada.

Frame 2 – As crianças caminham pelo corredor e entram na sala de jantar.

Frame 3 – Plano geral da família na sala de jantar.

Análise dessa sequência:

O extra-campo, nessa sequência, faz-se presente e prolonga o seu espaço e tempo através da memória do espectador. No *frame 1*, a câmera permanece estática no corredor com a porta fechada. No *frame 2*, a ação principal da cena ocorre dentro da sala, de modo que, o espectador, barrado na porta, não vê o que acontece fora de campo. O espectador rememora a cena anterior, em que o pai da família anuncia que irá, no dia seguinte, bater nos filhos que o desobedeceram. Não é preciso estar dentro da sala para imaginar o que acontece ali. O rastro de outra cena materializa-se nessa.

No processo da memória do espectador, o que estava situado no extracampo, ou seja, no plano passado se sobrepõe ao plano presente. Vale

ressaltar que discuto o plano passado como o plano do extra-campo, como a imagem que já passou e que está em outro lugar, na memória do espectador. Ao perceber a imagem presente, o espectador, realiza um processo de montagem de imagens, presentes e ausentes. A mudança de cenas atua em dois lados: na percepção e na memória do espectador.

Posso pensar, ainda, em uma memória intrínseca à narrativa se considerar que as imagens são a percepção do passado, pois estão sempre passando e a memória é que lhes dá sentido: possuem, na mesma medida, realidade própria e memória própria. No *frame* 3, por exemplo, o último dessa sequência, existe a realidade possível e imaginada do pai batendo em seus filhos, o que só irá acontecer mais adiante na narrativa.

2.1.3 O desprezo de Jean-Luc Godard

Ficha técnica:

Titulo original: Le Mépris

Ano: 1963

Duração: 103 minutos

País: França/Itália

Diretor: Jean-Luc Godard

Roteiro: Jean-Luc Godard, a partir de novela de Alberto Moravia

Elenco: Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance, Fritz Lang e Giorgia Moll.

Produção: Carlo Ponti

Sinopse: Na Itália, uma equipe grava sob direção de Fritz Lang um filme baseado na Odisseia, de Homero. Camille (Brigitte Bardot) é casada com Paul (Michel Piccoli), um escritor que foi contratado pelo produtor americano Jeremy (Jack Palance) para escrever o roteiro por 10 mil dólares. O desprezo de Camille começa quando ela passa a acreditar que o marido tentou vendê-la ao produtor, quando ele insiste para que a bela mulher fique sozinha com Jeremy. Uma série de mal-entendidos faz com que a relação do casal vá se fragmentando.

O filme promove diferentes tempos dentro do mesmo quadro ao embaralhar a orientação espacial do espectador. A profusão de portas e paredes nas cenas, esconde e cruza, por alguns instantes, os olhares dos personagens em cena.

1ª Sequência: nesta sequência temos quatro *frames*, que envolvem o rastro do extra-campo entre os planos visíveis e invisíveis da narrativa.



Descrição:

Frame 1- Neste plano vemos um filme sendo rodado.

Frame 2 – A equipe assiste ao copião do filme.

Frame 3 – *Take* do copião do filme.

Frame 4 – Estréia do filme no cinema.

Análise dessa sequência:

No *frame 1*, não vemos o que a câmera do "filme dentro do filme" enquadra. O objeto ou personagem filmado está fora de quadro. Já no *frame 2*, quando a

equipe do filme assiste ao copião, vemos, no *frame 3*, em contra-plano, o rastro do *frame 1* que volta a aparecer. Só que, agora, tornado concreto, pois vemos o que estava, antes, fora de quadro. O deslocamento entre atual (imagem visível) e virtual (imagem invisível) do plano, pode ser bem demonstrado aqui, quando no *frame 3*, o que era extra-campo se torna o campo da imagem.

Então, sobre a superfície temporal do plano, o extra-campo do *frame 1* aponta para o futuro da narrativa, que irá aparecer no *frame 3*. Do mesmo modo em que, aponta para o passado, pois no *frame 4*, na sala de cinema, a imagem do filme torna a se virtualizar. No *frame 4*, a imagem do filme projetada no cinema não é mostrada em nenhum momento. O passado, o *take* rodado no *frame 1*, que foi visto, atualizado, no *frame 3*, retorna na forma de fora de quadro no *frame 4*. São, assim, marcas e tendências do extra-campo, que somem e aparecem na natureza visível da imagem. Uma última constatação: o "filme dentro do filme" parece ser o grande extra-campo do filme de Godard.

2ª Sequência: nesta sequência temos cinco *frames*, que produzem montagens temporais dentro do espaço da cena, por meio de portas e paredes, que desencontram os olhares dos personagens e do espectador.



De

Frame 1 – A mulher, ao conversar com o homem, olha para fora de quadro.

Frame 2 – O homem sai por uma falsa porta.

Frame 3 – Os dois personagens encontram-se, por alguns instantes, no mesmo quadro, porém não se olham.

Frame 4 – O homem olha para a mulher, que está fora de quadro. Uma estátua aparece na esquerda de quadro.

Frame 5 – A mulher entra em quadro de perua. A estátua reaparece mais próxima, ainda na esquerda de quadro.

Análise dessa sequência:

O cineasta promove diferentes tempos dentro do mesmo quadro, embaralhando e confundindo, assim, a orientação espacial do espectador. A profusão de portas e paredes no espaço cênico esconde e cruza, por alguns instantes, os olhares dos personagens. No *frame 1*, a mulher olha para o que o espectador não vê, isto é, para o homem, que está fora de quadro. A direção do olhar da mulher sugere o espaço em que se encontra o homem. Mas, o *frame 2*, confunde mais do que esclarece os campos lógicos da cena: o homem sai por uma porta que não abre ou uma parede vazada e caminha em direção à direita de quadro e encontra, no *frame 3*, a mulher pela esquerda de quadro.

A duração real da cena não pode ser medida. A cena se desenrola por meio de saltos no tempo. Os dois personagens, mesmo ocupando o mesmo espaço, parecem habitar tempos distintos, pois a interação entre os dois é muito breve. No *frame 4*, não sabemos mais aonde está a mulher no apartamento. A estátua de uma mulher, em primeiro plano e à esquerda de quadro, trai ainda mais a orientação espacial do espectador. Contribui para isso, a montagem dos planos, que embaralha as entradas e saídas dos personagens no quadro.

Noções como dentro e fora de quadro perdem-se nessa cena. Parece que o campo sempre deixa uma dúvida sobre qual é o seu possível extra-campo. E o contrário também é verdadeiro. No *frame 5*, a estátua aparece em novo enquadramento e a mulher surge diferente, de cabelos escuros. Ao espectador cabe, assim, imaginar e adivinhar qual personagem irá surgir em seu campo de visão.

2.2. IMAGENS DIALÉTICAS DO INVISÍVEL

A dissecação realizada produziu importantes resultados para a pesquisa. Faço agora, na duração da pesquisa, uma breve avaliação da primeira dissecação

desses materiais. O procedimento de cortar e analisar a imagem em movimento me permitiu ver coisas que não apareceriam tão facilmente no fluxo narrativo “normal” do filme, como os deslocamentos entre o visível e o invisível no plano. Quando falo em deslocamentos estou me referindo às mudanças na imagem, de um quadro a outro. No interior dessa mudança, a imagem é afetada pelo tempo, ou seja, na passagem dos quadros, restam rastros, que permanecem na imagem, mesmo que ela já tenha passado ou que ainda não tenha aparecido.

A dissecação de imagens em movimento, nesse sentido, pareceu-me ser um procedimento técnico propício à análise dos quadros, o que neles muda, permanece ou segue na montagem: o invisível se fazendo imagem. Acredito que o aspecto formal adotado na pré-análise, isto é, o de descrever para depois analisar a cena, foi importante, pois, criou, assim, o entendimento de como a cena age para depois analisar as suas virtualidades e possibilidades como imagem invisível. Tais mudanças podem envolver a presença e a ausência de personagens, da câmera, do cenário, de objetos, de olhares etc.

Outra questão que emergiu na primeira dissecação foi a necessidade de renomear alguns termos, como *'frame'*, que passou a se chamar de *'quadro'*. Considero que o termo *frame* está associado à imagem eletrônica, digital. Imagem líquida e imprecisa de enquadramento. O quadro, herança secular da pintura e, a primeira vista um conceito mais sólido e conservador, me parece ser mais interessante, justamente por sua natureza contraditória, que deve ser melhor explorada na minha pesquisa daqui pra frente.

O atual passa a ser o “quadro-limite”, no sentido utilizado por Aumont (2004), quando o entende como a composição e a proporção espacial da imagem. Podemos dizer que se trata, assim, da função útil e racional do quadro, portanto, a forma de agir da imagem. Por outro lado, o virtual é a vontade da imagem de ser outra coisa, ter outra dimensão, ser a passagem de tempo e a imagem de limiar: a magia do quadro. O que poderia ser o quadro através da memória e do sonho.

Nessa primeira análise, como o tema do *extra-campo* ainda estava muito presente, me detive mais na questão técnica do plano. Refletindo agora, eu estava muito preocupado com o espaço e acabei deixando a questão do tempo das imagens de lado. Tratei o quadro na sua perspectiva mais concreta e progressiva e

a narrativa do filme como sendo lógica e causal, o que me ajudou pouco na percepção da memória no plano cinematográfico. Assim, a *montagem de tempos* sobre as imagens em movimento ganhou mais atenção do que o espaço e a narrativa, que, como já disse, se mostraram demasiadamente técnicos e limitados, seja na teoria ou na análise.

Finalmente, a autenticação de imagens dialéticos do invisível foi decisiva para inventar as constelações com as quais passei a pensar sobre o corpus da pesquisa. Eu as intui das primeiras dissecações, e passaram a ser os conceitos operacionais que utilizei na análise do filme *O Eclipse* (1962) de Michelangelo Antonioni:

Olhos ausentes: os olhos envolvidos na cena (do espectador, da câmera, do cineasta e dos personagens) deslocam-se a todo instante na montagem dos planos. Assim, cada olho se ausenta, em determinado plano, para dar lugar a outras formas de presença e percepção, que envolvem os rastros da visão e da memória do olhar.

Pontos Cegos: existem, nos quadros cinematográficos, pontos cegos, ou seja, pontos ocultos, ainda não vistos por alguns dos olhos envolvidos na cena. Os pontos cegos deslocam-se entre dentro e fora de quadro, pois existem pontos invisíveis, de presença dialética, tanto na percepção dos personagens como na dos espectadores. Os personagens veem coisas que, na visão dos espectadores, estão (ainda) ocultas e vice-versa.

(Re)quadros: são (re)enquadramentos estéticos realizados dentro (e fora) do quadro-moldura que problematizam a demarcação e os limites da imagem. Os (re)-quadros são sobreposições e devires da percepção e da memória do espectador na interação com o quadro. O espectador sobrepõe e monta, por força da memória, quadros invisíveis e ausentes, aos quadros que vê no tempo presente.

Rotações: as imagens que rondam o quadro, que esperam para agir, para serem enquadradas, possuem vida própria independentemente das imagens que o espectador vê no plano atual e visível. Existem, assim, rotações das imagens, em que o que estava de fundo, oculto e ausente, se desloca para o primeiro plano, se

presentifica na imagem atual. Lugares, objetos e personagens desconhecidos, que permaneciam escondidos, são mostrados em evidência ao espectador.

3 RASTROS DO ECLIPSE DO INVISÍVEL

Utilizo nessa análise o procedimento de dissecação de imagens em movimento para desconstruir a narrativa “natural” do filme e retornar a um estado genealógico do quadro no cinema. O filme desconstruído torna-se, assim, uma coleção de quadros, imagens pregnantes e latentes que, remontadas e analisadas

em sua passagem, podem revelar melhor os rastros do invisível que busco entender nessa pesquisa.

Não pretendo categorizar gêneros e formatos audiovisuais. Entendo que noções como exterior e interior à imagem, ou seja, o mundo do espectador e o mundo dos personagens devem ser tratados como “imagem de limiar”, em que as oposições e delimitações definitivas não contemplam a análise do mundo - audiovisual – em que vivemos. O que pretendo é evidenciar a transparência e a opacidade das imagens de cinema.

Os rastros aqui propostos são construções e narrativas possíveis, que são, por sua vez, inerentes à subjetividade e à memória do pesquisador. A própria escolha do objeto e do material de pesquisa é da ordem da afecção. Não ao acaso, adoto, neste texto, o relato em primeira pessoa, para evidenciar, justamente, os rastros do pesquisador no convívio com o objeto. Eu e o objeto, estamos em constante movimento, de encaixe e desencaixe, de modo que, não teria sentido, manter a postura distanciada e idealizada em relação ao objeto.

Os conceitos operacionais utilizados para realizar a análise (*olhos ausentes, (re)quadros, pontos cegos e rotações*) são imagens dialéticas que podem, ao longo da análise, se misturar, se relacionar e se contradizer entre si. De modo que, um conceito contém a síntese, a aparição de todos os outros e cada imagem carrega a potência de outras imagens ausentes que estão na rotação dos quadros.

Na dissecação dos quadros marquei alguns detalhes que são importantes para o entendimento do leitor e que refiro no texto em itálico.

O material empírico ou corpus da pesquisa são as *cenar e quadros do filme O Eclipse (1962) de Michelangelo Antonioni* e é tratado nessa tese como “atual”, para manter a coerência com os conceitos trazidos antes, ou seja, o plano de cinema, entendido como atualização de uma virtualidade (Bergson) e como fragmento dialético no presente (Benjamin). O filme compõe o que tem sido chamado de a “Trilogia da Incomunicabilidade”, que inclui os filmes “A Aventura” (1960) e “A Noite” (1961).

O ECLIPSE (1962) de Michelangelo Antonioni:

Sinopse: Após passar a noite discutindo, Vittoria (Monica Vitti) rompe com Riccardo (Francisco Rabal), seu namorado. Ao ir se encontrar com a mãe (Lilla Brignone) na Bolsa de Valores, Vittoria conhece Piero (Alain Delon), um jovem e elegante corretor da bolsa. Ele é um sedutor e ela resiste no início, mas gradativamente vai se apaixonando. Iniciam, então, um conturbado romance pelas ruas de Roma.

Ficha técnica: *O Eclipse* (L`Eclisse)

Ano:1962

País: Itália

Direção e roteiro: Michelangelo Antonioni

Elenco: Monica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Lilla Brignone

Duração: 126 minutos – preto e branco

Produtor: Carlo Ponti

3.1. CONSTELAÇÃO DE OLHOS AUSENTES

O olhar do espectador sobre as imagens em movimento é dialético. Diante do plano visível que passa, o espectador se movimenta entre o que já viu e o que ainda não veio. O tempo das imagens dando movimento às coisas. A princípio, tudo é produzido e mostrado em função do olhar onisciente do espectador, mas, no entanto, ele só vê uma pequena parte, um breve instante ou, para ser mais específico, “um” enquadramento entre infinitas possibilidades de ver a cena.

O conceito de olhos ausentes é a tentativa em rastrear os olhares que se mostram e se escondem sobre e sob os planos cinematográficos. Olhos que reverberam visões, dentro e fora dos quadros, que incidem e se desviam na superfície profunda da tela. Os olhos ausentes são, portanto, os olhos situados dentro e fora da cena, que se deslocam entre presença e ausência do olhar e apontam para a ambiência do invisível. Os olhos ausentes são compartilhados pelo espectador e pelos personagens.

O espectador, enquanto sujeito que olha a cena de fora, do outro lado da tela, é o observador exterior que vê e não é visto e, em alguns casos, ele é chamado a ver de dentro da cena. Os personagens, enquanto personas do lado de dentro da tela, são os observadores interiores que olham e, ao mesmo tempo, são olhados por outros personagens e pelo espectador.

Existem diferentes formas de ver e ser visto no universo audiovisual. No telejornal, na publicidade, em programas políticos, em certos documentários e em parte do cinema moderno é mais comum os personagens olharem diretamente para a câmera, extensão do olho do espectador. Já no cinema clássico, na telenovela e em seriados ficcionais é proibido olhar no eixo da câmera. Em todos os casos, no entanto, o olhar, supostamente ausente do espectador, que vê a cena de fora, é mais presente do que se imagina e se desloca no limiar da visualidade.

Quando o olho se ausenta da cena, a imagem se torna, necessariamente, invisível?

Na constelação de olhos ausentes há rastros de olhares que veem e não veem. São os olhos implicados na cena: os olhos do cineasta, das câmeras, do espectador, dos personagens e, por que não, do pesquisador. Mas antes de iniciar a análise é preciso, para que não haja confusão, esclarecer um ponto importante em relação a dois conceitos-chave desta constelação: olho e olhar.

O olho é o órgão biológico destinado a produzir visões de pessoas e coisas do mundo. Lembrando, com Aumont (1993), que a visão congrega operações óticas, químicas e nervosas. No entanto, desde o Renascimento, o olho humano foi sendo aparelhado por diversas máquinas de visão. Tais dispositivos transformam, ao longo da história, a percepção do olho e a forma de se olhar o mundo. No caso do cinema, temos, de um lado, os olhos técnicos como o da câmera e dos personagens. E de outro, os olhos "naturais" do cineasta (e de sua equipe) e dos espectadores. Porém, esses olhos se encontram e se afastam mutuamente. Seria muita ingenuidade negar, a essa altura da modernidade, a instrumentalização dos nossos olhos, que demandam cada vez mais olhares técnicos sobre as coisas. O modo de olhar está intimamente ligado à mediação e projeção da técnica, tal a

convivência com dispositivos visuais e audiovisuais no nosso cotidiano. Portanto, o olho vê o visível.

Já o olhar é a troca, a interação entre os olhos, técnicos ou não. O olhar é da ordem da experiência, técnica e cultural, entre olhos e corpos. O olhar é ação - e reação - do olho sobre superfícies diversas. Para Aumont (idem), o olhar é "o que define a intencionalidade e finalidade da visão". O olhar se caracteriza pela tomada de pontos de vista do olho. O olhar é o ato consciente e voluntário sobre as imagens. O olho pode ser visto, já o olhar é invisível, porque depende da subjetividade e do imaginário de quem vê.

Não cabe aqui fazer um tratado psicológico ou antropológico sobre a questão do olhar. Eu nem teria capacidade para isso. O que deve ficar claro para o leitor, no caminho que tento construir nesta análise, é que os olhares implicados na cena jogam com a ausência e a presença, se diferenciando, na montagem de cinema, em olhar invisível e visível.

CENA 1



Quadro 1



Este quadro é cheio de volume, bem preenchido e recortado por livros, pinturas, luz e sombra. Existe o incômodo inicial produzido pela ausência de um rosto a ser visto. Mas toda a informação dentro do quadro nos leva a intuir os rastros de presença do morador ou moradores da casa. A xícara, colocada no centro inferior do quadro, é um exemplo disso, pois sugere que alguém está próximo ou que já passou por ali.

A luz predominante vem do abajur, que ilumina, sobretudo, o primeiro plano. Ao fundo e no segundo plano, na zona mais escura do quadro, vemos uma pintura de céu, abstrato e volúvel, que contrasta com o peso da muralha de livros fincados sobre a mesa. Sobre os livros *há um volume* que não dá para ser

identificado nesse quadro. Somente na passagem para o quadro seguinte, com o movimento de panorâmica da câmera, revela-se que se trata do braço de um homem escorado sobre os livros. *O braço do homem* está posicionado entre o céu nebuloso ao fundo e a solidez inclinada dos livros. O braço, iluminado, branco e esvoaçante, que, alinhado ao céu, lembra muito a forma de uma nuvem. Uma imagem ausente - da nuvem - que se sobrepõe ao quadro.

O plano é relativamente fechado, não se trata de nenhum plano geral com uma multidão de figurantes, mas, no entanto, há muita coisa a ver e, enfatizo, muita coisa que não se viu. Esse quadro talvez seja a miniaturização ou a alegoria da arquitetura da cidade do filme. O abajur lembra o observatório que vemos pela primeira vez da janela da personagem Vittoria e que depois será visto várias vezes ao longo do filme. A muralha de livros brancos se assemelha às colunas de prédios e condomínios do bairro e a pintura do céu esfumado tem relação com o eclipse dramático do final do filme.

A ausência-presença do personagem, da qual só vemos o braço, ou melhor, ainda não sabemos que é um braço e nem que é um personagem, pois ele está escondido, faz com que o espectador não tenha para quem olhar e, ao mesmo tempo, o espectador não vê o olho que talvez o observe, fora de quadro.

Quadro 2



Do quadro 1 para o quadro 2, a câmera faz o movimento lateral panorâmico e revela que, a forma branca, que vimos anteriormente, recortada sobre os livros, se trata mesmo do braço do homem olhando para alguém ou algo fora de quadro, que ainda não é mostrado. A pintura do céu permanece enquadrada, ainda mais nebulosa. Outro abajur, maior, entra em quadro, mantendo praticamente a mesma relação de luz contrastada do quadro 1. *O ventilador gira silencioso de um lado para o outro.* É, curiosamente, o elemento que mais se movimenta no quadro. O personagem ainda se mantém “escondido” atrás dos livros e de um novo objeto de decoração em forma de pirâmide. Esse objeto, bem marcado no centro do quadro, de certa maneira, divide o personagem em duas tendências: de um lado, o volátil da manga branca, iluminada e contrastando com o céu, e de outro, o rosto dramático, sombreado e fechado do homem.

Nesse quadro, o olho ausente do espectador percebe uma ausência no olhar do homem, porque não vemos para o que ou para quem o homem olha. O homem faz o movimento sutil de cabeça para a esquerda acompanhando alguém que está fora de quadro. *O ventilador* faz o mesmo movimento, só que para a direita. Tanto no quadro 1 como no quadro 2, o olho do espectador é sempre puxado para fora do quadro, para a ausência-presença de pessoas no plano, que são mais sugeridas do que propriamente vistas. O que puxa a vista invisível são os olhos dos personagens que o espectador vê, enquadrados. Os rastros do invisível se prolongam entre os quadros 1 e 2. No quadro 1, o olho do personagem, de dentro da cena, se ausenta, pois o espectador não o vê. No quadro 2, por sua vez, o olho do personagem vê algo que o espectador não consegue ver porque está fora do plano. O espectador não tem acesso à visão do personagem.

O olho da câmera media o olhar do espectador, logo, o espectador “só” vê o que o cineasta escolheu mostrar. O olho ausente do espectador é, no fundo, a presença que falta à imagem. A presença que habita a ambiência do invisível. O espectador de cinema (do cinema tradicional) é, ainda, um falso observador privilegiado, porque, não podendo escolher os pontos de vista da cena, o seu olho está limitado às escolhas do cineasta. Os olhos dos personagens, de dentro da cena, parecem suprir a ausência de certos olhares, pois sustentam e ampliam os pontos de vista que faltam ao cineasta e, por extensão, ao espectador.

Se tomarmos o mundo visível dos personagens como uma atualização da virtualidade de tudo o que a câmera poderia mostrar, talvez seja possível dizer, porém, que as imagens invisíveis ao espectador são mais potentes do que as imagens visíveis, que vivem da limitação inerente ao enquadramento. Pois mesmo quando fechamos os olhos, as imagens ausentes podem emergir de lembranças do espectador mostradas em outros planos, sejam de outros filmes ou quaisquer outras visões que guarda na memória.

Quadro 3



No quadro 3, o homem volta a olhar na direção da câmera, sem olhar diretamente para ela. O rosto do homem está mais sóbrio, a expressão carregada e o olhar baixo. Sua visão, invisível ao espectador, permanece fora de quadro. Os próprios olhos do homem se ausentam do espectador na zona escura do quadro.

Quadro 4



Finalmente, no quadro 4, a personagem que permanecia fora de quadro é mostrada. Trata-se de Vittoria. Ela sempre esteve ali, mesmo que o espectador não a tenha visto. A sua "imagem" só podia ser imaginada.

No quadro 4, o espectador esbarra em mais olhos invisíveis, o da personagem Vittoria: ela está de costas para a câmera. O vento do ventilador, fisicamente fora de quadro, balança o cabelo da personagem. A cortina fechada da janela reforça a ausência de visões, supostamente de paisagens externas, o que incide sobre a densidade da cena, da qual, também, não se têm visões. A memória do espectador sobrepõe a imagem-lembrança do homem olhando para baixo, que vimos no quadro 3.

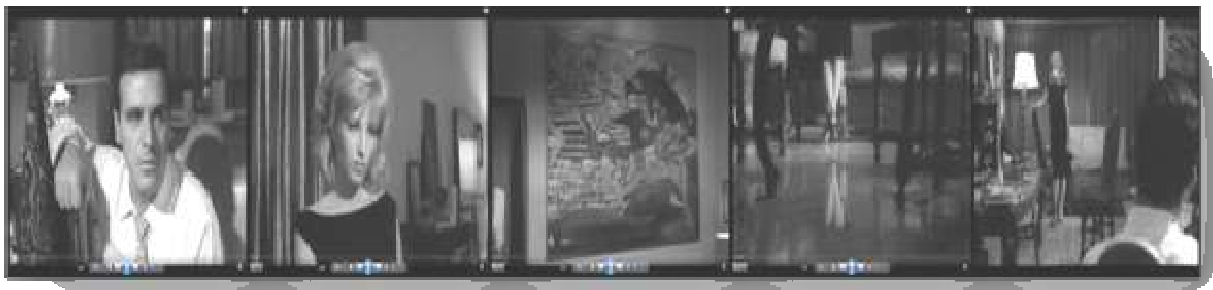
Assim, posso dizer - com base no que vi e disse - que os olhares dos personagens não se cruzaram até aqui. Mas, então, o que conecta as visões desses

personagens que evitam olhar um para o outro? A montagem. Na verdade, duas montagens que, nem sempre, convergem para o mesmo ponto:

- a) a montagem proposta pelo cineasta, que está intimamente ligada aos pontos de vista espaciais da câmera, operadas pelos enquadramentos e à duração dos planos, que dá mais ou menos para o espectador perceber as imagens visíveis e lembrar ou imaginar as invisíveis.
- b) a montagem realizada pelo espectador, que está intimamente ligada a sua própria memória.

Se, como tenho dito, as imagens se instauram no rastro de presença, as lembranças do espectador agem em sua montagem (e desmontagem) que sobrepõe à imagem presente, um conjunto de imagens ausentes, que estão no plano temporal, na memória do espectador. As lembranças não precisam de olhos presentes para se tornar imagem. A memória é constituída de imagens ausentes.

CENA 2



Quadro 1



No quadro 1, a câmera torna a olhar para o personagem do homem. E o personagem acompanha, com o olho, Vittoria, novamente fora de quadro. Essa passagem de quadros demonstra que não é somente o ponto de vista da câmera, ou seja, o seu enquadramento, que determina a relação entre visível e invisível no plano. Existe “algo” entre o olho da câmera, no que ela mostra e no que ela deixa de mostrar, e o olho dos personagens.

Esse algo não seria o invisível?

Invisível enquanto imagem que se ausenta para ser visão de outra coisa, de outros olhos. Como por exemplo: quando a câmera enquadra o rosto do personagem do homem olhando para fora de quadro, ou seja, para o que o olho do espectador não vê, mas presente, o invisível existe na visão do personagem, pois, mesmo que a imagem se oculte no plano invisível, sempre existirá, em potência, algum olho que, em algum momento, a tornará visível.

A cortina da janela, ao fundo, está entreaberta, apontando, assim, para o rastro da personagem de Vittoria presente no quadro 4 da cena anterior. Vittoria caminhou, entre os quadros, da janela para um lugar que ainda não foi mostrado. Atrás do personagem do homem, há uma sombra na cadeira. A sombra tanto pode ser dele quanto pode ser de Vittoria, pois, nesse instante, ela, ainda invisível ao espectador, porque está no contra-plano, já assombra a visão do homem no plano.

Quadro 2



A
persona
gem de
Vittoria,
ao que
parece,
se
desloca
u para
outra
janela,

também com a cortina fechada. A princípio, o espectador acha que vê, no quadro

2, Vittoria olhando para o homem, que está ausente. *O reflexo do abajur* (visto nos quadros 2 e 3 da cena 1) confunde a orientação espacial do espectador, pois o homem sempre foi visto bem ao lado do abajur: trata-se de outra trapaça do olhar do cineasta, que espera que o espectador deseje ou imagine que Vittoria esteja, finalmente, olhando para o homem.

Quadro 3



Porém, a mudança de quadro, sugere que Vittoria não olha para o homem. O homem continua ali, mas fora de quadro. O espectador vê, através do olhar de Vittoria, uma pintura, e na borda do quadro, a ponta do *abajur*. Ou seja, os olhos dos personagens ainda não se encontram. O que acontece é que, a câmera sugere que a pintura é a visão de Vittoria. Aqui, a pintura realiza o eclipse de olhares na cena: o olhar de Vittoria, o do espectador e, quem sabe, o do homem. E o mais interessante de tudo é que nenhum olho olha para o olho do outro, isto é, os olhos não se cruzam, apesar de existir, ironicamente, outro "quadro" a ser visto, dentro do enquadramento da câmera.

Quadro 4



De quem é essa visão? Quem olha aqui? De certo, saímos da subjetiva de Vittoria e talvez possa ser a visão do olho ausente do homem. Mas a câmera baixa, quase colada ao chão, aponta, nesse caso, para uma visão da câmera orientada pelo ponto de vista que, nesse caso, seria do cineasta. A amplitude do quadro, a personagem ao fundo, enquadrada de costa, com as pernas cruzadas aponta, mais uma vez, para o distanciamento entre os dois personagens. Os móveis escuros (ou seus rastros) criam mais obstáculos entre eles.

O reflexo de Vittoria no chão da sala torna a cena ainda mais ambígua. A mesma duplicação de quadros, que vimos no quadro anterior, retorna aqui. O olho ausente de Vittoria parece ainda olhar para a pintura que o espectador não vê mais, mas que ainda lembra dos seus rastros no quadro 4. Já os olhos, à mostra ou ocultos, direcionados à Vittoria, de quem quer que seja, são confusos: por exemplo, as pernas de Vittoria caminham para frente ou para trás?

Nesse caso, como em todo o filme, os olhos da câmera, os dos personagens e os do cineasta se ausentam da visão do espectador. Resta a ele, a partir dos enquadramentos realizados e de suas próprias lembranças, imaginar visões. Assim, o espectador o faz a partir de restos do visível e rastros do invisível, sendo que, na maioria das vezes, os olhos estarão ausentes da sua visão e os olhares estarão eclipsados pela montagem do cineasta.

Quadro 5



No quadro 5 temos um plano geral da sala. Pela primeira vez, nesta cena, os dois personagens são enquadrados juntos, porém, o distanciamento entre eles é gritante. Nos planos anteriores, sempre fechados, os personagens olhavam para fora de quadro. O que fazia com que o olho do espectador não tivesse a certeza se os olhos dos personagens se encontravam, mesmo que, momentaneamente. Neste quadro, o espectador não vê se o homem, de costas e na penumbra, olha diretamente para Vittoria. O espectador vê, apenas, que Vittoria desvia o olhar do homem. Com base no que foi visto até aqui, o espectador intui, mesmo não vendo

para aonde olha o homem, que os personagens insistem em não cruzarem os olhares.

Em planos anteriores, mais fechados, o olho do espectador estava bem perto, quase cruzava o olhar com o dos personagens. Nesse plano mais aberto e frontal, o espectador assume a posição de voyeur, de observador distanciado e incólume da cena. O espectador remonta o cenário que já viu, fragmentado e, além disso, reafirma o teatro de olhares da cena, dos olhos que não se encontram, mas que cada um vê ao seu modo ou ponto de vista.

Não se pode confundir, nesse caso, a visão de olhos ausentes e as visões dos personagens invisíveis ao espectador. A imagem invisível ao espectador não deixa de existir por que não se vê os olhos que a veem. Na montagem dos planos, os olhos se deslocam entre ausência e presença, assumindo outras formas de ver (e de não ver). Quando um olho se ausenta, seja do cineasta, do personagem ou do espectador (acrescento ainda o do pesquisador), a imagem dura no tempo, ela vive esperando um olho que a tornará rastro de outro olhar.

CENA 3



Quadro 1



Nesta cena, no quadro 1, filmada em externa, o jogo de olhares que vimos no interior da casa retorna. Vittoria entra em quadro pela esquerda. A câmera, posicionada em ângulo mais à direita e muito próxima, coloca-se como outro olho sobre Vittoria, à espreita, escondida na vegetação do parque. Vittoria desvia o olhar da câmera. Aqui é o olho de Vittoria que se ausenta. A porção de quadro à esquerda sugere que alguém entrará em quadro. Existe espaço para mais um olho no quadro. O olho ausente do espectador, atualizado no olhar da câmera sobre Vittoria, assume o possível olhar de outro personagem. Não vemos o que Vittoria vê. Pela tensão no seu olhar, o olho de alguém está próximo. Será somente o olho do espectador?

Quadro 2



No quadro 2, o personagem de Piero entra em quadro. Revela-se, assim, o olho que estava ausente no plano (além do olho do espectador), da qual Vittoria sentia a presença. Piero estava, portanto, na ambiência do invisível. O espectador não o via e ele via o que o espectador não conseguia ver. Piero aparece no quadro 2 com o *terno ainda molhado*. É o rastro de quadros anteriores que permanece aqui, em que Vittoria e Piero brincaram no chafariz. A lembrança invisível do chafariz se sobrepõe, dialeticamente, ao quadro 2.

Vittoria se vira na direção de Piero, dando as costas para a câmera. Confirma-se que o olho que olhava para Vittoria era mesmo o do espectador – criado, porém, pela câmera, que simulava o olhar do espectador – pois Piero ainda não havia entrado em quadro. O olhar do espectador é, assim, partido, pois se desloca entre o olho agora presente de Piero e a ausência do olho de Vittoria. O olho invisível de Vittoria desloca-se para a posição anterior da visão do olho da câmera, que a via no quadro 1. Há, assim, a alternância entre a visão da câmera e a de Vittoria. No quadro 1, a câmera olhava para Vittoria e não via o que a personagem via. No quadro 2, Vittoria olha, do mesmo ponto em que a câmera a olhava, para Piero, que agora também está presente no quadro.

Piero e Vittoria, no quadro 2, cruzam o olhar. Nenhum dos dois olha para o olho da câmera. O espectador, que no quadro 1 se colocava como o olhar que espreitava Vittoria, agora é jogado para fora da “conversa”, apesar de estar ali, junto com os personagens.

O movimento de ausência e presença do olho do espectador é muito tênue. O olho ausente do espectador – ausente, porque está, falsamente, fora da cena – é, por meio do ponto de vista da câmera e da montagem, o olho que mais se diferencia de si mesmo. No quadro 1, por exemplo, o olho do espectador presentifica-se como o olho de outro possível personagem, que está bem próximo de Vittoria. Já no quadro 2, o olho do espectador ausentasse para ser o observador “invisível”, que presencia, de fora, a conversa dos personagens.

Com a emancipação do cinema em relação ao teatro, e a partir especialmente de Griffith²¹, o espectador despreende-se da “quarta parede” das salas de espetáculo que separava imaginariamente o que ocorria em cena, tido como representação do mundo da vida, do que ocorria com e na platéia, tido como o mundo da vida se apresentando a si mesmo. O olho do espectador (até então apartado da representação) passa a aparecer implicado na multiplicação dos pontos de vista e da visão ao mesmo tempo (dentro e fora da apresentação e da representação). A multiplicação de espaços e pontos de vista da cena e, paradoxalmente, a sua limitação, pois sempre existe o recorte do enquadramento, faz com que olhos (do cineasta, da câmera e do espectador) se tornem os mesmos e, ao mesmo tempo, se diferenciem, na montagem, de si mesmos.

²¹ D.W. Griffith é um cânone do cinema clássico. Entre as suas contribuições à linguagem cinematográfica, na primeira década do século XX, estão a planificação ou decupagem da cena, ou seja, a técnica de enquadrar e montar diferentes pontos de vista dos personagens e do cenário.

Quadro 3



Já no quadro 3, os dois personagens, Vittoria e Piero, estão, agora, de costas. O olho do espectador, em posição levemente superior, vê parte do que os personagens veem. A escolha da posição da câmera, mais alta em relação aos personagens, aponta para um olhar que busca ver mais. Como se o olho do espectador devesse se esticar para ver o que está atrás dos personagens. No quadro 3, o espectador ouve uma música.

O mais interessante acontece na passagem do quadro 3 para o 4. Em contra-plano, o espectador vê que, além dos olhos ausentes de Vittoria e Piero no quadro 3, existem mais dois personagens que olham: outro casal, mais velho. Eles estavam encobertos e agora olham para fora de quadro. Somente Vittoria e Piero viam o casal. Será que o casal de velhos é uma projeção, no mesmo quadro, do futuro de Vittoria e Piero? A divisão do quadro sugere que, mesmo que Vittoria e Piero continuem juntos, permanecerão, sentimentalmente, separados.

Quadro 4



A haste do guarda-sol divide simetricamente o quadro em dois. Os dois homens no lado esquerdo e as duas mulheres no lado direito

No quadro 4, com os quatro personagens enquadrados, o único olho que olha diretamente para alguém é o de Vittoria. O espectador não via, no quadro 3, o casal de velhos, mas agora, no quadro 4, o espectador não vê o que eles veem. No quadro 3, o espectador se esforçava para ver por trás de Vittoria e Piero. No quadro 4, o olho do espectador pula para o outro lado e parece estar sentado junto com o casal de velhos na mesa. O espectador está com eles, apesar de não ver o que eles enxergam, fora de quadro.

Nessa cena, a dinâmica da câmera - prótese do olho do espectador - diz muito sobre o jogo de olhares construído pelo cineasta em *O Eclipse*. Quem dava as costas para o olho do espectador, no quadro 3, era Vittoria e Piero. Ou seja, o espectador não conseguia ver o que os personagens viam. No quadro 4, quem dá

as costas para o que o casal de velhos vê é, justamente, o espectador. Na passagem dos quadros 3 e 4, o olho do espectador habita o ponto cego do quadro, ou seja, ele não vê o que os outros olhos veem. Do mesmo modo que os personagens não o veem, na sua condição de presença-ausente da cena. A música, que já se ouviu no quadro 3, fica mais presente no quadro 4.

Quadro 5



O olho do espectador passa a ser o do casal de velhos que, no quadro 5, veem Vittoria e Piero se distanciarem, novamente de costas. A posição da câmera, como estivesse sentada na mesa e o guarda-sol da Coca-Cola, visto no quadro 4, confirmam esse movimento. Se, no quadro anterior, o espectador estava junto com os velhos na mesa, agora sua vista parece se confundir com a deles.

No quadro 5, o espectador vê a paisagem que os velhos viam no quadro 4. Só que agora com a presença de Vittoria e Piero em quadro. Vittoria e Piero são as

figuras que deixam rastros entre os quadros, entre as visões do espectador e dos velhos. A fonte da música é revelada. Na esquerda do quadro 5 há uma *junkbox* ligada. Vittoria e Piero saem de quadro. O som da música permanece.

A câmera subjetiva (o ponto de vista de personagens) do casal de velhos produz a suspensão do olho do espectador, que se ausenta, mas que, no entanto, ainda vê, através de outros olhos. A câmera subjetiva é um olho mais íntimo e, por que não, carnal, entre personagem e espectador. O olho ausente do espectador não olha mais impunemente. Ele deixa de ser invisível para se tornar parte do olhar de alguém. No caso de câmera subjetiva o olho que se ausenta é o da câmera, rastro do olhar do cineasta.

CENA 4



Quadro 1



No quadro 1, a câmara está posicionada na escada, ao lado do elevador. Vittoria e Piero saem do elevador. Quando o plano começa, o olho do espectador já está lá, esperando os personagens no interior do prédio. Os personagens, mais uma vez de costas, entram no apartamento. Piero fecha a porta.

Quadro 2



No corte, no quadro 2, o espectador pula para dentro do apartamento. Nesse quadro, a *personagem da pintura*, bem no centro do quadro, olha diretamente para o espectador. Até aqui, é a única personagem de dentro da cena que percebe o olho “intruso” do espectador. Piero não vê o olhar da personagem da pintura. Ele está olhando para fora de quadro, para Vittoria, que se deslocou para outro ponto do apartamento. Nos extremos do quadro temos uma janela aberta e outra fechada com cortina. Dois lados e duas formas de ver. Mais uma alegoria do eclipse de visualidade do filme.

Quadro 3



No quadro 3, o espectador vê Vittoria, de costas, olhando pela janela aberta. O olho ausente que olha por atrás de Vittoria pode ser tanto do espectador como de Piero. A câmera não faz um contra-plano que o revele. Mas não é somente esse olho ausente que vê Vittoria. Outra personagem, na janela frontal, olha para Vittoria. A mulher em seguida deixa o beiral da janela e vai para a escuridão. O olho do espectador não consegue mais enxergar a mulher. Talvez a mulher continue, mesmo na escuridão, vendo Vittoria e, atrás dela, o espectador, fora da cena.

A recorrente mise-en-scène da personagem de Vittoria, de costas para a câmera, sugere que a personagem esconde algo dos demais personagens e do espectador, ao mesmo tempo em que o seu olhar descobre coisas que não estão ao alcance dos outros olhos. O cineasta, escondido atrás da câmera, é quem monta os olhares da cena. A construção do cineasta, nesse caso, sugere uma forte

tendência no sentido de abrir o quadro e mudar a sua natureza. Essa tendência pode ser demonstrada na contradição no olhar do espectador. Ele se desorienta na ausência de troca de olhares.

Isto faz com que o espectador precise ser mais atuante, precisa buscar a imagem ausente que ele não vê, mas que, no entanto, o personagem vê do seu ponto de vista. Imagem ausente da qual é privado o olhar do espectador. O espectador se coloca, assim, no olhar do personagem e torna a ausência de imagem uma “presença” para os seus olhos.

Quando Didi-Huberman (2010) diz que “ver é perder”, salienta que o olhar implica numa cisão, numa diluição dos olhos, em que ver é ser visto. O olho do espectador não é soberano tampouco estático, por causa, justamente, da diluição e fragmentação que sofre no jogo entre olhares. Nessa cena em especial, a trama de olhos - presentes e ausentes – provoca o olho do espectador a ver não somente o que ele veria de fato, de mais imediato e visível no quadro, mas a ver e se perder entre outros olhares, outras formas de presença do olho na imagem.

O quadro 3 sintetiza muito bem essa ciranda de olhares: o espectador vê através do olho de Piero. O espectador não vê Piero. Piero e o espectador são vistos pelo olho da mulher na janela. Vittoria, de costas, não vê Piero. Vittoria olha para a mulher na janela, que por sua vez, olha para mim.

Cada olhar implicado na cena tem um tempo, uma duração, como supõe Didi-Huberman, e, desse modo, o privilégio ao visível (e ao invisível) não é exclusivamente do espectador. Então pergunto: invisível para que olhos? No rastro (porque foi perdido e retomado), o olhar do espectador fica suspenso, paira entre outros tempos simultâneos. Então, não se pode reduzir unicamente o ponto de vista à localização espacial do olho na cena. Os olhos veem imagens ausentes que estão nas visões de outros olhos, em outro tempo que não esse agora.

Agora posso concluir: o invisível talvez seja o que está entre o olho e o olhar. Do olho parte a visão. No olhar, agem os pontos de vista do olho.

Quadro 4



Como no quadro 1 dessa cena, o olho do espectador se distancia. Vittoria olha para Piero, agora de costas, mas parece estar olhando também para o espectador. O ponto em que o espectador vê a cena, na penumbra e emoldurado pela porta, lembra muito o ponto de vista da mulher que via Vittoria da janela, no quadro 3. O olho do espectador oscila entre ausência e presença em toda a cena. No quadro 1, a sua presença não é notada pelos personagens que estão de costas.

Já no quadro 2, a personagem da pintura denuncia o olho do espectador, o torna presente na cena. No quadro 3, o espectador pode estar vendo através de Piero, na forma de câmera subjetiva ou mesmo pode estar sendo olhado pela mulher na janela. Ele olha e é olhado.

No quadro 4, o jogo de olhares é mais intenso: os olhares periféricos, nesse caso o do espectador e o da personagem da pintura, são deslocados para a ambiência do invisível, para que Vittoria e Piero cruzem, finalmente, o olhar. O *gesto de Vittoria é muito semelhante à da personagem de dentro da pintura.*

Escolho o termo jogo, justamente para assinalar a característica de trapaça inventada e negociada no olhar - distraído e atento, perto e longe - do espectador sobre as imagens em movimento. Como aponta Romero (2011, p. 12), "o sujeito espectador se constitui através da oscilação entre o limite da exterioridade e o limite da intimidade".

Os olhos ausentes vivem no tensionamento dialético do olhar. O espectador vive, falsamente, ausente da cena, porque mesmo na condição de não ser visto, ele é chamado a ver todo tempo. Já os personagens, fingem não serem vistos e, ao mesmo tempo, veem coisas junto com o espectador. Desde o início da cena, Vittoria e Piero são cercados por outros olhares, que nem sempre se constituem em olhares recíprocos. Sempre há algum olho esperando ou vigiando os dois personagens. No quadro 4, eles estão no meio de dois olhares que se revezam e se completam ao longo da cena, o olho do espectador e o olho da personagem da pintura. Como os olhos de Vittoria e Piero não se olham diretamente, cabe a esses dois outros olhos, na oscilação entre ausência e presença, dar a ver a cumplicidade entre eles.

3.2. CONSTELAÇÃO DE (RE)QUADROS

A montagem de cinema não deve ser reduzida à colagem justaposta e progressiva de quadros. Existem formas de montagem intrínsecas ao plano, que

projetam outras dimensões temporais na imagem. Chamo aqui o procedimento de montagem que realiza (re)enquadramentos no interior do plano de *(re)quadros*, que são quadros sobrepostos na superfície da tela. Esta constelação tenta confrontar posições relativas à demarcação e ocupação espacial do enquadramento, tais como dentro e fora, interior e exterior, antes e depois, para propor recortes de tempos simultâneos no quadro de cinema.

No cinema tradicional ou analógico, diferentemente da produção de síntese²², a ampliação da percepção da cena vai seguir estratégias de ordem ótica (profundidade de campo), de encenação (movimentação de atores) e de recortes produzidos por meio da disposição dos elementos cênicos. É, justamente, nesses recortes montados fisicamente no cenário, na iluminação e nos figurinos que intuo rastros de presença-ausência, do que está escondido em outro tempo, mesmo estando na percepção do “tempo presente” do enquadramento.

A constelação de (re)quadros é a tentativa em ultrapassar a fronteira do espaço do enquadramento, pois, acredito que, entre o quadro, visível e material arquitetado pelo cineasta, e a ambiência, imaginada e projetada pelo espectador, existem outras molduras, que formam uma espécie de memória do visível.

Os (re)quadros têm inspiração na perspectiva renascentista, no “quadro janela” de Aumont (2004) e na célebre imagem-tempo de Cidadão Kane.

²² Sabe-se das infinitas possibilidades de recortes e sobreposição na imagem de síntese, desde a técnica do croma-key no vídeo até as multi-plataformas em dispositivos móveis.



Fonte: "Cidadão Kane" de Orson Wells (1941).

As referências teóricas que embasam esta constelação são Kilpp e Eisenstein. Kilpp (2010) trabalha com a ideia de "molduração", que vem a ser os "procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras" (p.18). As molduras são quadros ou territórios de experiência e significação dos constructos de determinado meio de comunicação. Vou me deter, nesta análise, nas moldurações intrínsecas propostas por Kilpp, ou seja, em quadros do filme *O Eclipse*.

A montagem dialética em Eisenstein (2002) propõe o conflito entre dois planos que, segundo o cineasta e teórico, resultam em uma síntese ou imagem mental para o espectador. No entanto, Eisenstein, em sua complexa teoria de montagem, reforça a exploração de conflitos inerentes ao plano, que ele chama de "dramaturgia da forma", em oposição à dramaturgia teatral e literária do cinema dramático. Os conflitos intrínsecos à forma do plano envolvem, segundo Eisenstein, questões como volume, luz, sentido, escala e tempo. Como sugere Albera (2002), a

dramaturgia da forma trabalha a estética construtivista, isto é, a montagem, sempre conflitante, entre elementos gráficos, plásticos e óticos na construção das imagens.

A ideia de uma montagem vertical e conceitual sobre o plano cinematográfico, proposta por Eisenstein na década de 1920, rompe com a técnica e a cultura da perspectiva renascentista, em que as linhas convergem racionalmente para um mesmo ponto, para propor movimentos dialéticos, que recortam diferentes percepções do espaço. A teoria de Eisenstein pode ser muito produtiva na minha tentativa, nessa constelação, em rastrear movimentos conflitantes de visualidade no interior de um mesmo enquadramento.

Os (re)quadros são, então, as montagens estéticas e simbólicas que sobrepõem, às molduras e quadros do filme, imagens imaginadas pelo cineasta, pelo espectador e pelo pesquisador. Às molduras intrínsecas são (re)montadas molduras extrínsecas, que estão relacionadas ao tempo do olhar sobre as imagens e à memória do espectador. As molduras extrínsecas (uma montagem sob a teoria de Kilpp) são os quadros ausentes, invisíveis, que são montados sobre os quadros do filme. Se pensarmos o quadro de cinema como o território que sobrepõe, umas sobre as outras, camadas de percepção, devemos achar fragmentos e restos de quadros, soterrados, como uma arqueologia de imagens de outros tempos.

A constelação de (re)quadros é chave na dissecação das imagens em movimento, que é o procedimento analítico adotado nesta pesquisa, pois o pesquisador, ao recortar e remontar o filme fora da sua narrativa natural, em outro tempo, acaba recriando e reinventando o próprio filme. A coleção de quadros dissecada pelo pesquisador revela um filme que estava oculto ao espectador. O filme aparece sob outra "molduração", muito próximo do que Eisenstein fazia na análise dos fragmentos/fotogramas para pensar a construção dos seus filmes²³.

CENA 1

²³ Eisenstein utilizou, como método de criação e reflexão, o recorte e a montagem de fotogramas para desenvolver a sua teoria de montagem no cinema.



Quadro 1



No quadro 1, chamo a atenção, primeiramente, para a relação entre luz e sombra que é sobreposta em camadas de tons dentro do quadro. Realizando um olhar em profundidade, que percebe verticalmente o quadro, existem diferentes gradações entre o preto e o branco que o atravessam. A forma (ou moldura) escurecida da personagem de Vittoria, em primeiro plano, está silhuetada, recortada pelo contra-luz. Vittoria parece que está saindo de quadro, indo embora.

O olhar do espectador esbarra, enfim, na densa cortina fechada. Ainda que exista uma pequena fresta aberta na cortina, quase no centro do quadro, como se fosse uma moldura transparente ou seta que aponta para um ponto de fuga

naquele ambiente carregado de tensão entre os personagens. O abajur também faz um recorte de luz na cortina escura.

Além dos (re)enquadramentos de luz e contraste, sinalizo dois importantes recortes conflitantes dentro do quadro 1: *a tela da pintura em primeiro plano e à esquerda de quadro, bem ao lado de Vittoria, e a parede mais ao fundo, na direita do quadro*. A tela e a parede, em composição diagonal, produzem a ilusão de movimento dentro do quadro, parecendo estarem se fechando sobre os personagens. Algo, aqui, se encerra, se transforma. Talvez a relação dos dois personagens.

A solidez dos personagens - paralisados como esculturas de granito - é confrontada com a sugestão de movimento dos elementos cênicos em torno deles. Tudo em volta dos personagens parece estar, suavemente, em movimento. O devir do re-quadro.

Quadro 2



Neste quadro, as formas geométricas (principalmente quadrado e retângulo), as relações de escala e o preto e branco se (des)encaixam em “moldurações” diversas. A moldura maior da cozinha é que, a princípio, moldura o quadro. Ela se deixa perceber, sobretudo, pelo recorte escuro presente no lado esquerdo da composição. Mas essa moldura da cozinha esconde mais do que mostra, pois ela salta da tela e se confunde com a figura de Vittoria, de costas e um pouco mais ao fundo. Vittoria parece que vai se dissolver dentro do quadro. Que porta ela irá abrir? O que Vittoria vê? O preto profundo ou o clarão branco que recortam visões? A personagem, entre molduras, está posicionada no meio de duas “portas”, uma preta e outra branca, que mais parecem portais para outro tempo.

O quadro 2 lembra muito um tabuleiro de xadrez pulsante: o preto moldurando o branco e o branco moldurando o preto. Kilpp, em determinado momento, se pergunta, sobre o intrincado jogo de molduras na imagem em movimento: “quem moldura quem”²⁴? Sendo assim, quem moldura quem nesse quadro: o corpo-moldura de Vittoria, a porta falsa no lado direito de Vittoria (falsa porque a *porta é cenográfica* demais e até alegórica para a função prática de uma porta) ou a grande moldura da cozinha, que comporta, em seu interior, todas as demais molduras?

Sobre os recortes propostos pelo cineasta, o espectador produz, simbolicamente, (re)quadros, que não são lineares nem cronológicos, pois não é possível demarcar precisamente onde termina um e começa o outro. Recortes já são cortes que não se apagam, que seguem se desenrolando no tempo do quadro, e, mais profundamente, na memória do espectador, porque, sobre a imagem enquadrada pelo cineasta, o espectador sobrepõe quadros/molduras que transcendem o quadro visível.

²⁴ Nas molduras intrínsecas ou panoramas da televisão, Kilpp (2002, p.77) pergunta-se, neste caso específico, sobre a molduração entre as presenças, na imagem, da emissora nacional e da retransmissora local.

Quadro 3



A parede que vimos, como lembrança do presente no quadro 1, se apresenta agora de uma outra forma: sombreada e imersa nas formas abstratas. *A porta, mais ao fundo e do lado direito, emoldurada por outra porta*, projeta sombras sobre a parede, de modo a produzir mais (re)-quadros. As portas e as telas de pintura estão retorcidas. A molduração das portas é labiríntica: uma porta aberta que moldura, por sua vez, uma porta fechada. Já a forma do abajur, redondo e iluminado, contrasta com as molduras de quadros e retângulos, pretos e desalinhados.

Este quadro, para falar com Eisenstein (2002, p. 74), seria “o complexo da montagem original dentro do plano, nascendo da colisão e combinação dos estímulos individuais inerentes a ele”, tal o conflito de formas dentro da composição do quadro. Curiosamente, os elementos mais simétricos presentes no quadro são os dois personagens, que raramente coincidem em direção, física e sentimental. A composição é toda estranha, quase expressionista, com a cabeça do homem cortada, bem próxima da câmera. Há uma construção, no interior do

quadro, que põe as formas em conflito. O campo do homem é moldurado, principalmente, por formas arredondadas (abajur, cabeça). Já o campo oposto, o de Vittoria, é composto por formas quadradas (telas, portas).

O mais intrigante, para mim, são as duas telas que, posicionadas nas bordas do quadro principal, molduram outras paisagens. Falo das telas-pintura pregadas nas paredes. As duas telas estão mais inclinadas em relação aos personagens, reforçando, assim, as distorções inerentes ao quadro. De longe, parecem telas figurativas, de paisagem. Serão retomadas em outro momento da narrativa? Elas são o índice de um conteúdo importante para a história do filme? Isto tudo não importa muito. O que importa é a “presença” que essas telas produzem dentro do tempo “deste” quadro, ou seja, uma presença que se desdobra em outras paisagens, ainda não vistas. Paisagens subjetivas e, portanto, invisíveis. As molduras, nos termos de Kilpp (2002), são montagens de paisagens, quadros, telas e imagens que instauram, por sua vez, novos sentidos no encontro com o espectador, ou melhor, com a subjetividade do “corpo-moldura” do espectador.

A percepção do espectador vai sobrepor à “moldura intrínseca”, ou seja, a montagem interior que o quadro dá a ver ao espectador, outras molduras extrínsecas, isto é, imagens-lembrança de quadros do filme ou mesmo de outros filmes, que são, como que “coladas” sobre o que se vê. Essas imagens extrínsecas são acionadas pelo afeto e pelo repertório cultural do espectador, que não domina por completo de onde elas vêm. A minha percepção desse quadro, por exemplo, retoma o rastro do quadro analisado na Constelação de Olhos Ausentes, em que, pela visão de Vittoria, tínhamos a imagem de outra pintura.

Tais imagens-lembrança são molduras subjetivas, líquidas e atemporais, que atravessam a percepção do espectador no presente em que o filme é exibido e no desenrolar da moldura-filme. Então, as molduras extrínsecas, como estou propondo, são as imagens (molduras, quadros, telas) ausentes produzidas na memória, que a percepção do espectador convoca no encontro com a imagem que passa.

Devo, por hábito e compromisso, passar para o próximo quadro da análise e, mesmo assim, as telas, saindo do meu enquadramento de ação, ainda persistem em me olhar, em me desafiar.

Quadro 4



No quadro 4, a personagem de Vittoria se transforma em “paisagem” dentro da moldura-espelho. Essa paisagem é a virtualidade de Vittoria, que, mesmo fora de quadro, está presente. O homem, absorto, parece ver um fantasma. Vittoria não está mais ali? Quem que ficou na sala: Vittoria ou o seu rastro?

Vimos, ao longo desta cena, os rastros da imagem de Vittoria na sombra, de costas e, agora, aprisionada dentro do espelho. Pela lógica naturalista, a personagem, fora de quadro e refletida no espelho, estaria olhando para o homem. Mas acontece que a montagem realizada por meio do espelho deixa Vittoria suspensa dentro do quadro e inverte o sentido do olhar da personagem. Vittoria, desse modo, não olha para o homem, pois está dentro de outra paisagem, interior e mental.

Existe, nesse quadro, a ilusão de ótica que confunde a imagem ausente do espectador, fora de quadro, com a imagem refletida de Vittoria no espelho. O que quero dizer é que há uma transferência de molduras entre diferentes formas de se

estar presente no quadro, pois, a moldura-espectador reflete no espelho a imagem de Vittoria, se atualiza como sendo Vittoria e, ao mesmo tempo, o homem se coloca como a moldura-espectador da cena, pois em postura espectante, ele age como um observador que está presente dentro da cena.

CENA 2



Quadro 1



Nesta cena Vittoria abre a porta de vidro do hall do prédio, sobe a escada e vai até a janela do seu apartamento. No quadro acima, a personagem (e o espectador) adentram, novamente, o labirinto redobrado de portas, janelas e reflexos que o filme moldura. Esses elementos são formas de molduração que me interessam, mas não como o encaixe de molduras concretas, que demarcam fronteiras solidificadas e precisas, mas como espaços simbólicos, de passagem, que mimetizam formas de presença e ausência no enquadramento do plano.

No caso da janela, a percepção envolve o recorte e a visão da paisagem distante. Já na porta, o recorte é dado pela passagem do corpo que atravessa o espaço. *A imagem de Vittoria através da porta* produz o efeito de moldura dentro de moldura. A porta, de vidro, confunde e faz duplicar o interior e o exterior do espaço. Aqui, Vittoria está bem no limiar da porta, entre o “dentro” e o “fora” do re-quadro.

Quadro 2



Após a câmera fazer o movimento de *travelling* para a esquerda, o que fez com que Vittoria ficasse, por alguns instantes, ausente por trás da parede, o espectador re-encontra a personagem se distanciando, indo em direção à escada.

Destaco, neste quadro 2, duas molduras extrínsecas que considero relevantes: *o recorte do contra-luz em Vittoria, que projeta sombras bem marcadas no chão (1) e o reflexo de árvores no vidro (2)*. São duas molduras (sombra e reflexo) que se abrem para outros tempos simultâneos na imagem enquadrada. A sombra e o reflexo são puras imagens da memória, que projetam outros planos na superfície da imagem.

Antonioni realiza, nesta cena, a sobreposição, muitas vezes ilusória, entre texturas brancas e pretas. Os pretos recortam e demarcam, enquanto os brancos

se perdem, se dissolvem no recorte da luz. O espectador moldura os quadros, tateando imagens hápticas de textura em movimento. Tanto o preto profundo como o branco estourado são formas, conceituais, de montar a visualidade dialética do filme.

Neste quadro não existe harmonia e continuidade entre as formas, o que vemos é o choque intrínseco entre diferentes quadros, que alteram a percepção do todo, em “durações das partes” da imagem, como escreveu Eisenstein (*apud* ALBERA, 2002, p. 84), para defender um ritmo, uma duração própria a cada quadro na montagem de cinema. Para ele, a montagem no cinema (e no pensamento) não é linear, cronológica, onde uma imagem dá lugar à outra, sucessivamente. Para Eisenstein a montagem é sobreposição e atravessamento de imagens, uma sobre a outra, como no movimento entre a percepção e a memória, que sobrepõe à imagem vista uma série de outras imagens-lembrança.

Existe aqui o encontro do pensamento de Eisenstein com o de Bergson. Um pensa o cinema e outro a consciência. Para Bergson, a duração das coisas é a sobreposição incessante de tempos vividos, o movimento do que não é mais (passado) no que é (presente), algo bem próximo da “consciência” do cinema, que produz movimento através da passagem e intermitência de quadros fixos, instantâneos, que deixam, por sua vez, rastros na percepção do espectador. Se pararmos esse fluxo ou duração já não é mais cinema, é outra coisa, outro tempo.

Eisenstein moldura o seu pensamento sobre o cinema, ou melhor, sobre a relação dos quadros na montagem da imagem cinematográfica, da mesma forma que Bergson pensa o fluxo da consciência, quando diz que “o conceito (sentimento) de movimento nasce do processo de superposição da impressão conservada da primeira posição do objeto à sua nova posição, que se faz visível” (2010b, p. 112). Os dois, cada um a seu modo, apontam para a mesma direção: o rastro da imagem invisível, que está entre e sobreposto as imagens e acontecimentos percebidos pela consciência.

Quadro 3



Agora no apartamento, Vittoria aproxima-se da janela aberta. A moldura do apartamento, que, nos quadros anteriores, era apenas imaginada, agora se atualiza. Bem como, a paisagem composta por árvores, que apareceu inicialmente refletida, abstrata, agora está intrínseca e “real” no quadro.

A paisagem com as árvores, no quadro 2, era um borrão que escorria pela moldura maior da tela. Era uma imagem onírica. Agora, essa paisagem, que ocupa boa parte do enquadramento é, objetivamente, a imagem que Vittoria vê da janela. Mas acontece que eu, como espectador-pesquisador, sobreponho molduras extrínsecas as molduras do quadro que vejo, como a moldura “ausente” da paisagem, que passou e que invadiu “este” quadro presente. Outro ponto importante é que, a minha “molduração” nunca é a mesma da personagem de dentro da cena, que percebe coisas ao seu modo, no seu tempo. Eu, do lado de cá, retenho *a moldura da pintura ao lado de Vittoria*, que provavelmente a personagem

não vê. *A pintura, por sinal, é de uma mulher, que olha na mesma direção que Vittoria, através da janela.*

A molduração é uma forma de montar a realidade (a realidade das imagens), seja ela na forma de reflexo ou paisagem, "real" ou imaginário.

CENA 3



Quadro 1



A câmera está fora do prédio. Podemos ver, de longe, Vittoria dentro do apartamento. A grande moldura preta é recortada por molduras-janelas,

iluminadas, intrínsecas. A ambiência do prédio é retomada aqui, de outro modo. Reconheço o rastro do hall do prédio e a escada, vistos na cena anterior. Este ponto de vista pode ser de outro personagem na janela que “moldura” a minha visão do quadro maior.

Aqui é preciso falar mais detalhadamente sobre os recortes das janelas. Os (re)quadros de janelas enquadram e aprofundam o olhar do espectador. O conceito de “quadro-janela” em Aumont (2004) é da ordem da ficção, do imaginário, porque a imagem é vista, ilusoriamente, através, ou seja, em profundidade. A janela, no cinema, é indiscreta (como queria Hitchcock), tal o seu poder de, através e duplamente, proporcionar o olhar e o ser olhado.

As janelas, como as portas, também encobrem e escondem, por de trás de paredes, personagens e objetos. Os corpos encobertos são montados como (re)quadros, pois eles, virtualmente, estão ali, presentes, aguardando agirem em algum momento na montagem do filme. E o mais intrigante disto tudo é que tais corpos “invisíveis”, que eu não vejo neste instante, talvez me olhem, de molduras outras. É o caso de Vittoria, que enquadrada por algum olho que está fora de quadro, não vê a moldura de quem a olha.

Eu só vejo, nesse quadro, as janelas molduradas pela luz, que interessam à personagem de Vittoria. Grande parte do quadro está “apagado” e, nem por isso, deixo de intuir a presença de outras janelas dentro do quadro. E se esse quadro fosse filmado de dia, que outras moldurações de visualidade se esconderiam e se mostrariam na percepção do espectador?

Quadro 2



No quadro 2, não vemos mais Vittoria. Ela está escondida por detrás de alguma moldura-parede. No entanto, a personagem de dentro da pintura (um cartaz de Toulouse-Lautrec) faz referência ao rastro de Vittoria, de costas para a câmera, que percorre muitas molduras do filme. A personagem da pintura também é outra forma de atualização da presença de Vittoria. *Essa personagem está emoldurada pela janela do apartamento e, antes disso, pelo enquadramento da câmera.*

Ao afirmar que há um “dentro” de quadro, sou incitado a ter que considerar um “fora” dele. Se um quadro está dentro, deve estar fora de algo, pois Antonioni, nesse filme, joga, a todo instante, com imagens de (re)quadros, seja em janelas, portas, espelhos e paredes. Os olhares (de personagens e espectador) se escondem e se mostram no eclipse de visualidade.

A noção de "ambiência", assinalada no início deste texto, isto é, do ambiente maior, virtual e aberto, que varia e se desloca conforme certa molduração pode me apontar alguns caminhos sobre a questão. Sempre haverá um quadro-moldura maior e invisível sobre qualquer referencial de enquadramento: a virtualidade do quadro. O quadro e sua ambiência são montagens estéticas e culturais, que organizam e orientam o cineasta e o espectador na experiência das imagens técnicas. São, portanto, formas de as molduras agirem no espaço. Mas acontece que, sobre esse "espaço", que é materializado no enquadramento, são sobrepostas molduras invisíveis (ou como tenho chamado: molduras extrínsecas), que estão relacionadas ao tempo sobre as imagens, que envolvem o imaginário, o pensamento e a memória, tanto do cineasta como do espectador.

Quadro 3



Na passagem do quadro 2 para o 3, Vittoria reaparece. *A personagem da pintura ainda está presente, na borda do quadro.* As duas estão de costas. Vittoria coloca um prego na parede, dando a entender que vai acrescentar mais

uma pintura. Mas acontece que a moldura está ali, na forma da sombra de Vittoria, que é projetada sobre a parede branca. A personagem, de dentro da cena, também moldura a imagem, enquadra e monta formas intrínsecas ao quadro. Mais do que uma metalinguagem do ato de enquadrar as imagens, o gesto de Vittoria, reforça a fragmentação da sua própria moldura-personagem ao longo do filme.

É sobre Vittoria, na qualidade de protagonista do filme, que se montam mais molduras, intrínsecas (atuais) e extrínsecas (virtuais). A personagem desloca-se, assim, entre os quadros, do virtual ao atual (e vice-versa). No quadro 3, além da assinalada moldura de costas para a câmera que, dentre outros possíveis significados, inverte a lógica figurativa e midiática de enquadrar os personagens, a personagem de Vittoria se parte em tendências virtuais: imagem da sombra e imagem da personagem da pintura.

3.3. CONSTELAÇÃO DE PONTOS CEGOS

Os *pontos cegos* são os campos, dentro e fora do quadro de cinema, em que o olhar não percebe certas presenças de corpos e imagens, que estão fora do alcance da vista. São pontos de existência passageira, pontos que se vê de outra forma, com outros olhos e visões. Imagens que, mesmo ausentes, existem em outro plano.

O espectador e os personagens compartilham pontos cegos na cena, que se deslocam conforme o ponto de vista da câmera. Os personagens, que se movimentam dentro do quadro, veem coisas a que o espectador, fora da cena, não tem acesso visual e, da mesma forma, o espectador vê determinados pontos que os personagens não conseguem visualizar. Os olhares, em situação de pontos cegos, abrem-se para outras vistas, virtuais, que estão na ambiência do invisível, e isto faz com que, a memória, cognitivamente e simbolicamente, compense a ausência visual, a imagem que falta, transformando-a, assim, em rastro de outra imagem.

Na constelação de pontos cegos procuro desvendar os rastros do invisível que traem a visão do espectador e dos personagens, que confundem a forma de presença no plano: a presença do que não se vê. A visão, tanto de quem olha como de quem é olhado, é eclipsada de tal modo que os olhos acreditam ver o que, na verdade, é uma imagem criada pela mente, sobreposta pela memória. Os olhares procuram, nos pontos cegos, o rastro da memória, do que já foi ou será visto, na tentativa em (re)montar a vista, a paisagem ou quadro.

A noção, bem moderna, de deslocamentos das imagens aponta para um *continuum* sem origem, em que o passado atravessa o presente cada vez mais fugaz. Transitoriedade e permanência de paisagens que se movimentam diante dos olhos e que tem ressonância na memória.

A constelação de *pontos cegos* possui muitas afinidades e, de certa forma, é um desdobramento da constelação de *olhos ausentes*, pois as duas fazem parte de uma mesma imagem, maior e em movimento: os “rastros do invisível”. No entanto, nos olhos ausentes, o interesse é o deslocamento dos olhos (da câmera, dos personagens e do espectador) que se ausentam momentaneamente para dar lugar a outras formas de presença no plano. Nesta constelação de pontos cegos, os rastros estão inscritos na ausência da imagem que os olhos (do espectador e dos personagens) não conseguem ver conforme a posição em que se encontram no quadro.

Na minha pesquisa, analiso pontos cegos inspirados no conceito de “campos cegos” de Bonitzer (2007). Este autor investiga o dispositivo do cinema dramático nos aspectos que se referem ao esforço em homogeneizar o espaço ficcional, o que é evidenciado no uso da alternância do campo para o contra-campo na montagem dos planos. Os planos, segundo Bonitzer, são amarrados e “suturados”²⁵ na montagem, para que não haja espaços cegos para o espectador. Os pontos cegos que proponho, na esteira de Bonitzer, buscam, justamente, esses espaços invisíveis, à deriva, que foram deixados para trás na montagem dos planos.

²⁵ “Sutura”, que designa a costura de pontos cirúrgicos, é o termo escolhido para analisar a montagem dos planos no cinema dramático hollywoodiano.

CENA 1



Quadro 1



Nesse quadro, Vittoria olha pela janela. Riccardo, fora de quadro, a chama da rua. O espectador não vê Riccardo, apenas ouve a sua voz. Vittoria esconde-se de Riccardo, por detrás da cortina. Vittoria e Riccardo não se veem, pois a parede do apartamento obstrui a visão dos dois. O espectador, por estar dentro do apartamento e junto com Vittoria, consegue vê-la. Os três elementos implicados na cena (Vittoria, Riccardo e o espectador) estão no ponto cego do quadro, porque nenhum deles se vê diretamente, olho no olho.

Quadro 2



No movimento do plano, Riccardo entra em quadro e Vittoria sai, se escondendo. Da posição em que o espectador está, ainda é possível visualizar *o ombro de Vittoria na borda do quadro*. No entanto, Riccardo demonstra não ver Vittoria. Riccardo, ao procurar Vittoria com o olhar, olha para o espectador. Assim, o espectador, atualizado no olhar da câmera, deixa o ponto cego do quadro, pois Riccardo o descobre.

Os pontos cegos se deslocam entre presença e ausência, pois não dependem somente do ponto de vista da câmera, ou seja, de modo estrito, do enquadramento escolhido pelo cineasta. Estão em jogo na cena, outros olhares e durações, que, dialeticamente, fazem revelar e esconder imagens, dentro e fora de quadro. Como no movimento dessa cena, na qual, o espectador, no quadro 1, não era visto, pois estava no ponto cego entre os dois personagens e agora, no quadro 2, é olhado pelo personagem de Riccardo. Quem está no ponto cego agora é o ponto de vista de Vittoria, que não vê Riccardo.

Quadro 3



No quadro 3, Vittoria aparece de frente, olhando pela janela, mas ainda escondida atrás da cortina. O olho do espectador desloca-se para a janela, pelo lado de fora do prédio, o que faz com que a sua visão não consiga mais ver Riccardo. Vittoria, no entanto, vê Riccardo e não olha para o espectador.

Não consigo ver Riccardo, que está fora do meu campo de visão. Mas, mesmo assim, a presença de Riccardo faz-se, simultaneamente, no rastro do olhar de Vittoria e no rastro da minha memória, do que vi no quadro 2 e que dura até aqui e, que deve voltar, modificada, em outro quadro.

Os olhos podem, quando enquadrados, serem vistos. Como aqui: os olhos de Vittoria tornados visíveis pelo ponto de vista da câmera. O olhar, por outro lado,

é da natureza do invisível, não pode ser visto, porque sempre é subjetivo, sensório e cultural a cada pessoa. O ponto cego é o campo que fica entre a imagem do olho e do olhar, isto é, entre a imagem que se projeta e o olhar inalcançável, "invisível", que pode ou não ser "suturado" na montagem dos planos.

Lembrando que o olho produz visões e o olhar produz pontos de vista, e por isso mesmo, a interação entre o olho e o olhar deixa rastros para trás da imagem.

Quadro 4



Neste quadro, o olhar do espectador (atualizado pelo da câmera) desloca-se para o anterior ponto de vista de Riccardo, isto é, o ponto cego no qual Riccardo não conseguia ver Vittoria. Riccardo, por fim, desiste e vai embora. O espectador vê, no movimento, *Riccardo sair de quadro e Vittoria passar, de relance, pela*

janela do apartamento. Riccardo e Vittoria deslocam-se na mesma direção do quadro, mas, no entanto, permanecem no mútuo campo cego, sem se verem.

Os pontos cegos estão sempre mudando no tempo dos quadros, porque estendem-se não somente em função da posição da câmera, que mostra e deixa de mostrar, mas também em decorrência da movimentação dos personagens, que, mesmo sem se verem, estão ali, presentes. A ausência, nesse caso, é a do olhar dos personagens. Nos quadros anteriores, a visão do espectador colocava-se entre os olhares de Riccardo e Vittoria, bem no meio do ponto cego. Quando um não conseguia ver o outro, o espectador via ou era visto por um dos personagens. Neste quadro, porém, o espectador assume um ponto de vista distanciado, de fora da cena. O espectador vê, mesmo que brevemente, os dois personagens enquadrados juntos. O ponto cego logo instaura-se novamente, no momento em que o olhar do espectador perde de vista os personagens, que saem de quadro.

Perder de vista certos corpos-imagens não significa “perder a vista”, deixar de perceber o mundo, cegar-se. Perder de vista é, simbolicamente, ampliar a visão, sentir imagens distantes, auráticas, que retornam de outra forma, na matéria do pensamento e da memória.

CENA 2



Quadro 1



No quadro 1, Vittoria vai até a lanchonete do clube de aviação. Ela não chega a entrar na lanchonete, fica parada na porta. Dentro da lanchonete, uma mulher, que trabalha ali, e um homem, que bebe no balcão, conversam.

Vittoria, de costas, parece olhar para os dois. O espectador tem a visão geral dos três personagens. A mulher e o homem não olham para Vittoria. Um dos pontos cegos do quadro está no olhar da mulher e do homem, que, de dentro da lanchonete, não percebem a presença de Vittoria parada na porta.

As janelas de vidro da lanchonete refletem pontos cegos que não estão ao alcance dos personagens de dentro da cena, mas que, no entanto, o espectador, de fora, consegue intuir os seus rastros, pois os viu em outra cena: o ambiente do clube de aviação. A utilização de reflexos no quadro, ao replicar planos da imagem,

potencializa presenças para fora do quadro e, na mesma medida, produz pontos cegos, que são vistos dentro de outro tempo (que foi visto ou vai ser visto).

É importante ressaltar que os pontos cegos não se configuram como a ausência ou a cegueira completa da visão. Pontos cegos são, como estou propondo, os pontos ou planos da imagem que são vistos com outros olhos, outras durações: a duração do espectador, dos personagens e, devo acrescentar agora, a duração do olho da câmera.

Quadro 2



O homem sentado no balcão da lanchonete olha para Vittoria. O ponto cego desloca-na em direção à Vittoria, que está, agora, fora de quadro. O espectador, mesmo sabendo que Vittoria está ali, não a vê mais. Ela é vista, neste enquadramento, somente pelo homem que está no balcão. O ponto de vista da câmera parece ser o da mulher que está atrás do balcão e que o espectador viu,

enquadrada, no quadro 1. Para essa personagem, Vittoria permanece, até aqui, um ponto cego, ou seja, ponto ainda não atualizado como presença física. Com esse novo enquadramento descobrimos que existe mais um *homem dentro da lanchonete, que não havia sido visto até então, e que manipula a junk-box na direita de quadro.*

Quadro 3



No quadro 3 saímos do ponto de vista da mulher atrás do balcão (que agora é enquadrada em primeiro plano) e vemos novamente Vittoria parada na porta da lanchonete, só que de frente. O homem no balcão passa para o ponto cego do quadro. Será que ele continua a olhar para Vittoria? E o homem na *junk-box*, finalmente percebeu a presença de Vittoria?

Nesta cena, em que se vê com diferentes olhos e que a cada plano revela mais pontos de vista, descobrimos *mais um personagem, que até então não havia*

sido mostrado, sentado fora da lanchonete. Para o espectador, o que esse personagem vê se configura como ponto cego, ou seja, uma ausência que se torna presença na memória do espectador: a imagem-lembrança da pista de aviões, vista no quadro 2.

Quadro 4



No quadro 4, o corpo-imagem de *Vittoria desloca-se para o lado de fora da lanchonete.* O homem no balcão não olha mais para Vittoria. O que ele vê se torna ponto cego para o espectador. O ponto de vista da câmera retorna para o olho ausente da mulher atrás do balcão, ou seja, a visão dada ao espectador é mediada pela visão da mulher.

A dialética do olhar do espectador no cinema acontece na duração incessante da perda e do retorno de imagens. Nesse quadro 4, por exemplo, o espectador perde a visão do homem na *junk-box* e da mulher atrás do balcão, mas

o espectador sabe (e acredita) na presença deles, mesmo que fora de quadro. O espectador torna a imagem-invisível uma forma, estranha e mágica, de presença.

Resta perguntar: o que Vittoria vê neste quadro? E se ela estiver com os olhos fechados? Será que Vittoria sente a presença do meu olhar sobre ela?

CENA 3



Quadro 1



Neste quadro, na casa de Vittoria, vemos, em porta-retratos, fotografias antigas da família de Vittoria. São os primeiros personagens que me olham diretamente, que me deslocam para um ponto visível. Mas para quem olha para esses dois personagens no porta-retrato (o pai e a mãe de Vittoria) configura-se como ponto cego, que parte do ponto de vista da câmera, se atualiza no olhar do espectador e deixa um rastro de imagem para os personagens, que podem ou não vê-la. Não sei quem, além de mim, olha para as figuras no porta-retrato.

A presença do espectador é o ponto cego mais intrínseco e enigmático do cinema. Ela é a presença mais desejada e, ao mesmo tempo, a mais temida, mais evitada. Por que os personagens não me olham, se o que mais querem é serem vistos? Que estranha comunicação se estabelece aqui? Comunicação que depende, de certo, de pontos de vista que tramam presenças e ausências, a todo tempo. Tenho a curiosidade, um tanto *voyerista*, de saber o que os personagens fazem quando não estou olhando para o filme.

Quadro 2



No quadro 2, o ponto cego é iluminado: percebemos que quem olha para as *fotografias* (1) são Vittoria e Piero. *O porta-retrato* (2) do pai e da mãe de Vittoria permanece ligeiramente enquadrado.

O re-quadro do porta-retrato contrasta com o grande “quadro” da cidade, atrás de Vittoria. Ela, no entanto, não vê nenhum dos quadros, pois manipula e olha para outras imagens (fotografias em papel). Essas fotografias em papel não aparecem mais em nenhum outro momento.

Quadro 3



Vittoria e Piero entram no quarto. O que eles veem, fora de quadro, é ponto cego para o espectador. *O espelho*, na direita de quadro, que duplica o quadro abstrato na parede, produz um ponto cego para os personagens, que, mesmo refletidos no espelho, não o veem. A imagem do espelho parece ser acessível, até o momento, somente à visão do espectador.

Tais pontos - corpos, olhos, imagens – são constelações em rotação, que se deslocam e são vistos conforme o ponto espacial em que se encontram. Por exemplo: daqui da biblioteca, aonde escrevo este texto, vejo uma mulher sentada. Ela não me vê. E, da mesma forma, eu não vejo muitas das coisas que ela vê. Talvez mais alguém me veja vendo a mulher que não me vê.

Quadro 4



O ponto cego que não era visto pelo espectador desde o início da cena é revelado: há uma cama no quarto. Vittoria deita na cama. *A janela aberta do quarto, ponto da qual o espectador vê a cena, obstrui a visão*, produzindo, assim, um ponto cego no rosto de Vittoria, que somente Piero consegue ver.

O ponto de vista do espectador, de fora do apartamento, parece estar situado na paisagem da cidade, com prédios e janelas, que foi visto no quadro 2 dessa cena. O ponto cego em que o espectador vê a cena pode muito bem partir

de uma dessas janelas. O outro lado da paisagem, de quem vê de fora e não é visto.

3.4. CONSTELAÇÃO DE ROTAÇÕES

A *Constelação de Rotações* é dedicada à análise da sequência final do filme *O Eclipse*. Essa cena me despertou para a pesquisa, alguns anos atrás, sem que eu mesmo tivesse consciência disso. Nessa cena, há uma rotação completa de visualidade do filme (eclipse inverso), isto é, os personagens deslocam-se e desaparecem de cena para darem lugar a outro tipo de presença, que até então estava oculta, submersa no quadro. Lugares, objetos e personagens desconhecidos do filme, que permaneciam fora de quadro, escondidos, ou mesmo sobrepostos a outros elementos, são evidenciados para o espectador.

Na minha análise, as constelações propostas na pesquisa, como imagens em movimento, compõem a seguinte configuração: *olhos ausentes*, *pontos cegos* e *(re)quadros* são constelações em estado de eclipse, que estão no exato instante da sobreposição de seus corpos-imagens. A constelação de *rotações*, no entanto, aponta para outro movimento, no qual as imagens trocam de lugar, partem-se em diferentes direções e durações, pois o que está perdido no cenário, como rastro de presença, ganha o primeiro plano, a visualidade completa no filme.

Para esta análise trago a proposição que Marshall McLuhan (2005) faz sobre a relação entre a *figura e o fundo* no espaço e tempo da imagem. A noção de figura e fundo é proposta pela teoria da Gestalt²⁶ para designar, na composição visual, as relações, mais ou menos determinadas, entre os contornos da imagem, entre os personagens e o cenário, entre os diferentes planos da composição e, sobretudo, as relações que se estabelecem entre a parte e o todo ou a causa e o efeito na narrativa da imagem.

²⁶ Também conhecida como Psicologia da Forma, a teoria surgiu na Alemanha em 1912, e, basicamente, estuda como o sujeito, objetivamente e subjetivamente, percebe e apreende os objetos do mundo.

McLuhan propõe, por sua vez, a percepção da figura e do fundo mediada pela experiência do tempo, isto é, o espaço tratado como instante, como recorte de tempo, que se prolonga, sensorialmente, entre diferentes ambientes. McLuhan argumenta que o sentido visual na era eletrônica (a partir da televisão) deixa de ser coeso, estático e racional, como visto na tradição renascentista, e passa a ser simultâneo, priorizando o “espaço acústico”, isto é, outros sentidos são acionados na percepção, para além do visual. Nas palavras de McLuhan (2005, p. 249), o espaço acústico

tem uma propriedade particular: é uma esfera sem centro ou cujo centro está em toda parte e cuja margem está em parte alguma. É o espaço das vibrações. É o espaço do homem eletrônico. É espaço simultâneo da tecnologia eletrônica.

Vale ressaltar que o conceito de “ambiente” de McLuhan (1979, 2005) compreende o conceito de espaço invisível, de fundo estruturante, produzido pelos meios de comunicação, que envolve, sobretudo, a cognição e a interação social. O meio de comunicação (a figura) transforma o ambiente cultural (o fundo) como processo, como efeito. Assim, como “o meio é a mensagem”, na mais famosa proposição de McLuhan, a luz elétrica cria o ambiente, isto é, o meio, o contexto propício para o surgimento de meios de comunicação como o rádio, a televisão e o computador. O ambiente em McLuhan tem ligação direta com a noção de ambiência da imagem, discutida aqui nessa pesquisa.

A forma como enquadramos, vemos, manipulamos e fazemos circular as imagens é técnica e cultural. Podemos dizer que um novo dispositivo audiovisual não somente condiciona novas ferramentas técnicas, como mobiliza outras demandas culturais, novos ambientes sociais e novas formas de produzir e se relacionar com os sentidos e a subjetividade. Atualmente o filme é assistido em diferentes meios como televisão, computador, celular e, ainda, na sala escura. Em cada meio, o mesmo filme reconfigura-se ambientalmente, estabelecendo outra mediação de conhecimento e cultura audiovisual.

Com base nesse entendimento, vou tratar o plano cinematográfico como ambiente, ou melhor, como espaço produtor de ambiência, que não está vinculado, necessariamente, à materialidade do quadro em si, mas associado ao sentido

acústico: à “presença” invisível e oculta da imagem, que possibilita outras visões, que não as visíveis, ao espectador do filme. Acredito ser, justamente isso que Antonioni faz quando põe em rotação a figura e o fundo na cena final do filme *O Eclipse*. O que antes estava enquadrado como rastro, fundo e passado de outra imagem é deslocado e atualizado para o presente do quadro, como forma aparente e figurada da imagem²⁷.

Esta seção possui uma formatação diferente das anteriores, pois, para evidenciar as rotações das imagens, entre o que estava de fundo e o que foi posto como figura, é preciso inverter a lógica das cenas e dos quadros de *O Eclipse*. Proponho um quadro maior, referente à última cena do filme (o fundo atualizado como visível) que se desdobra em outros quadros menores, de outros momentos do filme, que denomino de imagens-lembrança. As imagens lembrança, como pensadas por Bergson (2011), são as imagens que, descartadas em outro momento, são, conscientemente, resgatadas do plano virtual, do plano oculto em que estavam: do plano fílmico e das lembranças do espectador.

²⁷ A palavra figura tem sua origem no latim e pode ser traduzida como “forma aparente de um corpo” e a palavra fundo, da mesma raiz linguística, tem o significado de “limite, ponto extremo”, segundo o Dicionário de Imagem (GOLIOT-LETÉ, 2011, p.166 e 182).

Quadro 1



A última aparição de um personagem no filme é Vittoria, que some de quadro para não voltar mais. A presença, sempre ambígua da personagem, virtualiza-se de uma vez por todas. Logo que Vittoria sai de cena, temos este quadro geral, que reúne agora uma série de quadros ausentes, que se achavam dispersos em segundo plano em cenas passadas. A percepção do espectador deste quadro específico é atravessada, por exemplo, pela memória da cena em que Vittoria e Piero brincam com a *água do mesmo chafariz* (imagem-lembrança A).



Imagem-lembrança A

A partir do quadro 1, que, como disse, é um apanhado de diversos lugares do filme, e que já foram vistos em cenas passadas, percebemos que os espaços da cidade do filme são muito próximos um do outro. Por exemplo, da casa de Riccardo (antigo companheiro de Vittoria) é possível ver a construção em “forma de cogumelo” (imagem-lembrança B) e, da mesma maneira, o prédio em construção, com tapumes e andaimes (imagem-lembrança C), que reaparece aqui e já foi cenário em outra cena, com Vittoria e Piero.



Imagem-lembrança B



Imagem-lembrança C

A forma como o cineasta montou os lugares do filme faz com que os espaços que, à primeira vista, pareciam muito distantes, desconexos entre si, agora se aproximem, ou seja, o que era mostrado como imagem longínqua, mero segundo plano para a ação dos personagens, ganha uma presença quase tátil ao espectador. No quadro 1 todos os espaços do filme estão no mesmo tempo. Esse quadro pode, ainda, ser visto como a miniaturização do conjunto de lugares, e refaz o rastro do quadro seguinte (imagem-lembrança D), que me pareceu, em outro momento, a alegoria da cidade do filme.



Imagem-lembrança D

Antonioni, como cineasta-arquiteto, constrói, na primeira parte do filme, espaços carentes de fundo, de dimensão. Já na cena final, os lugares, grandes e pequenos, carecem da figura das personagens. Segundo Matos (2007, p.17), no filme *O Eclipse*, "as estruturas arquitetônicas internas e externas tomam conta da tela, seccionando, obstruindo e até ocultando a cena e as personagens". A rarefação das figuras, que na cena final atinge o seu ápice, tem a ver, ainda, com a observação que Souza (1988) faz sobre o desejo de fuga dos personagens, de evasão nos espaços na obra do cineasta. Deleuze (2005, p. 14) também faz essa constatação ao sugerir que, frente ao esvaziamento da ação e dos personagens, só

se conserva “a descrição geofísica, o inventário abstrato” das coisas, na obra de Antonioni.

Se há, no filme, por um lado, a diminuição gradativa da presença dos personagens, existe, ao mesmo tempo, a intensificação da presença do espaço/fundo na cena. Como legítimo cineasta moderno da década de 1960, Antonioni está mais interessado na construção do espaço do que, propriamente, no desenvolvimento da trama e da narrativa. Existe, no cinema de Antonioni, a intenção de retornar a um cinema puro e ótico, pré-dramático, em que a imagem, ou melhor, a plástica e as formas imanentes da imagem são o que mais importam. Algo bem próximo da, já comentada, estética construtivista de Eisenstein, que realiza montagens de formas conflitantes dentro de uma mesma imagem.

A sequência final de *O Eclipse*, esvaziada do que havia sido visto antes, torna o fundo, isto é, a memória dos personagens e do espectador, a “presença” principal da cena. Quando assinalo o termo presença é porque essa aparição é dialética, se trata de uma ausência cheia, plena de presença. Essas imagens, mesmo estando cronologicamente no final da narrativa, poderiam, perfeitamente, anteceder e suceder, simultaneamente, outras imagens do filme. Antonioni, ao fazer a rotação das figuras e do fundo, cria um ambiente habitado, unicamente e melancolicamente, por coisas, objetos e lugares que estavam perdidos na história. Imagens, muitas vezes, descartadas, sobras de filmagem e invisíveis ao espectador, ganham evidência e atenção no filme.

As coisas, dialeticamente, tornam-se as figuras. Trata-se de uma maneira de antropomorfismo, como proposto por Didi-Huberman (2010), em que a dessemelhança com as figuras humanas produz uma “presença” contraditória nas formas. Presença esta, falsamente esvaziada, e cheia de mistério e dimensão do tempo. A ausência das figuras humanas e miméticas desencadeia, segundo Didi-Huberman, o desejo da visão, de ver para além da forma, da coisa fechada em si mesma. O autor cita as imagens da caveira, do caixão e do cubo totalmente escuro como formas antropomórficas que desestabilizam a percepção do espectador, que possuem, dialeticamente, imagens de vida e morte do olhar. São imagens de ausência e perda do corpo, da matéria e do espaço, mas, são também,

imagens perenes de presenças invisíveis, potencializadas pela imaginação e memória do sujeito. Dois quadros que exemplificam esse antropomorfismo na última cena do filme:

Quadro 2



Quadro 3



Esses dois quadros, compostos por sombras, reflexos e luz, possuem a materialidade imprecisa e abstrata das formas. São imagens profundas, que projetam a memória do filme. Na cena final de *O Eclipse*, o que era fundo e objeto, ganha rosto, fisionomia e mesmo que esses “lugares” sejam ausentes de olhos humanos, eles olham para o espectador, despertam, por meio do afeto construído ao longo e ao largo do filme, a memória de outros tempos, já vistos ou em devir.

No olhar do vidente, as coisas transformam-se, magicamente, em figuras ou seres. É o olhar de um espectador que problematiza as distâncias temporais e a representação como imagem e semelhança de si mesmo. Nesses dois quadros, “quase rostos”, obscuros e profundos, a imagem abandona os seus contornos figurativos para se perder na memória.

Quadro 4



Esta imagem, quase despercebida em outro momento da narrativa, é, agora, atualizada em primeiro plano. Ela afigura-se no filme. Não que tenha sido menos importante, uma imagem menor, apenas estava oculta, agindo junto com a presença de outra imagem. Assim, a imagem reaparece, como rastro de outro momento, que não o substitui, mas se torna contemporâneo dele, no tempo passado e no futuro. São vários presentes, simultâneos, a cada nova imagem.

O espectador, ao perceber o quadro 4, nesse presente dilatado de imagens, torna a imagem vista - Vittoria com os tijolos (imagem-lembrança E) - uma presença que não está diante dos seus olhos, mas que reverbera e vibra, para utilizar termos de McLuahn sobre o "espaço acústico", no quadro atual.



Imagem-lembrança E

A ideia de McLuahn (2005) ao desenvolver o conceito de espaço acústico é amplificar a percepção dos efeitos que não se esgotam unicamente na questão visual. Para o autor, o acústico é uma sugestão dos efeitos musicais, plásticos e atmosféricos que a imagem pode produzir no espectador. Então, o que se configura como acústico não pode ser visualizado, mas pode, por outras direções, ser sentido ambientalmente, como nas imagens criadas e re-criadas na memória. O que me interessa é que o espaço acústico, como imaginado por McLuhan, não delimita fisicamente a imagem, não se encerra no enquadramento, mas, reverbera imagens, torna a figura (a imagem) e o fundo (a memória) partes de uma mesma coisa, de uma mesma consciência pela qual, sensorialmente, adentramos.

Machado (2011) conta que o conceito de “espaço acústico” aparece como ponto de discussão e pesquisa na obra de McLuhan, em função da transmissão global, na década de 1960, da chegada do homem na Lua. As imagens da Terra, gravadas a partir da Lua, entre dois mundos diferentes e, tornados, midiaticamente, “implicados e simultâneos”, produzem tal ressonância ambiental que as clássicas noções que até então definiam a figura e o fundo, entram em crise.

O filme seria, assim, uma extensão da memória do espectador, que atualiza, por sua vez, uma série de imagens que estavam ausentes, em estado de latência. A memória seria como um fundo invisível, que se desenrola na duração das imagens e que afeta as figuras em "cena", tanto os personagens como o espectador. No quadro anterior (imagem-lembrança E), por exemplo, Vittoria percebe, junto com o espectador, a composição de tijolos. Desse modo, o quadro 4 pode ser, além da lembrança do espectador, uma imagem ressonante da memória da personagem de Vittoria.

O quadro 4 remete ainda a outra imagem ausente (imagem-lembrança F). Nessa imagem-lembrança, dentro do prédio de Piero, olhamos para a montagem de madeiras utilizadas para a reforma da edificação.



Imagem-lembrança F

Existe aqui o rastro da imagem de "construção", que se deixa ver no exterior (imagem-lembrança E) e no interior (imagem-lembrança F) dos ambientes do filme. Os temas "obra", "construção" e "arquitetura" parecem formar o núcleo central da última sequência de *O Eclipse*. Será que Antonioni fala sobre a construção do filme pelo cineasta? Ou da desconstrução do filme pelo espectador?

Talvez a imagem-tema "obra em construção" aconteça no encontro (e no desencontro) eclipsado de dois sujeitos: cineasta e espectador.

Outros rastros da imagem "construção/desconstrução", aparecem em diferentes momentos na montagem do filme, mas, na verdade, são partes do mesmo lugar, só que enquadrado em diferentes formas de presença/ausência:



Imagem-lembrança G



Imagem-lembrança H



Imagem-lembrança I

Quadro 5



Depois de uma longa sequência, no quadro 5, vemos uma mulher entrar em cena. O espectador imagina que se trata da personagem de Vittoria, pois a viu, ao longo do filme, muitas vezes de costas para o olho da câmera. A presença de Vittoria, de costas para a cena, tem relação com a crise da representação por que passava o cinema no período de realização do filme. Antonioni, ao colocar, recorrentemente, a personagem principal de costas para o espectador, transgride certas normas naturalistas do cinema clássico, como a interpretação voltada objetivamente para o “público”. Godard, outro moderno, por exemplo, vai fazer os personagens olharem diretamente para a câmera, o que produz uma relação distanciada e crítica entre imaginário e realidade.

O espectador, ao perceber esse enquadramento, convoca a lembrança de outros quadros de Vittoria (imagem-lembrança J e imagem-lembrança L) que

estavam, virtualmente, no fundo, nos confins da memória e, nas quais, a relação figura/fundo assemelha-se a esta.



Imagem-lembrança J



Imagem-lembrança L

Os confins são, para Kilpp (2002), as bordas, as extremidades das molduras e dos quadros da imagem. Eles são os limites que demarcam, ilusoriamente, os espaços, as partes e o território da imagem. Neste trabalho, confins configura-se

como o fundo do quadro, o estado distante, mesmo que nos arredores do quadro atual, que não confina, não tem fim²⁸, que está com o tempo, mais do que no espaço. Os confins são os restos do visível, que permanecem na duração da memória, ou ainda, na outra ponta do presente²⁹, são os rastros do invisível.

As imagens deixadas de lado na percepção rondam os confins do quadro, esperam para agir, para serem enquadradas. Elas possuem vida própria, independente das imagens tornadas visíveis ao espectador, isto é, as tornadas espaço, paralisadas do movimento das coisas. Lembrando com Bergson (2006), que, na impossibilidade de perceber tudo e todos os corpos-imagens que rondam a nossa visão, ficamos cada vez com menos, somente percebemos o que interessa no presente, para agir naquele momento. E essa percepção é, no movimento da duração, um recorte do tempo, que se torna espaço imóvel, apartado do fluxo contínuo do tempo.

Quadro 6



²⁸ Suzana Kilpp (2002) joga, semanticamente, com as matérias das palavras. Além de “confins”, por exemplo, “moldura”, é, ao mesmo tempo, mole e dura, uma imagem que, dialeticamente, é sólida e maleável.

²⁹ “Pontas de presente” são, para Deleuze (2005), os vários possíveis presentes que a visualização da imagem pode provocar no espectador. Na percepção, o presente estenderia a sua “presença” no passado e no futuro.

O que era, no quadro 5, para o espectador, uma possibilidade da imagem de Vittoria, no quadro 6, revela-se ser a de outra mulher. O cineasta engana a percepção mais imediata do espectador. Uma figura, até então desconhecida, adentra o mesmo fundo. Portanto, uma figura que estava em uma outra rotação, como outra história possível, é deslocada para o plano visível ao final do filme. Ao mesmo tempo em que essa "personagem" entra no quadro 6, se torna presença de fato, Vittoria se desloca para outro tempo do filme. Vittoria não se desloca de um ponto a outro, de um quadro a outro, mas, ao deixar o filme de vez, ela passa a se deslocar no tempo, invisível e indivisível. A "presença" de Vittoria torna-se, assim, um rastro da presença anterior.

Isto não acontece somente em *O Eclipse*; no filme "A Aventura", realizado em 1960 e parte da "Trilogia da Incomunicabilidade"³⁰ de Antonioni, a protagonista também some, desaparece do filme. As trilogias no cinema foram o meu objeto de pesquisa no mestrado, na linha de Análise do Discurso. Constatei, entre outras questões, que a trilogia no cinema de autor, como no caso de Antonioni, tenta confrontar a dispersão do texto, reunindo-o sob um mesmo tema, propondo novas formulações deste tema em cada um dos filmes e com um mesmo estilo formal. Na impossibilidade de os cineastas de trilogias delimitarem os sentidos de suas obras, a trilogia funcionaria como a projeção inconsciente de unidade, de completude do imaginário sobre a obra. Trata-se de um gesto de autoria em que o cineasta, recorrendo à seriação de uma obra em três formulações, representa-se, ilusoriamente, dizendo tudo. A trilogia é, desse modo, um gesto autoral contraditório, que, por um lado, quer expandir o texto em três obras, por outro, sepultar o texto no último filme da série.

O que talvez possa interessar e se conectar com a pesquisa atual, é que o tema norteador da trilogia de Antonioni, a incomunicabilidade, ou mais especificamente, a falta de comunicação entre diferentes casais, vai aparecer (e desaparecer) em diversas cenas dos três filmes, deixando vestígios de imagens entre elas. Os casais dos três filmes não se comunicam, escondem seus sentimentos e raramente se olham. A ausência de comunicação, nesse caso, não é

³⁰ Trilogia composta pelos filmes: A Aventura (1960), A noite (1961) e O Eclipse (1962).

apenas verbal, mas também corporal. Ou melhor, a linguagem dos personagens é mais corporal do que qualquer outra coisa. Ou seja, os enunciados em série remetem a imagens ausentes, e uma nova aparição da imagem possibilita dizer o mesmo texto de outro modo, sob outro ponto de vista.

Nesta última sequência do filme *O Eclipse*, temos, ainda, *outras figuras, anônimas, que passam a ocupar o lugar e o fundo que pertenciam aos personagens principais*, como nos quadros 7 e 8.

Quadro 7



Quadro 8



O movimento mais radical nesse sentido é do rosto de um homem desconhecido para o espectador, que estava oculto até então, e que se torna, ao mesmo tempo, figura e fundo, pois ele é enquadrado e recortado bem de perto, em dois quadros (9 e 10). Esse rosto em *close* torna-se, na tela, uma paisagem ou uma imagem topográfica do tempo.

Quadro 9



Quadro 10



Os enquadramentos e a montagem dos planos do filme *O Eclipse* muitas vezes apontam para o que está em outro lugar ou tempo da narrativa: personagens, cenários, objetos e diálogos desaparecem de cena e deslocam-se para o plano (ainda) não visto. Isto faz com que as imagens de Antonioni não sigam a centralidade e objetividade do olhar clássico, porque existe uma abertura da dimensão do quadro em que, nem sempre, o que está enquadrado, é o que mais interessa.

Como na cena final, quando o ponto de vista da câmera abandona os personagens principais e os seus dramas e se volta para espaços vazios e detalhes de objetos, como outras narrativas possíveis, "reais", que estavam nos confins do quadro, como reserva de potência, e que, agora, agem sobre a memória do espectador.

Quadro 11



Nesse quadro, ao final do filme, temos o *close-up* de uma luminária de poste acesa. Essa imagem vai mudando, lentamente, do claro ao escuro (quadro 12). Sobre a imagem está escrito "fim" em italiano, língua original do filme. Acredito que esse quadro seja a imagem-síntese do eclipse completo.

Quadro 12



O eclipse da visualidade é o dispositivo que aciona uma série de imagens que, em diferentes movimentos, se sobrepõem, estão entre outras imagens, se mostram e se escondem na montagem dos planos. E, o mais importante, sempre deixam rastros de memória na percepção do espectador. São imagens dialéticas e constelares, tão caras à pesquisa, como preto e branco, dia e noite, luz e sombra, presença e ausência, visível e invisível.

O Eclipse, por sinal, é o último filme em preto e branco de Antonioni. Depois dele, o cineasta passa a explorar as possibilidades da cor, em filmes como “Deserto Vermelho” (1964) e “Blow-Up” (1966). Essa fase é analisada e denominada por Aumont (2008, p. 57) como a do “Antonioni colorista”, em que o cineasta utiliza a paleta de cores como um pintor. Segundo Aumont, o cineasta “intervém tanto no material filmado (que ele colore) como sobre o plano enquadrado (que ele compõe)” (IDEM, p. 57). Trata-se da contribuição modernista de Antonioni, no cinema dos anos 1960, e que, anos mais tarde, será aprofundada na tela eletrônica.

O telefilme “O mistério de Oberwald” (1981), realizado por Antonioni para a televisão italiana, explora recursos do vídeo, como a manipulação das cores, para

criar efeitos simbólicos. A imagem é transformada por sobreposição de filtros (eletrônicos), que alteram as cores da imagem. Um personagem abre a janela e o vento traz a cor verde que toma toda a cena. Uma mesma imagem transforma-se numa gradação de diferentes matizes e sensações. A lua emana a luz azulada que preenche todo o ambiente do castelo. Determinado personagem é envolvido pela cor roxa, que o acompanha e o caracteriza. O cineasta constrói, assim, belas metáforas visuais, intervindo e alterando as cores do filme e se distancia do registro naturalista da câmera cinematográfica. Retornando ao *O eclipse*, vamos ver algumas formas de como o eclipse de visualidade comparece no filme.

A primeira cena do filme mostra a passagem da noite para o dia. Vittoria e Riccardo, depois de uma longa noite de discussão sobre o relacionamento dos dois, saem de casa no amanhecer. Vittoria vaga, com o sol nascendo, pelas ruas desertas da cidade (imagem-lembrança M). As mesmas ruas desabitadas que serão retomadas na cena final.



Imagem-lembrança M

A transição da noite para o dia também está presente em outro filme da trilogia, "A Noite". Nesse filme, depois de uma festa, o casal, finalmente, se encontra e vai embora, com o dia já nascendo (imagem-lembrança N).



Imagem-lembrança N (do filme "A Noite". 1960)

Na última cena, o movimento é o contrário: temos a mudança do dia para a noite. Os lugares, que foram vistos em cenas passadas, vão ficando escurecidos e as luzes das casas, postes e carros vão se acendendo aos poucos (quadros 13, 14 e 15).

Quadro 13



Quadro 14



Quadro 15



O eclipse de visualidade deixa-se mostrar também no interior da mudança entre as figuras (personagens, corpos) e o fundo (lugares, cenários e objetos), pois além de trocarem de “lugar” e de “presença”, a figura e o fundo, de tão imbricados, tornam-se quase a mesma coisa. Williams (2008, p. 53) observa que, nessa cena específica, Antonioni “destrói qualquer hierarquia entre pessoas e objetos”.

Existe, ainda, o eclipse entre texto e imagem dentro do quadro. O quadro 12, visto antes, possui relação com o quadro-título do filme (imagem-lembrança O), em muitos aspectos, mas, sobretudo, no minimalismo das formas, no jogo entre luz e sombra, no recorte do branco sobre o preto e, especialmente, na inscrição de

texto sobre a imagem. Os dois quadros, opostos na narrativa, encontram-se, deixam rastros um no outro.



Imagem-lembrança O

São, portanto, dois quadros gráficos e poéticos, de puro cinematismo. No quadro-título, a linha que se desenha na esquerda de quadro, faz referência ao tema "construção" e "arquitetura", que será retomado na cena final e o quadro 12, tanto pode ser o fim como o começo do eclipse de imagens do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre me intrigaram as cenas finais do filme *O Eclipse* (1962) de Antonioni, sobretudo, quando o cineasta retira os personagens de cena e a câmera se volta para os detalhes de objetos e lugares que os personagens manipularam e percorreram ao longo do filme. Antonioni realiza, assim, um eclipse de visualidade no filme.

As imagens de Antonioni, mesmo que fora da minha visão, ainda persistem em me olhar. Talvez eu esteja, enfim, tentando atualizá-las, dando-lhes a forma de uma tese.

A metáfora do eclipse impulsionou uma série de imagens dialéticas associadas à pesquisa tais como: branco e preto, dia e noite, luz e sombra, presença e ausência, visível e invisível. O eclipse é geralmente relacionado ao fenômeno astronômico, visto da Terra, em que dois corpos celestes sobrepõem-se, principalmente o Sol e a Lua. Nessa sobreposição de astros, há a evidência de um e, ao mesmo tempo, o ocultamento de outro. É a intermitência da noite em pleno dia ou do dia na noite. Posso afirmar que na palavra eclipse há a ideia de “deixar para trás”: um objeto ou imagem deixa de ser visível, é escondido parcialmente, eclipsado pelo rastro de outro corpo/imagem.

Com a constelação de imagens proposta nessa tese, procurei dar conta dos rastros do invisível no plano cinematográfico, o que neste muda e permanece, mostra e esconde e se transforma. Assim, na percepção que o espectador tem do filme, no processo de montagem e desmontagem de quadros, a memória, como conjunto de imagens ausentes, é constantemente evocada. À imagem enquadrada e montada pelo cineasta, o espectador sobrepõe “imagens invisíveis”, da sua própria memória ou repertório cultural e técnico, que transformam a imagem.

Toda a pesquisa, bem como a proposta estética e ética de ultrapassar a aparência da imagem dada, perpassou a invenção metodológica do invisível. A preocupação, nessa narrativa, foi a de refletir, em uma sociedade obcecada por ver e consumir tudo, sobre quais rastros do invisível no cinema devem ser resgatados e

trazidos à tona. Pesquisar o não percebido, o que é relegado e esquecido no mercado das imagens se configura, também, como um gesto político. Apesar de não ter abordado explicitamente o objeto sob a perspectiva política, esse aspecto ronda certas questões de fundo da pesquisa. Como pergunta Brissac Peixoto (1996) sobre a produção de imagens em nossa sociedade: “como fabricar imagens que fiquem, que deixem rastros?”

Procurei tensionar, assim, noções mais concretas e quantitativas em relação à imagem no cinema, tais como espaço, campo visual e narrativa, por entender que elas reduzem a percepção sobre a duração da imagem. Por isso, o tema do extra-campo foi abandonado no trajeto da pesquisa, porque o considerei, em determinado momento, muito técnico e limitado teoricamente. Sobre o extracampo ainda persistem muitas demarcações, sobretudo as que envolvem o estatuto do espaço, do que nele se opõe e se excluem.

Passei a ver, então, a imagem de forma mais conceitual e aberta, ou seja, como um “plano” que possui diferentes estados e durações entre presença e ausência, atualidade e virtualidade. Mudar o plano na montagem de cinema é movimentar uma série de planos invisíveis: a genealogia e o devir das imagens.

Mas esse caminho não foi tão simples. O que me ajudou no processo de desconstrução do antigo objeto (o extra-campo) foi a realização da primeira dissecação, que me propiciou ver outras tendências do plano no cinema. Assim, o tempo, a imagem dialética e a memória ganharam mais atenção na pesquisa, de modo que, foi preciso apurar a percepção sobre a “presença” da imagem, ou seja, uma presença ambígua e distante, que remete ao passado, e que emite sinais de sua existência no presente da visualização da imagem. A “consciência” do cinema, que opera na intermitência dos quadros e deixa restos de imagens na retina do espectador serviram de alegoria para essa nova abordagem metodológica.

Nesse sentido, a metodologia de análise foi aplicada para rastrear a presença do tempo que afeta a imagem, no que ela, dialeticamente, mostra e deixa de mostrar. O tempo e, sobretudo, a passagem do tempo, provoca a imagem a ser outra coisa que não está, necessariamente, no plano do visível da imagem. A

minha tese é de que essa imagem (in)visível está no “plano” da memória do espectador.

A memória “vista” como um fragmento, um rastro, no sentido de Benjamin (2007), que produz a sensação entre diferentes tempos e como duração e sobrevivência do passado no presente em Bergson (2010a). A memória como uma imagem ausente de moldura, de quadro, enfim, de espaço, mas, cheia e plena de presença do tempo, ou melhor, presença do invisível.

Por meio dos conceitos propostos, imaginados como uma constelação de imagens dialéticas, busquei, assim, desvendar o tempo e a memória do invisível na percepção do espectador de cinema. Na constelação de Olhos ausentes abordei os olhos implicados na cena (do espectador, da câmera, do cineasta e dos personagens) que se deslocam em determinados planos para dar lugar a outros olhos e visões; em (Re)-quadros analisei as sobreposições de quadros intrínsecos e extrínsecos à imagem enquadrada; em Pontos cegos explorei imagens ocultas e ausentes, que ainda não foram vistas por olhos envolvidos na cena; já na constelação de Rotações investiguei os deslocamentos entre figura e fundo e entre presente e passado nas imagens em movimento.

Nesse sentido o problema central da pesquisa foi entender como funciona, no cinema, a dialética entre presença e ausência que é compartilhado no tempo entre as imagens e o espectador. O filme e o espectador possuem durações distintas, de encontros e desencontros, que ultrapassam a exibição das imagens, pois a subjetividade estende seus fios para além do tempo cronológico e racional do filme. A presença do espectador é dialética, porque, mesmo estando fora da cena, no ponto cego da tela, ele é o sujeito primordial para a atualização e reverberação das imagens. Ele é a presença que falta, que dá sentido à imagem. O seu olhar transita, assim, no limiar entre ver, ver através de outros olhos e ser visto e, a partir dessa experiência, o espectador remonta quadros ausentes, que já passaram ou que ainda não apareceram diante dos seus olhos.

Para analisar os quadros e cenas do filme *O Eclipse*, me apropriei do procedimento de dissecação de imagens, criado e desenvolvido por Kilpp (2002), dentro da sua teorização da metodologia das molduras. A dissecação foi realizada

para cortar e remontar as imagens do filme e analisar, quadro a quadro, de que modo estes deixam rastros entre um e outro, e como podem revelar certas presenças que estavam escondidas, soterradas na narrativa do filme. Trata-se, assim, de uma técnica de análise que desconstrói a narrativa mais visível e lógica do filme, para remontá-la em outra chave: uma forma diferente de ser do filme, que estava, à primeira vista, oculta aos olhos do espectador.

Quando propus a criação de uma metodologia do invisível, assumi os riscos e desafios de empreender uma nova metodologia. A minha intenção foi, mais do que entender o deslocamento espacial da câmera, de objetos e personagens, que entram e saem de quadro e tornam o espaço não visto implícito, analisar de que forma o invisível, em determinados casos, pode potencializar o desenrolar do tempo, a síntese temporal dentro do mesmo enquadramento, que se abre, por sua vez, em diferentes durações e presenças na memória do espectador. Acredito ter dado o primeiro passo, certo de que muito ainda deve ser realizado em futuras pesquisas e análises.

Os rastros assinalados na metodologia do invisível não devem ser encarados como definitivos. Se a “imagem dialética” em Benjamin (2007) alude à síntese, ela é, acima de tudo, uma síntese crítica, problematizante, que não se resolve por inteiro e que, do mesmo modo, não “fecha” o objeto, isto é, a imagem em análise. Minha constante preocupação, no decorrer desta pesquisa, foi a de não fechar, encerrar a imagem, por estar convencido de que ela não acaba nunca, nem mesmo quando deixamos de lembrar dela.

A narrativa da pesquisa³¹ de modo algum é progressiva, na qual tudo deve avançar em direção a um objetivo e resultado definitivos. Ao tempo do objeto, procurei sobrepor o tempo do pesquisador, ou seja, o “fora de quadro” da pesquisa. Sigo, assim, a indicação de Aumont e Marie (2009), quando dizem que a análise no cinema possui caráter criador e poético, ao misturar teoria, verificação, reflexão e invenção.

A memória do pesquisador sobrepondo-se ao objeto: a duração da pesquisa.

³¹ Utilizo o termo “narrativa da pesquisa” para apontar em direção a uma escrita científica mais ensaística e ficcional. Penso aqui na proposta de Rodriguez (2012) da tese como um ensaio.

Devo encerrar uma etapa nessa página, que, com certeza, não termina, de fato, nesse espaço. Devolvo, assim, o objeto ao tempo, as coisas invisíveis, que nos acostumamos a não ver, porque estamos com os olhos cegos de tanto ver. Fecho os olhos e um rastro de imagem, sem nome e sem suporte, sobrevive.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa, Portugal: Mestre Jou, 1982.
- ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo, SP: Revista Antropofagia, v. 1, p. 03-05, 1928.
- ANTONIONI, Michelangelo. **Os filmes na gaveta**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1997.
- AUMONT, Jacques. **O Olho interminável**. Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- _____. **A Teoria dos Cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- _____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- _____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal: Texto e Grafia, 2009.
- _____ e outros. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995
- BARBOSA, Pablo Bergami Goulart. **Um Olhar impossível: construção psicanalítica e montagem cinematográfica**. 89 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2013.
- BAZIN, André. **Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens, foto, cine e vídeo**. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- _____. **A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. _____.
- _____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a
- _____. **Evolução Criadora**. São Paulo: Unesp, 2010b.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BONITZER, Pascal. **El Campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine**. Buenos Aires: Arcos Editor, 2007.
- BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CLARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no final do século XIX. IN: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COELHO, Rodrigo Borges. **Entre, tem ar.** O espectador dentro e fora do quadro. 123 p. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

DANEY, Serge. **A Rampa.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Imagem- Movimento.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Imagem-Tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DUARTE, Claudia. **Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do Filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANÇA, Andréa. **Cinema em azul, branco e vermelho: a trilogia de Kieslowski.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Or.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOLIOT-LETÉ, Anne; JOLY, Martine (Org.) **Dicionário de Imagem.** Lisboa, Portugal: Edições 70, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC, 2010.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura: ensaios críticos.** São Paulo: Ática, 1996.

GRÜNNEWALD, José Lino. **A ideia do Cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Senac, 2009.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela.** Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

_____. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.** Campinas, SP: Papirus, 1997.

MACHADO, Irene de Araújo. Sensus Communis: para entender o espaço acústico em seu ambiente sensorial ressonante. **Revista e-Compós**, Brasília, v. 14, nº3, set/dez, 2011.

MACIEL, Maria Esther. **A Memória das Coisas.** Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media.** Massachusetts: The MIT Press, 2001.

MATOS, Yanet Alguilera Viruez Franklin de. **A crônica visual de Michelangelo Antonioni.** 211 p. Tese (Programa de Pós-Graduação em Filosofia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MCLUHAN Marshall. **Os meios de Comunicação como extensão do homem.** São Paulo, SP: Cultrix, 1979.

MEYER, Philippe. **O olho e o cérebro.** São Paulo: Unesp, 2002.

MÜNSTERBERG, Hugo. A atenção; a memória e a imaginação e as emoções. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema:** ontologia. 4. ed., Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 2008. P. 25-54.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos de. **O cinema de fluxo e a mise en scène.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, Fundação de Amparo À Pesquisa do Estado de São Paulo, São paulo, 2010.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina.** A Era das Tecnologias do Virtual. São Paulo: Editora 34, 1996.

POE, Edgar Allan. **A Carta Roubada e outras histórias de crime e mistério.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Vila-Floresta-Cidade:** território e territorialidades no espaço fílmico. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Geografia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

RODRÍGUEZ, Víctor Gabriel. **O Ensaio como Tese.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROMERO, Luis Puelles. **Mirar al que mira:** Teoría estética y sujeto espectador. Madri, Espanha: Abada Editores, 2011.

SARLO, Beatriz. **Siete ensayos sobre Walter Benjamin.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin:** rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SOUZA, Gilda Mello e. Variações sobre Michelangelo Antonioni. In NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988. P. 56-83.

STAINES, David; MCLUHAN, Stephanie. **McLuhan por McLuhan.** Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades Televisivas.** Sentidos identitários na TV: Moldurações homológicas e tensionamentos. 223 p. Tese (Programa de Pós-graduação em Comunicação). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, são Leopoldo, RS, 2002.

_____. **A Traição das Imagens:** Espelhos, Câmeras e imagens especulares em reality shows. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

_____. **Audiovisualidades do voyeurismo televisivo:** apontamentos sobre a televisão. Porto Alegre: Zouk, 2008.

KOSMINSKI, **O olhar inocente é cego:** a construção da cultura visual moderna. 302 p. Tese (Doutorado em Artes e Design), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TARÍN, Francisco Javier Gómez. **Discursos de la ausencia.** Elipsis e fuera de campo en el texto fílmico. Valencia, Espanha: Ediciones de la Filmoteca, 2006.

VERTOV, Dziga. Resolução do conselho dos três. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do Cinema.** Rio de Janeiro, Edições Graal: Embrafilme, 2008.

WESCHENFELDER, Ricardo. **Labirinto de espelhos:** a trilogia no cinema. 90 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

WILLIAMS, James C. The Rhythms of Life: An Appreciation of Michelangelo Antonioni, Extreme Aesthete of the Real. **Film Quarterly**, vol. 62 (46-57), University of Califórnia Press, 2008.

XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme 2008.