

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS**  
**UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**  
**NÍVEL MESTRADO**

**MILTON ROBERTO DA SILVA BRAGA MARTINS**

**INSINUAÇÕES DE PRESENÇA E AUSÊNCIA EM IMAGENS FÍLMICAS**

**São Leopoldo**

**2016**

Milton Roberto da Silva Braga Martins

INSINUAÇÕES DE PRESENÇA E AUSÊNCIA EM IMAGENS FÍLMICAS

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

Área de Concentração: Mídias e Processos Audiovisuais

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Suzana Kilpp

São Leopoldo

2016

Martins, Milton Roberto da Silva Braga

M379i

Insinuação de presença e ausência em imagens fílmicas. / Milton Roberto da Silva Braga Martins.

f 131. : il.; 31 cm

Orientadora: Dra. Suzana Kilpp

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2016.

1. Cinema – recursos técnicos. 2. Imagem fílmica – efeitos de presença e ausência. I Título.

CDU: 778.53

**MILTON ROBERTO DA SILVA BRAGA MARTINS**

**INSINUAÇÕES DE PRESENÇA E AUSÊNCIA EM IMAGENS FÍLMICAS**

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

Aprovado em 29 de junho de 2016.

**BANCA EXAMINADORA**



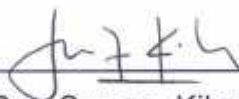
---

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS



---

Prof. Dr. Tiago Ricciardi Correa Lopes – UNISINOS



---

Profa. Dra. Suzana Kilpp – UNISINOS

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus Todo Poderoso e todos os espíritos de luz que me guiam e me fortalecem em minha jornada.

Agradeço a minha mãe Maria das Graças pela sua força, garra, perseverança e tantas outras maravilhosas qualidades que me fizeram ser o que sou hoje.

Agradeço ao meu pai Milton Braga pelos momentos de conforto, carinho de pai e pela missão que se abre do lado da pátria eterna. Que o senhor receba o perdão e a luz divina.

Agradeço a minha amada e querida esposa Paola Botelho Martins pelo seu companheirismo, força, ajuda e paciência nos momentos em que mais precisava. A vida sem você não seria a mesma.

Agradeço aos meus irmãos Diógenes e Karlos por todas as experiências de vida proporcionadas.

Agradeço aos meus sogros Batista e Socorro Botelho, pela ajuda, carinho e ensinamentos que me proporcionam. Obrigado!

Agradeço a minha orientadora, Suzana Kilpp, por ter me escolhido como orientando e ter me concedido o privilégio da sua amizade, conselho, ensinamento, paciência, motivação e ensinamento que proporcionou a realização desta dissertação.

Agradeço a todas as pessoas que me ajudaram de alguma forma para a realização desse trabalho.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS. Obrigado!

## RESUMO

O presente estudo analisa como os filmes insinuem e produzem efeitos de presença e ausência a partir das materialidades fílmicas (tecnologia, técnica e estética). Afirma o *ser* dos filmes e considera que eles possuem memória e uma duração que lhe são próprias, destacando, também, o trabalho de uma dupla distância que se dialetiza e que em inter-relação com a percepção, a memória e as propriedades fílmicas tramam presenças e ausências. Utiliza para esse determinado fim, o método intuitivo bergsoniano, a metodologia da cartografia e a dissecação. Autêntica e disserta sobre duas constelações que destacam formas de procedimento pelos quais os filmes insinuem presença e ausência: a constelação de rastros e vestígios e a constelação de movimentos rítmicos. Através dessas constelações descobrimos os modos de atuação da imagem fílmica que alterna ora o longínquo e o próximo, a presença e a ausência, ou ainda, a visibilidade e a invisibilidade. A pesquisa tem como *corpus* os seguintes filmes: *A Árvore da Vida* (The tree of life, 2011), de Terrence Malick; *Biutiful* (Biutiful, 2010), de Alejandro González Iñárritu; e *2046: Os Segredos do Amor* (2046, 2004), de Wong Kar Wai; e fundamenta-se nos seguintes teóricos: Bergson, Gumbrecht, Didi-Huberman, Eisenstein e Walter Benjamin.

**Palavras-chave:** Cinema. Insinuação de presença. Memória. Imagem

## **ABSTRACT**

This study examines how films insinuate and produce effects of presence and absence from the filmic materialities (technology, technique and aesthetics). It is claimed the being of the movies and considered that they have memory and a duration specific to it, highlighting also the work of a double distance that dialectizes and in interrelation with perception, memory and filmic properties that weave presences and absences. It uses for this particular purpose, the Bergson's method of intuition, the cartographic methodology and the "dissection". Authenticates and discusses two constellations that emphasize forms of procedure for whom the films insinuate presence and absence: the constellation of footprints and trace amounts and the constellation of rhythmic movements. Through these constellations we discover the performance modes of filmic image that switches the far and the near, the presence and absence, or yet, visibility and invisibility. The set of films analyzed for this research are: *The tree of life*, by Terrence Malick, 2011; *Beautiful*, by Alejandro González Iñárritu, 2010; e *2046*, by Wong Kar Wai, 2004.

**Keywords:** Cinema. Insinuation of presence. Memory. Image.

## **Sumário**

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A MATERIALIDADE DOS RECURSOS TÉCNICOS .....	19
3 A TRAMA DA DUPLA DISTÂNCIA E O EFEITO DE PRESENÇA .....	34
4 O QUE NOS OLHA NA IMAGEM .....	51
4.1 Constelação de rastros e vestígios .....	62
4.2 Constelação de movimentos rítmicos .....	86
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	121
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	127



## 1 INTRODUÇÃO

O espectador, quando se põe em experiência com o cinema, sente que algo acontece, alguma coisa se coloca entre eles (filme e espectador) e que os transforma. O professor e cineasta russo Lev Kulechov discorria sobre os “poderes atrativos do cinema americano” (XAVIER, 1983), Eisenstein falava em uma *montagem de atrações* (EISENSTEIN, 2012), Bazin em uma “presença do real” (AUMONT, 2012), Tarkovski em um cinema que esculpe o tempo (TARKOVSKI, 2010). Todos esses cineastas têm em comum a motivação em explicar não só o que era o cinema e qual a sua especificidade, mas também o que tornava o filme tão sedutor, capaz de levar, espontaneamente, pessoas a uma sala escura e fazê-las permanecer atentas por mais ou menos duas horas, alienadas de um mundo dito “real” para viver a experiência de um “mundo sonhado”.

Um dos percursos que podem contribuir para compreendermos essa fascinação com o filme é que na experiência fílmica *algo* acontece, no sentido de que *alguma coisa surge*. O espectador se envolve com aquilo que vê e se sente tocado por ele, até, podemos dizer, se ver apoderado por *algo*. Em muitos casos dessa experiência, ele não sabe dizer o que é que o toma fortemente em determinados instantes da especiação fílmica, embora faça algumas tentativas: “a fotografia é espetacular”, “a história é emocionante”, “a trilha sonora é incrível”, “nossa, que filme!”, etc. O inverso também ocorre, ou seja, o filme pode ser um tormento, uma experiência repugnante, entediante. Mas, também, ambas as coisas podem ocorrer com um filme e ele passar de espetacular para entediante.

No entanto, a fim de problematizar o que nos instigava, era preciso, conforme Deleuze (1999), a partir da análise das reflexões de Bergson sobre a intuição como método, criar e colocar problemas, aplicando a “prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas” (1999, p. 8). Isso porque é comum achar que somente as soluções ou respostas devem ser apontadas em seus equívocos e acertos, e que os problemas são dados e não inventados, o que implica dizer que um problema mal colocado leva a soluções falsas e que “um problema especulativo é resolvido desde que bem colocado” (BERGSON *apud* DELEUZE, 1999, p. 9).

colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existe, atualmente ou virtualmente; portanto, cedo ou tarde ela seguramente vem. A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo. (BERGSON *apud* DELEUZE, 1999, p. 9).

No entanto, não se pretende deixar a impressão de que, uma vez colocado o problema e aplicado a prova do verdadeiro e do falso, conforme nos aconselha Bergson, as respostas a esses problemas emergiriam espontaneamente, ou ainda, que “os problemas são a sombra de soluções preexistentes” (DELEUZE, 1999, p. 9). Portanto, também se desfaz qualquer compreensão que possa ser levantada de que apenas os problemas é que interessam. “Ao contrário, é a solução que conta, mas o problema tem sempre a solução que ele merece em função da maneira pela qual é colocado, das condições sob as quais é determinado como problema, dos meios e dos termos de que se dispõe para colocá-lo” (*idem, ibidem*).

A partir do que foi dito até aqui, destaca-se que o **problema**, sobre o qual esta pesquisa busca compreensão, foi colocado da seguinte maneira: Como se produzem *efeitos de presença* nos filmes? O que está envolvido neste processo, ou melhor, quais são os recursos utilizados? Como os filmes relacionam os recursos uns aos outros, a fim de produzir *presença*? Como os filmes se insinuam aos nossos sentidos?

Temos algumas direções que podem contribuir para responder a esse fenômeno da *presença* que *acontece* na experiência fílmica. No entanto, para mergulhar nas dissertações aqui propostas, é necessário sublinhar alguns pontos que fundamentam a nossa pesquisa. Um deles é considerar que o filme é um corpo, uma unidade, porém uma unidade múltipla, com membros distintos, que agem e sofrem ação de si e de outros corpos que o circundam. É necessário, dessa maneira, afirmar o *ser* das coisas.

Todas as coisas possuem dois modos, um da ordem do virtual e outro do atual, formando assim um misto (BERGSON, 2006b). Esse misto é de tempo e espaço, respectivamente; no entanto, este tempo em Bergson é a duração, um tempo que é indivisível, contínuo, sem rupturas, sem espacialização ou estatização. Assim, enquanto o espaço é atual, simultâneo e justaposto, pois é estático, diferenciando-se um do outro apenas em grau, a duração ou tempo real bergsoniano é virtual, contínuo, não dividido, está em fusão criadora que não cessa de prolongar-se, de transformar-se. Para melhor compreender o virtual e atual é necessário aprofundarmos nossa reflexão sobre a duração.

Para Bergson, havia um enorme equívoco da física, particularmente na teoria da relatividade de Einstein, por considerar o tempo a partir do espaço, de maneira que o tempo, por conta de uma análise das propriedades particulares ao espaço, poderia ser mensurável. A concepção na qual um móvel desenvolve um trajeto de um ponto A para um ponto B e que seria possível medir o tempo necessário para esse deslocamento, segundo Bergson, atestava um grande equívoco que levou e leva estudiosos a pseudoanálises.

O tempo matemático, como Bergson se refere ao tempo visto pela física, é espacializado, capaz de ser apreensível e calculado. Em contrapartida, para o filósofo, o tempo real se mostra adverso ao tempo matemático. O tempo real não pode ser capturado e calculado, já que, ao realizar esse procedimento, o tempo não estaria mais em sua característica inerente de durar e acabaria sendo convertido em uma unidade capaz de mensurá-lo.

O tempo inexistente caso não dure. Sua essência consiste em passar, de modo que nenhuma de suas partes estaria acessível, haja vista que aquela que havia se apresentado se funde a outras que estão por vir. “A superposição de uma parte à outra com vistas à mensuração é, portanto, impossível, inimaginável, inconcebível” (BERGSON, 2006a, p. 4). Assim, o tempo real é um movimento que não cessa de se desdobrar continuamente, sendo que a tentativa de aliená-lo de sua essência de sucessão indivisível nos levaria a tomar não o tempo, mas um instantâneo, como, por exemplo, a fotografia de uma paisagem que refletiria um instante de algo que se passou e apresentou um fato excessivamente rico de desdobramentos. Com isso, o tempo que se demonstra mensurável, na verdade é somente a supressão do que se quer e que não há como medir.

Outro fato a considerar é que, se concordamos com o *ser* das coisas e que as coisas, assim como nós, estão imersas na duração, conseqüentemente é imprescindível afirmar que elas possuem memória e que esta não é um depósito ou porão onde o passado seria colocado e permaneceria imóvel. A duração pressupõe a memória; a memória vem sempre a se colocar no presente. Logo, “é certo que pensamos apenas com uma pequena parte de nosso passado; mas é com nosso passado inteiro, inclusive com nossa curvatura de alma original, que desejamos, queremos, agimos” (BERGSON, 2006a, p. 48). Ao longo desta pesquisa, explicitaremos a memória, por isso, e por

enquanto, fiquemos apenas com a ideia de que a memória coalesce a percepção e favorece as nossas ações e sensações.

Os problemas que mencionamos em outros parágrafos acerca dos efeitos de presença do filme requerem que compreendamos que as imagens nos olham na mesma medida em que as olhamos. Em outras palavras, “o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha” (1998, p. 29). Da mesma maneira que olhamos as imagens, elas nos olham profundamente, em nosso âmago. Essa cumplicidade entre olhado e olhante abre o espectador à dimensão sensível que revela o *toque* físico feito pelo olhado.

A concepção de que as coisas que olhamos também nos olham é trabalhada por Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha*. E embora as reflexões de Didi-Huberman estejam pautadas na compreensão da imagem na esfera da Arte, sua articulação com conceitos benjaminianos, como aura, rastro, sintoma e imagem dialética, por exemplo, afetam consideravelmente a epistemologia da imagem nos termos da comunicação.

O último ponto a ser colocado aqui e que aprofunda a problemática que colocamos corresponde ao *efeito de presença*. A *presença* está vinculada à noção de *ser*, à substancialidade, à capacidade das coisas se revelarem e, dessa forma, ocuparem um espaço. Ao sublinharmos que a presença tangencia o corpo no ato de revelação, implica dizer que a presença é movente, que ela “se move ‘em direção a’ ou ‘contra’ um observador”, ou ainda que ela “se retira em vez de se oferecer a nós” (GUMBRECHT, 2010, p. 95).

Dito isso, a proposta em questão parte da necessidade de compreender como certos filmes produzem efeitos de presença. Sabemos (espectador, pesquisador e profissional), por experiência, que os filmes possuem a capacidade de provocar, em nosso corpo, qualidades que são da ordem do sensível, do emocional. Mas sobre o modo como eles causam tal impacto e sobre o processo que está envolto nessa capacidade dos filmes pouco sabemos.

No entanto, tal fenômeno não é novo e faz parte dos “primórdios do cinema”. Basta lembrarmos a exibição realizada pelos irmãos Lumière em 1895, do clássico filme *A Chegada do Trem à Estação*. É de conhecimento geral e, até mesmo, ilustrativo a reação dos espectadores presentes quanto ao trem que se aproximava do quadro filmado pelos irmãos franceses.

Essa mitológica fuga do Grand Café de Paris evidencia que o cinema, ainda no primórdio de sua técnica, já tangenciava os corpos, embora o filme dos irmãos Lumière fosse precário, com imagens que não se sucediam de forma linear, mas saltitante,

(...) *preto e branco, ortocromático* (apenas as cores azul e violeta dos objetos eram registradas nos precários negativos da época), com um movimento provavelmente mal resolvido (o movimento do trem era dado manualmente por um projetorista que não conhecia a velocidade de captação da imagem) e, ainda por cima, *mudo*, sem nenhum ruído sincronizado à imagem, pudesse ser tomado como um trem real, a ponto de provocar um princípio de pânico e a evasão das salas (MACHADO, *grifo do autor*, 2007, p. 199).

Apesar de Machado privilegiar o efeito de representação do cinema como *mimese*, por conta da reação dos espectadores que compareceram ao Grand Café de Paris, cabe destacar, com outra visada, a substância, a materialidade fílmica, capaz de excitar os nossos sentidos. De certa maneira, lembremos que a sociedade parisiense, em geral a europeia, estava acostumada com a fotografia, bem como com certo tipo de movimento das imagens, a partir da experiência com o fenacistoscópio, o praxinoscópio e o cinetoscópio, sendo este último um aparelho que simulava o movimento a partir de imagens que eram captadas por uma câmera estática. Assim, estes aparelhos davam ao observador o conhecimento da imagem em movimento, ainda que de forma precária.

Compreendemos que a mitológica reação da plateia de *A Chegada do Trem à Estação* não está ancorada exclusivamente na dimensão realista da imagem exibida pelos irmãos Lumières, mas significativamente na dimensão corpórea do filme. Isso equivale a dizer que a sua potencialidade em tangenciar os nossos corpos por meio de seus recursos, tanto da imagem, como do som, são agentes operadores do sensível. Por conseguinte, essa dimensão operada pelos filmes não é de exclusiva propriedade de filmes ditos “realistas”.

Portanto, a partir do que mencionamos, nossos **objetivos** nesta pesquisa são:

- a) Compreender como os filmes produzem efeitos de presença;
- b) Analisar de que forma e com que recursos os filmes se insinuam, se sensualizam a partir da *dupla distância*;
- c) Cartografar imagens fílmicas que insinuam efeitos de presença;

d) Analisar e identificar o que *dura* nas imagens que nos olham no *corpus* que elegemos.

Há nas imagens algo que nos fala e nos toca consideravelmente. Elas nos olham da mesma maneira que as vemos. Kilpp (2013) menciona que aquilo que vemos nas imagens se relaciona com aquilo que nelas nos olha e que é necessário um método apropriado para laborar aquilo que seja mais condizente, permitindo vias de acesso para que possamos compreender o que vemos.

Assim como Kilpp (2013), é necessário nos colocarmos de “salto na duração da coisa”, a fim de intuirmos sobre o que nos olha e não sobre aquilo que vemos na coisa, haja vista que a nossa percepção age com o objetivo de ver aquilo que lhe interessa para a ação, suprimindo o que é considerado desnecessário para agir.

Ou seja, e concluindo, aquilo que nas imagens dura é justamente o que nos olha, sendo que as imagens nos olham pela mesma razão pela qual as olhamos atentamente. Há algo nas imagens que nos olha, e que nos olha porque nelas dura algo que também dura em nós. Nós o intuímos porque tanto em nós quanto nas imagens há em devir um mesmo *élan vital* que dura na ausência do todo, no longínquo do todo, na falta de memória do todo. O que falta na imagem é o mesmo que nos faz falta: a falta do todo, que corresponde diretamente à falta da memória (KILPP, 2013, p. 23).

Desse modo, expomos que a nossa proposta metodológica está balizada no método intuitivo, nas cartografias e nas dissecações. E não podia ser diferente, sobretudo diante do reconhecimento que fazemos sobre o “ser” das coisas e por eles possuírem uma memória e uma duração, conforme já expusemos brevemente.

O método intuitivo foi engendrado por Bergson e está pulverizado em suas diversas obras, sendo que Deleuze (1999) foi o responsável em estruturar o método intuitivo bergsoniano. Não há qualquer relação da intuição em Bergson com o que o senso comum designa ou pensa genericamente esse termo. Assim, intuição, em Bergson, não corresponde “a um sentimento nem uma inspiração, uma simpatia confusa, mas um método elaborado, e mesmo um dos mais elaborados métodos da filosofia” (DELEUZE, 1999, p. 7).

A intuição em Bergson supõe a duração. Dessa forma, seria até contraproducente tomarmos a duração e nos opormos à intuição bergsoniana. Bergson

diz que a intuição é precisa e rigorosa, pois coloca à prova problemas de pesquisas, avaliando e apontando incoerências que levam a reflexões, afirmações, escritas mal elaboradas e equivocadas.

Conforme Bergson, o método intuitivo parte de três espécies de atos simples que são dispostos por Deleuze como regras: “a primeira espécie concerne à posição e à criação de problemas; a segunda, à descoberta de verdadeiras diferenças de natureza; a terceira, à apreensão do tempo real” (DELEUZE, 1999, p. 8). Assim, ainda segundo Deleuze (1999, p. 8; 14; 22), o método intuitivo, por fim, se resumiria nas seguintes regras:

1. Aplicar a prova do verdadeiro e do falso aos próprios problemas, denunciar os falsos problemas, reconciliar verdade e criação no nível dos problemas;
2. Lutar contra a ilusão, reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza ou as articulações do real;
3. Colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço.

Nos parágrafos anteriores dissemos que não temos o hábito de construir problemas, mas de resolvê-los. Preocupamos-nos mais com a resolução de problemas que com a criação de problemas coerentes. Os problemas nos chegam sempre feitos e quase nunca os questionamos.

Explicitando um pouco mais sobre o primeiro tipo de “problemas inexistentes”, fazemos uso de um exemplo tomado por Bergson (2005), quanto à análise que ele faz sobre a ideia do “não-ser”, chegando à conclusão de que há *mais* nesta concepção de “não-ser” do que *menos*, como alguns, ao contrário, gostam de ressaltar. Portanto, haveria *menos* na ideia de “ser”, haja vista que o “não-ser” é a negação do “ser”, ou seja, “a ideia do objeto ‘não existindo’ é necessariamente a ideia do objeto ‘existindo’ com, em acréscimo, a representação de uma exclusão desse objeto pela realidade atual tomada em bloco” (BERGSON, grifo do autor, 2005, p. 310).

Desse modo, a concepção do “não-ser” é um desejo expresso a fim de substituir aquilo que *é* por aquilo que *gostaríamos que fosse*. Temos assim uma

substituição de algo por outra coisa, mais precisamente, ou seja, uma *falta* que sinto que se opõe ao que *vejo*, ao que *é*.

A respeito do misto mal colocado, segunda regra do método intuitivo e outro tipo de causa dos falsos problemas, Bergson nos alerta que o engano está em agrupar coisas que diferem por natureza. Aqui, o engano é tomar coisas com naturezas distintas e colocá-las como diferença de grau, de intensidade. “Pergunta-se, por exemplo, se a felicidade se reduz ou não ao prazer; mas talvez o termo prazer subsuma estados muito diversos, irreduzíveis, assim como a ideia de felicidade. Se os termos não correspondem a ‘articulações naturais’, então o problema é falso, não é concernente à ‘própria natureza das coisas’” (DELEUZE, 1999, p. 11).

Há equívocos levados a pontos altos na discussão filosófica, psicológica e até na comunicação, especialmente quando tratam da percepção. Há muitos enganos quando se pretende diferenciar as coisas em termos de natureza ou de grau. Naquilo que há diferenças de natureza toma-se como de grau e, assim, vice-versa. As obras de Bergson são recheadas de exemplos que buscam evidenciar as distinções entre conceitos e que são tomados como similares e que na verdade apresentam diferenças de naturezas, dentre as quais podemos citar o tempo físico e a duração.

Quanto à terceira regra do método intuitivo, Bergson nos diz que o tempo, na concepção da Relatividade, é uma justaposição de estados, enquanto que a duração, o tempo que vivemos e experimentamos, é *perene*, ininterrupto, incapaz de se tornar imóvel, pois ele é, por essência, *movente*, tendo como imanência *passar*. Na duração não há imobilidade, não há como calcular a rota de um móvel, pois isso equivaleria a espacializar o tempo, torná-lo estático e, dessa maneira, transformar tempo em espaço. Assim, “a duração é sempre o lugar e o meio das diferenças de natureza, sendo inclusive o conjunto e a multiplicidade delas, de modo que só há diferenças de natureza na duração” (DELEUZE, 1999, p. 23).

É necessário, portanto, colocar as coisas mais na duração, no tempo que no espaço, reconhecer que as coisas que se relacionam conosco possuem a sua própria duração e, porquanto, mudam qualitativamente, diferindo “por natureza de todas as outras coisas *e de si mesma*” (DELEUZE, 1999, p. 22, *grifo do autor*). Colocar as coisas mais em função do espaço nos possibilita apenas acesso a homogeneidade quantitativa delas, ou seja, as diferenças de grau.



Em resumo, a intuição torna-se método, ou melhor, o método se reconcilia com o imediato. A intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós. (DELEUZE, 1999, p. 23).

Além do método intuitivo de Bergson, utilizamos como procedimento metodológico a metodologia das cartografias. Por meio dela buscamos cartografar quadros de imagens. As cartografias possibilitaram um transitar, conforme os percursos desenvolvidos pelo nosso objeto, que evoluía e distinguia-se

de si rizomaticamente [...] Dessa maneira, as autenticações remetem, por sua vez, àquelas características do objeto que vão sendo percebidas pelo pesquisador de acordo com suas afecções, tornadas em percepções no decurso do processo investigatório (no que Bergson chamou de ‘reviravolta’), e que, como tais, retornam à memória do objeto, reinventando-o (ou atualizando-o criativamente) (KILPP, 2010, p. 27).

A cartografia é um procedimento metodológico praticado por pesquisadores como Deleuze, Guatarri e Rolnik, mas “também já tem inscrições mais antigas e desdobramentos importantes dentro da comunicação através, por exemplo, de Benjamin e, em sua esteira, de Martín-Barbero e Canevacci” (Kilpp, 2010, p. 27). Com isso, um pesquisador cartógrafo desenvolve o movimento de um *flâneur* (BENJAMIN, 1986), ou seja, um vagar, um andar que se deslumbra, experimenta, se fascina. Em nosso caso, procuramos realizar um vagar entre as imagens, fragmentando-as, tensionando-as, remontando-as e inventando-as criativamente, como poderá ser visto em nossa análise.

Tomando o método das cartografias, que também pode ser um tipo de procedimento, mapeamos imagens e modos de autenticação de efeitos e insinuações de presença propostos nos filmes que elencamos como nosso *corpus*, a saber: *A Árvore da Vida* (The tree of life, 2011), de Terrence Malick; *Biutiful* (Biutiful, 2010), de Alejandro González Iñárritu; e *2046: Os Segredos do Amor* (2046, 2004), de Wong Kar Wai. Ao mesmo tempo, tentamos manter abertos esses mapas de imagens, indo na mesma direção dos movimentos dos nossos objetos que se atualizam constantemente em sua duração. Como diz Molder (2010), no capítulo *Método é desvio: uma experiência de limiar*, foi necessário também agir contemplativamente em relação ao objeto, pois o

contemplar é um recomeço incessante no intuito de acompanhar a ritmicidade transmutante do objeto.

Este perder e retomar o fôlego é a tradução do impulso e da estrutura rítmica do próprio objecto contemplado. Contemplar é, por conseguinte, uma actividade iniciática que obedece às intimações do seu objecto. “Quanto maior o objecto, mais marcada de interrupção é a contemplação”. (MOLDER, 2010, p. 35)

Em outro eixo trabalhamos com a dissecação. O conceito de dissecação, proposto por Kilpp (2010), é uma inspiração sobre a dissecação disposta em Leonardo da Vinci. Partindo de uma metáfora à dissecação do cadáver, Kilpp busca dissecar os “teores conteudísticos da TV - que nos cegam e ensurdecem em relação aos procedimentos técnicos e estéticos que são o modo *sui generis* da mídia produzir sentido” (2010, p. 28). Em nosso caso, foi necessário dissecar os filmes, fragmentar os seus elementos constitutivos, intervir em seu fluxo, desnaturalizar a maneira que os víamos. A partir desse agir, pudemos verificar de que forma seus elementos produziam e insinuavam efeitos de presença e ausência.

A dissecação é essencial quando tratamos de analisar imagens em fluxo, seja na TV, na internet ou no cinema. Sabemos que esses suportes nos apresentam produtos audiovisuais com tons que, muitas vezes, nos remetem a uma mágica por serem capazes de nos fascinar e nos desviarem de seu caráter, ou seja, de serem justaposições de imagens e sons, com fragmentos que, em si mesmos, não apresentam ou correspondem a sentidos distintos daqueles a que são submetidos quando estão em inter-relação.

Para fundamentar esta pesquisa, buscamos trabalhar com os seguintes autores: Bergson, Gumbrecht, Didi-Huberman, Eisenstein e Walter Benjamin. Através de Bergson, articulamos conceitos como corpo, percepção, memória e duração; em Gumbrecht, a concepção de materialidade e efeitos de presença; Didi-Huberman e Benjamin, a questão da dupla distância, da dialética do próximo e do longínquo, bem como dos vestígios e da aura; já em Eisenstein, resgatamos a materialidade no cinema, a justaposição e colisão das imagens, assim como a organicidade fílmica.

É importante dizer que no início de nossa pesquisa, que teve desenvolvimento com o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Ciências da

Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (PPGCC UNISINOS), nada disso que expusemos estava evidente. Na verdade, na ocasião de nossa admissibilidade ao programa, tínhamos a imprecisa ideia de que a pesquisa deveria analisar o roteiro fílmico a partir da concepção de *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell (2007), embora o nosso interesse estivesse na compreensão de como o filme trabalhava a fim de nos tocar sensivelmente.

Com o progresso no Programa de Pós-Graduação na Unisinos, tanto nas disciplinas, quanto no grupo de pesquisa *Audiovisualidades e tecnocultura: comunicação, memória e design (TCAv)*, aprofundamos leituras e discussões que balizaram as fundamentações propostas nesta pesquisa, além de possibilitarem um olhar mais aguçado, ou melhor, que pretendesse mais desnaturalizado para reconhecer em nosso “objeto” o que nos problematizava e, conseqüentemente, problematizava esse mesmo “objeto”.

O interesse em pesquisar o cinema também advém da formação em Comunicação Social/Rádio e TV pela Universidade Federal do Maranhão, sendo o projeto de conclusão de curso uma análise de um docudrama realizado por mim e mais duas colegas em uma comunidade periférica de São Luís do Maranhão. Também se justifica nos cursos de formação em cinema e de aperfeiçoamento em *Significação fílmica e fazer cinematográfico* na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Em outra frente, o trabalho profissional que se estende tanto ao cinema, como à televisão.

Desse modo, o trabalho aqui descrito está estruturado da seguinte maneira: 2. As materialidades dos recursos técnicos; 3. A trama da dupla distância e o efeito de presença; 4. O que nos olha na imagem; 4.1 Constelação de rastros e vestígios; 4.2 Constelação de movimentos rítmicos; 5. Considerações Finais; 6. Referências Bibliográficas.

No capítulo denominado *As materialidades dos recursos técnicos*, discorreremos sobre a materialidade fílmica, chamando a atenção para a expressividade da tecnologia, da técnica e da estética na feitura do filme e como recurso de presença. Esboçamos um breve comentário sobre a materialidade para alguns autores e cineastas, bem como salientamos sobre o caráter do cinema em dialetizar com os objetos, construindo da sua maneira as coisas que nele se inserem.

Em *A trama da dupla distância* tecemos a respeito do efeito de presença segundo Gumbrecht (2010), tensionando com a dupla distância de Didi-Huberman

(1998). Pretendemos, assim, enredar percursos que nos permitem olhar e compreender os filmes como um trabalho de distância dupla e antagônica que, em relação com a memória, insinuam efeitos de presença.

O capítulo *O que nos olha no que vemos* se divide em dois subcapítulos: *Constelação de rastros e vestígios* e *Constelação de movimentos rítmicos*. Em *O que nos olha no que vemos*, dispomos sobre o corpo, a percepção e a memória, tecendo explicações e relacionando corpo, percepção e memória entre si como elementos que tramam, em conjunto com as imagens fílmicas, a via que produz e insinua efeitos de presença. Nos dois subcapítulos, *Constelação de rastros e vestígios* e *Constelação de movimentos rítmicos*, apresentamos os resultados de nossa pesquisa. No primeiro subcapítulo, explicitamos sobre os rastros e vestígios que são deixados na imagem fílmica e que contribuem para o surgimento de imagens que não estão visíveis no filme. No segundo, abordamos os movimentos rítmicos como formas de visibilidade da imagem ausente e de dimensões que invocam a sensibilidade a partir da maneira que elas agem, a fim de nos *tocar*.

## 2 A MATERIALIDADE DOS RECURSOS TÉCNICOS

Refletir sobre as materialidades dos recursos fílmicos requer, de início, uma alusão ao próprio conceito de materialidades, à capacidade dos objetos se colocarem diante de nós, de aparecerem e, por considerarmos um *ser*, estarem “fora das redes da semântica e de outras distinções culturais” (GUMBRECHT, 2010, p. 96). Elas não estão ao alcance da interpretação, sendo que uma ação neste sentido enfraqueceria e até destituiria o movimento que elas fazem, a fim de se colocarem em evidência e insinuarem diversos efeitos.

Nosso entendimento sobre as materialidades está no pressuposto de que as coisas que estão no mundo - ou seja, as substâncias - possuem relação conosco e são diretamente responsáveis pelas experiências que temos com elas, de tal maneira que a hermenêutica é incapaz de apreendê-las. Portanto, partimos de uma noção que toma outro percurso e que não é a atribuição de sentido. De outro modo, consideramos a substância como operante na constituição de sentido, haja vista que ela se faz presente, afeta o nosso corpo e, dessa maneira, está em relação de tensão.

De imediato, é importante dizermos que rechaçamos que essas coisas, as quais dissemos que se apresentam para nós, sejam compreendidas como representações. Ao contrário de tomarmos a matéria como uma espécie de “veículo”, “invólucro” de um sentido mais profundo, desejamos que tal compreensão seja considerada em sua dimensão espacial e, dessa maneira, material. Isto é, na maneira que os objetos se relacionam e nos afetam quando se colocam em tensão com o nosso corpo. Deste modo, nossa compreensão segue na esteira do que Gumbrecht dispõe acerca da presença, conceito que está balizado na noção de materialidade. A partir de Gumbrecht, entendemos que

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos “presentes” sobre corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

As materialidades, ou seja, a presença delas, fazem referência, o que pode parecer óbvio, a uma relação espacial, a um efeito de tangibilidade. Bergson, por exemplo, ao refletir sobre o corpo e a relação deste com os objetos que o cercam, nos diz, de forma objetiva, sobre o impacto da matéria em nosso corpo. Vejamos o que o autor menciona acerca da ação da matéria: “Em geral, qualquer imagem influencia as outras imagens de uma maneira determinada, até mesmo calculável, de acordo com aquilo que chamamos leis da natureza” (BERGSON, 2006a, p. 14-15).

Já em *Memória e vida*, Bergson, com a intenção de mostrar que a memória atua diretamente na percepção daquilo que vemos, nos deixa uma ilustração que vai ao encontro do modo como a materialidade se põe, age e se deixa em nós quando ela desaparece. Utilizando o exemplo de uma pessoa que está conversando com outra, o autor chama a nossa atenção para aspectos que não se limitam ao sentido do que é dito, mas que destacam seus elementos materiais.

Mas interroguemos nossa consciência. Perguntemos a ela o que acontece quando escutamos as palavras de alguém com a intenção de compreendê-las. Esperamos passivos que as impressões saiam em busca de suas imagens? Não sentimos, antes, que nos pomos numa certa disposição, variável dependendo do interlocutor, variável dependendo da língua que ele fala, do tipo de ideias que exprime e sobretudo do movimento geral de sua frase, como se começássemos por regular o tom de nosso trabalho intelectual? (BERGSON, 2006a, p. 60).

Todavia, encontramos em Gumbrecht uma menção mais direta a essa atuação dos objetos, o que não poderia ser diferente, haja vista que o autor fundamenta esta nossa reflexão sobre as materialidades. Gumbrecht faz uso da citação do que Hans-George Gadamer, filósofo associado à hermenêutica, segundo o próprio Gumbrecht, havia ressaltado em uma determinada entrevista, ao comentar que o poema sofria tensão da sua materialidade.

Quando o entrevistador lhe perguntou se a função desses traços não semânticos seria, por exemplo, questionar a ‘identidade hermenêutica’ do texto, Gadamer respondeu elaborando uma posição ainda mais radical, uma posição que de fato desafia a assunção de que o sentido é sempre e necessariamente a dimensão predominante na leitura de um poema:

Mas – poderemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto [*Ist es nicht ein Singen*]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance [*eine Vollzugswahrheit*]? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta. (GUMBRECHT, 2010, p. 89).

Se a comunicação, com suas novas tecnologias, retomou o desejo intenso de presença, isto é, da relação com as materialidades, segundo Gumbrecht (2010), convém refletirmos sobre as materialidades do cinema, mais especificamente ao nosso trabalho, as materialidades do filme, nos questionando o que está envolvido no processo fílmico e que se consolida com uso daquilo que lhe é material.

Parece indispensável nos atermos naquilo que consideramos ser a parte material do filme, ou seja, o quadro, o fora de quadro, o corte, os planos, o ritmo, as variações de velocidade da imagem, o som, a *mise en scène*, em outras palavras, aquilo que nos referimos como os recursos técnicos fílmicos. Contudo, se destacamos que as materialidades fílmicas se referem aos recursos fílmicos, será necessário refletirmos não somente sobre o corte, o plano, etc., mas também sobre a tecnologia e a técnica. Dessa maneira, seremos obrigados a estender o nosso entendimento sobre a materialidade fílmica a essas duas instâncias que mencionamos.

A discussão sobre a materialidade fílmica não é simples e também não é recente. Alguns teóricos que se destinaram a refletir sobre o filme dissertaram sobre aquilo que nele consideravam de material. Em “As principais teorias dos cineastas”, Andrew (2002) faz um trabalho que retoma algumas dessas discussões, que, direta ou indiretamente, foram preocupações do que seria a matéria prima do cinema. Passando por Mustemberg, Arnheim, Bèla Balázs, Eisenstein, Bazin até Jean Mitry e Christian Metz, o autor faz um apanhado das reflexões centrais para cada um desses teóricos do cinema acerca do que seria considerado, para eles, a matéria do cinema.

Embora muitas das discussões colocadas na obra de Andrew se atenham ao interesse de conferir ao cinema o estatuto de arte, algumas delas são interessantes, pois procuram justificar esse estatuto pela materialidade do filme, o que acaba por nos oferecer possibilidades de reflexão. No entanto, como o objetivo deste trabalho envolve uma análise sobre a materialidade fílmica, ou seja, a sua aparelhagem, sua técnica e estética, é necessário que façamos um recorte e nos foquemos em questões que

contribuirão no entendimento do que estamos tentando evidenciar. Assim, discorreremos sobre alguns autores e pontos que consideramos interessantes para a nossa análise e que foram ressaltados em “As principais teorias do cinema”.

Mustemberg, conforme Andrew (2002, p. 26), considerava que “a tecnologia proporcionou o corpo desse novo fenômeno [o cinema] e que a sociedade deu a vida a esse corpo, forçando-o a desempenhar inúmeros papéis reais”. Na avaliação de Mustemberg, o cinema era veículo da narrativa, que tinha como objetivo a mente humana. Mustemberg dizia que a tecnologia do cinema fazia uso das leis que estruturam a mente para trabalhar “seus efeitos na própria mente” (2002, p. 28). Andrew nos diz que, para Mustemberg, “É a mente a fonte do cineasta e a substância dos filmes” (2002, p. 28).

Em certos momentos, as considerações de Mustemberg retiram a atenção dos recursos fílmicos, bem como de sua tecnologia, voltando-se para uma análise dos processos mentais e as suas relações com o filme. No entanto, ele não deixava de reconhecer “os poderes impessoais da tecnologia” (ANDREW, 2002, p. 26).

Em Rudolf Arnheim nos é cara a tentativa de voltar seu foco de atenção ao que considerava a parte material do filme, ou seja, os planos, o enquadramento, os efeitos cinematográficos. Em outras palavras e de maneira mais generalizada seriam as técnicas fílmicas utilizadas para dar forma ao que era exibido. São as concepções de Arnheim que foram responsáveis, por exemplo, pelo estímulo da produção diversificada sobre técnicas cinematográficas, muitas vezes dispostas em manuais como uma espécie de catálogos padronizados que levariam a alcançar determinado efeito. Muitos destes manuais se tornaram pedagógicos, como uma introdução à linguagem fílmica, e, de certo modo, estéreis, pouco úteis ou fiéis ao que Arnheim objetivava propor.

O teórico alemão percebia que o cinema, como arte, deveria se desviar da tentativa de se assemelhar a realidade, ou ainda, de perseguir a reprodução da realidade. Para Arnheim, o cinema deveria deformar a realidade por meio das técnicas fílmicas, estilizando, criando formas a partir do que captava da realidade e permanecendo, simultaneamente, distante de uma semelhança da realidade. Segundo reflexões de Andrew (2002, p. 27), o filme, para Arnheim, “pode registrar mecanicamente as sensações que a retina coleta, mas o faz indiferentemente e, em consequência, de modo não-representacional. A arte cinematográfica baseia-se na manipulação do tecnicamente visível, não do humanamente visível”.



Arnheim, segundo Andrew (2002), afirmava que o cinema não poderia ser arte se fosse apenas um veículo do real, haja vista que impossibilitaria o cineasta de manipular o veículo. Logo, “O artista teria apenas de rerepresentar a realidade, focalizando a atenção da plateia no que é representado, não no modo de tal representação” (ANDREW, 2002, p. 36). Assim, Arnheim destacou aspectos do veículo que tornam o filme irreal, dentre eles a bidimensionalidade, a iluminação e ausência de cor, o enquadramento da imagem, o tamanho da imagem e a redução da profundidade. É por esse motivo que o teórico alemão via com receio, e até de maneira apocalíptica, a chegada do som e da cor no cinema por acreditar que o cinema se aproximava cada vez mais de uma semelhança da realidade.

Contudo, ao contrário do que Andrew afirma - ao dizer que Arnheim se opunha aos “desenvolvimentos tecnológicos como cor, fotografia tridimensional, som e tela panorâmica”, porque “*reduzem o impacto do cinema* ao levá-lo cada vez mais em direção à experiência natural” (2002, p. 36, *grifo nosso*) -, em última instância, o que sentimos é o veículo, as estéticas e as técnicas do cinema e, dessa maneira, em nossa avaliação, os avanços tecnológicos no cinema não reduzem, senão aprofundam o impacto de sua matéria. Não poderia ser contrário, haja vista que o cinema não é igual à realidade, mas uma realidade em si mesma, com suas características, princípios, limitações e exigências técnicas.

Arnheim, embora fixasse oposição à cor e ao som, por exemplo, sabia que o efeito do cinema era muito mais complexo e que envolvia não somente a matéria do filme, ou seja, o veículo com todos os seus aspectos gerais (técnica, tecnologia, estética), mas também a participação do espectador.

Arnheim salienta o fato de vermos uma mesa retangular como quase retangular mesmo quando a parte frontal é empurrada para bem perto de nossos olhos. Apesar de a imagem retiniana da mesa ser trapezoidal (como seria qualquer fotografia dela tirada dessa perspectiva), nossa mente compensa tal distorção. *Nossa visão, em outras palavras, não é mero resultado da estimulação da retina, mas envolve um “campo” inteiro de percepções, associações e memória. Nesse caso, não estamos vendo mal; na realidade, estamos vendo mais do que nossos olhos podem ver* (ANDREW, 2002, p. 36).

Prosseguindo com a nossa análise, iremos refletir sobre alguns pontos da concepção de Béla Balázs a respeito da noção de “tema fílmico”. Na verdade, o que nos

interessa nessa noção é que, se por um lado a materialidade fílmica era aquilo que denominava de “assunto fílmico”, ou seja, temas que eram apropriados ao cinema e que faziam oscilar a relação tema e forma técnica, de modo que “o tema cinematográfico naturalmente produzia técnicas cinematográficas, e por sua vez era produzido por elas” (ANDREW, 2002, p. 81), por outro o cineasta húngaro nos chamava a atenção para a ação do veículo.

Apenas métodos inesperados e não-usuais produzidos por cenários surpreendentes podem fazer com que as coisas velhas, familiares e nunca vistas atinjam nossos olhos com novas impressões. (BALÁZS *apud* ANDREW, 2002, p. 82).

Ao contrário de Arnheim que via na ascensão do cinema sonoro uma implosão da distância entre cinema e realidade, Béla Balázs via com bons olhos o som e a possibilidade de uso desse recurso, a fim de fazer sentir as propriedades cinematográficas - em nossa análise, diríamos as materialidades fílmicas.

Apenas quando o filme sonoro transformar o barulho em um de seus elementos, separar as vozes isoladas, íntimas, e fazê-las falar conosco separadamente em primeiro plano vocal, acústico; quando esses detalhes sonoros isolados forem colocados de novo em ordem objetiva pela montagem sonora, então o filme sonoro se tornará uma nova arte. (BALÁZS *apud* ANDREW, 2002, p. 82).

Vale ressaltar em Béla Balázs o apreço que tinha ao primeiro plano e a semelhança com o inconsciente ótico de Walter Benjamin (1985). Balázs nos diz que “O primeiro plano pode mostrar-nos uma qualidade de um gesto da mão que nunca antes notamos. [...] O primeiro plano mostra a nossa sombra na parede com a qual vivemos toda a nossa vida e a que mal conhecemos” (BALÁZS *apud* ANDREW, 2002, p. 89).

Para o cineasta e teórico húngaro, o que se revelava no cinema era o fenômeno que denominou de *microdramático*. Ou seja, “se o principal poder do cinema é o primeiro plano, então sua forma adequada deve certamente ser o pequeno drama psicológico, que ocorre com base nos detalhes e que nos afeta por meio de gestos íntimos dos rostos das pessoas e coisas” (ANDREW, 2002, p. 89). Diante desse fenômeno *microdramático* está a câmera que, ao realizar primeiros planos, “dá ao

cinema seu poder de revelar os movimentos secretos e as leis da natureza” (ANDREW, 2002, p. 88).

Recordemos o que nos fala Benjamin (1985) sobre o inconsciente ótico. Apesar de Benjamin não ter se debruçado consistentemente sobre o cinema, mas sim sobre como a reprodutibilidade técnica alterava a arte, tomando o cinema como análise, o seu mais conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1985) aborda questões que dizem respeito aos recursos técnicos do filme, como, por exemplo, o modo como a câmera e seus recursos pode dar acesso ao inconsciente ótico, a capacidade do filme de nos colocar dentro dos minuciosos detalhes das coisas, bem como de nos mostrar as variações desses detalhes promovidas pelo estado de espírito do agente.

O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre *as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara, com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações.* (BENJAMIN, 1985, p. 189, grifo nosso).

Todavia, ao contrário de Balázs, Benjamin parece insinuar que o filme não só registra os detalhes das coisas com seus recursos, mas trabalha sobre o espaço e sobre o tempo, bem como a maneira com que o filme age sobre os diversos materiais que utiliza para nos fazer sentir a dimensão tátil, perscrutando-os com planos detalhes, afastando-os com planos abertos, estabelecendo, assim, uma similar relação de atração e/ou repulsa. Na verdade, acreditamos que o filme dialetiza com a atração e a repulsa como via para fazer sentir presença, mas, também, como via de sedução, insinuação análoga à relação sexual. Contudo, como demonstraremos no capítulo seguinte, a complexidade dessa relação envolve *efeitos de presença* entrelaçados com uma trama da *dupla distância*. Contudo, neste momento é necessário nos atermos sobre as materialidades fílmicas.

Eisenstein (2002), em diversos parágrafos, ao longo de toda a sua obra, nos deixa reflexões sobre as ações das materialidades na constituição do filme. Dissemos anteriormente que as materialidades são os elementos que constituem o filme, como o quadro, o plano, o fora de quadro, o ritmo, etc., mas também a técnica, a tecnologia e a estética fílmica, além dos demais objetos que são alvos de um construto fílmico, por exemplo, os atores e os objetos de cena.

Nesse sentido, Eisenstein, ao explicitar sobre o início de suas tendências cinematográficas, resgata para análise uma produção que havia realizado ainda quando estava no teatro. Através de *O mexicano*, o teórico e cineasta russo, que tinha sido o desenhista dessa peça, propôs ao diretor que a cena da luta de boxe, clímax de *O mexicano*, fosse vista e encenada no centro do palco, ao contrário do que normalmente os diretores de teatro da época faziam: os atores do palco reagiam com excitação a uma determinada cena que eles imaginavam, sendo que a reação expressiva desses atores é que traduziam, ao público presente, o que estava sendo imaginado. O que Eisenstein propunha era a realização da cena com todas as suas peculiaridades a serem vistas pelo espectador e não traduzidas.

Para Eisenstein, a realização das cenas, e não a recriação por meio da reação expressiva do ator, era o que ele denominava de “eventos”, “mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 17). O evento, conforme o cineasta russo, era “um elemento puramente cinematográfico”, diferente das “reações aos eventos”, um elemento puramente teatral” (EISENSTEIN, 2002, p. 17). É que os eventos colocavam a dialética das materialidades da cena em questão.

Enquanto as outras cenas influenciavam a plateia através da entonação, gestos e mímica, nossa cena usou meios realistas, até estruturais – luta real, corpos caindo no chão do ringue, respirações arquejantes, o brilho do suor nos corpos e, finalmente, o inesquecível choque das luvas contra a pele esticada e os músculos tensos. (EISENSTEIN, 2002, p. 18).

Se por um lado as materialidades podem favorecer aos filmes, conforme o modo como são compostas, em outras vezes elas os traem. Mais uma vez, Eisenstein (2002) nos coloca uma ilustração a partir do seu trabalho, da sua experiência com o teatro, na qual utilizava, em alguns momentos, elementos fílmicos que, aos poucos, o

fizeram transitar para o cinema. A produção diz respeito a *Mascarás de gás*, de Tretiakov.

O conflito entre princípios materiais-práticos e descritivos-fictícios foi de algum modo remendado ao melodrama, mas eles acabaram se fragmentando e fracassamos completamente. O carro caiu aos pedaços, e o motorista caiu no cinema. Tudo isto aconteceu porque um dia o diretor teve a maravilhosa ideia de produzir uma peça sobre uma fábrica de gás – numa verdadeira fábrica de gás.

Como percebemos mais tarde, os verdadeiros interiores da fábrica nada tinham a ver com nossa ficção teatral. Ao mesmo tempo, o charme plástico da realidade da fábrica se tornou tão forte que o elemento de realidade despontou com força nova – tomou as coisas em suas próprias mãos – e finalmente este elemento teve de sair de uma arte em que ele não podia dominar. (EISENSTEIN, 2002, p. 19).

Queremos abrir um parêntese para sublinhar a dialética que Eisenstein denomina de *materiais-práticos e descritivos-fictícios*, e que, no cinema, está permeado pela dialética entre quadro e fora de quadro. Quanto a isso, o que temos é um choque, mas compreendido como uma formação, constituição de algo a partir do entrelaçamento, nem sempre harmônico, entre presença e ausência. É que os elementos descritivos-fictícios, ou ainda o fora de quadro, suscita rastros da presença. Nele estaria o indício de uma presença que se faz ausente, ou ainda a imagem de uma ausência que se insinua ao espectador.

Dito isso, é importante mencionar que as materialidades não são apenas aquilo que vemos, mas, conforme Bergson, “um conjunto de ‘imagens’. E, por ‘imagem’, entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama de representação, porém menos do que aquilo que o realista chama de coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’” (BERGSON, 1999, p. 2). Bergson (1999, p. 13) nos dá a dimensão do que entende por imagem ao afirmar que “os nervos aferentes são imagens, o cérebro é uma imagem, os estímulos transmitidos pelos nervos sensitivos e propagados no cérebro são imagens também”. Por fim, ainda de forma mais destacada, Bergson (1999, p. 17) afirma: “Chamo de matéria o conjunto das imagens”.

Retomando as questões das materialidades, Hitchcock sabia muito bem das potencialidades delas. O cineasta britânico conhecia não só a técnica e a tecnologia cinematográfica, mas também a relação que a câmera estabelecia com o filmado. Ele

sabia, por exemplo, que a distância entre a objetiva da câmera e a coisa filmada incidia na variação do tamanho que essa coisa nos era apresentada pela câmera. Outras vezes, Hitchcock construía objetos com tamanhos distintos, a fim de alcançar um efeito desejado. Em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), o cineasta construiu uma mão e um revólver gigante na cena em que o médico aponta a arma para a personagem de Ingrid Bergman.

Então, em *Quando fala o coração* tentei obter o plano do revólver colocando Ingrid numa retroprojeção e filmando a mão do médico engatilhada bem perto da transparência, mas o resultado era duvidoso. Portanto, voltei a me servir da mão gigante e de um revólver quatro vezes maior que o tamanho normal. (TRUFFAUT, 2004, p. 117)

Recordemos, por exemplo, que muitos cineastas e críticos contestaram e, às vezes, de modo feroz a ascensão do som no cinema, já que concordavam que o cinema, após muitos anos, havia alcançado “uma certa perfeição, que foi comprometida, pode-se pensar, pela invenção do falado” (TRUFFAUT, 2004, p. 64-65). A inserção do som havia desestabilizado o cinema “mudo”, o qual Hitchcock julgava como a “forma mais pura de cinema” (TRUFFAUT, 2004, p. 64). A materialidade sonora teve tanto impacto no cinema mudo que atores de grande sucesso, ao transitarem para o cinema falado, foram relegados ao esquecimento.

Reflitamos neste instante sobre a materialidade no que tange à tecnologia. Convém pensarmos, por exemplo, o motivo da diversidade de equipamentos disponíveis no mercado. Todavia, é necessário ultrapassarmos a visão comercial de uma diversificação motivada apenas pela variedade de preço. É preciso que se reflita sobre a diferença entre um equipamento sonoro alemão e um americano, por exemplo, e que nos perguntemos, para tentarmos compreender, até que ponto o timbre, o ritmo e a pronúncia própria de uma determinada língua são levados em consideração na construção desses equipamentos.

É sabido que uma câmera de captação de imagem se difere da outra e, conseqüentemente, produzem imagens distintas. Os rolos de película são numerosos e cada um apresenta uma textura, cor, contraste e luminância diferente. A indústria cinematográfica faz uso dessa fonte de recurso tecnológico de maneira expressiva, como pode ser visto nas vastas revistas destinadas aos profissionais da área, como a americana

*American Cinematographer*, que é designada a profissionais e ao público em geral interessado em direção de fotografia. Já no digital, a proliferação de softwares capazes de criar, modificar, corrigir e aprimorar a imagem visual e sonora também é abundante.

Vale destacar, ainda na esteira de uma tecnologia construída a partir de parâmetros vinculados à cultura material, a entrevista da pesquisadora canadense Lorna Roth ao jornal digital Nexo. Na matéria intitulada “Como a indústria da fotografia determinou que o ‘normal é a pele branca”, a socióloga nos diz que a impressão dos filmes da fotografia analógica em cores, por muito tempo, teve como padrão de cor, densidade, textura e luminância a pele branca. Esses padrões tinham a ver com as referências de um cartão denominado Shirley. Estes padrões de referências para a impressão fotográfica foram instituídos a partir de padrões eurocêntricos de beleza: pele clara e olhos claros. Isso impossibilitava, conforme Lorna Roth, que um tom de pele negro tivesse uma gama de nitidez, luz, contraste satisfatório. Atualmente, as explorações de tons na imagem são extensas, o que denota uma variedade expressiva.

As proporções de tela delimitam o visível da imagem. Elas são variadas e estão em todos os aparelhos de produção e reprodução de imagem. Essas proporções sofreram alterações no cinema e, muitas vezes, elas são utilizadas para fins estéticos. Como ilustração, há *aspect ratio* (razão entre largura e altura) ou proporção da imagem de 1,33:1 ou 4:3, correspondente ao padrão do “cinema mudo” e que, com a aparição do “cinema sonoro”, foi alterado para 1,37:1, a fim de designar um espaço para a inserção do som. Logo após, houve o surgimento do anamórfico, palavra de origem grega que significa sem forma. A imagem anamórfica possui vários formatos de tela no cinema (2,35:1, 1,85:1, 2,20:1, etc.). O que se percebe é uma relação desproporcional entre largura e altura, de maneira que 2,35 denota uma largura 2,35 vezes mais larga que alta. Isso destaca também uma anamorfose (daí resulta o termo anamórfico, que é relativo à anamorfose), uma maneira de “relativizar ou ‘perverter’ os cânones mais rígidos da perspectiva geométrica do renascimento” (MACHADO, 1993, p. 100).

Ainda segundo Machado (1993, p. 100), “as técnicas clássicas de anamorfose consistem num deslocamento do *ponto de vista* a partir do qual a imagem é visualizada, sem eliminar, entretanto, a posição anterior, decorrendo daí um desarranjo das relações perspectivas originais”. Por muito tempo, a relação de perspectiva padrão do cinema foi a proporção de imagem 4:3, que acabou sendo substituída pelos padrões anamórficos. O que se teve foi uma ruptura, redefinição e extensão da perspectiva

visual. A tela, como limite da imagem, conseqüentemente é afetada nos modos de organização do que está visível.

Com as variedades de proporção de tela, a escolha de uma delas se tornou, muitas vezes, opção expressiva e estética, como no filme *Fausto* (Faust, 2011), de Alexandr Sokurov, em que a proporção de tela (1,37:1 ou 4:3) com o arredondamento das bordas da imagem, contribuiu para uma dimensão de claustrofobia e horror. Tal constatação se torna mais curiosa quando nos atentamos que a televisão brasileira ainda é transmitida em um formato *standard* (4:3), sem falar que, em nível mundial, a transição do formato *standard* para *high definition* (16:9) é recente.

Outro exemplo que não podemos deixar de mencionar e que diz respeito à utilização dos formatos de tela como recurso expressivo é o filme *Os oitos odiados* (The Hateful Eight, 2015), de Quentin Tarantino, que, originariamente, foi filmado em um padrão anamórfico denominado *Ultra Panavision 70mm*, o maior formato de tela, com uma relação 2,76:1 e que não era utilizado desde a década de 60 do século passado. Mas o uso do *Ultra Panavision 70mm* requereu salas apropriadas para a exibição nesse formato. No Brasil, o que os espectadores acompanharam foi um filme distinto daquele planejado por Tarantino, haja vista a inexistência de salas de exibição condizentes ao *Ultra Panavision 70mm*. Assim, o que se perde é uma experiência fílmica que foi esboçada a fim de potencializar esse outro limite da imagem.

Isso é um ponto da nossa discussão, que, embora complexo, exigiria uma análise mais profunda sobre todas as nuances que envolvem a imagem fílmica e a relação com a elaboração de atmosferas e efeitos de presença. Tendo em mente a unidade múltipla do filme, em que a imagem fílmica é resultado de uma gama diversa de material, queremos neste momento nos deter sobre a organicidade do filme, mais especificamente na *relação factual dos fragmentos* (EISENSTEIN, 2002). Esta age na constituição da atmosfera fílmica, dos efeitos de presença que se faz no filme e em nós. Eisenstein (2002, p. 16) nos coloca o que está em jogo:

O músico usa uma escala de sons; o pintor, uma escala de tons; o escritor, uma lista de sons e palavras – e estes são todos tirados, em grau semelhante, da natureza. Mas o imutável fragmento da realidade factual, nesses casos, é mais estreito e mais neutro no significado e, em consequência, mais flexível à combinação. De modo que, quando colocados juntos, os fragmentos perdem todos os sinais visíveis da combinação, aparecendo como uma unidade orgânica. Um acorde –



ou mesmo três notas sucessivas – parece uma unidade orgânica. Por que deveria a combinação de três pedaços de filme, na montagem, ser considerada uma colisão tripla, impulsos de três imagens sucessivas?

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado se chama de violeta, e não de uma “dupla exposição” de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível. É muito fácil distinguir três gradações de significados na linguagem – por exemplo: “uma janela sem luz”, “uma janela escura” e “uma janela apagada”.

Agora, tente expressar estas várias nuances na composição do plano. É possível? Se for, então que contexto complicado será necessário para arrumar os pedaços de filme num rolo de modo que a forma preta na parede comece a mostrar uma janela “escura”, ou uma “apagada”? Quanta capacidade e engenhosidade serão gastas para se conseguir um efeito que as palavras obtêm de modo tão simples?

Em nossa proposta, queremos destacar não apenas a relação entre os fragmentos fílmicos como produção de significado, mas, especialmente, como efeito de atmosferas, presenças. Assim como Eisenstein (2002) se questionou sobre o que era necessário no âmbito do cinema para significar algo por meio da justaposição de fragmentos, queremos tomar o mesmo viés de problematização, porém nos perguntando a respeito desses estados de presença, da atmosfera que sentimos em relação a certos filmes. Por outras palavras, nos questionar como a materialidade fílmica se faz sentir e insinua tais efeitos.

Dissemos que há todo um aparato tecnológico que é utilizado não somente com finalidade de produção de imagens, mas com intuito expressivo e estético. Essas imagens são produzidas a partir de uma composição da *mise en scène*, sendo que o filme emerge da relação entre a *mise en scène* e a *mise en cadre*, em que, nos termos de Eisenstein (2002), a *mise en cadre* é a relação dos planos.

A *mise en scène* é um construto fílmico, ou seja, o filme utiliza-se de outras materialidades para constituir a sua. Uma escada em espiral em um filme não é utilizada apenas em sua maneira habitual, ou seja, para ligar um piso a outro. Uma escada em um filme serve, conforme a posição e o plano de uma câmera, não apenas para alargar a ilusão de profundidade do quadro, mas também para dizer algo sobre uma determinada sequência, bem como para contribuir com a dimensão tátil invocada pelo filme, dependendo da relação que a iluminação, o enquadramento, o plano, o ritmo, etc. incide nela. Mais uma vez, neste sentido, fazemos uso das palavras de Hitchcock que, ao se apropriar das coisas de uma determinada localidade, tomava-as para outras finalidades, aquelas que são do interesse do cinema.

Ajo sempre assim, toda vez que é possível. Mas na verdade isso deve ser mais do que um simples pano de fundo. É preciso tentar usar de forma dramática todos esses elementos locais, devemos nos servir dos lagos para afogar as pessoas, e dos Alpes para fazê-las cair nas fendas de uma geleira! (TRUFFAUT, 2004, p. 105).

Muitos processos de elaboração de um filme têm por procedimento segmentar determinada sequência em objetivos, por exemplo: um filme que tem no roteiro uma sequência a ser construída para fazer sentir a atmosfera de um casal em vias de separação determina tal objetivo com a finalidade de estabelecer que tipo de materialidades atuantes no filme serão necessárias e a maneira como elas se relacionarão com as outras, a fim de tentar produzir tal efeito. Assim, não somente o plano, o ritmo e demais elementos constituintes do filme serão manejados com esse objetivo, bem como as demais tecnologias em imagem e som disponíveis. Com isso, temos a *mise en cadre*.

O cinema é uma justaposição de planos. Mesmo o plano sequência, como aponta Deleuze (1983), apresenta uma quantidade de planos dentro de um único plano. Ainda no que tange ao plano, a câmera, ao ser acionada, corta o Todo de tal maneira, que podemos dizer que o plano é “um corte móvel da duração” (DELEUZE, 1983, p. 16).

Cada plano é distinto e, como dissemos, a relação deles é o que denominamos, a partir de Eisenstein (2002), *mise en cadre*. O cinema nos prepara para a dimensão tátil, por meio do transcorrer do filme que se sucede de plano a plano. Com isso, a atmosfera, a presença fílmica que se deixa sentir é a mudança que o movimento fílmico, estabelecido pelo corte móvel no Todo, a partir do plano, suscita no próprio filme, através da sucessão de imagens ou dos planos justapostos. Isso porque “o movimento é uma translação no espaço” (DELEUZE, 1983, p. 16), pois, ao se movimentar, ele muda qualitativamente o todo.

Se considero partes ou lugares abstratamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um ao outro. Mas estou em A, faminto, e em B existe alimento. Quando atinjo B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, mas o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois. Quando Aquiles ultrapassa a tartaruga, o que muda é o estado do todo que compreendia a tartaruga, Aquiles e a distância entre os dois. O movimento remete sempre a uma

mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. Se pensarmos em átomos puros, seus movimentos que testemunham uma ação recíproca de todas as partes da matéria exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que pretensos elementos se movem. (DELEUZE, 1983, p. 16-17).

Assim, o que o filme nos mostra é uma alteração, uma passagem qualitativa de um estado ao outro, a partir da sucessão fílmica. Acontece um *descobrimento*, uma revelação que se dá por meio das materialidades fílmicas, as quais foram apresentadas nesta discussão. Todavia, a insinuação de um efeito de presença da imagem fílmica é resultado, também, de uma trama realizada pela *dupla distância*, como veremos a seguir.

### 3 A TRAMA DA DUPLA DISTÂNCIA E O EFEITO DE PRESENÇA

O ponto de partida para este propósito (pensar a presença e a ausência da imagem em conjugação com uma dupla distância que trabalha, a fim de produzir efeito de presença) requer considerar que o filme seja potência de desdobramento de uma distância dupla e contraditória, bem como potência de presença e ausência. Mas, a fim de discursar sobre tais fenômenos na imagem fílmica, é necessário pontuarmos, de início, sobre a presença e a ausência para, posteriormente, tratarmos sobre a dupla distância, com a intenção de incursionarmos adequadamente no filme como produção de um forte efeito de presença.

Tomamos o termo presença como a capacidade de determinados objetos em se lançar diante de nós, produzindo impacto sobre nossos corpos. A noção de presença advém de Gumbrecht, que ressalta a referência espacial como atributo inerente a algo que se faz presente.

O que é “presente” para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor<sup>1</sup> pretendia usar a palavra “produção” na linha do seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

O autor trava um debate com o que chama de cultura de sentido, ou seja, a predominância do campo hermenêutico, da “universalidade da interpretação” (*idem*, p. 22), ou ainda, “da tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido – é a prática nuclear, na verdade, a única, das Humanidades” (*idem*, p. 21-22).

É necessário dizer que o termo presença, como pôde ser percebido, advoga a força das materialidades em nos tocar fisicamente, em se mostrar, se revelar por meio

---

<sup>1</sup> O autor a que Gumbrecht se refere é ele mesmo. Parte da sua obra, *Produção de presença*, possui um tom muito pessoal.

dos efeitos que são provocados pelo encontro com o nosso corpo. Não há nada de análogo nesse fenômeno com o que a semiótica flexiona, apontando o material, a superfície, como um veículo de estruturas de sentido que devem ser identificadas e interpretadas. Ao contrário do que a semiótica considera, como Gumbrecht destaca, o efeito de presença, consequência do impacto da materialidade, não deve ser visto como uma complementaridade ou reforço de uma estrutura de sentido, mas como tensão ao sentido. Em última análise, é preciso ultrapassar a polaridade entre o significante puramente material e o significado puramente espiritual. Por isso, há a necessidade de afirmar a *substancialidade do Ser*, conforme nos propõe Gumbrecht.

O esforço em desmembrar as complexidades de sentido acaba por enfraquecer e até impedir o avanço do Ser. Todavia, as formas que são evidentemente constituídas de conglomerados de sentido, como, por exemplo, o poema, também podem desestabilizar nossa situação cotidiana e provocar o fenômeno de presença, haja vista que o poema apresenta aspectos que estão fora das estruturas de sentido e que acabam por tensioná-las, a exemplo do ritmo, da tonalidade da voz, da melodia das palavras e de suas relações, da performance, etc.

Sendo assim, em contraposição à cultura de sentido, Gumbrecht propõe uma reflexão sobre uma cultura de presença que, para ser investigada, requisita de procedimentos distintos dos que são utilizados pela hermenêutica. Para isso, o autor propõe quatro tipologias que possuem o objetivo de nos oferecer formas de apropriação do mundo, das coisas do mundo. São elas: comer, penetrar, misticismo e comunicação total, sendo que a tipologia comunicação total concerne ao polo da cultura de sentido.

Resumidamente, diremos que, em Gumbrecht, *comer* refere-se ao modo de apropriação das coisas, a fim de querermos nos tornar um só com elas, com o mundo. Basta pensarmos na eucaristia católica, ou seja, comer a carne e beber o sangue de Cristo. Para o autor, comer é o modo mais direto de apropriação das coisas do mundo.

*Penetrar* refere-se ao desejo de se fundir à coisa e de manter essa fusão que é transitória. Obviamente que os atos de *penetrar* exigem uma relação corporal, dentre os quais se encontram o contato corporal, a destruição, o assassinio, a agressão e a sexualidade. Conforme Gumbrecht, “a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas é sempre transitória e, por isso, abre necessariamente um espaço de distância ao desejo e à reflexão” (2010, p. 115).

*Misticismo* refere-se ao modo de sentir fisicamente as coisas do mundo ou do outro, sem elas, necessariamente, tornarem-se visíveis, ou seja, darem a sua forma nítida ao sentido da visão. Gumbrecht nos diz que, pelo fato da nossa cultura, predominantemente de sentido, destinar todas as formas de misticismo às formas de vida espiritual, ocorre “O problema da dupla experiência de que tais estados de arrebatamento místico muitas vezes são induzidos por práticas corporais altamente ritualizadas e vêm sempre com a percepção de um impacto físico” (2010, p. 115-116).

Porém, antes de prosseguirmos com a análise e dissertarmos sobre a dupla distância, ainda falta explicitarmos alguns pontos importantes para a nossa pesquisa em torno do conceito de presença, com o qual as tipologias que mencionamos estão estritamente vinculadas, pois parecem ter sido forjadas a partir deles.

O primeiro ponto, embora não seja uma característica determinante do fenômeno da presença, mas que não deixa de ter relevância, pois pode tornar suas potencialidades mais compreensíveis, é que a presença, ou ainda, os efeitos de presença, “têm sido tão completamente banidos que agora regressam sob a forma de um intenso desejo de presença - reforçado ou até iniciado por muitos dos nossos meios de comunicação contemporâneo” (2010, p. 42). Assim, o cinema é um meio privilegiado dos fenômenos de presença, haja vista sua forma de concepção centrada na materialidade tecnológica, corporal e das coisas do mundo, a partir da composição daquilo que se tornará a *mise en scène*. Também há a relação dos planos que Eisenstein (2002) denominou de *mise en cadre*.

O segundo ponto, e mais peculiar às particularidades do fenômeno da presença, é que a experiência estética é fruto do impacto provocado pelos efeitos de presença. Não somente isso, mas a presença coloca em evidência a substância que, para ser percebida, necessita de uma forma. É dessa maneira que Gumbrecht ressalta o caráter espacial desse fenômeno, uma vez que o surgimento da presença, a sua revelação, requer uma forma, um espaço, a fim de que o acontecimento do toque físico seja concretizado.

O terceiro ponto diz respeito a esse aspecto eventual do fenômeno da presença. Dissemos no parágrafo anterior que ele [o fenômeno da presença] *acontece*. Gumbrecht ressalta essa particularidade ao mencionar que “um objeto da experiência estética surge e por momentos produz em nós essa sensação de intensidade” (2010, p. 141). O autor ainda chama a atenção para a impressão de que esse acontecimento

“parece vir do nada” (*idem*, p. 141). Mas o nada aqui deve ser compreendido, como nos diz Gumbrecht, através de uma citação de Heidegger: “a negação do que é” (HEIDEGGER *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 141). Bergson, em sua tese sobre o ser e o não ser, ressalta a mesma questão colocada por Gumbrecht, ao dizer que a concepção de “não ser” é a negação de algo existente. Assim, o que podemos compreender dessa exposição feita por Gumbrecht, e que encontramos eco em Bergson, é que o acontecimento da experiência estética é a ruptura de uma temporalidade para a atuação de outra.

Dessa maneira, o quarto ponto se refere à temporalidade que o fenômeno da presença destaca, uma temporalidade que é efêmera, “pois se desfaz como surge” (GUMBRECHT, 2010, p. 142). Não sabemos quando ela ocorrerá e nem a sua partida, que pode ser lentamente ou rapidamente. Isso delinea que o efeito de presença não pode ser controlado ou permanente, tão pouco assegurado de que, uma vez revelado, venha a aparecer novamente em outra oportunidade. Com isso, não há garantia do seu surgimento, de métodos infalíveis que venham a mostrar a presença de algo, embora existam condições que possam facilitar o surgir do efeito de presença.

O quinto ponto vai ao encontro dessa peculiaridade do fenômeno da presença em pôr uma temporalidade efêmera. Se o efeito de presença nos atinge através de uma temporalidade momentânea, ou seja, aquela que se “desfaz como surge”, ela nos provoca também momentos de intensidade. Esta intensidade dialoga tanto com a *sensualidade*, como com a *violência*. No caso da sensualidade, a intensidade provocada por um objeto de presença nos deixa fascinado, ao mesmo tempo em que a nossa incapacidade de manter essa fascinação, provocada pelo aparecimento desse efeito de presença, intensifica o *desejo* de tê-lo quando esse fenômeno se desfaz. Por outro lado, essa intensidade surge através de choques entre si e entre nosso corpo. O seu aparecer pode ser abrupto e, assim, violento. Conforme Gumbrecht (2010, p. 144), “não pode haver genuína experiência estética sem um momento de violência”.

Ora, se o espaço é a principal dimensão pela qual, numa cultura de presença, a relação entre os seres humanos, isto é, entre corpos humanos, se constitui, então, essa relação pode ser constantemente transformada (e de fato muitas vezes é transformada) em violência – ou seja, na ocupação e no bloqueio do espaço pelos corpos – contra outros corpos. (*idem*, p. 110).

A sexta particularidade do fenômeno da presença que sublinhamos é que “os efeitos de presença que podemos viver já estão sempre permeados pela ausência” (*idem*, p. 135). Tal aspecto coloca em evidência um aparecimento e um desaparecimento da presença e, em nosso entendimento, uma duplicidade que em Didi-Huberman (1998) apreendemos como uma ação da *dupla distância*, fundada a partir dos termos do conceito de *aura*, deixado por Benjamin (1985). Todavia, antes de prosseguirmos para esse conceito, que nos é tão caro, apontamos a sétima e, para nós, última particularidade que gostaríamos de demarcar do fenômeno da presença.

A presença requer uma disposição serena, ou seja, a condição de estarmos “ao mesmo tempo concentrados e disponíveis” (*idem*, p. 132). Entretanto, é preciso não deixar que “a concentração calcifique na tensão de um esforço” (*idem*, p. 132). Isso nos remete à condição de espectação fílmica. O filme, diferentemente de outros meios como rádio ou televisão, por exemplo, nos põe exigências para a sua apreciação. Uma delas é a disposição serena, ou seja, a condição de estarmos concentrados e disponíveis para acompanhar as sucessões de imagens que se desenrolam em uma tela. É claro que tal fenômeno já difere de uma espectação realizada por serviços *on demand*, ou outro recurso em que o filme possa ser “parado”, tornando a espectação fragmentada. Malgrado, ainda acreditamos que as condições de espectação fílmica, para alguns cinéfilos, estudiosos, profissionais, bem como para apreciadores, se deslocam das salas de cinema e transformam o ambiente domiciliar, buscando transmutar a situação cotidiana familiar e simulando a sala escura, a sucessão de imagens sem interrupção, em consequência, a condição de concentração e disponibilidade.

Realizado esse percurso, coloquemo-nos a refletir sobre essa experiência da *dupla distância*. Como havíamos dito anteriormente, a dupla distância põe uma presença que está ausente. Na verdade, a dupla distância vem explicar, de forma satisfatória, o *fenômeno da aparição* de certas coisas, a qual Benjamin flexionava como *aura* e que revelava a trama que a distância desdobrada, uma distância paradoxal, elaborava. Uma distância que dialetiza o longínquo com o próximo, ou ainda, como dissemos, o ausente com o presente. Mas isso se deve à característica da *aura* que, como nos diz Benjamin (1985, 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”.



Todavia, é importante sublinharmos algumas questões a respeito da *aura*, mesmo que brevemente, a fim de enxotar qualquer menção ou reflexão desse tipo de *aparição* somente à ordem do divino, ou ainda, do universo religioso, da crença. Para isso, repetiremos Didi-Huberman (1998), que elaborou justificativas bastante convincentes destinadas a *secularizar a aura*, ou melhor, como nos fala Didi-Huberman (1998, p. 156), a “ressecularizar essa noção de aura”.

Didi-Huberman (1998) faz todo um apanhado histórico e filológico que visa destituir a noção de aura do seu aspecto de credo. Para isso, o autor busca devolver o valor de culto à esfera do laico, ou seja, desviar “a *natureza cultual* do fenômeno aurático” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 155) do mundo da devoção. Logo, Didi-Huberman se remete, dentre outras razões, ao significado da palavra culto:

*Cultus* – o verbo latino *colere* – designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e de ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e à sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um *lugar trabalhado*. Uma terra ou uma morada, uma morada ou uma obra de arte. Por isso o adjetivo *cultus* está ligado tão explicitamente ao mundo do *ornatus* e da “cultura” no sentido estético do termo. (*idem*, p. 155, grifo do autor).

Ainda assim, Didi-Huberman, não obstante o sentido da palavra *cultus* como lugar trabalhado, confessa que “O mundo da crença terá seguramente, e desde o começo, se podemos dizer, infletido de vez esse sentido da palavra ‘*cultus*’”. Dessa forma, “Pode parecer doravante impossível – filológica e historicamente falando – evocar um ‘valor de culto’ associado à aura de um objeto visual sem fazer uma referência explícita ao mundo da crença e das religiões constituídas”. Contudo, apesar dessa constatação, mesmo diante disso,

parece claramente necessário *secularizar*, ressecularizar essa noção de aura – como o próprio Benjamin podia dizer que a “rememoração é a relíquia secularizada” no campo poético – a fim de compreender algo da eficácia “estranha” (*sonderbar*) e “única” (*einmalig*) de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o efeito de “desconstituir” ou de desconstruir as crenças, os valores culturais, as “culturas” já informadas. (*idem*, p. 156).

Didi-Huberman prossegue com a sua explanação, colocando, por exemplo, o “silêncio” que Benjamin comentava como potência de aura, bem como “a língua incomparável da caveira”, expressões que não pertencem somente ao mundo da religião, embora possam ter sido, ao longo da história, vinculadas ao religioso. A partir disso, ele nos questiona:

Mas porque se teria *ainda* que fazer de todas as caveiras objetos para a religião, como se a caveira não fosse a cabeça de todos – crente ou não, cada um portando-a diretamente no rosto, que ela inquieta ou inquietará de qualquer modo –, e como se seu uso hiperbólico pela iconografia religiosa (pensemos nas catacumbas ‘ornadas’ dos capuchinhos de Roma ou de Palermo) impedisse incluir a caveira num catálogo de objetos seculares? (*idem*, p. 157).

Dito isso, incursionemos nesta concepção teórica que é a *dupla distância*, uma estrutura dialética que busca descobrir o fenômeno aurático, destinado a explicar a experiência dialética da aparição, ou ainda, a traçar o paradoxo temporal, a tecitura ambígua de tempo e de espaço, do presente e do passado, do distante e do próximo. Tais aspectos agem no fenômeno da aura e se dialetizam, sendo responsáveis pelo *acontecimento háptico*, uma forma do objeto se dar a ver e que poderíamos apontar como um tipo de presença, para dialogarmos com Gumbrecht.

O livro de Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, nos atrai pelo movimento instigante de buscar compreender o que nos olha nas imagens; neste nosso trabalho, diríamos “o que nos olha nestes filmes que vemos?”. Embora as reflexões de Didi-Huberman estejam pautadas na compreensão da imagem na esfera da Arte, sua articulação com conceitos benjaminianos, como aura, rastro, sintoma e imagem dialética, afetam consideravelmente a epistemologia da imagem nos termos da comunicação.

Há uma inelutável cisão que separa, dentro de nós, o que vemos daquilo que nos olha. Quando a imagem fílmica nos olha, a vemos e ela nos fixa, como um véu que é suspenso, ou ainda, como o olhar da medusa que petrifica permanentemente aquele que a vê. Todavia, o que vemos não nos fixa permanentemente. Há algo que ao nos firmar, logo nos separa, algo que avança, mas também recua, desaparece. De acordo com Didi-Huberman, há um duplo movimento de presença e ausência, em que o ato de

“ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31).

Assim, a *dupla distância* que Didi-Huberman nos oferece, revela um “duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória, uma protensão” (*idem*, p. 160). Para Didi-Huberman, há um movimento realizado nessa cumplicidade entre o olhado e o olhante, em “que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (1998, p. 29). Neste sentido, o conceito de sintoma é profícuo, abrindo rastros, via promovida pela imagem como revelação de sua complexidade e de sua latência incontrolável. Em prefácio à edição do livro de Didi-Huberman no Brasil, Stéphane Huchet menciona: “Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados” (1998, p. 17).

A *dupla distância* é a forma espaço-temporal, uma estrutura para compreender a experiência dialética, tendo como vista o poder da distância, a trama realizada entre o próximo e o longínquo, a presença e a ausência, de modo que “quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmado)” (*idem*, p. 161, *grifo do autor*).

A “*distância como choque*”, nos diz Didi-Huberman, é uma distância que se faz a partir do olhar; ela se instaura no olhar e o converte à dimensão tátil. Nessa esteira, Didi-Huberman, apropriando-se de Erwin Straus, nos fala que, assim como a visão se faz no jogo rítmico entre o próximo e o longínquo, entre essa distância dupla, o tátil também se conjuga a partir dela. Partimos do vazio para tocar algo e retornamos ao vazio.

O movimento tátil se faz por uma aproximação que começa no vazio e termina quando atinge de novo o vazio. Quando toco o objeto com minúcia ou esbarro nele por acaso e de forma irrefletida, em ambos os casos o abordo a partir do vazio. A resistência encontrada interrompe o movimento tátil que termina no vazio. Quer o objeto seja pequeno a ponto de eu poder segurá-lo na mão, quer eu deva explorá-lo acompanhando suas superfícies e arestas, só posso ter uma impressão dele na medida em que o separo do vazio adjacente. Todavia, enquanto minha mão entra em contato com o objeto deslizando sobre sua superfície, mantenho uma troca contínua que se caracteriza por uma aproximação a partir do vazio e um retorno a este; na ausência de

tais oscilações fásicas do movimento tátil, eu permaneceria imóvel num ponto invariável. Seríamos tentados a comparar essa oscilação com a da contração muscular normal. Assim, em cada impressão tátil, o outro, ou seja, a distância como vazio, se produz concomitantemente ao objeto que se destaca deste. (STRAUS *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161).

A partir desse ritmo da distância que se põe sob o nosso olhar e transmuta o que vemos, sentimos a aura, a presença espacial e temporal daquilo que se põe na relação entre nós e o outro. Resgatando os termos de Gumbrecht (2010), destacaríamos que a *presença se intensifica*, fragmentando o nosso mundo cotidiano e abrindo-nos para outra manifestação temporal, revelando a *substancialidade do Ser*. Assim, ocorre o que Gumbrecht denomina de *misticismo e penetração*, aquelas tipologias que buscam possibilitar uma reflexão sobre o mundo da presença e que dissertamos em outros parágrafos deste capítulo. Portanto, a aparição do ser fílmico é um fenômeno *místico*, mas não exclusivo à devoção, conforme explicitado através de Didi-Huberman. Ele é *místico* na medida em que “a presença do mundo ou do outro é ainda fisicamente sentida, embora, por outro lado, não se perceba um objeto real que pudesse justificar esse sentimento” (GUMBRECHT, 2010, p. 115).

Retomando as reflexões de Didi-Huberman, ele nos diz que “a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos (...)” (1998, p. 30). Esses corpos nos convidam a tangenciá-los, uma vez que são “objetos primeiro de todo o conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar [...], mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazio, de cavidade ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho” (*idem*, p. 30). Assim, a imagem que vemos *indica e dissimula*.

Ela *indica* por meio de uma trama do espaço e do tempo feita pelo próprio filme. Através do espaço e do tempo, o filme trabalha elementos que são sonoros e imagéticos, sobrepujando esses elementos dentro da duração fílmica. O movimento que se estabelece é similar ao da maré citado por Didi-Huberman, quando o autor faz uso do livro *Ulysses*, de James Joyce, para dizer que, após a morte da mãe de Stephen Dedalus, personagem de *Ulysses*, o mar se abre sob o olhar de Dedalus e transfigura a sua percepção, de forma a vê-lo também profundamente. Mas o que cinde a sua visão é o vai e vem da maré, em que a imagem plana indica a sua profundidade, dissimulando-se para se insinuar. Portanto, da mesma maneira, a imagem fílmica, no tecimento do

espaço e do tempo fílmico, se abre, se põe e desloca o olhar para os vazios que se revelam ao espectador, a partir do movimento rítmico que a técnica fílmica estabelece, insinuando a presença e a ausência alternadamente.

Há nessa dimensão, que se abre ao olhar, um trabalho realizado pela forma espaço-temporal. Erwin Straus, de acordo com Didi-Huberman (1998, p. 160), explana que as formas espaciais e temporais são dimensões comuns “a todas as diversas modalidades sensoriais”. É na distância, concebida como proximidade e afastamento, assim como “um dia” concebe o dia e a noite, que a trama espaço-temporal é elaborada. Portanto, “A distância constitui obviamente o elemento essencial da visão, mas a própria tutilidade não pode não ser pensada como uma experiência dialética da distância e da proximidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 160-161).

É desse modo que a distância é sempre dupla, uma *dupla distância*, em que a forma espaço-temporal é imanente à experiência sensorial. Contudo, “na experiência sensorial, o tempo e o espaço não estão ainda separados em duas formas distintas de apreensão fenomênica. Assim, a distância não é simplesmente a forma espaço-temporal do sentir, é igualmente a forma espaço-temporal do movimento vivo” (STRAUS *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 162). É desta forma que a distância “só existe para um ser que é orientado para o mundo pelo sentir” (STRAUS *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 161).

A forma espaço-temporal é viva, movimento que se faz e se desfaz, se torna presente e se ausenta, uma modulação, cuja oscilação, sempre rítmica, é erotizante, sensualizante, insinuante. Walter Benjamin dizia que “a distância rima tão bem com o apelo fascinado” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 151), mas essa distância, que Merleau-Ponty refletia a partir da profundidade, “se retira e num certo sentido se dissimula, sempre *à parte*, sempre produtora de um afastamento ou de um espaçamento” (MERLEAU-PONTY *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 163).

Dissemos, por meio de Benjamin, que a aura é “composta de elementos espaciais e temporais”, e que ela, conforme Didi-Huberman (1998), trama espaço e tempo, por meio de uma distância que age simultaneamente em sua proximidade e afastamento. O aparecimento desta *dupla distância* nos faz sentir a presença de algo que, embora não o vemos fisicamente, o sentimos e até tentamos dizer, mesmo que envolvidos por uma incerteza de suas características concretas, especialmente sobre aquilo que tanto nos toca.

Mas essa tatibilidade não se resume a uma mera *fascinação* como também nos diz Didi-Huberman. Ele cita que, “para Benjamin, a aura não poderia se reduzir a uma pura e simples fenomenologia da fascinação alienada que tende para a alucinação” (1998, p. 149). Ao contrário disso, Didi-Huberman nos diz que a aura é “um olhar trabalhado pelo tempo, (...) um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo” (1998, p. 149). Dito isso, como pensar essas questões no âmbito do cinema?

A elaboração de um filme se dá no manejo de um mundo em que o espaço e o tempo são trabalhados. A montagem, como ato criativo do filme, ou seja, de seleção, organização, colagem e composição, e que faz parte de todo o processo de construção fílmica, a fim de dar unidade a uma multiplicidade de elementos, age com fins dialéticos sobre espaço e tempo. Neste ato dialético da montagem, o filme se faz não apenas pelo que se mostra visível na tela, mas igualmente pelo que ele deixa na invisibilidade, ou melhor, no que ele permite mostrar ou insinuar na dimensão tangível da invisibilidade. Para isso, basta pensarmos tanto no fora de quadro, bem como na composição sonora que se manifesta por meio da invisibilidade, assim como na lacuna promovida pelo corte que demarca a presença da ausência. São aspectos fílmicos que, apesar da sua invisibilidade, deixam rastros e vestígios de sua presença e avançam sobre o que é visível no filme.

Noel Burch, por exemplo, ao explicitar sobre o *raccord*, este sendo “qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos” (1973, p. 17), atenta para o trabalho que este recurso realiza no espaço e no tempo fílmico. “Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de *fatias de tempo* e de *fatias de espaço*” (1973, p. 12), logo, o *raccord* trabalha a continuidade dessa sucessão, agindo assim no espaço e no tempo. Por ser um recurso, o *raccord*, ao promover um elo espacial e/ou temporal entre dois planos separados por um corte, objetiva esconder ou ocultar as cisões existentes dentro da unidade fílmica e que, por certo, levam-nos a vê-la como relações entre fragmentos, assim como Eisenstein (2002) apontava. Essa forma fílmica, além de deixar *vazios* no corpo orgânico fílmico, promove uma movimentação rítmica insinuante.

Mas o *raccord* não pode ser visto apenas como recurso sagaz em sua função de velar as relações entre os planos. O *raccord* é um instrumento técnico que permite a

visão *penetrar* na dimensão fílmica, a qual permanece na invisibilidade. Ele nos faz sentir a presença da ausência, daquilo que se encontra fora da área visível do quadro. Essa área, por diversas vezes, é responsável pelo toque físico e pela inteligibilidade daquilo que se apresenta aos nossos olhos.

Hitchcock foi um diretor perspicaz ao mostrar a ausência como elemento constituinte do filme e como potência háptica. O cineasta inglês utilizava esse tipo de procedimento como estruturante de seu suspense, apresentando uma invisibilidade que, no decorrer do seu filme, ganhava corpo, matéria ou, simplesmente, imaterializava-se, podendo apenas ser perscrutado por nossa imaginação a partir de rastros e vestígios deixados na sucessão fílmica. Dois exemplos retratam isso a que nos remetemos: *Um Corpo que Cai* (1958) e *Janela Indiscreta* (1954).

Em *Um Corpo que Cai* (1958), quando *Scottie* corre atrás de *Madeleine*, que adentra numa pequena igreja e sobe até a torre do sino para lá de cima se jogar e morrer, não vemos nada de sua ação, embora essa ausência esteja presente e não só constitui toda a narrativa do filme, mas também nos sonda. Somente no final de *Um Corpo que Cai* acompanhamos a materialização de como sucedeu a morte, o corpo visível da cena que estava ausente no filme. Já em *Janela Indiscreta*, a ausência é parte da elaboração fílmica. Nela não se materializa, por exemplo, o assassinato que serve de pretexto para todo o desenvolvimento do filme, embora haja *constelação de rastros e vestígios* pulverizados na sucessão fílmica (abordamos essa concepção da *constelação de rastros e vestígios* na análise de nossos empíricos), que nos possibilitam ter acesso à maneira como, possivelmente, o crime foi feito.

Ainda em *Janela Indiscreta* vemos toda a vizinhança em que o apartamento de *Jeffries* está localizado se *aproximar sonoramente* de sua distância *longínqua*. É verdade que ela não se *aproxima* apenas sonoramente. Em determinados momentos, *distante* na visibilidade de um plano geral, ela suscita ao espectador, à memória deste, um trabalho conjunto a fim de trazer a sua manifestação sonora ausente. Por exemplo, ao vermos um telefone sendo discado, embora não o ouçamos, temos a impressão de senti-lo sonoramente.

Continuando nessa reflexão de um espaço-tempo trabalhado pelo filme, gostaríamos de fazer menção ao modo com que os realizadores trabalham em um *set* de filmagem. Os atores sofrem marcações que os colocam sob a supervisão e atuação da câmera. Seus deslocamentos e atuações são delimitados, oferecidos em favor de um

objetivo fílmico. Suas expressões são moduladas pela câmera que, ao se *aproximar* do ator, exige certa discrição de suas expressões, quando em comparação com as atuações no teatro. Sabemos que, no teatro, a atuação dos atores deve ser “exagerada”, com a finalidade de que a plateia acompanhe suas ações. No cinema, a atuação deve trabalhar em conjunto com as características da câmera, que tende a perscrutar os pormenores de toda a *mise en scène*.

Contudo, o que expusemos acima é apenas uma parte. Recordemos que a câmera, conforme dito, ora se *aproxima* do objeto filmado, ora se *afasta*. Ela realiza uma dialética da distância, da *dupla distância*, e, dessa maneira, ela trabalha o espaço e o tempo. Quando a câmera se *aproxima* ou se *afasta* do objeto filmado por meio do *zoom* ou do *travelling* - “deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo da tomada permanece paralelo a uma mesma direção” (AUMONT, 2012, p. 39) -, acontece um tecimento do espaço e do tempo fílmico. A câmera sai de um plano geral (por consequência, mostra-nos um quadro em que o espaço é maior e, portanto, há uma maior profusão de objetos) para um plano fechado (em que o espaço é reduzido) e, nessa relação, temos uma determinada trama do espaço. Nesse deslocamento, o tempo se entrelaça e age na constituição da imagem, no movimento feito pela câmera. Com isso, temos a realização de uma trama espaço-temporal fílmica.

Eisenstein (2002, p. 24) cunhou o termo *mise en cadre* para se referir “a composição pictórica de *cadres* (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem”. Com isso, o cineasta russo sublinhava não apenas “os detalhes esculturais, vistos através da estrutura do *cadre*, ou plano”, mas também as “transições de plano para plano” (*idem*, p. 24). Quando tomamos essa explicação de Eisenstein e observamos o filme, percebemos que os planos se sucedem distintamente, com quadros que ora nos *aproxima* de um objeto filmado, ora nos *afasta* dele. O filme, neste sentido, é uma sucessão de planos em que o tempo transcorre e, no qual, choques de toda a natureza, ou seja, as colisões de Eisenstein (2002), constituem o filme que se lança em nossos corpos pela unicidade múltipla.

Como expusemos através de Noel Burch (1973) e através das nossas explicitações de Eisenstein (2002), o filme é uma sucessão de fatias de espaço e tempo. Aumont (2012) chama a atenção para as imagens fixas do cinema, ou seja, os fotogramas que são postos lado a lado, separados por um intervalo preto e que, ao serem desenrolados em uma máquina de projeção, realizam um efeito de movimento e de



tempo. Esses efeitos, do movimento e do tempo fílmico, apesar de todas as limitações da imagem fílmica (plana, delimitada por um quadro, artificial, etc.), se movimentam de maneira rítmica e insinuante, abrindo-nos para a dimensão sensível do olhar que Didi-Huberman (1998) nos aponta.

Se nos colocarmos a refletir sobre o progresso estético da imagem fílmica, acompanharemos uma mudança gradual da trama da imagem no cinema. No entanto, colocando lado a lado duas formas históricas de conceber a imagem no cinema, separadas por um grande intervalo de tempo, como, por exemplo, as imagens realizadas na fase do primeiro cinema com as que são realizadas hoje, notaremos as intervenções no espaço e no tempo fílmico distintas e discrepantes. Ao dizermos isso, ressaltamos, apesar da obviedade, que o filme está sempre modelando e modulando o espaço e o tempo da maneira que lhe convém. Por sua vez, a percepção é exigida por essa modulação de espaço e tempo, ao mesmo tempo em que ela intervém, favorecendo o *progresso da técnica* (BENJAMIN, 1985).

O filme nos mostra frequentemente o surgimento e desaparecimento das coisas. Elas ora *surgem*, ora se *apagam*, *subitamente* e/ou *lentamente* – recordemos, por exemplo, o modo como alguns créditos dos filmes são trabalhados, a exemplo do início do filme *2046: Os Segredos do Amor*, com o qual estamos também trabalhando. Neste filme, os créditos se movimentam ritmicamente, dialetizando as distâncias com o modo delas se movimentarem em direção ao espectador. Portanto, o *surgimento* e *apagamento* delas estão sempre em volta de uma característica irrevogável do filme, que é a modulação. Por meio desta, o filme *intensifica* o que apresenta.

Sendo assim, afirmamos que a composição de um filme, a sua narrativa, dialoga e se faz por meio da dialética da dupla distância, do longínquo e do próximo, ou ainda, daquilo que está presente e ausente. Neste sentido, o fora de campo e o fora de quadro são recursos que agem diretamente na unidade fílmica, ou seja, no filme. Há inúmeros casos de filmes em que a sua sucessão se dá através dessa dialética que apontamos. Além da referência que fizemos aos filmes de Hitchcock, a obra *A marca da Maldade* (1958), de Orson Welles, é outra interessante ilustração. No início do filme, através dos movimentos que a câmera realiza, acompanhamos o momento em que um homem coloca uma bomba no porta-malas de um carro e este sai pelas ruas até ser explodido.

Com a câmera seguindo o deslocamento do carro, vemos um mundo que se constitui, ou seja, a câmera vai revelando e insinuando coisas que existem fora do quadro e que, às vezes, se revelam no quadro. Temos, assim, um exemplo da atuação dessa dialética de uma presença e ausência. Importante supracitar que toda a cena desse filme de Orson Welles é realizada por um plano sequência, que, ao se movimentar, dialetiza as distâncias. Isso sublinha um trabalho espacial e temporal próprio ao filme, em que a ausência está sempre flexionando aquilo que vemos.

Deleuze (1983), ao falar sobre a montagem, nos deixa uma reflexão profícua para pensar sobre essa trama espaço-temporal do filme. Os pensamentos sobre *imagem-movimento* e sobre o *corte móvel* que o filme realiza na duração são interessantes por nos oferecerem vias para pensar e flexionar a maneira como o cinema trabalha o espaço e o tempo. Isto possibilita, quando justapostos, ou melhor, no desenrolar do filme, a “imagem indireta do tempo, da duração” (1983, p. 38).

A imagem-movimento, segundo Deleuze (1983), é um corte móvel na duração. Ela muda o estatuto do movimento ao abandonar “as figuras e as poses para liberar valores não-posados, não pulsados” (1983, p. 15), reportando o movimento a um instante qualquer. Conforme o autor, o movimento tem “duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre os objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo” (1983, p. 20). A imagem fílmica, para Deleuze, apresenta partes que se movimentam. Estas partes mudam o todo, a cada movimento que elas estabelecem. O todo é definido pela relação, já que “A relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental” (DELEUZE, 1983, p. 18).

As partes, ao mudarem de posições, transformam o todo. Todavia, as partes estão no todo e este é uma unidade, mas uma unidade múltipla. Se as partes se movimentam na imagem e se relacionam com o todo, a câmera, ao se deslocar para qualquer ponto, também age sobre as partes e, conseqüentemente, sobre o todo. É que o movimento da câmera modifica as posições e os objetos na imagem. O mesmo acontece com a sucessão e alternância dos planos. Com isso, um objeto sofre transformações não só da posição que ocupa, mas também do seu tamanho e no efeito da sua distância.

A tese de Deleuze nos interessa na medida em que evidencia a relação dialética entre as partes do filme com o seu todo e nos coloca nas transformações que o tecimento entre espaço e tempo fílmico realiza em si e em nosso olhar. É por esse modo

de agir do filme e também de reagir ao olho do espectador que varre a tela fílmica que, em um momento, um *acontecimento* – dialogando com os termos de Gumbrecht – se revela. Nesta revelação temos o desejo de permanecer ou evitar que a *presença* seja esvaziada.

Importante recordar que a *presença* nada tem a ver com o conceito semiótico de signo. Gumbrecht nos diz que a *presença* está mais “próxima da definição aristotélica de signo, (...) segundo a qual um signo é a junção de uma substância (algo que exige espaço) e uma forma (algo que torna possível que a substância seja percebida)” (2010, p. 108).

Ainda na esteira do que Gumbrecht expõe em seu livro “Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir”, nos é oportuna a maneira como descreve uma recordação pessoal quando em visita ao Japão.

Gostaria de mencionar minha recordação de um guia turístico no Japão, que, depois de me ter descrito os significados precisos, um por um, de cada uma das diferentes rochas num famoso jardim de pedras, acrescentou: “Mas a beleza dessas pedras também está em que elas estão sempre chegando perto do nosso corpo, sem nunca nos pressionarem”. (2010, p. 108-109).

Tal menção destaca o que temos descrito até aqui sobre o efeito de presença realizado pelos filmes. O filme sucede através de um jogo que tensiona o próximo e o longínquo. A movimentação dialética entre essa distância é complexa, rítmica, em que o tempo age diretamente na imagem e reconverte o espaço fílmico em outro tempo. Tal análise poderá ser conferida no capítulo seguinte, quando dissertarmos sobre os nossos empíricos.

Todavia, antes de avançarmos para a análise dos empíricos, gostaríamos de dispor um trecho da conversa entre Hitchcock e Truffaut, que pode ser observada no livro “Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva” (TRUFFAUT, 2004). O trecho diz respeito a um ponto colocado por Truffaut quanto a uma constante nos filmes de Hitchcock. Segundo Truffaut, Hitchcock “só mostra a totalidade de um cenário na hora mais dramática da cena”. Em resposta a isso, o cineasta inglês ressalta:

*É sempre a questão de escolher o tamanho das imagens em função dos objetivos dramáticos e da emoção, e não simplesmente com a*

*finalidade de mostrar o cenário.* Outro dia, eu estava filmando um programa de uma hora para a televisão e via-se um homem entrando numa delegacia para ser preso. No início da cena, filmei o homem bem de perto, entrando, e a porta se fechando; ele se dirige a uma mesa, mas não mostrei todo o cenário. Disseram-me: “Você não quer mostrar toda a delegacia, para que as pessoas saibam que estamos numa delegacia?”. Respondi: “Para quê? Temos o sargento de polícia com três galões no braço e que aparece na abertura da imagem, basta isso para estabelecer que estamos numa delegacia. *O plano geral poderá ser muito útil num momento dramático, por que desperdiçá-lo?*”. (2004, p. 218, grifo nosso).

Sendo assim, em nossa avaliação, o efeito de presença está nesse modo de conceber o filme como uma relação dialética entre os fragmentos, para a qual Eisenstein (2002) insistia em chamar atenção. Para o cineasta soviético, era necessário compreender a maneira que o filme procedia, a fim de conceber, por meio do fragmento, não somente o sentido de algo, mas também aquilo que no cinema é denominado de atmosfera, ou seja, uma certa sensação de algo encarnado na dialética entre os elementos constituintes do filme.

O filme é uma composição orgânica. Nele, os elementos constituintes se movimentam e estabelecem relações com o visível e o invisível, conforme sublinhamos em outros parágrafos. Nesta relação dialética, em nossa pesquisa, destacam-se procedimentos que temos denominado de *constelação de rastros e vestígios* e *constelação de movimentos rítmicos*. Estes modos de atuações fílmicas são oriundos da dialética entre os fragmentos presentes e ausentes na unidade fílmica.

Nesse sentido, é preciso reconhecer e até avançar na reflexão da invisibilidade como edificação orgânica do filme. Este não se constitui apenas naquilo que se torna visível, mas também no que se mostra na invisibilidade, assim como referimos, por exemplo, através do fora de quadro. Igualmente, estabelecemos constelações que podem servir de ponto de partida para flexionar a visibilidade e invisibilidade fílmica, ou ainda, a presença e a ausência, o longínquo e o próximo.

#### 4 O QUE NOS OLHA NA IMAGEM

Para compreender o que nos olha na imagem, essa relação entre imagem e corpo ou, conforme tentamos sublinhar ao longo deste trabalho, entre *corpos*, é necessário perceber como se dá essa relação entre o corpo fílmico e o espectador, em que corpo, imagem, percepção e memória se conectam continuamente, de maneira que se penetram um no outro e de tal forma, que é inviável determinar onde começam e terminam.

Assim sendo, compreendemos que a trama entre esses elementos possibilita o fenômeno que temos chamado de insinuação fílmica, ou seja, a capacidade dos filmes de se sensualizar, se mostrar e se ocultar, ou ainda, de sugerir ou induzir, a partir de uma organicidade fílmica, efeitos de presença. Contudo, sublinhemos outra vez: percepção e memória atuam diretamente naquilo que vemos, de forma que, quando nos abrimos para a dimensão do *olhar* (DIDI-HUBERMAN, 1998), o paradoxo da distância, o jogo entre o próximo e o distante, entre presente e ausente, somos olhados na mesma proporção que olhamos, revelando, assim, a presença de *algo* que nos fala.

O filme mantém uma experiência, ou seja, uma relação com aquele que o olha. Se o filme, o qual consideramos, é um corpo e está em relação com o espectador, outro corpo, constituindo, assim, uma experiência, podemos dizer que se perscruta aquele que o olha é pelo fato de que o *corpo*, conforme expõe Bergson (1999), é uma imagem mediadora e, por este caráter, nem tão somente ativa, nem tão somente passiva. Há uma retroalimentação entre o corpo e as imagens que estão em volta dele, sendo que a relação do corpo com as outras imagens é de receber e restituir movimento. Os objetos “(...) devolvem portanto a meu corpo, como faria um espelho, sua influência eventual; ordenam-se conforme os poderes crescentes ou decrescentes de meu corpo. Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles” (BERGSON, 1999, p. 15-16).

Ainda segundo Bergson (1999), as influências da imagem, que é meu corpo sobre as outras imagens, são possíveis, bem como as influências destas imagens sobre o meu corpo, sendo que a distância é a segurança que as imagens, ou os corpos circundantes, possuem contra a incidência das nossas ações sobre elas.

De fato, observo que a dimensão, a forma, a própria cor dos objetos exteriores se modificam conforme meu corpo se aproxima ou se afasta deles, que a força dos odores, a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância, enfim, que essa própria distância representa sobretudo a medida na qual os corpos circundantes são assegurados, de algum modo, contra a ação imediata de meu corpo. (BERGSON, 1999, p. 15).

Sendo assim, quanto mais se amplia a distância do corpo em relação aos objetos, mais eles se tornam difíceis de serem identificados nitidamente, sendo que o inverso também é notável, ou seja, ao aproximarmos nossos corpos de outros, mais tomaremos a sua forma. Bergson fala ainda sobre a proximidade que permite o *tocar*, que, para a nossa avaliação, nos leva a pensar nas considerações de Gumbrecht acerca da tangibilidade da substância.

Nesse sentido, segundo Bergson (1999), quando refletimos sobre a distância como forma de segurança das imagens e de meu corpo sobre as ações que um ou outro emitem e observamos o modo como os filmes apresentam aquilo que vemos, notamos que os filmes se aproximam, se afastam, ou ainda, se apresentam em sua invisibilidade. Mas a utilização dessas palavras pode ensejar uma dúvida e levantar uma indagação de como eles fazem isso. Basta pensarmos, por exemplo, na *proximidade* que um plano em *close* nos oferece do objeto, da *lonjura* que o plano geral dispõe deles, negando-nos os melhores detalhes de sua forma, ou ainda, da presença invisível que um fora de quadro estabelece. Contudo, isso é uma parte do problema, haja vista que o que vemos é resultado também da percepção sempre impura, repleta da memória que nela se interpenetra.

Vale ressaltar que o corpo prevalece sobre as outras imagens, já que, além da sua exterioridade, sua interioridade pode ser investigada por meio de afecções, dando-nos, assim, uma observância mais considerável sobre as outras. As afecções, segundo Bergson, vêm a se desenvolver a partir de uma conjugação de estímulos externos e dos movimentos a serem executados pelo corpo em si. Assim, “meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é portanto um centro de ação” (BERGSON, 1999, p. 14).

Quando falamos da percepção, fazemos uso daquilo que Bergson apontou sobre ela. A percepção da matéria, conforme o autor, seria a relação das imagens a partir da ação possível determinada pelo nosso corpo. Em suas palavras: “Mudem-se os

objetos, modifique-se sua relação com meu corpo, e tudo se altera nos movimentos interiores de meus centros perceptivos. Mas tudo se altera também em ‘minha percepção’” (BERGSON, 1999, p. 17). Com isso, a percepção é função de um movimento de proximidade e distanciamento, em que “(...) não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê” (BERGSON, 1999, p. 18).

No entanto, apesar da percepção ser função do movimento de proximidade e distanciamento dos objetos em relação ao meu corpo, mesmo assim percebemos apenas uma pequena faixa daquilo que vemos, uma *miragem*, conforme nos diz Bergson. Tal fenômeno se deve ao fato da percepção ser um fenômeno sensório-motor, ou seja, somos afetados por algo que percebemos, que se ofereceu à nossa consciência, e prolongamos essas afecções em ações motoras. Portanto, percebemos apenas aquilo que nos é necessário para agir.

Mas, a percepção, coincidente com aquilo que destacamos no presente, está situada, ao mesmo tempo, “em um passado imediato e [em] uma determinação [do] futuro imediato” (BERGSON, 1999, p. 161), sendo que o passado imediato, o que foi percebido, se prolongará em sensações, estímulos sensórios, vivendo, assim, no presente. Já “o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento” (BERGSON, 1999, p. 161).

A memória, ao contrário do que o senso comum ressoa, não é um depósito do vivido. A memória é movente e participante da constituição daquilo que chamamos de presente. O tempo, como dissemos, é corrido, móvel, incapaz de ser imobilizado, haja vista que ele é *duração* (BERGSON, 2006b). À medida que ele *passa* se avoluma a memória. Ela participa da constituição daquilo que vemos, pois a memória se prolonga nas sensações percebidas.

Dessa forma, Bergson sistematizou a memória em dois tipos: memória hábito e memória pura. Uma é de ação motora, a outra de representação. Contudo, o que mais nos importa é a memória pura, já que a memória hábito advém do reconhecimento que obtemos com a prática repetida de uma experiência, de tal modo que o passado é requisitado constantemente pelo presente, a fim de que possamos realizar aquilo que nos é exigido. “Como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço” (BERGSON, 1999, p. 86).

Quanto à memória pura, a de nosso interesse, ela consiste em um momento irreduzível de nossa história. Ela, quando acionada, é uma representação. Podemos

alongá-la ou abreviá-la em nós, de tal modo que Bergson (1999) nos diz que lhe atribuímos uma duração arbitrária. Podemos tomá-la de uma só vez, como um quadro, ou aos poucos.

A memória pura registra a nossa experiência através de imagens-lembranças. Todos os nossos acontecimentos em vida não são por ela negligenciados. Bergson chega a nos dizer que, quanto a isso, *nenhum* detalhe deixa de passar pela memória pura. No entanto, diferentemente da memória hábito, não haveria, *a priori*, interesse algum de utilidade prática da memória quanto a este registro, feito por ela, da nossa experiência. “Sem segunda intenção de utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado pelo mero efeito de uma necessidade natural” (BERGSON, 1999, p. 88).

Ainda segundo Bergson (*idem*, p. 88), pela memória pura “(...) se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada”. Nela nos colocaríamos quando buscamos alguma imagem que faça parte do conjunto da nossa experiência vivida. Como diz Bergson (1999), a memória pura *imagina* e a memória hábito *repete*.

Desse modo, a memória pura tem a capacidade de nos lançar do presente ao passado. É claro que o presente não é suprimido inteiramente dessa experiência. Ele se imbrica com aquilo que nos é acionado em imagens-lembranças, as quais fazem emergir o passado no presente. Bergson (1999, p. 90) menciona que “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”.

Os acontecimentos e detalhes de nossa vida, em essência, possuem uma data e um lugar. Concordamos, assim, que eles são únicos, ou seja, não se reproduzem da mesma forma de modo algum. Como a maior parte de nossas lembranças é um registro desses acontecimentos e detalhes da vida, dizemos que elas, por essência, não se podem repetir. Isto é, “A lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data” (BERGSON, 1999, p. 91).

Diante disso, a lembrança de algo que nos é suscitado no presente, ou seja, quando lembramos algo já experienciado e que, por alguma razão, o presente nos incita, não é a pura lembrança do que foi registrado por nossa memória pura. Nestes termos, a lembrança se mistura à experiência que é vivida e, ela mesma, a lembrança pura, está



repleta de emoções da percepção presente. “A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção já é memória” (BERGSON, 1999, p. 175-176).

A percepção, como dissemos, é apenas uma faixa pequena da realidade. Isso quer dizer que o objeto percebido é apenas um contorno do que ele realmente é, haja vista que iluminamos no objeto apenas aquilo que nos é de interesse para ação. Mas a memória está viva no presente, pois configura a totalidade do que vivemos, e no qual o peso dela reflete na percepção. “É verdade que a possuímos apenas como um resumo, e que nossas percepções, consideradas como individualidades distintas, nos dão a impressão, ou de terem desaparecido totalmente ou de só reaparecerem ao sabor de seu capricho” (BERGSON, 1999, p. 171).

O objeto percebido, então, age em nós muito mais que aquilo notado pela nossa consciência. O que nele nos é invisível, ou seja, os pontos que vibram no objeto e que não são percebidos pela nossa consciência, vêm a se avolumar, também, em nosso corpo, que é um centro de ação e recepção. Esse corpo é repleto de mecanismos sensório-motores, conforme nos diz Bergson (1999, p. 179), que

fornecem às lembranças impotentes, ou seja, inconscientes, o meio de se incorporarem, de se materializarem, enfim, de se tornarem presentes. Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a *ação*. Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida.

Prosseguindo, Bergson (*idem*, p. 180) nos revela que

se nosso passado permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos recolocarmos, de algum modo, na vida do sonho. O sono, natural ou artificial, provoca justamente um desinteresse desse tipo.

A relação entre o estado fílmico e o sonho já foi tema de trabalho realizado pelo teórico francês Christian Metz (1980), que buscou definir diferenças e similitudes

entre aqueles dois fenômenos. Além disso, anteriormente a Metz, Benjamin (1985) delimitava certa associação entre filme e sonho, sobretudo ao relacionar o inconsciente pulsional, o filme e seus inumeráveis recursos técnicos, os quais permitiam acessar a uma espécie de inconsciente ótico. Neste sentido, Benjamin fala que

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. (BENJAMIN, 1985, p. 190).

O filme, a partir do que expusemos por meio de Benjamin, possibilita-nos experimentações sensitivas e perceptivas em que as imagens lembranças vêm pairar sobre a percepção que temos dele, formando uma constelação de imagens que transfiguram e tramam a própria sucessão de imagens a que assistimos.

O corpo fílmico é repleto de vazios, buracos que nos incitam a adentrarmos; lacunas que são compostas a partir de técnicas, do uso que fazemos da potencialidade do aparelho técnico, muitas vezes subvertendo-os ou sendo admoestados pela condição técnica, ou melhor, pelas condições técnicas das experiências que os aparelhos nos oferecem. A forma do que vemos, portanto, é também resultado da relação nem sempre harmônica que o cineasta trabalha na composição de um objeto-sujeito, por meio daquilo que lhe é próprio.

O filme é consequência de um processo complexo em que a materialidade envolve, resumidamente e a *grosso modo*, a aparelhagem técnica (câmera, áudio e outros meios de criação de imagens gráficas), o corpo de um ator e os objetos que na imagem lhe servem de constructo fílmico. Estes estão sujeitos às condições impostas pelo aparelho, por exemplo, o recorte do plano. No entanto, a aparelhagem técnica também é tensionada pelo desejo do artista de obter determinado efeito, como, por exemplo, no filme *Avatar* (Avatar, 2009), de James Cameron. A princípio, com lançamento previsto para 1999, *Avatar* teve que esperar mais 10 anos para ter a sua primeira exibição no cinema, pois a tecnologia disponível até então não daria forma aos efeitos que o diretor esperava produzir.

O cineasta se relaciona com *planos* criados por uma aparelhagem técnica manipulada, que é utilizada para gravar ações realizadas por atores em um determinado espaço e tempo. Estes planos podem ser “combinados de vários modos” e “distorcidos” (EISENSTEIN, 2002, p. 15) com o objetivo de mostrar algo, de produzir certos efeitos.

Todavia, sabemos que o filme, apesar de ser resultado de uma aparelhagem técnica, é também fruto de forças que emergem da situação filmada. Na verdade, o processo fílmico é complexo e esta complexidade preocupa muito o cineasta na sua busca por modelar, pela técnica, aquilo que imagina. É comum que o resultado de uma obra de cinema não seja aquela a qual o cineasta esperava ou imaginava. Tarkovski, por exemplo, dizia que uma das dificuldades para “manter intacta” a concepção que ele tinha se devia à circunstância do filme ser uma elaboração de muitas mãos.

Transformar o *camera-man* num aliado, num espírito irmão, é um trabalho que requer certa diplomacia, que chega até mesmo ao ponto de fazer com que ocultemos nossa concepção, nosso objetivo final, para que este possa alcançar sua realização ideal no tratamento que lhe for dado pelo *camera-man*. Já houve ocasião em que cheguei a ocultar toda a concepção de um filme para que o *camera-man* a realizasse da forma que eu desejava. (2010, p. 161-162).

Já dissemos que o corpo fílmico é repleto de vazios, buracos, que nos incitam a adentrarmos. Essas lacunas são compostas a partir da aparelhagem e da forma como o cineasta compõe tecnicamente imagens que dizem algo, mostrando, por justaposição, fragmentos que são colocados na duração. Por meio da técnica, o realizador mostra escondendo e esconde mostrando, expressão do movimento fílmico que é tomada e agida pela percepção penetrada de memória do realizador e do espectador. Tomemos a memória do corpo técnico que *age* no filme.

A memória do filme (*memória hábito*, repleta do conhecimento técnico do cineasta e dos outros realizadores, bem como a *memória pura*, aquela que é tomada pela duração da filmagem, apreendida no transcorrer da filmagem e que se impõe, seja conflitando com os interesses do cineasta, ou agindo em consonância aos seus objetivos iniciais) também age vivamente no filme editado e no que se assiste. “O filme não é algo que se domine e calcule; trata-se de criar ou recriar uma experiência, que deve ser vivida pela primeira vez durante a filmagem” (AUMONT, 2012, p. 62-63), e pela segunda vez na especiação.

O processo de realização de um filme envolve uma cadeia produtiva, não só como expressão do fordismo, racionalização do capitalismo (o roteiro, por exemplo, se originou de uma necessidade de controlar e evitar perdas daquilo que, monetariamente, se investia, haja vista que a minutagem do filme se estendia e se complexificava com a sua forma de produção, o que exigia somas suntuosas. Assim, o roteiro surgiu de uma necessidade de precisar a produção), mas também pela indispensabilidade do autor em se comunicar com a equipe técnica, a fim de alcançar, a partir da composição da imagem, aquilo que ele desejava mostrar.

Todavia, dentre os cineastas, há os que admitem o que é chamado de *improviso*, que compreendemos como parte da *duração* (BERGSON, 2006b), aquilo que passa e que não há como prever ou controlar. Em se tratando de duração, é uma atuação da memória, já que “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2006a, p. 47).

Essa complexidade se dá com e entre os realizadores, a técnica, o uso e a apropriação dos equipamentos. Assim, há também a memória do corpo técnico, o qual Tarkovski (2010) via como um obstáculo a ser contornado. Há ainda uma memória das técnicas fílmicas, bem como uma memória da aparelhagem que, a cada progressão da técnica, incide diferentemente sobre as imagens visuais e sonoras. Todos estes elementos, próprios de uma arte coletiva e técnica, se dialetizam na duração e se interpenetram durante o processo de realização do filme.

Mais uma vez, o diretor russo Andrei Tarkovski, a partir de sua experiência como cineasta, relata:

Devo dizer que, no meu caso, as dificuldades especificamente ligadas à concepção de um filme têm muito pouco a ver com sua inspiração inicial: o problema sempre foi mantê-lo intacto e não adulterado, como um estímulo para o trabalho e um símbolo do filme concluído. A concepção original corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, o perigo de ser deformado e destruído durante o processo da sua própria realização. (TARKOVSKI, 2010, p. 148-149).

No que importa a esta dissertação, o cineasta russo, ao apontar os elementos que agem na complexa produção de um filme, permite ressaltar haver uma complexificação das memórias agentes: as memórias dos realizadores e as memórias das técnicas (às quais acrescentamos as do espectador e, por último, as da própria

duração). Não é por menos que é uma técnica a ser vista, aprendida, dominada e dialetizada pelos realizadores, sendo que estes compõem imagens e expressam memórias. Poderíamos dizer, nessas circunstâncias, que o filme é uma obra da memória.

Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente. Inteiro, sem dúvida, ele nos segue a todo instante: o que sentimos, pensamos, quisemos, desde nossa primeira infância está aí, debruçada sobre o presente que irá se juntar, forçando a porta da consciência que gostaria de deixá-lo de fora. (BERGSON, 2006a, p. 47-48).

É importante sublinhar que não limitamos o filme, em se tratando da memória, a uma obra da memória hábito, aquela tomada pela apreensão da técnica e pelo conhecimento dos equipamentos, mas também e especialmente pelo trabalho da memória pura, pela imagem-lembrança que “desce das alturas da memória pura até o ponto preciso em que se realiza a *ação*” (BERGSON, 2006a, p. 93).

A memória está pulsante no filme e é a partir do seu tecimento, da ação da *dupla distância*, que a obra fílmica se sensualiza, incita a memória do espectador, o qual devolve para o filme a sua ação e nele trabalha rendando as ausências presentes que também fazem o filme. Assim, é aberta uma *dimensão do olhar* (DIDI-HUBERMAN, 1998), a partir de um movimento de avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento, um movimento daquilo que constitui o filme, seu corpo pulsante.

Dissemos, em outros parágrafos deste tópico, que os filmes são repletos de vazios, de tal forma que, nesse corpo, “a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos (...)” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 30). É o trabalho realizado pelo ritmo *da* imagem e *na* imagem, bem como os fragmentos sonoros, o deslocamento da câmera, a mudança rítmica de aproximação e distanciamento das coisas na *mise en scène*, através, por exemplo, das mudanças dos planos e dos vestígios e rastros, que são pulverizados na duração fílmica. Mas, estes são apenas alguns movimentos orgânicos da imagem fílmica.

Como explicitamos, a percepção, que se dá na ação e reação do corpo frente ao objeto percebido, é função de um movimento de proximidade e distanciamento. Por meio desta dialética, em que a memória vem a interpenetrar na percepção, o filme joga com o olhante, pois o próprio filme tem como expressão uma constelação de movimentos rítmicos que trabalham esse fenômeno da distância, aproximando-se e

distanciando-se do filmado por meio de seus elementos constituintes. Este, ao mesmo tempo em que se faz da distância para se insinuar aos sentidos do espectador, também a utiliza como forma de se manter sobre o desejo que o espectador tem em tornar permanente a *presença*.

O corpo é afetado pela imagem que o circunda e afeta também estas mesmas imagens por qual sofre ação. Todavia, percebemos somente aquilo que nos interessa para agir, de tal forma que notamos apenas o invólucro da imagem. Porém, há muito mais no filme que a nossa percepção não destaca, mas que vem trabalhar conosco. Assim, a concepção da experiência cinematográfica como fruto da narração, de uma estrutura narrativa, a exemplo da morfologia dos contos de fada de Vladimir Propp e dos inúmeros manuais de escrita de roteiro, que possuem a premissa de criar meios para que o espectador se solidarize com a personagem, é apenas uma parte. É preciso compreender aquilo que forma o filme e que, muitas vezes, conforme nos fala Hitchcock em entrevista a Truffaut (2004), passa despercebido, mas que *age* quase que sorrateiramente na experiência do cinema.

Várias vezes me dei conta de que certas situações de suspense ficam comprometidas quando o público não entende claramente a situação. Por exemplo, dois atores têm figurinos quase iguais e o público já não os diferencia; o cenário é confuso, as pessoas já não reconhecem direito os locais onde os personagens estão e, enquanto o espectador tenta reconstituir a verdade, a cena se passa e se esvazia de qualquer emoção. É preciso esclarecer constantemente (TRUFFAUT, 2004, p. 93).

Sendo assim, esses recursos fílmicos nos atravessam, se lançam em nossos corpos, embora não reagimos a eles com ações sensório-motoras. Contudo, eles nos tocam a partir desse atravessamento e se coadunam com a nossa memória, tocando e nos tomando em algo indizível.

No filme, portanto, os elementos fílmicos agem em movimentação de proximidade e distanciamento, similarmente ao fluxo da maré que vai e vem, mostrando a imagem plana do mar, mas escondendo as suas profundezas. Vemos a superfície da imagem fílmica, uma composição de imagens que conta mostrando algo. Mas é através do movimento dessa imagem, de como elas foram compostas e do que a constitui e a está constituindo, que nos é revelada a sua forma de atuação, bem como insinuadas

presenças e ausências, ou, simplesmente, ocultando uma variedade de movimentação que nos atravessa e deixa pequenas vibrações de si.

É mais uma vez importante mencionar que consideramos a imagem fílmica nos termos de imagem para Bergson, no qual tudo se constitui como imagem, desde um objeto percebido, como as vibrações sonoras, ou ainda as movimentações que ocorrem durante a comunicação entre a parte central do nosso cérebro e suas partes periféricas. É dessa forma que, ao nos referirmos à imagem fílmica, nos dirigimos à potencialidade que há nela e não apenas à imagem figurativa que ela nos oferece a visão.

A imagem fílmica, ao se oferecer ao nosso corpo, é prolongada e penetrada pela nossa memória. Ela só nos toca porque a sucessão das imagens, o modo como ela se faz presente para nós, é ligada pela memória. A memória trabalha a imagem, liga o antes dela no depois, mas este elo é repleto de imagens-lembranças que coalescem na percepção e fazem reluzir pontos na imagem. Estes pontos reluzentes são traçados tanto pela memória do espectador, quanto pela memória da estética e técnica fílmica. O que há no filme é um movimento da imagem e do som captados, alterados ou compostos e justapostos, que fazem parte da memória da linguagem fílmica.

A bem dizer, é impossível distinguir entre a duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido, pois não se pode conceber um tempo sem representá-lo percebido e vivido. Duração implica, portanto, consciência; e pomos consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhe atribuirmos um tempo que dura. (BERGSON, 2006b, p. 57).

Dito isso, a partir do que temos observado em nossos materiais, autenticamos duas constelações de imagens que tecem presenças e ausências, movimentam-se em avanço e recuo e dialetizam com a memória. Denominamos estas constelações da seguinte maneira: constelação de rastros e vestígios; constelação de movimentos rítmicos.

#### 4.1 Constelação de rastros e vestígios

Tomamos aqui como referência o conceito de Walter Benjamin, naquela acepção que talvez seja a formulação mais direta que o autor tenha nos deixado: “O vestígio é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou [...] No vestígio, apossamo-nos da coisa” (BENJAMIN, 1989, p. 226). Além disso, utilizamos o termo constelação para nos referirmos a um conjunto de vestígios que percebemos, elegemos e que se relacionam, dando-nos imagens dialéticas de algo.

A constelação de rastros e vestígios em nossos termos, resultado reflexivo da acepção benjaminiana sobre vestígios e sobre constelação, remetem aos elementos da imagem fílmica que destacamos, ou que nos tocam, e podem dar acesso às imagens fílmicas ausentes. Com isso, partimos deste ponto, para dissertarmos sobre a capacidade das imagens fílmicas de produzir efeitos de presença, de insinuar a presença de algo ausente.

É através desse conceito que buscamos compreender como as imagens ausentes deixam vestígios de si, através de rastros que elas pulverizam ou ainda pelos indícios que elas deixam e que aproximam a imagem longínqua de nós, de modo que podemos presentir a existência delas, apesar da sua imaterialidade.

Às vezes, sua existência e ambiguidade insinuam presenças diversas e distintas ou ainda elas aparecem apenas como a manifestação de algo que não sabemos descrever, mas as sentimos tatilmente, porque nos tocam: elas podem ser até insondáveis, de difícil averiguação, todavia, têm existência plena, porque a *experiência do toque* permite-nos “ver” aquilo que não está ali (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Já vimos que o efeito de presença, nos termos de Gumbrecht, “se refere ao ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço” (2010, p. 13); aos “tipos de eventos e processos nos quais se inicia, ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (idem, p.13). Estes objetos, muitas vezes, estão ausentes, mas se aproximam malgrado a sua distância. Em nossa avaliação, o efeito de presença no cinema é uma obra complexa, uma trama da manipulação do aparelho técnico, das técnicas fílmicas, da percepção e da memória: a imagem-lembrança e a memória estética.

Sendo assim, entendemos que as imagens ausentes se fazem presentes a partir da conjugação das técnicas fílmicas, que suscitam e insinuam imagens, emoções,



trabalhando com os nossos sentidos através da percepção e da ação da memória, que se lança por imagens-lembranças, bem como de uma memória estética, que age em consonância com as técnicas fílmicas manejadas pelos realizadores (diretor, montador, roteirista, etc.). Acreditamos serem estes elementos que dirigem a experiência entre o filme e o espectador.

Só conseguimos acompanhar um filme quando estamos abertos a recebê-lo e a compreendermos os diversos modos com que as imagens são manejadas e objetivam nos mostrar e insinuar. É dessa maneira que entendemos o que o manejo da velocidade de uma imagem, no tempo normal ou ainda de forma rápida ou lenta, bem como a relação que ela estabelece com as outras imagens precedentes e posteriores, no todo do filme, pode querer nos fazer ver e sentir. Parece-nos que a memória estética, ao mesmo tempo em que age sobre o filme, é tensionada pelo desejo da técnica e da estética em sobrepujar-se.

Um espectador que não tenha conseguido acompanhar a forma com que um filme transcorre, se fazendo, assim, de uma história das técnicas e estéticas, deixa em evidência uma falta de memória que deveria atuar conjuntamente com o modo como o filme foi composto. É também essa memória que é acionada por uma equipe de cinema na construção de um filme, em especial pelo diretor, o responsável pela obra, aquele que decupa em imagens aquilo que ainda será tomado por atores, diretores de arte, etc., e capturado pelas lentes específicas de uma câmera.

Christian Metz atenta para essa memória quando nos diz a respeito do cinema “novo”, o cinema francês de Truffaut e Jean Luc Godard. Embora a análise do autor se faça a partir do vínculo que se tinha entre o cinema novo, como um cinema do plano, em oposição ao cinema clássico, considerado um cinema de montagem, podemos notar a característica sempre presente de uma técnica e estética fílmica que corresponde ao seu passado, como um retorno eterno de suas “origens”. Objetando essa relação cinema novo-cinema do plano e cinema clássico-cinema da montagem, Metz (2006, p. 192, *grifo do autor*) nos diz

O que dizer, reciprocamente do *grande renascimento da montagem* que, após uma fase de dominação do “plano-sequência”, aparece hoje como uma das características mais marcantes do novo cinema? A “mensagem” de *Muriel* – sentimento de uma espécie de imensa rachadura existencial – não se comunica principalmente, como observa bem Bernard Pingaud, por uma quebra constante, provocada

pela montagem rápida? *O Bandido Giuliano* não é de fio a pavio um filme de montagem? O dinamismo juvenil de *Une fille et des fusils* de Claude Lelouch não reside, tanto quanto no enredo do filme, na grande e feliz exuberância da montagem? E a importância das fotografias fixas – paradas da imagem, confissão de montagem – em *Uma mulher para dois (Jules et Jim)*, em numerosos Godard? E os letreiros escritos – rupturas deliberadas no fluxo narrativo, outra confissão de montagem – em *Cléo de cinco a sete*, em *Viver a vida*? E o contraponto que, apesar do seu tom moderno, parece vir direto de uma tábua de montagem de Balázs, Arnheim, Pudovkin ou Timochenko?

É nessa esteira que nos é compreensível a existência de uma determinada “genialidade” de um diretor, a ação de uma memória em que a obra revela todo o seu anacronismo, em que

Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, (...) – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 32)

O que há nessas imagens é a história sempre anacrônica de uma estética fílmica. É o silêncio e os letreiros escritos do cinema mudo, as sombras do cinema alemão, o *noir* do cinema francês, bem como, na questão de uma técnica, a montagem paralela de Griffith, os *close-ups* de Hitchcock, os *zoom-ins* de Sérgio Leone e que foi retomado por Tarantino, os *jump cuts* de Jean Luc Godard, a montagem rítmica de Eisenstein, ou o tempo impresso de Tarkovski, só para ficarmos em alguns exemplos. Assim, há um mundo fílmico que se dá pela tensão dessa memória estética que, ao mesmo tempo em que a toma, atualiza-a tecnicamente e esteticamente, pois o filme é um dos meios de sua manifestação.

É pela percepção com ingerência dessa memória estética que as imagens produzidas por uma determinada câmera se distinguem uma das outras para um espectador e se tornam instrumentos de uma linguagem, com objetivo pressuposto por um realizador. Por exemplo, uma imagem granulada, com certo desbotamento da cor, produzida por uma câmera analógica, pode servir aos propósitos de um cineasta que pretende dar à imagem uma tonalidade de lembranças, recordações. Ou ainda uma imagem produzida por uma câmera com imagem ultra definida e com gravações a 120

quadros por segundo pode nos ser dada para intensificar a dramaticidade de uma determinada cena, pela técnica de *slow motion*.

No entanto, uma imagem posta em um filme não age somente por si só. Ela é cuidadosamente colocada, escolhida a partir de um processo de montagem que ocorre desde a escrita de um roteiro, da aparelhagem a ser utilizada, dos atores selecionados, da luminosidade da imagem, do contraste, etc., em que muitos elementos fazem parte da seleção daquilo que permanecerá, do que será suprimido e do que será insinuado. Isso nos revela que a imagem em um filme é relacional. Ela é definida, assim como define as outras. Trabalha organicamente, integrante de um corpo que dá a ver a potencialidade de si na experiência, na duração fílmica. Uma potencialidade que é composta pelo aparelho e pela técnica cinematográfica, em que percepção e memória são ações inerentes.

Quanto à memória para Bergson, já dissemos que ela é movente e, ao contrário do que o senso comum a intitula como uma espécie de “baú”, com fins para guardar coisas, ela pode ser tanto um “mecanismo motor”, quanto “lembranças independentes” (BERGSON, 1999, p. 84). Assim e recordando o que mencionamos, para Bergson há dois tipos de memória: uma memória hábito e uma memória em imagem-lembrança.

A memória hábito requer uma execução sistemática, ordenada e caracteriza-se mais como um hábito, como o andar, por exemplo. Já em relação à imagem-lembrança, há a memória que armazena todos os fatos, acontecimentos, sentimentos, etc., sem interesse prévio, apenas por uma necessidade natural. Por ela é possível o reconhecimento de uma percepção já vivida, experimentada. Ela contrai a realidade, efetua associações a partir da experiência registrada, possibilitando o reconhecimento intelectual da percepção que está sendo vivenciada. É nesta lembrança, que cataloga tudo em imagens, que “(...) nos refugiaríamos todas às vezes que remontamos para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (BERGSON, 1999, p. 88).

A imagem-lembrança recobre a percepção que temos de um determinado objeto, o qual se relaciona com o nosso corpo e que a memória, em forma de imagem-lembrança, sugere e reflete sobre o objeto inumeráveis coisas sugeridas, que coalescem com pontos do próprio objeto e que têm como intuito nos ajudar a compreender melhor a situação que estamos vivenciando. Isso quer dizer que a memória “(...) só retorna à

consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir (...)” (BERGSON, 2006a, p. 61).

É nesse sentido que cunhamos o termo memória estética, uma vez que concordamos e notamos ser objeto de análise recorrente, pois há um consenso de que uma linguagem audiovisual se transforma perpetuamente e se revela, quando, por exemplo, pomos em comparação o cinema clássico e contemporâneo, ou melhor, o cinema de eventualidade, feito pelos irmãos Lumière, e o cinema que é feito no século XXI. Esse reconhecimento se deve a uma percepção que se revela distinta quando posto sob dois sistemas estéticos diferentes. Tal percepção, conforme Bergson, é recoberta por imagem-lembranças de uma memória estética, que emerge das profundezas da memória pura. Mas, tal fenômeno também implica e aponta em uma mudança na percepção do espectador para com esses objetos, os quais estão na duração e em transformação, assim como o espectador.

Acreditamos que há uma memória estética que age na relação que se dá entre o objeto de arte, em nosso caso o filme, e aquele que vê, mas também é olhado. Mas há questões que, conforme a construção do nosso raciocínio, podem ser levantadas, como, por exemplo: a memória estética é mecânica ou pura? Como ela age e quais os seus modos de ações? Que relação se estabelece entre essa memória estética e entre aqueles que realizam o cinema? Talvez, pelo que expusemos a partir de Bergson, teríamos um ponto de luz que pudesse nos guiar. Todavia, para o nosso objetivo de compreender essa constelação de rastros e vestígios, que podem ser elencados no filme, nos basta entender apenas o que desenvolvemos até aqui. As questões estabelecidas (um ponto de partida, é bom dizer) são problemas que não são centrais neste nosso trabalho e, dessa maneira, a pesquisa delas é um percurso para outra reflexão.

Dito isso, convém apontarmos a nossa lente de análise às técnicas fílmicas, aos elementos que compõem o filme e que trabalham na produção de efeitos de presença e ausência. É o reconhecimento destes elementos que podem nos dar acesso aos rastros e vestígios de uma imagem ausente, uma imagem suprimida por uma cisão da montagem, ou melhor, pelo corte feito na imagem, assim como pelas relações que a montagem faz com outros elementos na imagem. Contudo, como dissemos em outros parágrafos, essas imagens ausentes retornam de sua lonjura, são invocadas pelos modos de insinuação da imagem à percepção, uma insinuação da técnica que brilha na percepção e convoca a ação da memória.

Se o cinema clássico, em uma de suas definições, se remetia a um encadeamento sucessivo e lógico de imagens, em que o espaço e os atores eram dados e compostos por planos distintos, formando uma narrativa de causas e consequências, o cinema contemporâneo veio com uma quebra desta causa e consequência da narrativa, fragmentando-a em partes, de forma que a supressão de imagens de uma determinada ação se tornou habitual, quase que natural, embora estas imagens suprimidas provocassem demasiadas lacunas ao espectador acostumado com a estética dos cinemas antecessores.

Se refletirmos sobre esse salto da linguagem técnica e estética do filme e que o próprio Canevacci se apropria dela para dizer que o rosto é um “extraordinário índice do processo de mutação da comunicação visual” (2001, p. 130), notaremos não somente um “progresso da técnica” (BENJAMIN, 1985), mas também uma transformação da percepção do espectador. Mais uma vez, Canevacci explicita isso ao se referir sobre a influência do primeiro plano na percepção: “Na comunicação visual, o invento do primeiro plano teve uma função fundamental que influencia até hoje os modelos – muitas vezes implícitos – da percepção por parte do espectador que, por sua vez, se modificam no espaço e no tempo” (2001, p. 131-132).

Se em Eisenstein, por exemplo, a famosa sequência da escadaria de Odessa, em o *Encouraçado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, 1925), é mostrada por uma quantidade de planos distintos, o cinema contemporâneo, bem como o cinema moderno, viria a intensificar as lacunas, de modo que, hipoteticamente, se a sequência de Odessa fosse realizada hoje, certamente haveria uma economia na utilização dos planos, mudando radicalmente a maneira como a cena ganharia forma. Provavelmente, a economia de plano se faria presente e a ação seria ainda mais estilizada, haja vista que a sequência de Odessa já possui uma ausência de imagens.

Utilizando uma ilustração para o que estamos expondo, é necessário pensarmos em uma situação hipotética a ser filmada. Imaginemos que devemos mostrar, em imagens e sons, uma pessoa que olha em uma notícia on-line os números da megasena e constata que os números sorteados são os que ela havia apostado. No entanto, quando ela procura o bilhete em sua casa, descobre que o perdeu. Partindo dessa proposta e transformando-a em uma sequência de imagens, provavelmente o cinema clássico fragmentaria essa cena em diversos planos de imagem. Talvez, mostraria a pessoa pegando o seu celular, depois abrindo a página do site da lotérica. Também

mostraria os números em um plano fechado, bem como o rosto da pessoa. Logo em seguida, um plano dela levantando e andando. Outro quadro dela abrindo e vasculhando uma gaveta. Em sequência, mais um quadro dela vasculhando outra gaveta e, por fim, talvez, teria um *close-up* no rosto dela, que diria que tinha perdido o bilhete.

Agora, pensando no modo como o cinema atual fragmentaria a mesma situação que expusemos, poderíamos imaginar, a partir do modo como os filmes contemporâneos compõem uma sequência de imagens, quiçá, seria desta maneira: gravaria a pessoa mexendo no celular em um plano mais aberto, algo que enquadrasse apenas ela de maneira semi-inteira, de modo que pudéssemos ver a expressão de surpresa no rosto, assim como o manejo no celular. Ainda com este plano, acompanharíamos a pessoa levantando, caminhando e saindo de quadro. Na próxima imagem, único plano geral que mostrasse a casa com vários objetos fora do lugar e a mesma pessoa sentada com as mãos na cabeça, indicando uma desolação. Nada mais que isso!

Acreditamos que a comparação da forma de composição entre o cinema clássico e o cinema contemporâneo revela o que vínhamos sublinhando sobre a economia de imagens. Tais exemplos em períodos distintos e distantes entre si servem para o propósito de nos questionarmos sobre o modo como as imagens operam para possibilitar que a composição de uma sequência, demasiadamente fragmentada, revele e, às vezes, insinue algo que não é mostrado, ou seja, não está presente.

Entendemos que os rastros e vestígios podem ser apoderados pelo espectador a partir do filme, em uma trama da técnica, estética, percepção e memória. No entanto, podemos nos questionar como eles operam e o modo como fazem isso. É o momento de avançarmos para o nosso *corpus empírico*, ao mesmo tempo em que vamos dissertando mais sobre a constelação de rastros e vestígios.

Em *A Árvore da vida* (*The Tree of the Life*, 2011), do diretor Terrence Malick, logo no seu início, há rastros e vestígios que se atualizam posteriormente na sucessão do filme, fazendo-se presentes por mais distantes que possam estar. A cena é a seguinte: logo no início do filme, ouvimos uma *voz off* feminina que fala sobre a existência de dois modos de vida, a da natureza e a da graça. No decorrer da *voz off*, nos são mostradas imagens de alguns momentos de uma família, a qual descobrimos mais a frente se tratar da família O'Brien. Iremos descrever a cena de forma mais objetiva, apesar da imagem sempre mostrar mais que a nossa descrição.

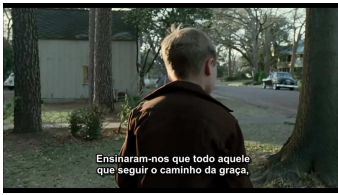
Conforme dissemos, a sequência sobre a qual nos debruçamos inicia com uma *voz off* da Sr<sup>a</sup> O'brien sobre a natureza e a graça, tendo como fundo imagético a sua família. Nela distingue-se a natureza, encarnada pelo Sr O'brien e o filho mais velho, e a graça, encarnada por ela, a Sr<sup>a</sup> O'brien e o filho mais novo. Em uma de suas explicações, a Sr<sup>a</sup> O'brien diz: “*Ensinaram-nos que todo aquele que seguir o caminho da graça, nunca tem um fim feliz*”. As palavras ditas só ganham prenúncio, ou força de presença, devido ao que a imagem nos mostra: o filho mais novo da senhora O'brien, enquanto caminha de costas para câmera, olha de soslaio para trás.

Importante recordar que não consideramos, em nossa análise, as coisas como independentes das outras, ou ainda, como imóveis, ou em tempos espacializados. Entendemos que elas estão na duração e, que assim, são *uma* coisa que cindimos, fragmentamos, por necessidade de melhor compreender suas articulações. Mas é preciso descrevermos toda a sequência para melhor entendimento.

Em sequência ao olhar dado pelo filho mais novo da senhora O'brien, vemos os seguintes conjuntos de imagens:

1. Um carteiro bate à porta da casa dos O'briens e entrega uma carta nas mãos da senhora O'brien;
2. Sr<sup>a</sup> O'brien caminha em direção à sala e abre a carta;
3. Sr<sup>a</sup> O'brien joga a carta no chão. Diversos cortes são feitos com composições de sons diversos (banda sonora);
4. Corte é efetuado para o Sr O'brien, atendendo telefone no trabalho. Um barulho de avião sobressai abafando a sua voz;
5. Sr O'brien desliga o telefone visivelmente perturbado;
6. Corte da imagem para Sr O'brien dando alguns passos e se curvando;
7. Corte para a imagem da Sr<sup>a</sup> O'brien andando pela rua de sua vizinhança e o Sr O'brien a consolando.

Ainda com o objetivo de tornar compreensível aquilo que autenticamos como imagem vestígio, arrolamos os frames da sequência que acabamos de descrever, conforme pode ser visto em *A árvore da Vida*:



Frame 1



Frame 2



Frame 3



Frame 4



Frame 5



Frame 6



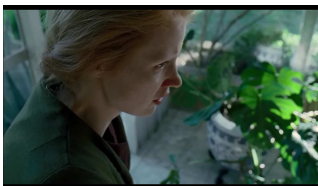
Frame 7



Frame 8



Frame 9



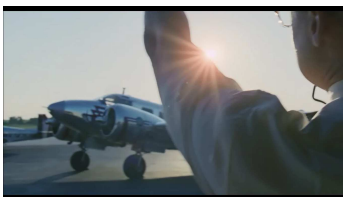
Frame 10



Frame 11



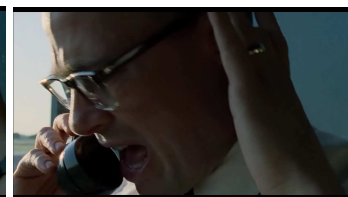
Frame 12



Frame 13



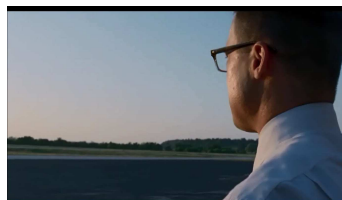
Frame 14



Frame 15



Frame 16

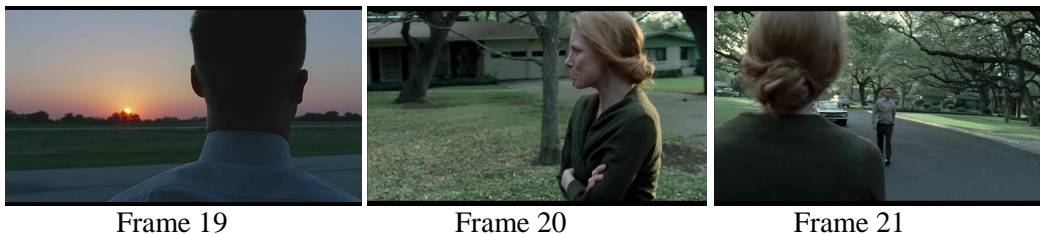


Frame 17



Frame 18





Agora, descreveremos, resumidamente, as articulações realizadas pelos elementos que temos dissertado neste filme e que dá a ver a constelação de rastros e vestígios nas durações fílmicas. Eles são responsáveis por atualizar as sequências vindouras do filme. Assim, nesta obra do diretor Terrence Malick, *A Árvore da Vida*, a imagem vestígio age sobre cada sequência, sobre cada corte efetuado no filme, dando rastros de presenças para que o espectador conecte cada ausência.

- Frame 1 e 2: Mostram a imagem vestígio, momento em que o filho mais novo do casal O'Brien olha de soslaio para a câmera. Ainda nesta imagem visual do olhar de esguelha do filho mais novo há a *voz off*. Esse fragmento orgânico indica e insinua montagens a serem feitas pelos fragmentos seguintes;
- Frame 3 e 4: Imagens que se movimentam por meio da passagem do tempo *na* imagem e através do tempo *da* imagem, ou seja, são tempos que se dialetizam e movimentam ritmicamente o filme. Neles a percepção mergulha. Falaremos mais sobre este tempo no subcapítulo seguinte;
- Frame 5: O intervalo, a lacuna, ou seja, a ausência de imagem, a presença da ausência. O ponto onde a imagem me olha profundamente e onde a memória se levanta das profundezas em que ela está;
- Frames 6 ao 12: Nesta sequência há vários cortes dentro de uma mesma sequência. Poderíamos dizer que cada corte feito pela montagem em uma sequência corresponde a pequenos blocos de duração fílmica. Cortes que subtraem da duração de um processo de filmagem o tempo *da* imagem (tempo de montagem) e um tempo *na* imagem, um tempo que passa, que dura;

- Frame 13 a 19: A sequência mostra Sr O'brien atendendo ao telefone, o seu espanto após ouvir algo, a sua reação. Assim como nos Frames 6 ao 12, também esta sequência é entremeada de cortes que fragmentam a duração fílmica. Ainda vale ressaltar que a imagem se movimenta a partir de outros recursos que podem ser percebidos;
- Frame 20 e 21: Sequência em que o Sr. O'brien encontra a Sr<sup>a</sup>. O'brien na rua da vizinhança.

Retomando o que dizíamos sobre a cena, os elementos técnicos que apontamos, como o olhar do filho, a *voz off* e o som do avião que se sobressai às palavras proferidas pelo Sr. O'brien, mas que ainda assim podem ser compreendidas pelo movimento da boca, bem como a carta recebida, são rastros que dão acesso aos vestígios de imagens ausentes, completando e atualizando as imagens presentes e, conseqüentemente, a narrativa do filme. É também através delas que temos o primeiro acesso para compreendermos que a carta é uma informação de que o filho dela estaria morto e que a Sr<sup>a</sup>. O'brien ligou para o marido para lhe contar.

Todavia, há na imagem fílmica, como já havíamos explicitado em outros parágrafos, o corte que fragmenta as sequências, ampliando as lacunas entre a sucessão de imagens, e que advoga uma trama da percepção e da memória. A percepção toma a imagem e, muitas vezes, quando uma determinada imagem é indispensável como indício de um filme, a câmera intervém, dispondo à percepção aquilo que não pode passar despercebido por ela. Hitchcock fazia isso de maneiras distintas, em que o plano detalhe é a forma mais clássica de oferecer à percepção uma imagem que não se quer correr o risco de se dispersar; tenta-se evitar que a visão percorra o quadro e se perca naquilo que não é o decisivo: a imagem ausente insinuada.

Assim, a partir dos rastros e vestígios que a imagem nos forneceu e que coalescem com outros em sequências posteriores, desta sequência esmiuçada e colocada em frames, poderíamos dizer, por exemplo, completando as imagens vistas com as insinuadas, que a Sr<sup>a</sup> O'brien, logo após ter recebido a carta, lê os pêsames enviados pelo governo americano à família O'brien, por conta da morte do seu filho na guerra. Então, ela toma o telefone e liga para o marido, que estava no trabalho. O Sr. O'brien se esforça para escutá-la e acaba entendendo a notícia dada pela esposa, talvez apenas pela

frase que chamou a sua atenção: a morte do filho. Ele fica sem reação, desliga o telefone, fica chocado e, após o seu superior saber, ele é liberado do trabalho, momento em que vai encontrar com a esposa e tentar consolá-la na rua.

O que fizemos foi completar as imagens visíveis com os rastros de imagens “cortadas” na montagem do filme. Na sequência que destacamos, há numerosos indícios que torna presente aquilo que é ausente na imagem.

Mas há também vestígios delas na experiência, na duração, na relação entre filme, espectador e ambiência, no que *passa* entre eles. A narrativa do filme, dessa maneira, se faz durante. É assim que ela se atualiza, de tal modo que vive no presente e no porvir. Por outras palavras, se o espectador não conseguiu perceber no filme os primeiros rastros, outros vestígios se mostrarão no decorrer do filme.

Como já vimos, Benjamin dizia que os vestígios trazem uma proximidade, apesar da distância daquilo que deixou. O vestígio trama uma temporalidade e a partir dela materializa-se. Em uma constelação de vestígios, uma narrativa do tempo se faz presente.

O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande. Poe se dedica pormenorizadamente a esse tema em *O Mistério de Marie Roget*, a mais extensa de suas novelas criminais. Esse conto é, ao mesmo tempo, o protótipo do aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes. Aqui, o detetive de Poe, o cavalheiro Dupin, não trabalha com base nas aparências, nas observações pessoais, mas sim nas reportagens da imprensa diária. A análise crítica das reportagens fornece os alicerces da narrativa. (BENJAMIN, 1989, p. 41).

Seriam os vestígios os últimos indícios da proximidade de algo distante? Não queremos dizer que o vestígio seja indício. Utilizamos esta palavra na falta de outra que pudesse explicitar, de modo mais preciso, o que indagamos. Mas, temos um pressentimento de que o desaparecimento do vestígio é o desaparecimento da existência, o sumiço da trama de uma narrativa.

Assim como no vestígio benjaminiano, que apresenta uma variedade de entendimentos por parte de muitos pesquisadores de sua obra (haja vista que o autor não a concluiu em vida as teses sobre tal conceito, deixando-nos apenas rastros fragmentados em diversos de seus escritos), importa para a nossa pesquisa que, por

estes rastros e as nossas afecções, também podemos autenticar modos de tensionar o conceito em questão.

Portanto, em nossa perspectiva, há uma constelação de vestígios nos filmes, de tal modo que ela perdura no espaço em que se dá a relação entre espectador e filme, dando-nos, assim, maneiras de acessarmos as coisas que ali se ausentam.

Os vestígios estão em toda a parte dos filmes, bem como no que *acontece* entre a materialidade fílmica e o espectador. Apoiamo-nos, mais uma vez, em Benjamin que sugere, por exemplo, que o vidro seria um “inimigo” do mistério privado e, ao mesmo tempo, da propriedade privada. Com isso, para nós, os vestígios nos filmes podem ser comparados ao quarto burguês de 1880, descrito pelo autor.

Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta [1880], apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus *vestígios*. Esses *vestígios* são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. (...) Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se – e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo – era antes de mais nada a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo abolidos. (BENJAMIN, 1985, p. 117-118, *grifos nossos*).

Assim, a *mise en scène* é repleta de vida, de rastros, assim como um quarto burguês de 1880, onde não há nada a se fazer ali, “porque não há nesses espaços um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios”. Ou seja, a *mise en scène* pulveriza em cada sequência, ou melhor, na sucessão das imagens fílmicas, rastros que duram no filme. Há, nos filmes, indícios em toda parte, como nas imagens que são reveladas por um *close-up*, como, por exemplo, no rosto espantado do Sr. O’Brien ao conseguir compreender o que estava sendo dito pela sua esposa. São estes indícios, com a percepção de um corte que fragmenta a duração, ou que a flexiona, tornando-a um bloco de modo a justapô-la com outro bloco de duração (DELEUZE, 1983), formando uma sequência fílmica, que nos dão acesso a imagens ausentes, a uma

narrativa próxima de algo distante. Uma distância que nos revela o processo de atuação da técnica na matéria orgânica do filme.

Dessa maneira, há uma relação entre os elementos fílmicos em ação. Se por um lado o filme apresenta rastros sonoros e imagéticos *no* quadro que se inter-relacionam e, conforme Eisenstein (2012), dialeticamente tornam possíveis uma unidade diferenciada das outras, mas derivada da relação dialética delas, por outro, o filme, através das extremidades sempre abertas do quadro da imagem, ou ainda, por meio do extracampo, “designa o que existe alhures, ao lado ou em volta, atesta uma *presença* mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe, mas antes que ‘insiste’ ou ‘subsiste’, um alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente.” (DELEUZE, 1983, p. 29).

O filme visto se relaciona constantemente com o que não é visto e que teima em deixar suas marcas, os rastros da sua presença. O extracampo está constantemente tensionando o campo. É a dialética da presença e ausência, mas uma ausência que é possível de notar em seus movimentos pelo fato dela deixar vestígios de si. Esses vestígios, como já sublinhamos, estão nos rastros, mas também na experiência da duração. O mapeamento desses vestígios só é possível se nos colocarmos na duração, como reiterava Bergson. Já os rastros que o extracampo deixa, estão no olhar da personagem que aponta para fora do quadro, no som que advém de fora do quadro, ou ainda como ocorre em *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (Pulp Fiction, 1994), de Quentin Tarantino, nos objetos que estão no quadro, mas que não são mostrados de onde surgiram. Exemplo: o band-aid localizado atrás do pescoço da personagem Marsellus, ou ainda a maleta de Marsellus que, quando aberta pelas personagens Vince e Jules, reluziu um amarelo em seus rostos.

A imagem se insinua. Hitchcock, em entrevista a Truffaut, parece mencionar isso, mesmo que de outra maneira, quando diz que muitas coisas nos filmes passam despercebidas.

Mas vejam, é preciso fazer essas coisas... Trata-se sempre de preencher a tapeçaria e muitas vezes as pessoas dizem que precisam ver o filme várias vezes para observar o conjunto dos detalhes. A maioria das coisas que colocamos em um filme são realmente perdidas, mas de qualquer modo pleiteiam em seu favor quando a obra

é relançada muitos anos depois; percebe-se que ela permanece sólida e não se tornou antiquada. (TRUFFAUT, 2004, p. 204).

O que se *perde* nos filmes são os vestígios que Benjamin se referiu quando falava dos “bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes, o guarda-fogo diante da lareira”. É a forma do filme se mostrar escondendo, ajudado também, é verdade, pela percepção que toma apenas aquilo que é necessário para agir, ou ainda, necessário para completar, minimamente, imagens que estão presentes; ou ainda, por uma memória estética que irá emergir de suas profundezas.

Continuemos a explicitar mais sobre a constelação de rastros e vestígios, mas a partir do *corte na imagem*, realizado nos processos de produção do filme. O corte é recurso pelo qual se seleciona a imagem que se deseja mostrar, suprimindo aquela não desejada; mesmo assim, nos extremos, ele deixa vestígios da presença daquilo que está ausente. O corte insinua, entre as imagens que se inter-relacionam e se colidem, o que haveria entre uma imagem e outra. É o bloco de duração fílmica suprimido, a que Deleuze (1983) se referia em “Imagem-movimento” que aparece. É verdade que toda essa operação envolve muito mais recursos que não apenas o corte. A memória, por exemplo, tem papel fundamental nessa operação. Malgrado, fiquemos neste instante apenas no corte.

O corte carrega rastros do que está longe e próximo. Longe por não se fazer visível senão pelo bordado que é tecido nos extremos da imagem, sublinhando, desta maneira, a presença da lonjura. É também por uma inadequação entre a nossa duração e a duração que o filme nos apresenta que percebemos esse aparecimento da técnica, uma técnica da ausência. Bergson comenta sobre essa inadequação ao dizer que um romance psicológico é balizado pela nossa experiência, pela nossa memória.

Ao ler um romance psicológico, por exemplo, sabemos que certas associações de idéias que nos descrevem são verdadeiras, que podem ter sido vividas; outras nos chocam ou não nos dão a impressão de realidade, porque sentimos nelas o efeito de uma proximidade mecânica entre estágios diferentes do espírito, como se o autor não tivesse conseguido se manter no plano da vida mental que escolheu. A memória tem, portanto, graus sucessivos e distintos de tensão ou de vitalidade, certamente difíceis de definir, mas que o pintor da alma não pode misturar impunemente. (BERGSON, 2006a, p. 56)

Resumindo o que temos dito até aqui: há uma constelação de rastros e vestígios que podem ser acessados pelos rastros deixados no filme, ou ainda pela experiência que acontece entre o filme e o espectador, ou seja, na duração. Estes rastros e vestígios aproximam uma distância; imagens ausentes tornam-se presentes.

Vimos que o corte, técnica de montagem, cinde uma sequência e a justapõe a outra. Às vezes, essa junção é realizada pela supressão de um bloco de duração, nos termos de Deleuze (1983). Mas há também vestígios quando rastros de imagens e sons se inter-relacionam, se colidem, tensionam e tramam a presença de imagens ausentes. Tais fenômenos não podem ser alienados da ação da memória. Vejamos como isso ocorre em outro filme do *corpus*.

Em *2046: Os Segredos do Amor*, de Wong Kar Wai, quando Chow encontra Su na escada de um hotel e a convida para ir embora com ele para Hong Kong, após um breve diálogo que é mostrado por planos em *close*, em um jogo de perspectivas em que a câmera traça o espaço de forma circular, há um corte e logo nos é mostrado Chow e Su jogando cartas em uma mesa de algum lugar. Após a sequência de cartas, logo vemos Chow e Su caminhando separadamente.

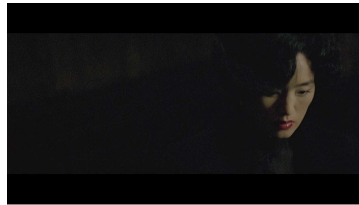
Toda essa sequência descrita é fragmentada em cenas que se desenrolam em três espaços distintos. As cenas, no entanto, fazem parte de uma sequência que foi cindida; o corte as deixou incompletas e produziu lacunas. Todavia, o corte também deixou rastros e vestígios das imagens suprimidas. É pela borda das imagens deixadas e pelo corte na junção entre duas sequências que sentimos e compreendemos que Chow e Su saíram das escadas do hotel e foram para um bar, no qual solicitaram uma mesa e sentaram. Logo após se instalarem, Su conversou com Chow sobre o passado dele, bem como deve ter conversado sobre a relação de ambos. Deve ter dito a Chow que se o vencesse no baralho, ela iria com ele. Então, ela estendeu sobre a mesa as cartas e cada um pegou uma carta. Mesmo após perder o jogo, Su não conta a Chow sobre o seu passado e nem aceita ir com ele para Hong Kong. Eles saem do bar e dão o último beijo. Depois, saem caminhando em direções distintas.

Mais uma vez, completamos as imagens vistas com as que foram insinuadas pelo corte. Iremos dispor alguns frames da sequência que relatamos no parágrafo anterior, mas apenas os frames que estão no filme, já que acima imaginamos e descrevemos o que faltava. Tentaremos, portanto, fazer isso de modo mais didático.

A descrição da cena que vemos é a seguinte: Chow encontra Su em uma escada de algum lugar. Eles se entreolham e iniciam um diálogo. Chow diz que irá retornar para Hong Kong, pois não vê perspectivas para ele na cidade em que vive, Cingapura. Chow convida Su para ir com ele. Fiquemos até o momento nesta descrição da cena e a mostremos em frames:



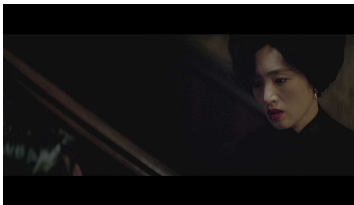
Frame 22



Frame 23



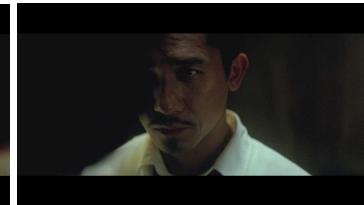
Frame 24



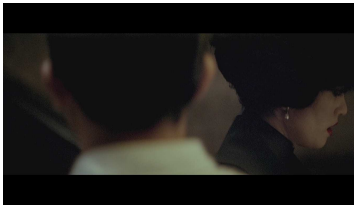
Frame 25



Frame 26



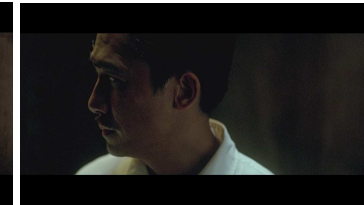
Frame 27



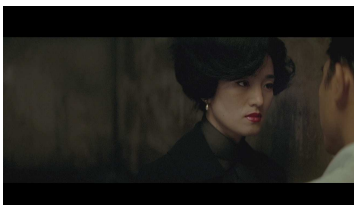
Frame 28



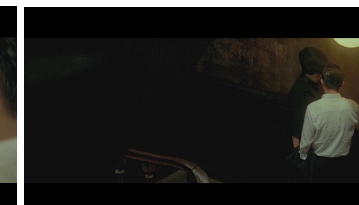
Frame 29



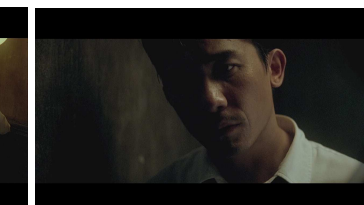
Frame 30



Frame 31

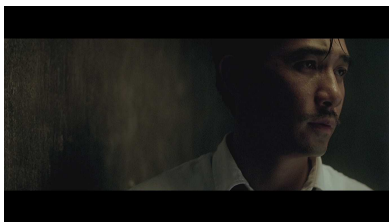


Frame 32

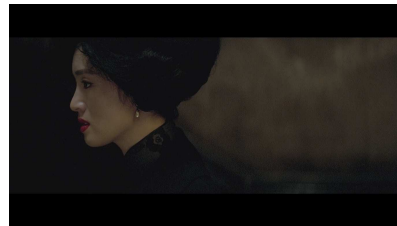


Frame 33





Frame 34



Frame 35

Retomando, nos frames que vão do 22 ao 35 temos as imagens e sons que mostram o encontro de Chow e Su, os diálogos que se referem ao comunicado da partida de Chow e o convite feito para Su partir com ele. Contudo, os frames 22 a 24 se referem ao encontro, ao que parece casual, entre os dois na escada. Já os frames 25 ao 35 se referem à informação da partida de Chow para Hong Kong e o convite que ele faz para Su.

Logo, temos dois blocos de duração, haja vista que há uma cisão, uma lacuna de imagens entre o frame 24 e 25. No entanto, podemos até tramar as imagens que faltam, pois elas deixam vestígios de si. Estes estão no rastro deixado pelo corte que é feito após o frame 24. O corte, quase que imperceptível, nos revela sua cisão a partir do tempo da imagem do frame 24, distinto dos outros tempos de imagem dos frames precedentes, bem como da incompatibilidade de continuação da sequência anterior, pois a imagem do frame 25 mostra Su se deslocando para outro espaço, como se buscando um local melhor para conversar, ou simplesmente para não ficar bem no centro da escada.

Além disso, na sequência do frame 25 ao 26 há outros rastros de supressão de imagens da narrativa. Por esses rastros, podemos supor, a partir do que essa sequência insinua, que Chow pediu para conversar com Su e que ela, meio contrariada, aceitou o convite com o objetivo de se livrar dele rapidamente. Isso remete o espectador a uma relação passada, que pode ser revelada pelo filme no desenrolar das imagens, ou apenas insinuada e, assim, tramada pela memória.

Nas cenas seguintes (frames 36 até 41), vemos uma imagem da chuva caindo em um poste iluminado e, logo depois, vemos Chow e Su jogando cartas. Su diz a Chow que se ele a vencer, ela irá com ele para Hong Kong. Chow a vence, mas, segundo o próprio personagem, Su o despistou e não partiu com ele para Hong Kong. Estes são os frames:



Frame 36



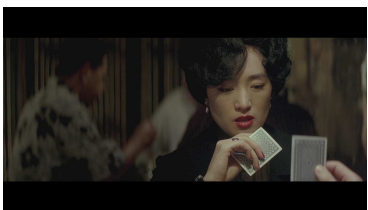
Frame 37



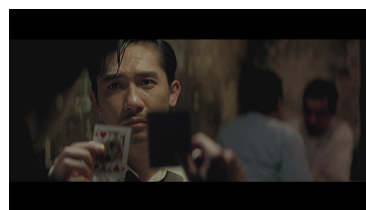
Frame 38



Frame 39

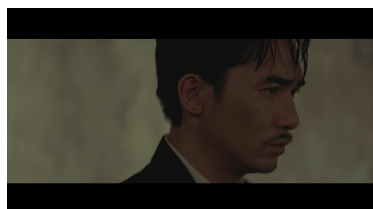


Frame 40

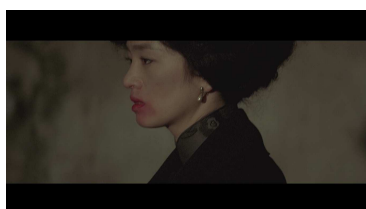


Frame 41

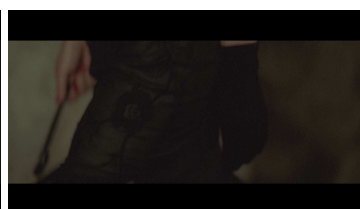
Na cena seguinte, vemos Chow andando em uma direção e Su em outra. Su está com o batom dos lábios borrado, conforme pode ser visto nos frames abaixo:



Frame 42



Frame 43



Frame 44

Agora, é preciso que avancemos aos poucos. Primeiro voltemos nossa lente para a sequência de imagens que há entre os frames 36 a 41. De início, podemos perceber que o frame 36 já nos diz que houve uma cisão, pois as personagens não estão mais na escada, onde talvez encontraram-se casualmente. O próprio frame 36 se distingue do frame 37. Um se refere a uma luminária, o outro às cartas. Por sua vez, o frame 36 insinua que a luminária é a revelação de uma parte do local. Como sabemos isso? Pela memória estética. Ela nos diz que no cinema clássico, em parte no cinema moderno e contemporâneo, muitos filmes, em uma cena que ocorre em outro espaço, revelam em plano geral, capaz de mostrar toda a frente do local, o lugar para onde as

personagens se deslocaram ou se encontraram. Assim, sabemos que a luminária é a sobra, o fragmento do local que a imagem fílmica revelou e ela faz parte dessa sequência de imagens. Ela não é outro fragmento entre duas cenas de imagens distintas.

Prosseguindo com a nossa análise, entre os frames 36 ao 44 temos mais duas sequências, uma cisão que corta e fragmenta-as em blocos de duração. Conforme podemos perceber, há lacunas, fragmentos de imagens. Todavia, elas se fazem presentes tanto na constatação de que houve um corte na imagem, bem como nos rastros do batom borrado de Su. Por estes indícios, podemos dizer que há vestígios de que eles saíram do bar e se beijaram, antes de se darem adeus. É importante mencionar que a cena que revela vestígios de um beijo só nos possibilita notar esse batom borrado nos lábios de Su devido ao *close*, que age para que a percepção não se disperse com imagens, conforme já tínhamos citado anteriormente. A sequência do beijo a que nos referimos ainda é retomada no final do filme, dando mais imagens daquilo que estava ausente.

Contudo, os intervalos entre os cortes permanecem. Continuam outras ausências e outros vestígios de presença entre as imagens. É o movimento que passa e continua a correr na duração fílmica, movimentando-se entre ausências e presenças. Deleuze (1983) sublinha que a imagem fílmica é uma imagem em movimento, na qual o corte deixa de ser imóvel para se tornar móvel. A mobilidade do corte na duração fílmica permite que os vestígios deixados na borda da imagem saltem à percepção, que, repleta de imagens-lembranças, possibilitam produzir efeitos de presença. O corte mostra e cinde, escondendo aquilo que foi suprimido pela montagem, mas que é insinuado.

O corte, como muitos realizadores e pesquisadores sabem, é a técnica que nos permite trabalhar o tempo e o espaço. Pode-se dizer que o *raccord*, técnica que permite o efeito de continuidade física, também seria outra maneira de trabalhar o tempo e o espaço. Não objetamos a afirmação; entretanto, há de se concordar que o corte determina o *raccord*, ou seja, o *raccord* trabalha o espaço e o tempo, a fim de uma continuidade, uma ligação temporal e espacial por semelhança; já o corte seria o *raccord e mais*, trabalhando o espaço e tempo não só por semelhança, mas também por dessemelhança, sincronização, assincronização, justaposição ou colisão. Há muito mais no corte que no *raccord*.

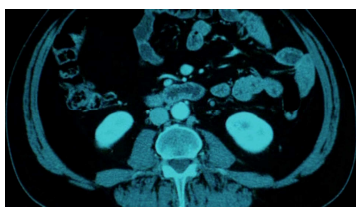
Prosseguindo ainda sobre o corte, afirmaremos que ele é presença, porque, simultaneamente, possibilita ausência, o lapso, a lacuna que impulsiona a ação da

memória. Pelo corte, a memória tece, no espaço que falta no filme, *imagens-lembranças*. Há casos em que os espaços lacunares das sequências são tão extensos que a memória age sobre os vestígios, dando presença a imagens ausentes que tendem a nos *tocar*, insinuando outra dimensão do olhar.

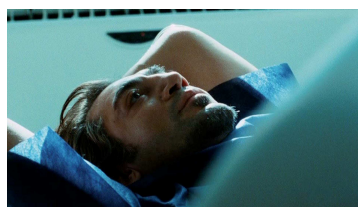
Tomemos, por exemplo, o filme *Biutiful*, de Alejandro Gonzalez Iñárritu. É verdade que há outros momentos em *Biutiful* em que uma constelação de vestígios age no presente da duração fílmica, completando o que havia de falta no passado, como, por exemplo, o modo como o início do filme é retomado nas últimas cenas (tendo certa semelhança com o que expusemos sobre *2046: Os Segredos do Amor*): o início do filme é retomado no final, dando a ver imagens que foram suprimidas no início.

Mas o que queremos frisar é a forma com que a imagem fílmica, operada pelo corte, ausenta imagens e colide em outras que subtraem blocos de imagens da *duração*. Estes blocos são justapostos a outros e criam lacunas, que remetem a um salto de dias na duração da imagem. É o reconhecimento de certos rastros da técnica que nos ajudam a imaginar o que não está lá.

Uxbal, personagem principal em *Biutiful*, faz um exame e, logo após uma espera, está, aparentemente, desolado, pois havia recebido a notícia de que estaria com câncer em fase terminal e, por isso, com apenas alguns meses de vida. As imagens que se referem a essa cena podem ser vistas nos frames 45 a 56; já as imagens que se sucedem à sequência que expusemos (frames 57 a 62) são de Uxbal em diferentes situações do dia a dia, quando uma trilha sonora se sobressai em todas as imagens que se seguem.



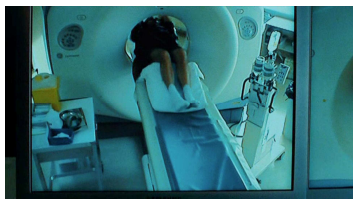
Frame 45



Frame 46



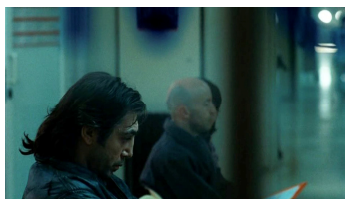
Frame 47



Frame 48



Frame 49



Frame 50



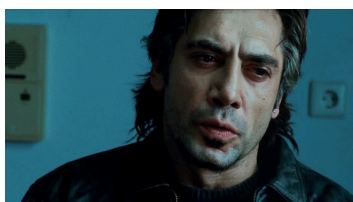
Frame 51



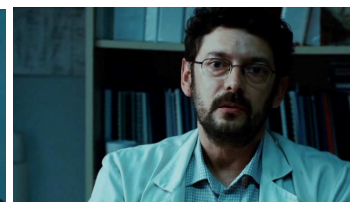
Frame 52



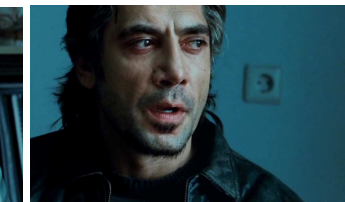
Frame 53



Frame 54



Frame 55



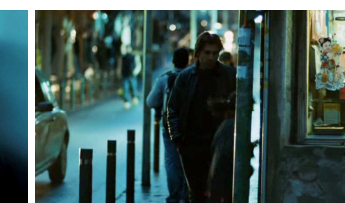
Frame 56



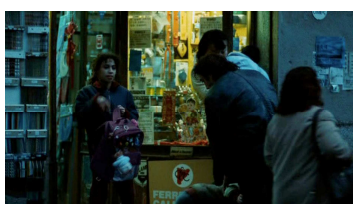
Frame 57



Frame 58



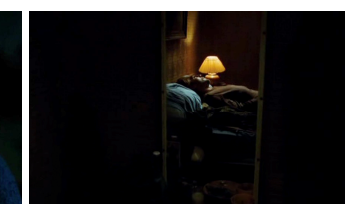
Frame 59



Frame 60



Frame 61



Frame 62

Da mesma forma como apontamos nos filmes precedentes, há imagens que se ausentam, mas que deixam uma constelação de vestígios. Inicialmente, localizamos os cortes e, após, verificamos a existência de sete cenas:

1. Frames 45 a 49: mostram os exames sendo feitos;
2. Frames 50 a 51: remetem à espera para ser chamado pelo médico;
3. Frames 52 a 56: momento em que recebe a notícia do médico;
4. Frames 57 a 58: cena que ocorre no metrô, uma insinuação de que vai buscar os filhos;
5. Frames 59 a 60: cena em que Uxbal encontra os dois filhos;
6. Frame 61: cena em que fuma um cigarro e a imagem nos insinua que ele está pensando no diagnóstico;
7. Frame 62: mais uma cena que nos mostra Uxbal pensativo.

Sendo assim, nessas sequências de imagens podemos encontrar rastros que nos darão vestígios da proximidade da distância, da presença da ausência. Mais uma vez há o corte que suprime imagens ou *durações* fílmicas; mas há também o som que colide com a sequência seguinte.

O trecho de imagem que recortamos é quase que uma ação única do corte. É óbvio que o quadro nos oferece outros rastros, como aqueles que estão pulverizados nos espaços. O quadro nos oferece evidências de um hospital, por exemplo. E mesmo que o quadro venha nos mostrar poucos rastros de imagens ausentes, ainda assim, por meio da duração fílmica, da experiência que se coloca entre filme e espectador, é possível sentir ao longe algo, um vestígio de existência promovido por um toque e que, talvez, possa ser traçada apenas pela memória. Tal fenômeno está mais próximo daquilo que seria pressentimento, ou seja, uma trama do tempo que nos afeta de alguma maneira e que nos deixa uma sensação indizível da existência de algo.

Há no que temos descrito e explicitado até o momento um trabalho que corresponde também ao reconhecimento do que a Aumont (2012) convém denominar de “situação”, ao falar sobre o cinema de Hitchcock como aspecto de eficácia psicofisiológica. Para Aumont, a situação refere-se a uma sequência que identifica o lugar, as personagens envolvidas e a ação. Entendemos que, ao analisar as sequências dos filmes aqui dispostas, também partimos dessa relação. Todavia, concordamos com Deleuze (1983), ao mencionar que o *todo* pode ser definido em sua relação.

Se fosse preciso definir o todo, nós o definiríamos pela relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta

uma existência espiritual ou mental. As relações não pertencem aos objetos, mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos. Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. (DELEUZE, 1983, p. 19).

Deleuze trava um debate a partir das exposições de Bergson sobre o movimento e o tempo, este como duração. O todo em Deleuze é a duração, o tempo. O todo como aberto e não sistema fechado. Assim como a duração, o todo é criação incessante, em contraposição ao conjunto ou sistema fechado. “Não se deve confundir o todo, os ‘todos’, com os *conjuntos*. Os conjuntos são fechados, e tudo o que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes. Mas um todo não é fechado, é aberto” (DELEUZE, 1983, p. 19).

Os vestígios são marcas do tempo e se relacionam com o todo, a duração, o aberto. Eles, como ressaltamos em outros parágrafos, a partir de Benjamin, nos deixam tomar posse das coisas, pois elas estão no todo, assim como nós que a completamos por fazermos parte do todo. Ou seja, “Em todo lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em alguma parte, um registro onde o tempo se inscreve” (BERGSON *apud* DELEUZE, 1983, p. 18). Assim, a *situação* só se apresenta como tal em decorrência do todo. Em virtude disso, Eisenstein, ao falar sobre o ideograma japonês, dizia que “O quadro cinematográfico nunca pode ser uma *inflexível letra do alfabeto*, mas deve ser sempre um *ideograma* multissignificativo” (EISENSTEIN, 2002, p. 73).

Vale ressaltar que os frames 59, 60, 61 e 62 são imagens em que as ações delas se interpenetram com uma trilha sonora. Sabemos que imagem e trilha sonora não se acompanham, ou seja, quando uma imagem é interpenetrada por uma trilha sonora ela é uma só coisa. Quanto a isso, Eisenstein (2002) já havia mencionado a necessidade de um novo sentido para compreender o fragmento e as suas relações.

Em sua reflexão, o teórico e cineasta chamava a atenção para a unidade orgânica do filme. Tomando aspectos de outras artes, como a música com seus acordes, a pintura com seus tons e a escrita com as palavras e os sons, Eisenstein percebia que os fragmentos, quando colocados juntos, perdiam “todos os sinais visíveis de combinação, aparecendo como uma unidade orgânica” (2002, p. 16). Diante disso, nos colocava um questionamento plausível: “Por que deveria a combinação de três pedaços de filme, na

montagem, ser considerada uma colisão tripla, impulsos de três imagens sucessivas?” (*idem*, p. 16).

Essa relação entre os fragmentos a que Eisenstein se referia ganhou novos contornos com a chegada do cinema sonoro. A dialética entre imagem e som exigia um novo sentido, uma nova modalidade de percepção para aquilo que o filme mostrava e o qual denominou de *conjunto monístico*, ou seja, a maneira do cinema em se insinuar a todos os sentidos (falaremos sobre isso no subcapítulo seguinte).

Portanto, quando destacamos que a combinação entre a trilha sonora e a imagem não deveria ser vista como unidades complementares, mas sim no aspecto orgânico, se deve ao fato de que este fenômeno, quando tratado pelo filme a partir do *monismo de conjunto*, pode ser trabalhado a fim de tensionar a memória a fim de se constelar nas imagens que se sucedem no filme. É o que acontece nos frames que comentamos (59 a 62), em que a trilha sonora e imagem se interpenetram de tal maneira que ela nos insinua o quanto o câncer terminal de Uxbal o olha, indicando à percepção uma manifestação possível do porvir. Pela forma como o filme se mostra, a memória trabalha naquilo que a sucessão fílmica já revelou, enquanto se lança para aquilo que ainda pode acontecer. Nessas imagens, há a trama de uma movimentação rítmica que se sensualiza e a qual será a nossa próxima reflexão.

#### **4.2 Constelação de movimentos rítmicos**

Até aqui, temos observado os modos como os filmes agem a partir de recursos variados de imagens e sons que se inter-relacionam, se insinuem e iniciam ou intensificam o impacto que eles (imagens e sons) são capazes de causar em nossos corpos. Refletimos, por meio dos rastros e vestígios, ausências de uma imagem que, todavia, se presentifica a partir de elementos fílmicos, por exemplo o corte.

Nesta análise, voltamo-nos ao que temos denominado de constelação de movimentos rítmicos e da qual a constelação de rastros e vestígios fazem parte. Consideramos estes movimentos rítmicos como um conjunto de elementos fílmicos que se movimentam e do qual o quadro faz parte dele. Contudo, um conjunto que não se reduz apenas à junção de imagem e som, no sentido de uma mera combinação de elementos sonoros e imagéticos, na agregação do som à imagem ou da imagem ao som.



É necessário que entendamos o fenômeno na sua dimensão existencial, no *ser* que se põe na relação que é estabelecida com o espectador.

A dinâmica desses elementos reflete um ritmo variado de presenças e ausências, de aparecimento e desaparecimento, de modo que o recolhimento da imagem e de uma determinada sonoridade é mistura ambígua de afastamento e aproximação, de uma dialética do próximo e longínquo. É assim que acreditamos que o cinema se insinua e se sensualiza através de seus elementos, de maneira a se por *diante* de nós, atravessar nossos olhos, bem como se deixar penetrar pela nossa visão, que se *perde* nos intervalos fílmicos, nas trocas de planos, enquadramentos, perspectivas, nas gradações entre claro e escuro da imagem, na variação sonora, na supressão imagética daquilo que desejamos, no tempo que transcorre no plano, ou seja, na *duração fílmica*.

O envolvimento que se dá entre o corpo e o filme não parte univocamente do espectador, fato que se justifica quando refletimos sobre o *desejo de presença* (GUMBRETCH, 2010), da mesma *presença* experienciada pelo espectador, e que, embora venha a realizar os mesmos procedimentos executados antes e durante a especiação de um determinado filme que o *tocou* tanto – como uma espécie de ritual, da reprodução das etapas, e como chave para experienciar aquela mesma qualidade emocional vivida –, vem a se frustrar quando esta não aparece e a mesma materialidade fílmica dá lugar ao tédio. Todavia, esse mesmo filme, antes prazeroso e agora envolto de um aborrecimento, ao ser retomado pelo mesmo espectador, pode vir a se revelar e a possibilitar aquele primeiro prazer experienciado. Portanto, pressupomos que ela não é fruto de apenas uma consciência pessoal, de uma experiência psicológica; ao contrário, ela está também nas imagens, bem como no lugar circundante e na relação que eles (espectador, filme e ambiente) estabelecem entre si.

É de consenso que um filme nos coloca em uma dimensão do sensível, algo que não é exclusivo de uma interpretação, mas, também, da materialidade e sua capacidade de *efeito de presença* (GUMBRETCH, 2010); uma presença que dialetiza com a memória (BERGSON, 2006a), bem como com a *dupla distância* (DIDI-HUBERMAN, 1998), na capacidade desta em jogar com o longínquo e o próximo, o aparecimento e o desaparecimento, cindindo “dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Isso se concretiza de tal forma que “o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

Há nessa presença, a qual Gumbrecht (2010) maneja e na qual a nossa pesquisa também está ancorada, uma condição de temporalidade que Didi-Huberman apontava à noção de *ser*, quando ele mostrava que “o que vemos só vale – só vive – em nosso olho pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). “Ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutável nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Gumbrecht também se refere, embora de modo diferente, ao que Didi-Huberman explicita. Ele (Gumbrecht) menciona essa capacidade das coisas em chegar e apagar a si mesmas. Em seus termos, a temporalidade extrema se relaciona com o súbito, ou seja, “o caráter efêmero de certos surgimentos e partidas” (GUMBRECHT, 2010, p. 82).

Quando tomamos a questão da presença, da tangibilidade das coisas, e refletimos sobre o cinema e a sua coisidade, seja no âmbito teórico, ou ainda, em seu ofício, nos deparamos com teses variadas. Jacques Aumont (2012), a partir das reflexões de Robert Bresson sobre o cinema e o fazer cinematográfico, em *Notas sobre o cinematógrafo*, mencionava que Bresson se baseava na concepção de modelo. Para Bresson, segundo Aumont, a noção de modelo envolve a aceção de figura, questão das artes visuais.

Sabe-se que a palavra figura e seus derivados provêm do latim *figura*, que, por sua vez, procede do verbo *fingo*, que significa, entre outras coisas, modelar; portanto, na ideia de figura sempre existe secretamente a ideia de uma mão que modela, mesmo nas artes sem mãos como o cinema. Bresson não aborda a etimologia latina em seu livro, mas, quando define como modelo – mais do que como ator – esse corpo que se encontrou diante da câmera e que, ao ser filmado, permitiu produzir certas figuras (AUMONT, 2012, p. 16).

Há em Bresson, conforme nos diz Aumont (2012), uma consciência de fabricação da figura, esta que trabalha para apreender as aparências, e a qual, segundo Gumbrecht (2010, p. 88), “o que quer que ‘apareça’ está ‘presente’, porque se oferece aos sentidos do ser humano”. “É sublinhada assim a atividade de ‘fabricação’ da figura; trata-se do efeito tão particular do cinema de Bresson, que cria o mal-estar em certos espectadores” (AUMONT, 2012, p. 17). O que é esse mal-estar produzido pela noção de figura, senão aquilo que se impõe aos sentidos humanos, ao espectador e que denominamos, a partir de Gumbrecht (2010), como efeito de presença? Vale ratificar

que é uma presença invisível que se mostra visível, mas a partir de uma visibilidade sentida, uma visibilidade experienciada, provinda de uma movimentação rítmica.

Bresson, em seus aforismas sobre o cinematógrafo, nos diz que “filmar é ir a um encontro. Nada no inesperado que não seja esperado secretamente por você” (BRESSON *apud* AUMONT, p. 17). O encontro ressaltado por Bresson é a capacidade do cinema em *descobrir* o real, mas não que o real em Bresson tenha sentido, como ressalta Aumont, e independentemente do que seja o real para Bresson, não nos é de suma importância essa questão, haja vista que nossa problemática é outra. Contudo, o que nos diz respeito é o encontro ressaltado por Bresson, que é a revelação, a presença daquilo que “secretamente” esperamos, a presentificação de alguma *coisa*.

O que secretamente esperamos do inesperado não podemos afirmar, pois tal propósito é individual. Porém, podemos dizer que é necessário uma relação, já que esta é proposição inerente ao encontro, pois clama um *outro*. A relação é experiência e, portanto, ação do tempo. O próprio filme é cheio de equívocos e ambiguidades, o que, mais uma vez, favorece a ação do tempo. Assim, filmar evoca “um universo da experiência intersubjetiva, portanto um propósito relacional” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 62). Mas, não avancemos, ainda, para este ponto que envolve questões de uma *dupla distância* (DIDI-HUBERMAN, 2010). Continuemos refletindo sobre o que nos diz outros cineastas.

Andrei Tarkovski, por exemplo, apesar de sua ingenuidade em refutar a ideia de que o cinema era uma arte composta, nos relegou reflexões interessantes quanto à montagem e ao tempo, de modo que suas explicitações deixam transparecer uma espécie de presença. “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de *diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida*” (2010, p.135, *grifo nosso*). É necessário, assim como Tarkovski, tomar o filme como uma unidade, um ser que é múltiplo, no sentido que Henri Bergson dá à unicidade como multiplicidade.

É de conhecimento que Tarkovski faz uma oposição a Eisenstein a respeito do conceito de montagem. A própria concepção de Tarkovski, apesar de ser reducionista, é frutífera na medida em que nos oferece melhor compreensão do que era o conceito de montagem para o cineasta de *Encouraçado Potemkin*, bem como as potencialidades de articulações do cinema. Parece-nos que Tarkovski não obteve

compreensão mais larga da montagem, assim como Eisenstein a entendia. Andrei Tarkovski objetava a ideia de que a montagem pudesse criar o ritmo e o tempo do filme. Para ele, a imagem cinematográfica em si era ritmo, independente da justaposição dos fragmentos. Certamente, uma compreensão plausível que não nega ou se opõe ao modo como Eisenstein tomava a montagem, como além da simples justaposição de planos. A própria seleção do que se filmar e a composição daquilo que se filma é montagem. Indo mais a fundo, como afirmou o próprio Eisenstein (2002), a vida é montagem.

No entanto, devemos considerar em Tarkovski a capacidade de colocar uma determinada proposição, que nos é de interesse para esta reflexão. Ela já está na borda do capítulo sobre *A imagem cinematográfica*, discutida em seu livro *Esculpir o tempo*.

Coloquemos assim: um fenômeno espiritual – isto é, significativo – é ‘significativo’ exatamente porque extrapola seus próprios limites, e atua como expressão e símbolo de algo espiritualmente mais vasto e mais universal, todo um universo de sensações e ideias corporificadas em seu interior com maior ou menor felicidade – eis aí a medida de sua significação. (MANN *apud* TARKOVSKI, 2010, p. 122).

A imagem cinematográfica como dimensão de uma fenomenologia do tempo, de uma “temporalidade específica” da materialidade. Assim, o que Tarkovski nos quer dizer é que “o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*” (TARKOVSKI, 2010, p. 134, *grifo do autor*), o qual parece ser o responsável, pelo menos para o cineasta, pelo “impacto estético extraordinário e inesperado” (TARKOVSKI, 2010, p. 134). Seria esse inesperado a que Bresson se remetia? É um indício, já que a noção de figura de Bresson remete à composição e, conseqüentemente, a um *ritmo*. Não que Bresson tenha se remetido diretamente a ideia de ritmo, contudo, a concepção de figura está vinculada à composição, ao modelar, pois a “palavra figura e seus derivados provêm do latim *figura*, que, por sua vez, procede do verbo *finco*, que significa, entre outras coisas, modelar” (AUMONT, 2012, p. 16). Em conseqüência, a composição no cinema sempre sugere a ação do ritmo, pois composição é montagem.

O que importa é que, tanto para Bresson como para Tarkovski, existe um consenso de que o cinema é potencial de presença, algo que pode parecer redundante, já que mostramos anteriormente efeitos de presença por meio da constelação de rastros e vestígios. Contudo, o propósito não é apenas este. Isso é conseqüência do que estamos tentando dizer e refletir sobre o modo como os filmes insinuam efeitos de presença,

através de movimentos rítmicos. Todavia, tanto Tarkovski como Bresson se referem à imagem cinematográfica, e em consequência, ao filme, como *tempo*, *ritmo*, ou seja, uma “unidade orgânica”, como Eisenstein via o cinema (2010). Em Tarkovski, *Esculpir o tempo* (2010), ainda há uma referência que é essencial naquilo que estamos desenvolvendo e que desdobra essa noção.

Tarkovski, ao escrever sobre a função da imagem cinematográfica, menciona que ela é “observação precisa da vida” (2010, p. 123). Ele concorda que o cineasta molda a imagem conforme um propósito, apesar de que essa objetividade não enclausura a imagem que, por si só, como tão bem nos ilumina Didi-Huberman (2013, p. 208) “arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez”. O que o cineasta russo quer que tomemos consciência é que a imagem cinematográfica, assim como a experiência da vida, é ambígua, profunda, repleta de buracos, vazios, “coisas de onde sair e onde reentrar”, para dialogar mais uma vez com Didi-Huberman (1998, p. 30). É dessa maneira que Tarkovski nos traz como exemplo o *haikai*, poema de origem japonesa e que põe *diant*e alguma coisa quando o lemos.

Examinemos, a título de exemplo, este *haikai* de Bashô:

Um velho lago silencioso  
Salta uma rã na água  
Um chape quebra o silêncio (TARKOVSKI, 2010, p. 124).

Há algo, conforme menciona Didi-Huberman (1998), que nos olha até o âmago neste *haikai*. Assim como o filme, algo desestabiliza o nosso olhar quando terminamos de ler esse poema, composto por três versos, característica da forma do *haikai*. Este nos sugere que também somos olhados: há nele uma tangibilidade que nos toca – o ritmo da leitura, das imagens evocadas, da ação da memória para evocá-las –, que nos envolve e, ao mesmo tempo, se sensualiza, se insinua. Um movimento que se assemelha ao desejo, no qual Walter Benjamin sublinhava que sua força se “explica em termos de aura a experiência erótica – na qual a distância *rima* tão bem com o apelo fascinado” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 151, *grifo nosso*), já que o “longínquo por essência é inacessível” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 151). Retomaremos essa problemática mais à frente. Por enquanto, é importante prosseguirmos com o raciocínio.

Sergei Eisenstein (2002) já mencionava essa qualidade da imagem cinematográfica de insinuar presenças através do que denominava de *harmonia visual*. De acordo com o cineasta, essa qualidade fílmica, a qual comparava com a musical, só podia ser experienciada no movimento, no transcorrer do filme.

E aqui observa-se um curioso paralelo posterior entre a harmonia visual e a musical: ela não pode ser encontrada no quadro estático, exatamente como não pode ser encontrada na escala musical. Ambas só emergem como valores genuínos na dinâmica do *processo* musical ou cinematográfico (2002, p. 76).

O *processo cinematográfico* a que Eisenstein se refere encontra expressão naquilo que chama de *conjunto monístico* e que mencionamos brevemente no subcapítulo anterior. Tal conceito surgiu a partir da observação do cineasta de peças do teatro Kabuki e que pode ser conferida em *A forma do filme* (2002). O conjunto monístico para Eisenstein estava na característica de uma obra fazer dos elementos constituintes um só, de modo que “Som – movimento – espaço – voz, aqui, *não acompanham* (nem mesmo são paralelos) um ao outro, mas funcionam *como elemento de igual significância*” (EISENSTEIN, 2002, p. 29, *grifo do autor*).

A primeira associação que ocorre a alguém que está passando pela experiência do Kabuki é o *futebol*, o esporte mais “conjunto”, mais coletivo. Vozes, palmas, movimento mímico, os gritos do narrador, biombos – tudo tão parecido com zagueiros, meios-de-campo, goleiros, atacantes, passando um para o outro a dramática bola e indo em direção ao gol, diante do espectador fascinado. (EISENSTEIN, 2010, p. 29)

Eisenstein chamava a atenção para o modo como essa forma de teatro japonês se insinuava aos sentidos. O *conjunto monístico*, como ele denominava, *trabalhava todos os sentidos* de forma unívoca, de maneira rítmica, avançando em uma forma de assédio e recuando para deixar-se sentir. “Dirigindo-se aos vários órgãos dos sentidos, eles [os japoneses] constroem sua soma em direção a uma grandiosa provocação *total* do cérebro humano, sem prestar atenção *em qual* desses vários caminhos estão seguindo” (EISENSTEIN, 2010, p. 29, *grifo do autor*). Eisenstein também percebia, no cinema sonoro, uma semelhança ao que havia experienciado no teatro Kabuki, e apontava para a necessidade de um novo método diante de um novo

sentido daí advindo: “*a capacidade de reduzir percepções visuais e auditivas a um ‘denominador comum’*” (2010, p. 31, *grifo do autor*).

Sabemos que o som no cinema tem grande importância na experiência rítmica do filme, bem como na insinuação da presença do invisível. Mas a sua potência não deve ser considerada em si mesma, e sim pela relação que estabelece com todos os fragmentos fílmicos. O conjunto monístico reside na maneira do filme se insinuar organicamente, interpenetrando a imagem e o som, fazendo com que seja impossível distingui-los na experiência una e unívoca proporcionada por eles. Neste sentido, não é por acaso que o cinema, como sala de projeção, estruturada com aparelhagem regulada em padrão técnico internacional (tela de projeção e caixas de som em 5.1, ou seja, imagem e som), esteja cada vez mais invadindo nosso domicílio com os *home theaters*, aparelhos que buscam oferecer uma experiência audiovisual similar às das salas de cinema.

Eisenstein comenta que “uma tendência do cinema é mostrar eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos” (EISENSTEIN, 2002, p. 17). Ele ressalta que cada fragmento possui uma realidade factual, mas é na relação, na composição dos fragmentos, que o cinema sublinha sua engenhosidade. Se dissecarmos o filme, assim como se diseca um corpo humano, compreenderemos que parte do conjunto monístico é resultado da combinação entre os elementos fílmicos, os quais nos apresentam algo, como nos diz Eisenstein:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época do filme. (2002, p. 20)

Em suas observações sobre a montagem, Eisenstein elaborou tipologias que iam da significação à experiência. Dentre aquelas que refletiam sobre processos, que visavam impactar os corpos de forma sensível, destacamos a montagem rítmica. Esta foi, sucintamente, explicada por Jacques Aumont (2012), na sua obra *As teorias dos cineastas*: “a montagem rítmica é um fenômeno da métrica, que leva em conta não a duração bruta, mas a *duração sentida pelo espectador, a duração empírica e vivida*” (AUMONT, 2012, p. 23-24, *grifo nosso*).

Acreditamos que as diversas acepções do tempo acionadas pelo cinema – o tempo do aparelho cinematográfico, o tempo de montagem, da composição e junção do filme – são operantes no que denominamos de movimentações rítmicas. Mas agora é o momento de também reintroduzir na discussão a questão da aura, de Walter Benjamin, através da lente de Didi-Huberman quanto à dupla distância. É uma problemática escorregadia, vale ressaltar, que diz respeito ao paradoxo de uma distância que é desdobrada.

Benjamin (1989) diz que “A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 1989, p. 226). Uma dupla distância, proximidade e lonjura, ou melhor, uma lonjura e uma proximidade que se interpenetram. Uma lonjura que se revela próxima para ratificar sua distância; um modo de se apoderar daquilo que a olha, submetendo o olhante ao seu ritmo, ao seu tempo e ao seu desejo de afastamento (DIDI-HUBERMAN, 1998). Ou, então, nos termos de Gumbrecht (2010, p. 88), a confirmação de que não temos domínio sobre ela, já que “a aparência das coisas (...) produz sempre uma consciência das limitações do controle humano sobre tais coisas”.

Didi-Huberman (1998, p. 148) ressalta:

Se a lonjura nos aparece, essa aparição não é já um modo de aproximar-se ao dar-se à nossa vista? Mas esse dom de visibilidade, Benjamin insiste, permanecerá sob a autoridade da lonjura, que só se mostra aí para se mostrar distante, ainda e sempre, por mais próxima que seja sua aparição. Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente.

O filme, com as movimentações rítmicas distintas que lhe são peculiares, sustenta o índice de uma perda que sempre se revela nas trocas de planos; no enquadramento que estreita uma faixa do espaço; nas movimentações da câmera, que sai de um quadro mais aberto para se aproximar de um rosto ou objeto; da métrica do plano que, em composição com outras métricas, nos fazem sentir o tempo de uma sequência de planos, bem como os distintos tempos que pulsam no interior de cada quadro; de uma determinada sonoridade que emerge, repentinamente, no instante em



que uma sequência vai nos seduzindo e nos “engolindo”; etc. Em cada uma dessas formas do filme se mostrar há sempre rastros da ausência, da perda de uma imagem e de um som que se dá no *processo* da sequência fílmica, no ritmo das combinações a que se referia Eisenstein e que dão organicidade ao filme, impelindo um novo sentido, que é necessário para entender o ritmo do desenrolar dessas sucessões.

É assim que, a partir da necessidade de tomar em conta os sentidos sensórios do corpo, como uma espécie de receptáculo, e ampliar a nossa forma de “ver”, Didi-Huberman (1998, p. 31) diz que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”.

Há na imagem uma dimensão que joga alternando a vista do olhante e a do olhado. Um movimento de avanço e recuo, aparecimento e desaparecimento. Um véu fino que se abre em sua transparência, de forma que olhamos e somos olhados, mas quanto mais queremos olhar, tomados pela sua sensualidade dançante, fascinados por aquilo que transparece, mais ele se torna opaco. Essa opacidade não ocorre por ele ser raso, mas por fazer parte do movimento ininterrupto e heterogêneo de se mostrar escondendo-se, a fim de se insinuar para a dimensão do sensível.

A ideia de um véu fino é interessante para explicar esse fenômeno da imagem que se mostra escondendo-se. Similar a um véu de noiva que, posto sobre o rosto, revela um mistério que não se mostra por inteiro e, sim, quase que ofuscamente onde vemos e tomamos a forma. Mas há vários indistintos traços que se tornam encobertos por razão do véu.

Didi-Huberman (1998), como introdução à sua problemática da percepção do olhar, nos oferece uma ilustração significativa do movimento da maré, a partir da leitura do romance do escritor irlandês James Joyce, *Ulysses*. Em *Ulysses*, Stephen Dedalus, personagem principal do romance joyciano, após fixar os olhos nos olhos da mãe, que está em estágio terminal, em iminente morte, algo o olha. Essa fixação do olhar fala algo a Stephen e o petrifica, o paralisa, deixando-o atônito. Desde então, Stephen começa a ver “todo espetáculo do mundo *em geral* [...] mudar de cor e de ritmo” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 32, *grifo do autor*).

“O que é então que *indica* no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante do fundo – senão o *jogo rítmico* ‘que a onda traz’ e a ‘maré que sobe’?”, nos questiona Didi-Huberman (1998, p. 33, *grifo nosso*). Mais à frente, o autor

propõe que a imagem em sua “potência visual [...] nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33, *grifo do autor*), ou seja, ela “indica” e “murmura”.

Se pensarmos na imagem fílmica, objeto plano, mas que se apresenta profundo, ou ainda nas movimentações da imagem e dos objetos internos à imagem, bem como no contraste que ela nos dá entre o pleno e o vazio, concluiremos que o filme nos oferece uma maneira de olhá-lo através de uma visibilidade da perda. Não é por menos que Sergei Eisenstein (2002) destacava que era necessário oferecer uma pausa após uma ação de alta intensidade dramática. Essa pausa é um recuo, uma perda.

Eisenstein demonstra essa alternância rítmica por meio do teatro Kabuki, que apresentava uma determinada cena usando como “pausa” uma paisagem (quantos filmes não fazem o mesmo?), além da utilização de uma sequência de *Encouraçado Potemkin*.

Depois de uma curta luta (“para vários pés”) temos uma “pausa” – um palco vazio, uma paisagem. Então, mais luta. Exatamente como se, em um filme, tivéssemos feito um corte para um pedaço de paisagem, a fim de criar um clima em uma cena, aqui é feito um corte para uma paisagem de neve noturna e vazia (em um palco vazio). E depois de vários pés, dois dos “fiéis quarenta e sete” observam um abrigo onde o vilão se escondeu (do que o espectador já está consciente). *Exatamente como no cinema, num momento dramático tão acentuado, alguma pausa tem de ser usada.* Em *Potemkin*, depois da preparação para a ordem de “Fogo!” contra os marinheiros cobertos pelo impermeável, há vários planos de partes “indiferentes” do navio antes que a ordem final seja dada: a proa, a boca dos canhões, um salva-vidas etc. Faz-se uma pausa na ação e a tensão é acentuada. (EISENSTEIN, 2002, p. 30, *grifo nosso*).

Em *Touro Indomável* (*Raging Bull*, 1980), de Martin Scorsese, há uma exemplificação memorável do que Eisenstein nos fala (mas seria isso um atributo inerente ao filme?), ou seja, desse recuo, dessa pausa, a fim de intensificar a estrutura rítmica, de aprofundar e abalar a visibilidade de si mesmo. Na sequência de cenas que mostram a luta entre Jack La Motta e Sugar Ray Robinson, acompanhamos uma multiplicidade de movimentações rítmicas distintas. Assim, em um determinado momento, após uma sequência de golpes desferidos por Sugar Ray, mostrados em um *close* e em diversas posições de ângulos, vemos um plano médio de Sugar Ray

Robinson, que se movimentava lentamente, até parar, de modo a enquadrar o lutador através de um ângulo de baixo para cima, com uma luz que ofusca levemente o nosso ver. Tal movimento acontece simultaneamente à supressão das vozes e gritarias dos espectadores em torno do ringue.

Esse quadro permanece estático por alguns segundos em dialética com a profunda respiração da personagem Sugar Ray. Essa variação rítmica entre o plano e a movimentação profunda da respiração da personagem intensifica a movimentação da imagem. Após alguns instantes, temos um *close* de um primeiro golpe desferido por Sugar Ray em *slow motion*. Os socos seguintes são mostrados por um plano um pouco mais aberto que o anterior e em uma velocidade vagarosa, que contrasta com a “normal”, ou seja, um *slow motion*.

Ao mesmo tempo, nessa sequência de *Touro Indomável*, não temos apenas uma oposição entre *slow motion* e o tempo “normal” dos movimentos dos socos, mas uma dialética tanto entre o *slow motion* e esse tempo “normal” como uma dialética entre as próprias gradações do *slow motion*. Ainda, é de conhecimento que entre essas movimentações que, em si, são riquíssimas, fazendo com que as palavras sejam incapazes de circundar e apresentá-las em seu todo, ou seja, o que descrevemos é apenas uma pequena gama do que transcorre no filme, pois há, também, aquilo que se passa entre o objeto olhado e o olhante.

Eisenstein, ao falar sobre a experiência com o teatro Kabuki, descreve as maneiras que os recursos utilizados pelos japoneses se insinuavam *monisticamente*. Ele menciona que “a solução certa” para enfatizar o “descobrimento do esconderijo” do vilão da peça estava na alternância entre presença e ausência:

Mas agora há pessoas no palco! Apesar disso, os japoneses realmente encontram a solução certa – e é uma *flauta* que entra triunfantemente! E você *vê* os mesmos campos nevados, a mesma solidão ecoante, e a mesma noite que você *ouviu* um pouco antes, quando *olhou* para o palco vazio... (EISENSTEIN, 2002, p. 30, *grifo do autor*).

Neste instante, nos parece adequado falar sobre o segundo aspecto da aura, de acordo com Didi-Huberman: o poder do olhar. O autor destaca esse fenômeno como uma permissão do olhante ao olhado:

Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. É a partir de tal paradoxo que devemos certamente compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”. Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático dessa experiência. (1998, p. 148).

Didi-Huberman nos fala de um tempo que deixaria o olhado se reconverter em um outro tempo; uma memória, para Walter Benjamin, sob o título de memória involuntária, quando “suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149). Assim, essa memória, sempre atuante e não um depósito de coisas imóveis que estariam ao nosso dispor em qualquer momento, se coaduna ao objeto olhado que cinde o nosso modo de vê-lo e o abre para um ver que nos toca profundamente.

“Mas já agora podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade movente que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro”, dizia Bergson (1999, p. 84). O corpo, ou ainda, esse espectador, que sendo uma fronteira, um resultado, entre a ação do passado e do futuro, ou seja, do “presente que rói o porvir” (BERGSON, 2006a), vê, dessa forma, o filme repleto do tempo que flui.

Assim, a memória recobre o objeto olhado; mas esse objeto olhado, o filme, nunca é passivo. Da mesma forma que ele é recoberto de memória, ele também sugere imagens-lembranças, através da investida aos sentidos, da estimulação visual e sonora que assediam a visão e a audição, das movimentações rítmicas desconcertantes, envolventes, sensuais por natureza. Na complexidade desse *ver*, algo nos firma para logo nos separar e avançar no desaparecimento.

Tomemos como exemplo uma sequência do filme de Akira Kurosawa, *Rashomon* (Rashomon, 1950). O famoso bandido, Tajomaru, está contando o que ocorreu antes do assassinato, por ele cometido, a um viajante que cruzava de uma cidade a outra com sua esposa. Com o pretexto de vender ao viajante várias espadas a um menor preço, Tajomaru leva-o até um lugar específico e trava uma luta de espada com ele. Toda essa sequência nos coloca em uma movimentação rítmica da montagem,

mas uma montagem, vale ressaltar, que não é da montagem como ofício ou etapa de finalização de um filme, mas a montagem a que se referia Eisenstein (2002).

Nessa sequência se dialetizam elementos fílmicos que se constelam em uma movimentação rítmica dos tempos impressos na imagem, dos tempos métricos dos planos, da movimentação da câmera, bem como das movimentações dos atores em direção à câmera, partindo de um deslocamento a outro. Uma ininterrupta trilha sonora também compõe a sequência, saltando de uma intensidade a outra e se coadunando com movimentos ora da câmera, ora de um corte para outro, ora do ambiente que se expressa, ou ainda, ora de uma movimentação do ator, seja gestual ou de seu deslocamento no cenário. Todavia, há também a movimentação rítmica daquilo que não se mostra, mas se insinua à memória. Aqui, opera aquilo que dissemos sobre as imagens-lembranças: elas tecem os rastros e vestígios deixados pelo filme e convertem os indícios em imagens.

Ainda em relação às dialéticas dos movimentos *na* e *da* imagem, há frequentemente uma relação nem sempre harmoniosa e, portanto, conflituosa entre as movimentações realizadas *na* imagem e as movimentações *da* imagem. Por exemplo: um deslocamento de um personagem que é mostrado por um plano-sequência. Essas movimentações, às vezes, são conflituosas, pois demarcam sensações rítmicas distintas. Com isso, se tem a movimentação rítmica de um corpo realizada na imagem e a movimentação rítmica da imagem. Nesta ilustração que apresentamos a partir do filme de Kurosawa, o conflito se dá com o plano-sequência, que diz respeito à movimentação *da* imagem.

Tentaremos ser um pouco mais didáticos e resumir o que temos dito até aqui da seguinte maneira: há uma constelação de elementos fílmicos que se movimentam ritmicamente. Esses movimentos exibem a dialética rítmica da *dupla distância*, de uma proximidade da distância, de um recuo e de uma aproximação, de um aparecimento e de um desaparecimento. Entretanto, há também o espectador, o corpo, fronteira entre passado e futuro, que recobre, com imagens-lembranças, as imagens por ele olhadas. Toda essa movimentação cinde o nosso olhar e nos abre para a dimensão do sensível, que nos toca profundamente e transforma o objeto olhado.

Mas é preciso sistematizar melhor essa constelação de movimentos rítmicos. Desse modo, iremos agrupar, ainda que precariamente, as movimentações rítmicas da seguinte maneira: há movimentos que ocorrem dentro do quadro e fora dele, mas

também há movimentos do próprio quadro, em suas variações de planos e movimentos de câmera. A justaposição disso dá organicidade ao filme, um corpo repleto de multiplicidades.

No caso da sonoridade, ela pode agir em consonância com as movimentações do que ocorre *no* e *do* quadro, bem como pode se movimentar independentemente delas, mas com a finalidade de intensificar a sensação rítmica da duração do filme. A própria sonoridade se movimenta nessa alternância de avanço e recuo, como mostra Arlindo Machado em relação ao conceito, por ele empregado, *ponto de escuta*.

Nós próprios já fizemos referência anteriormente ao fato de os sons cinematográficos aparecerem como sendo percebidos de algum ponto do espaço mais ou menos coincidente com o ponto de vista da câmera. Parece óbvio, portanto, que o microfone deveria estar posicionado na cena numa posição a mais próxima possível da câmera, para que os sons produzidos por fontes distantes (da câmera) pudessem ser ouvidos numa intensidade mais baixa que os sons produzidos por objetos próximos. Assim fazendo, poderíamos obter algo como uma *perspectiva sonora*, que seria solidária e coerente com a perspectiva linear da imagem. (MACHADO, 2007, p. 107-108, *grifo do autor*).

Embora essa terminologia *ponto de escuta* apresente um conflito em relação à natureza unidirecional do som e que o próprio autor chama atenção e a utiliza como ponto de partida para a sua reflexão, é de nosso interesse essa característica tão própria do cinema em fazer as coisas se manifestarem na sua expressão sonora. Os sons, manifestações das coisas na imagem, podem vir, por exemplo, do segundo plano se sobrepondo ao primeiro, ou ainda, de fora do quadro, sendo velado ou não a sua imagem visual. A sonoridade pode vir de *longe* e se fazer *perto* pela intensidade que ela põe naquilo que se encontra no primeiro plano do quadro. Por conseguinte, são vários modos de ação sonora desses objetos que estão no quadro e que estão fora dele.

As movimentações que ocorrem dentro do quadro vão ou ao encontro do quadro, de forma a se aproximar dele – e aqui acontece, também, a dialética entre o quadro e o fora de quadro –, ou em afastamento a ele. Como ilustração, temos os deslocamentos que personagens fazem em direção à câmera, saindo de uma visibilidade distante – enquadramento em plano aberto – para uma visibilidade mais próxima – enquadramento em plano fechado. Toda essa movimentação pode se efetivar sem o

deslocamento da câmera, ou seja, com câmera estática. Esta pode até se movimentar em consonância com o deslocamento de um objeto, mas, neste caso, teremos duas movimentações distintas: daquilo que está no quadro e do próprio quadro.

É importante dizermos que o filme está sempre nos jogando para o que está presente e o que está ausente, para o que está nele e para o que está fora dele ou circundando-o, para o que está no quadro e para o que está fora do quadro, para o que transcorre na imagem e para o que transcorre fora dela. Tal fenômeno é possível porque a imagem fílmica “está contida, em continuidade, em algo que a contém: o mundo inteiro em sua extensão, conforme existe circundando a tomada” (RAMOS, 2012, p. 30). Para afastar a questão do realismo no cinema, é importante ainda dizer que esse mundo é sempre o mundo do filme e não um análogo ao mundo que vivemos. Ele pode até insinuar a nós esse mundo, mas tal fenômeno se deve bem mais pela nossa memória do que pelo cinema de cunho realista.

O ritmo do fora de quadro, por exemplo, é este se mostrar ocultamente. É também através do fora de quadro que o cinema transcende aquilo que é dado à visão, “sem que o menor detalhe desse prodigioso complexo de realidade cesse de estar virtualmente presente, mas conseguindo viver seguindo seu ritmo, tão longe de nós como de nossos olhos” (BAZIN *apud* RAMOS, 2012, p.32).

Sendo assim, temos um ritmo interior ao quadro e um ritmo do quadro, ou poderíamos ainda dizer um ritmo da montagem, mas esta deve ser compreendida como atividade de seleção e composição de um material filmado. Essa noção do ritmo do filme, como resultado da junção das métricas do plano, era o que Tarkovski rejeitava, pois, para ele, o interior do quadro já continha o ritmo.

O ritmo, então, não é a sequência métrica das diferentes peças: ele é criado pela pressão temporal no interior dos quadros. Além disso, estou convencido de que o principal elemento formal do cinema é o ritmo e não a montagem, como as pessoas costumam pensar. (TARKOVSKI, p. 141).

Ao contrário do que Tarkovski denuncia quanto à métrica dos planos, concordamos com Eisenstein, que a trata como elemento importante na sensação rítmica do filme. A métrica do plano, ao justapor extensões distintas, partindo, por exemplo, de um plano aberto para um fechado, é recurso intenso de *presença*. Sobre isso, basta

observarmos os filmes de Hitchcock, ou ainda a clássica cena final do filme *Três Homens em Conflito* (The Good, The Bad and The Ugly, 1966), de Sérgio Leone, em que as personagens Blondie, Tuco e Angels Eyes travam um duelo no centro de um cemitério.

O que também percebemos da sequência realizada por Sergio Leone, além do manejo da métrica dos planos, é o manejo do ritmo interior à imagem, o que suscita o alargamento temporal de uma ação. Sergio Leone mostra minuciosamente o que ocorre em um duelo entre três pistoleiros, antes deles sacarem a arma. Com cortes, planos e contra-planos, vemos a antecipação de um ato fílmico, que é estendido temporalmente, totalizando um pouco mais do que seis minutos de tempo. Enquanto a sucessão de planos decorre, tentamos prever o que ocorrerá a partir dos vestígios deixados na imagem. Não seria isso uma espécie de *slow motion*, mas em velocidade “normal” da imagem fílmica, em relação ao que nomeamos de câmera lenta? Portanto, tanto o ritmo interior à imagem, quanto a métrica do plano são movimentações rítmicas que, em relação, podem vir a produzir efeitos de presença.

É importante dizer que os movimentos rítmicos que ocorrem no interior da imagem não agem apenas na variedade, *saturação* (DELEUZE, 1983), que se apresenta no quadro, ou ainda que emerge de fora do quadro para dentro dele. Os movimentos rítmicos também agem em sua *rarefação* (DELEUZE, 1983). Na rarefação, eles se movimentam em proximidade ao vazio, como ideação, haja vista que o vazio em si é *algo a mais* que o conceito de pleno, pois seria o pleno mais uma ideia de negação dele, conforme nos mostrou Bergson (2005) em sua crítica aos vários equívocos que dão origem aos falsos problemas e, conseqüentemente, aos conhecimentos equivocados.

Dessa maneira, acreditamos que esses movimentos rítmicos dão a sentir a duração do filme, que eles estão sorrateiramente trabalhando em nosso olhar, já que, “por desenvolver o alcance dos nossos sentidos e jogar com a perspectiva temporal, o cinematógrafo torna perceptíveis pela visão e pela audição indivíduos por nós considerados invisíveis e inaudíveis, divulga a realidade de certas abstrações” (EPSTEIN *apud* AUMONT, 2012, p. 37).

Dito isso, analisaremos uma sequência do filme *Biutiful*, utilizando como metodologia a dissecação, procedimento que já adotamos nas análises precedentes, e mostraremos como os movimentos rítmicos modulam a imagem visual e sonora. Contudo, como já dissemos, em nossa tentativa de descrever aquilo que é

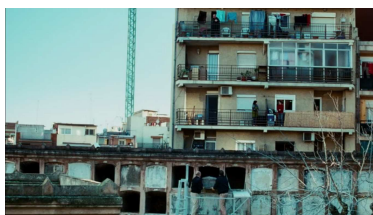


correspondente aos movimentos rítmicos, encontraremos uma barreira intransponível, uma limitação da escrita, que é incapaz de dar conta da totalidade daquilo que sentimos e vemos na duração fílmica. Ainda assim, ressaltamos que é necessário continuarmos a tentar dizer o indizível.

A sequência de cenas que será analisada do filme *Beautiful* mostra o momento em que as personagens Uxbal e seu irmão Tito estão em um crematório para finalizar os procedimentos de incineração do corpo do pai, Mateo. Antes da cremação, Uxbal pede para ver o corpo do pai. Já na sala de cremação, enquanto Uxbal se aproxima lentamente do corpo, Tito, no plano de fundo, alargando a perspectiva da imagem, tornando-a *profunda*, tem um mal-estar e sai. Daí em diante, vemos Uxbal se aproximar do corpo e se emocionar. Logo depois, vemos uma paisagem e os dois irmãos se deslocando no carro. Aí somos tomados por alguma coisa indizível.



Frame 63



Frame 64



Frame 65



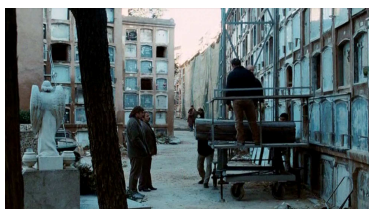
Frame 66



Frame 67



Frame 68



Frame 69



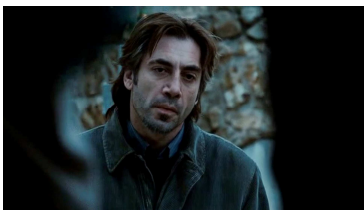
Frame 70



Frame 71



Frame 72



Frame 73



Frame 74

Vamos iniciar a análise a partir desses primeiros frames (63 a 74) capturados da cena, que mostram o instante em que o caixão do pai de Uxbal e Tito é retirado do jazigo até a sua abertura. No entanto, é necessário salientar que a abertura do caixão não é mostrada, o que nos revela uma supressão de imagens. Só sabemos que o caixão é aberto, porque o filme nos insinua isso a partir dos vestígios deixados na imagem.

De início podemos notar, somente pelos frames que aqui expusemos, que os planos são diversos, indo de um enquadramento mais aberto a um mais fechado e vice-versa, dando-nos, a cada quadro, uma composição distinta do espaço. O frame 66, por exemplo, é um enquadramento que nos sugere o movimento/expressão de uma das peças da máquina, que é utilizada para a retirada do caixão do jazigo, mas não há a máquina em si, apenas seus restos.

A segunda observação é que o quadro se movimenta não apenas pelos enquadramentos que molduram distintamente o espaço, mas também pela posição das câmeras que definem o enquadramento das coisas: uma posição mais alta, uma mais baixa e outra mais lateral. Os frames 63 e 64 fazem parte de um plano sequência, um *corte móvel* na duração do filmado (DELEUZE, 1983).

Outro apontamento que podemos fazer é quanto à métrica dos planos. Como Eisenstein (2002, p. 20) diz, “o próprio ‘corte’ acelera o ritmo”, o que é sintomático pela grande quantidade de cortes nessa cena, que tem apenas quarenta e nove segundos. Há até mais cortes do que aparecem no recorte, mas optamos por não mostrar. Apesar disso, não podemos concluir que a cena tem um ritmo acelerado, porque o corte não age isoladamente: ele dialetiza com o tempo que transcorre na imagem, com o movimento e a expressão que os corpos deixam na imagem. Os planos também possuem extensões distintas, com diferentes durações e que, quando justapostos, contribuem para a duração fílmica.

Então, nesta cena, embora haja nela um número considerável de planos e, portanto, de cortes, o ritmo não é acelerado. A ação construída pelo filme se relaciona na mesma ação em nossa memória. No filme, essa ação é fragmentada, o que revela a supressão de imagens, de espaços e tempos, que, no entanto, deixam rastros e vestígios no plano. Consoante, as lembranças que temos da memória estética do cinema nos levam a presumir que houve um manejo do tempo, que é próprio do filme: ele condensou a ação e nos mostrou restos dela, fragmentos, um tempo condensado e um ritmo de montagem, não apenas da montagem da junção dos planos, mas de uma montagem mais geral que remete ao processo do filme. Esse ritmo se coaduna com o fluxo de nossa consciência.

Sabemos que o trabalho que o filme realiza, com o espectador, na insinuação de efeitos de presença, é vasto. O próprio Eisenstein já tinha comentado sobre isso quando apontava que o *sex-appeal* é fruto de instâncias moventes, que vão desde o figurino à luz que toma uma roupa, bem como sobre o imaginário que se há dele.

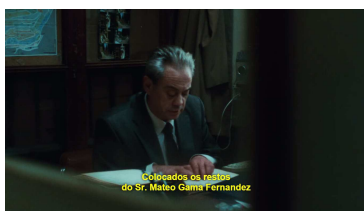
O *sex-appeal* de uma bela estrela norte-americana é conseguido através de muitos estímulos: de textura – do tecido de seu vestido; de luz – da iluminação equilibrada e enfática de sua figura; racial nacional (positivo para uma plateia norte-americana: 'um tipo norte-americano nativo', ou negativo 'colonizador-opressor' – para uma plateia negra ou chinesa); de classe social... Em uma palavra, o estímulo *central* (seja ele, por exemplo, sexual como em nosso exemplo) é conseguido sempre através de *todo um complexo* do processo secundário, ou fisiológico, de uma atividade altamente nervosa. (EISENSTEIN, 2002, p. 73-74, grifo do autor).

A afirmação de Eisenstein nos leva a refletirmos sobre aquilo que se constela em movimentos rítmicos *na* imagem e que incidem sobre os movimentos rítmicos *da* imagem. Os movimentos rítmicos *na* imagem são os que Tarkovski advogava como a essência da expressão do filme e que o levou a criticar a cena da batalha em *Alexandre Nevski* (Aleksandr Nevskii, 1938), de Sergei Eisenstein. Para Tarkovski, malgrado a ação do corte, conseqüentemente, da métrica dos planos, ainda assim, “em Eisenstein, os planos não têm qualquer verdade de tempo” (TARKOVSKI *apud* AUMONT, 2012, p. 36).

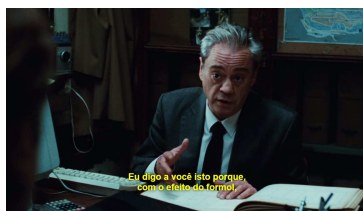
Quando vemos o filme e fazemos um esforço para acompanhar e analisar os movimentos que saltam nesta cena de *Biutiful*, observamos que o primeiro plano se alterna com o segundo plano, de maneira que *o segundo plano, como um plano distante,*

*se mostra próximo para mostrar à percepção a sua distância.* Muito deste trabalho se deve ao *ponto de escuta* que salientamos. Por exemplo: nos frames que dispusemos, 63 e 64, que se referem a um plano-sequência, além da movimentação da imagem que desenha um espaço vertical, ouvimos um som que reconhecemos ser da máquina que retira do jazigo o caixão do pai de Uxbal, embora não a vemos. Este som se sobrepõe a todos os outros que circundam o espaço, mesmo que a máquina não esteja visível e que o plano utilizado seja um plano geral, fato que poderia insinuar outras formas de expressão sonora e que se misturam à sonoridade da máquina. Mas essa sonoridade da máquina não permanece constante. Ela *desaparece* para o *surgimento* da sonoridade da voz de uma personagem. Porém, a sonoridade da máquina retorna, enquanto a voz *desaparece* e, ainda, outra vez, a sonoridade da máquina *desaparece* e o que *surge* é a sonoridade do caixão sendo retirado do jazigo, embora este instante seja mostrado por um plano geral, em outros termos, na sua distância visual. Assim como já escrevemos, o frame 66 é o resto visual da máquina que se deu à visibilidade, após ter se mostrado sonoramente.

Mas a cena prossegue. A sequência de frames dispostos abaixo mostra o momento que Uxbal e o irmão Tito recebem os documentos do pai, que estavam dentro do caixão, e pedem para ver o corpo.



Frame 75



Frame 76



Frame 77

Os frames 75, 76 e 77 são fragmentos retirados de um plano-sequência, pois há apenas um plano, sem cortes. Além do plano, a movimentação da câmera, que revela o espaço, é realizada de maneira vagarosa. Desta forma, o que temos nesta sequência é uma contraposição rítmica em relação à cena anterior, que apresentava cortes sucessivos e planos distintos (frames 63 a 74). O resultado dessa dialética é a impressão de um alargamento temporal da sequência referente aos frames 75 a 77.

Embora essa cena (frames 75 a 77) seja realizada em um plano-sequência, é importante dizer que isso não equivale que o plano-sequência seja apenas *um* plano, como pode ser visto nas diferenças entre os frames 75, 76 e 77. Ele pode até ser *um* plano *sem* corte, como cisão da montagem, contudo, o próprio plano-sequência, embora um só, é uma multiplicidade de planos que corta o espaço e o tempo filmado, e que, segundo Deleuze, “recebe movimento e duração” (1983, p. 38).

Ainda nessa sequência (frames 75 a 77), não há apenas trocas de movimentações visuais. Mais uma vez, as máquinas e objetos no filme “falam”, cantam e servem como *raccord*. É a sonoridade do telefone sendo discado, porém que se oculta visualmente, ainda que o objeto “exploda” sonoramente na imagem, ou melhor, *surja subitamente*. A sonoridade aparece não apenas para se mostrar em seu ocultamento visual: ela se manifesta como harmônico sonoro que se interpenetra na trilha sonora e que vai se formando vagarosamente e se intensifica, continuando a se desenvolver a cada passo que Uxbal dá em direção ao corpo do “pai que não conhecia”. Por outras palavras, a sonoridade do telefone serviu tanto para insinuar uma imagem, quanto para convocar a trilha musical que emerge na sequência seguinte.

Sendo assim, somos levados à cena subsequente que, como dissemos, mostra o encontro entre Uxbal, sentenciado de morte por um câncer, e o pai, já morto. Nesta cena, o quadro e o fora de quadro, a imagem e os indícios que nos levam para além dela, continuam dialetizando a *dupla distância*, alternando aproximações e distanciamentos, e dialetizando os movimentos que nela são instaurados e os que a instauram. Abaixo, os frames relacionados a essa dialética:



Frame 78



Frame 79



Frame 80



Frame 81



Frame 82



Frame 83



Frame 84



Frame 85



Frame 86



Frame 87



Frame 88



Frame 89

Assim como nas cenas anteriores, temos a sensualidade *das e nas* imagens. O corpo do pai deitado e envolto em um tecido branco nos é revelado vagarosamente (frames 78 e 79). Podemos ver isso nos frames em que os personagens vão se aproximando do corpo, nos dando uma imagem intensiva da experiência de Uxbal. Tudo muito próximo, como o toque que lentamente Uxbal faz no rosto do pai, como pode ser observado nos frames 82, 83 e 85. Mas o toque é intensificado com a alternância dos *closes*, ora no rosto de Uxbal (frames 84 e 86), ora em sua mão que desliza serenamente pelo rosto imóvel do pai (frame 83 e 85). Cada plano, com sua duração específica, insinua sensivelmente a forte presença de uma imagem não necessariamente visível.

*Na* imagem agem os múltiplos movimentos que a suportam. Os frames 78 e 79 mostram, perto e longe, respectivamente, o cadenciado movimento que a pessoa faz ao abrir o invólucro que encobre o corpo de Mateo. Nada rápido, mas delicado, uma gradação do *slow motion* dentro da imagem que se coaduna com a troca de planos. A

materialidade dessas formas, que Gumbrecht (2010) reivindica como responsáveis pela experiência estética, tensiona o conteúdo; enquanto Truffaut (2004) dizia que a forma fílmica permitia sentir a presença de coisas, imagens e sons materialmente ausentes no plano.

Em termos sonoros, apenas a trilha sonora se sobrepõe a qualquer *falta* de som do ambiente *no* plano. Ela (a trilha sonora) vai se intensificando na medida em que a imagem mostra a aproximação dos corpos e, na sequência, insinua emotividade ao toque: a trilha sonora inicia a partir do frame 78 e vai se intensificando até o fim da sequência, no frame 89, quando se desmancha e é gradualmente substituída nos frames 88 e 89, pela sonoridade do carro em movimento. Portanto, no aparecimento e no esvanecimento de qualquer outra sonoridade que não seja trilha sonora, como acontece nesta sequência que estamos comentando, algo invisível parece nos tocar e se insinuar como presença.

A paisagem no frame 87, por exemplo, recorte de um plano-sequência, se parece com aquilo que Eisenstein (2002) referia como sendo a *pausa* que ele percebia no teatro Kabuki, como recurso de intensificação dos sentidos, ou como uma expressão do *vazio*. Assim, na sequência que transcorre após o encontro de Uxbal com o corpo do pai, prestes a ser cremado (frames 78 a 86), não há mais nada a mostrar sobre os dois que não uma paisagem (frame 87) do *vazio* (entre eles), uma insinuação conflitiva da ausência de conflito entre eles. É por isso que Eisenstein dizia que “*todos* os casos de conflito devem, portanto, incluir casos de uma incompleta *ausência* de conflito” (2002, p. 72, *grifo do autor*). De outra maneira, era a dialética rítmica da presença e ausência visual e sonora que Eisenstein destacava, a que insinuava estruturas emotivas “a material não-emocional” (2002, p. 83).

O plano em Eisenstein era “O menor fragmento distorcível da natureza” (2002, p. 17). As suas combinações, montagem. Mas o plano continha relações que direcionavam o ritmo da montagem, o qual Eisenstein denominou de montagem tonal. Este era apenas um dos conceitos que o cineasta russo havia cunhado em sua análise sobre a montagem, todavia, importante em nossa reflexão, pois desvela gradações de vibrações perceptíveis a olho nu.

Por conseguinte, “Se damos a designação comparativa e emocional de ‘mais sombrio’ a um fragmento, também podemos achar para tal fragmento um coeficiente matemático para o seu grau de iluminação. Este é um caso de ‘tonalidade de luz’”

(EISENSTEIN, 2002, p. 82). O mesmo poderia ser feito quando determinada sequência nos leva a dizer que ela apresenta um “som agudo”; isso, conforme o cineasta, nos levaria a descobrir “elementos angulados agudamente dentro do quadro” (2002, p. 82). Essa nuance, o “*som emocional* do fragmento” (2002, p. 82), quando justaposto a outros fragmentos, estruturava emocionalmente o plano. Assim, uma determinada sequência que nos parece assustadora, deve-se, conforme nos diz Eisenstein, à relação que os fragmentos (cada um com suas peculiaridades tonais) estabelecem entre si na montagem, e que, na alternância de tonalidades peculiares, produz ritmos emotivos.

A movimentação rítmica que acabamos de autenticar no filme *Biutiful* remete ao que Deleuze (1983, p. 50) fala sobre o *patético*, conceito criado por Sergei Eisenstein e que sublinha que “o agenciamento dialético não comporta apenas o orgânico, isto é, a gênese e o crescimento, mas também o *patético*, ou o 'desenvolvimento'”. O patético se refere à passagem de um oposto através do seu contrário, o “*aparecimento súbito do outro a partir do um*” (DELEUZE, 1983, p. 50, *grifo nosso*).

São os movimentos rítmicos, alguns deles aqui constelados, associados à memória do espectador, que produzem nos filmes os efeitos de presença daquilo que, materialmente, está, neles, ausente.

Não há apenas vínculo orgânico entre dois instantes, mas salto patético, em que o segundo instante adquire uma nova potência, pois o primeiro passou através dele. Da tristeza à cólera, da dúvida à certeza, da resignação à revolta... O patético comporta, a seu modo, esses dois aspectos: ele é ao mesmo tempo a passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, e o *surgimento súbito de uma nova qualidade que nasce da passagem cumprida. É ao mesmo tempo compressão e explosão.* (DELEUZE, 1983, p. 50, *grifo nosso*).

Tendemos a pensar que demonstramos alguns modos da ação da montagem sobre a instauração de um ritmo *da* imagem e *na* imagem, que avança e recua naquilo que constitui e naquilo que a constitui. E, também, que, por meio do corte que suprime imagens (e sons), o filme nos convida a tramar com ele, nas lacunas por ele deixadas, na presentificação do ausente a partir de imagens-lembranças.

Em *2046: Os Segredos do Amor*, além das movimentações rítmicas construídas na montagem de fragmentos tonais, há rastros de outros elementos fílmicos que agem sobre o ritmo. Neste filme do diretor Wong Kar Wai, vemos, por exemplo, a



ação das modulações do *slow motion* em dialética com os movimentos da câmera. O tempo condensado das ações fílmicas, a *mise en scène* (ritmo na imagem), é alargado pela “câmera lenta”, enquanto sofre ação dos movimentos que o corte estabelece (ritmo da imagem), suprimindo longos trechos de imagens que a nossa memória tende a completar através dos rastros que são pulverizados na imagem, índices da ausência.

Em se tratando da “câmera lenta”, refletimos sobre o que está em jogo, a partir desta citação de Bergson (2006a, p. 14):

Mas uma evolução real, por pouco que se acelere ou que se a desacelere, modifica-se totalmente, interiormente. Sua aceleração ou sua desaceleração é justamente essa modificação interna.

Podemos pressupor, a partir do que Bergson expõe, que o cinema, ao mesmo tempo que nos oferece, por meio do *slow motion*, os detalhes de um movimento, ou ainda, a antecipação dele, nos coloca as mudanças, as transformações que ocorrem interiormente no filme e na relação deste com o espectador. Na câmera lenta, assim como em toda a imagem, como tínhamos dito, sempre agem dois ritmos: o ritmo *da* imagem e o ritmo *na* imagem.

Em *2046: Os Segredos do Amor*, os ritmos *da* imagem e *na* imagem se dialetizam a todo instante. Tal movimento se deve ao fato do plano de um filme ser um bloco de duração, “um bloco de espaço-tempo, pois cabe-lhe cada vez o tempo do movimento que nele se opera” (DELEUZE, 1983, p. 79). Com isso, o que agem *no* filme são movimentos rítmicos de blocos de durações diversos, que dizem respeito à extensão da imagem e seus planos e enquadramentos, assim como o que está *na* imagem, ou ainda naquilo que emerge no plano e enquadramento. Assim, nessas ações, como explicitamos, não *passam* apenas os movimentos rítmicos *na* imagem, mas a própria imagem, por meio do plano e do corte realizado pela montagem, colocando seu movimento rítmico de extensão em interação com aquilo que se passa *no* plano.

Sendo assim, conforme apontou Deleuze (1983), o filme é modulação. Ele modula as intensidades dos materiais que o formam, ou seja, a imagem visual e a imagem sonora. Com isso, uma determinada imagem sonora se sobrepõe, em sua invisibilidade, a uma imagem visual determinada, ou seja, uma sonoridade que advém fora do quadro ou de qualquer parte do quadro. Sem ser vista, “explode” em intensidade e acaba por se sobrepor a qualquer imagem que esteja visível na tela. E, dessa maneira,

congrega de forma generalizada a relação do movimento rítmico que há no quadro e fora do quadro, ou ainda a dialética entre visibilidade e invisibilidade, presença e ausência.

Após esse rápido resumo do que vínhamos dizendo, vejamos, por exemplo, essa dinâmica que envolve sempre uma proximidade e um afastamento, ou ainda um surgimento súbito, em uma determinada cena do filme *2046: Os Segredos do Amor*. No entanto, esses movimentos rítmicos não se resumem a apenas esta sequência que recortamos. O próprio filme é repleto de uma dançante trama sensual da técnica.

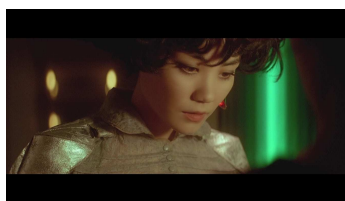
A sequência de frames disposta diz respeito ao instante em que o viajante japonês do trem, rumo a 2046, se envolve com a androide que atende a sua cabine. Um beijo acontece entre eles e, após isso, a androide sai da cabine. Abaixo os frames:



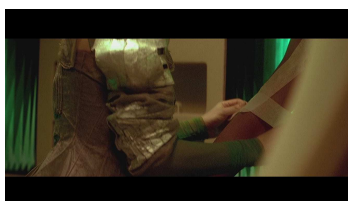
Frame 90



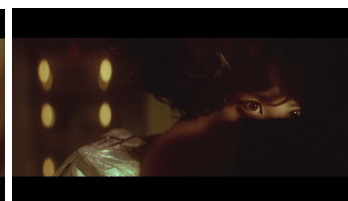
Frame 91



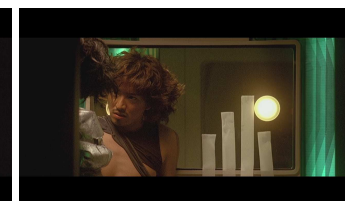
Frame 92



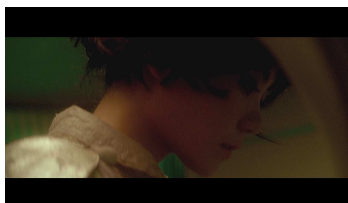
Frame 93



Frame 94



Frame 95



Frame 96



Frame 97



Frame 98



Frame 99



Frame 100



Frame 101



Frame 102



Frame 103



Frame 104



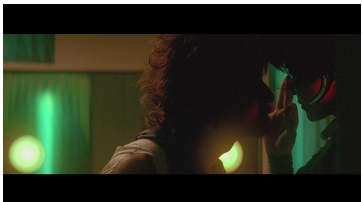
Frame 105



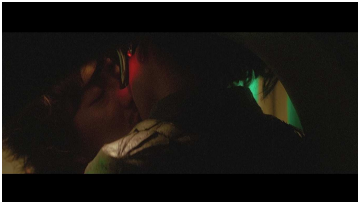
Frame 106



Frame 107



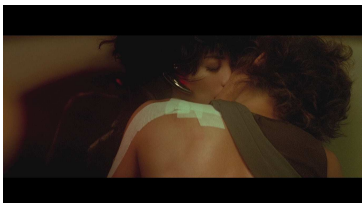
Frame 108



Frame 109



Frame 110



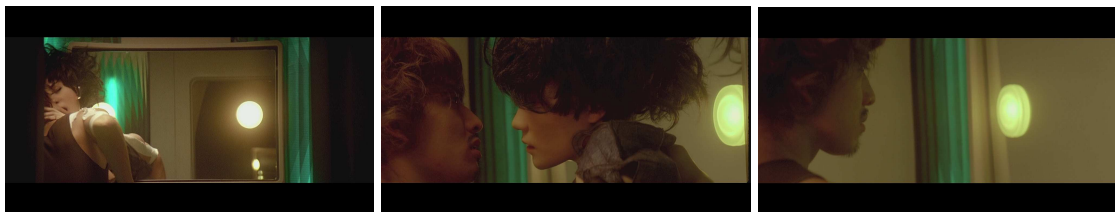
Frame 111



Frame 112



Frame 113



Frame 114

Frame 115

Frame 116

Optamos em dissecar todos os planos que aparecem nesta cena em frames (frame 90 a frame 116), pois são frames de planos que possuem seu *tempo de extensão diferenciado e um fluxo temporal na imagem que diverge dessa extensão temporal*. Iniciemos dizendo a respeito da dialética entre a *saturação e rarefação sonora*, em que, na *rarefação*, a sonoridade dos gestos, dos objetos e, até mesmo, do timbre vocal de cada personagem, bem como de sua respiração, se tornam intensos.

A rarefação sonora e visual é quase uma “parada de movimentação das coisas”, tudo se torna “ensurdecidor”, intenso, apesar das mínimas mudanças *na* imagem e *da* imagem. Mas, ela própria, só se revela nessa potencialidade, devido à oposição transformadora em relação à saturação, ou seja, ora um avanço rítmico visual e sonoro, ora um recuo, uma mínima e cadenciada movimentação das coisas. É o que ocorre em toda essa sequência. Por exemplo: o frame 96 é um recorte de uma longa extensão de um plano do filme, com uma duração superior aos antecedentes e subsequentes (frame 90 a 98), de modo que sentimos um passar do tempo que é resultado da dialética *da* e *na* imagem. Simultaneamente a isso, somos afetados pelo timbre vocal da personagem, que fala tudo vagarosamente.

O frame 100 e 101, embora sejam frames de um mesmo plano, se alteram e se diferenciam quando a personagem androide imprime movimento *na* imagem, com o gesto que faz com a mão, movendo-se de fora do quadro para dentro dele, como pode ser visto no frame 101. Já nos frames 103, 104, 105 e 106, temos uma variação entre planos e contra-planos que se alteram a cada momento que as personagens põem movimentos na imagem. Contudo, no frame 107 e 108, ocorre quase que uma “parada” do ritmo *da* imagem e *na* imagem, ou seja, temos a sensação que pouca coisa parece se movimentar. Essa “quase parada do ritmo” só é sentida pelo contraponto ao ritmo do movimento precedente.

A rarefação sonora e visual “petrifica” a percepção a partir da sensualização dialética entre o que se movimenta ritmicamente *na* e *da* imagem, bem como entre aquilo que está no quadro e o que se insinua fora do quadro. É em decorrência disto que o beijo entre o viajante e a androide (frames 109 a 112) ganha outros contornos, que se acentuam com a trilha sonora em consonância com as imagens. Portanto, o beijo entre o viajante e a androide é sensualizado pelos ritmos distintos na imagem e da imagem.

Para uma melhor compreensão do que estamos propondo, pontuaremos a seguir aquilo que “vemos” se movimentar ritmicamente no filme:

- Frames 90 a 92: Os frames 90 e 91 possuem uma métrica similar, sendo que o frame 92 parece ter um ritmo diferenciado dos precedentes, especialmente em relação ao frame 90. Já o frame 92 possui uma extensão maior, o que acaba por se contrapor aos frames 90 e 91 e, dessa forma, produz uma sensação temporal mais alongada *na* imagem. A conjugação desses três frames possibilita um ritmo que se assemelha à conjugação dos frames 93, 94 e 95;
- Frames 93 a 95: Assim como os frames 90 e 91, os frames 93 e 95 apresentam, no filme, uma similar extensão do plano. Todavia, o frame 95 possui uma extensão maior ao do frame 92. Neste sentido, a conjugação destas sequências de frames (90 a 95) nos oferece um movimento rítmico em que o frame 95, por ser oposto aos anteriores quanto à duração, envolve os sentidos da visão e audição, especialmente quando dele participa o timbre vocal das personagens;
- Frames 96 a 99: Com exceção do frame 96, os frames 97, 98 e 99 possuem uma métrica mais extensa. Ainda que haja diferenças rítmicas quanto à extensão dos planos, o ritmo na imagem se diferencia totalmente, dando a sensação de um alargamento da duração. Contudo, o frame 99 é o que apresenta maior extensão e uma sensação rítmica mais cadenciada;
- Frames 100 a 102: Os frames 100 e 101 dizem respeito apenas a um plano. Todavia, como sublinhamos em outros parágrafos, eles se diferenciam pelo movimento gestual, enquadrado de baixo para cima, do que se movimenta do fora de quadro para o quadro. Mas

este mesmo plano apresenta uma diferença rítmica quanto à gradação da velocidade na imagem, mudando de uma “velocidade normal” para um *slow motion* que retorna para a “velocidade normal” no plano seguinte, representado pelo frame 102;

- Frames 103 a 105: Uma alternância entre plano e contra-planos da imagem. Os frames 103, 106 e 105 se assemelham, quanto à movimentação rítmica da imagem, aos frames 90 a 92 e 93 a 95. Há uma combinação métrica que justapõe dois frames com extensão similar e um outro com extensão superior aos anteriores;
- Frames 106 a 109: Os frames 107 e 108 correspondem a um plano. Há um leve movimento da câmera que, no entanto, logo permanece imóvel quando o viajante japonês aproxima os lábios da androide. Tudo, por um instante, permanece “imóvel”, até o momento em que a voz da personagem principal, Chow Mow-Wan, surge subitamente. Quando a voz de Chow desaparece, vemos o beijo entre o viajante japonês e a androide;
- Frames 110 a 112: Uma trilha sonora emerge no plano referente ao frame 110 e, assim, o beijo ganha mais intensidade. Enquanto a imagem joga com os planos e contra-planos, o movimento rítmico *na* imagem e *da* imagem ganha gradações distintas de *slow motion*. A imagem se *aproxima* mais do beijo com um movimento de câmera e logo se *afasta, escondendo-o*. E, assim, notamos que algo se abre em nós;
- Frame 113: O plano apresenta um movimento de imagem que *esconde*, mesmo por um breve momento, o beijo que se sensualiza no movimento rítmico *na* imagem;
- Frames 114 a 116: O frame 114 é um plano imóvel do viajante japonês e da androide, supostamente tomados pela paixão. Aqui, se dialetiza a imobilidade da imagem com a mobilidade que nela ocorre. Os planos (frames 115 e 116) aproximam ainda mais as personagens através de um *close* e revelam, de forma aproximada, o momento em que os corpos se afastam um do outro e essa imagem se prolonga em sua duração.

Após dissecar os fragmentos dessa sequência do filme, compreende-se melhor aquilo que Deleuze diz sobre Vertov e a sua “dialética da matéria em si mesma”, que vai ao encontro, em parte, daquilo que estamos buscando evidenciar:

Evidentemente, o que Vertov mostrava era o homem presente na Natureza, suas ações, suas paixões, sua vida. Mas, se procedia por meio de documentários e atualidades, se recusava violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação, era por uma razão profunda. Pouco importava que se tratasse de máquinas, paisagens, edifícios ou homens: cada um, mesmo a mais encantadora camponesa ou a criança mais comovente, se apresentava como sistemas materiais em perpétua interação. Eram catalisadores, transformadores, conversores, que modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados mais “prováveis”, operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias. Não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas que as máquinas tinham “coração”, e “rolavam, tremiam, freciam e lançavam raios”, como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros. (DELEUZE, 1983, p. 53).

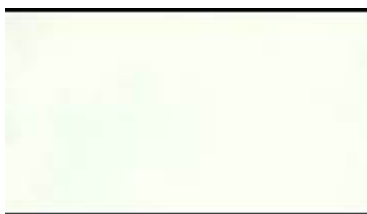
O filme é, assim, entendido como corpo que compõe e organiza as formas visuais e sonoras, trabalhando e sendo trabalhado pelo espectador, haja vista que “a percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a.” (BERGSON, 1999, p. 155-156). Portanto, a percepção é impura, mistura daquilo que vemos com aquilo que são nossas imagens-lembranças, estas advindas da lembrança pura, a memória. Com isso, o filme, a partir das movimentações rítmicas que cria e das imagens-lembranças do espectador, se transfigura e “a forma próxima se abisma ou se aprofunda, a forma plana se abre ou se escava, o volume se esvazia, o esvaziamento se torna obstáculo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 150).

Continuemos com a nossa análise e tomemos neste instante uma cena de *A Árvore da Vida*, a fim de verificarmos, mais uma vez, os movimentos rítmicos que agem e reagem entre si. No recorte que faremos do filme de Terrence Malick traremos à tona, também, aquilo que, até aqui, tínhamos negligenciado: as vibrações de luz. Contudo, não é uma luz que vibra em sua intensidade, mas a luz que se movimenta através de suas gradações entre escuro e claro, pavimentando uma textura da imagem que nos seduz a querer tocá-la, a senti-la com as mãos.

Os frames que dispomos a seguir fazem parte da sequência em que a personagem Jack reencontra o perdão e o amor, perdidos com a morte do irmão. Não somente Jack, mas, também, toda a sua família, se liberta dos fantasmas que sempre atormentavam às vésperas do aniversário de sua morte. Os frames abaixo se referem, entre outros, aos momentos em que a mãe se reconcilia com Deus e entrega o filho, morto na adolescência, a Ele.



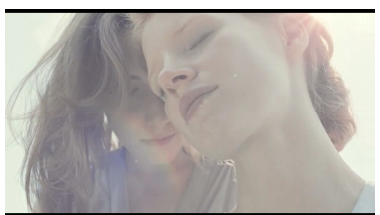
Frame 117



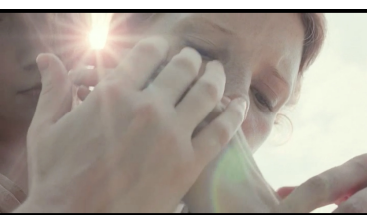
Frame 118



Frame 119



Frame 120



Frame 121



Frame 122



Frame 123



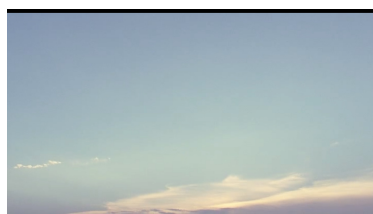
Frame 124



Frame 125



Frame 126



Frame 127



O que destacamos nesses frames é a modulação da luminosidade das imagens, instaurada pela dialética entre escuro e claro, entre aquilo que é mostrado e aquilo que é escondido, sendo que na imagem há uma construção de gradações de visualidades, às quais o filme dá formas estéticas e de sentido. Estas formas vibram e movimentam-se ritmicamente, contribuindo para a sedução do olhar.

É importante mencionar que em todos os frames há um jogo dialético entre elementos que estão na imagem e aqueles que fazem parte de uma operação da montagem e que nos referimos como movimentos *da* imagem. Contudo, a fim de sermos mais breves, iremos nos ater apenas à movimentação que a luminosidade impõe como força de constituição do ritmo do filme.

Dessa forma, na sequência de frames que dispusemos (frames 117 a 127), podemos notar como a luz varia, indo do *nada*, como vemos no frame branco (frame 118), à imagem formada, atualizada (frame 119), ou ainda, partindo do invisível para o visível – ou melhor, agindo ritmicamente, haja vista que ou a luz revela e esconde subitamente, ou ela mostra gradativamente aquilo que vemos (frame 123). Com isso, com outros movimentos *na* imagem e *da* imagem, somos levados a uma experiência do tempo, a mesma que Didi-Huberman refere como a dialética da dupla distância: o longínquo que se apresenta na proximidade.

A variação de luz que há no plano-sequência, representado no frame 117, sensibiliza o nosso olhar e contribui para a dialética entre a proximidade e a distância. Em um primeiro instante, as formas do corpo da Sr<sup>a</sup> O'Brien se velam pela forma como elas são iluminadas, favorecendo as diferenças gradativas do escuro. O corpo distante e pequeno em relação ao esplendor de luz se mostra no plano de fundo e chama a atenção para aquilo que está *distante*, mas que se *aproxima* pela maneira que se põe em relação às demais coisas que há na imagem.

Todavia, quando levamos em consideração a movimentação *da* imagem, com o plano-sequência que se movimenta ao encontro da caminhada que a Sr<sup>a</sup> O'Brien faz em direção ao horizonte, percebemos a dialética da *dupla distância*. Antes *distante*, a Sr<sup>a</sup>. O'Brien vai, pouco a pouco, se tornando *próxima* e, antes *próximo* na sua *distância*, o horizonte vai lentamente se tornando *distante*. Isso tudo, deve-se à movimentação da câmera e à luminosidade que compõe a imagem. E, quando notamos os movimentos que o corpo da Sr<sup>a</sup>. O'Brien realiza em relação ao movimento da câmera e a dialética que a luz estabelece entre figura e fundo, tudo se torna intenso, forte.

Em vista disso, são esses recursos que descrevemos que agem durante a espectação. Uma materialidade do cinema, ou seja, aquilo que os cineastas tensionam, a fim de mostrar e fazer sentir algo. Contudo, o próprio aparelho flexiona essa intencionalidade, conforme demonstrado ao longo desta análise. Nesta ação que é múltipla, ambígua e complexa, em que o aparelho também agencia o processo, o espectador age e é agido, o que demarca uma relação, uma experiência.

Portanto, não há apenas uma ação psicológica do espectador, em que a imagem é fruto somente dos mecanismos psíquicos. Por outras palavras, o filme existe e se move independentemente do espectador. Entretanto, como experiência, ou seja, como relação entre corpos, seu movimento é transfigurado, transformado pela percepção e pela memória. Mas, se ele é transmutado é, também, porque ele insinua movimentações, provocando efeitos de presença.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Imbuídos das problematizações levantadas em nossa pesquisa e as quais serviram como ponto de partida para enfrentar e buscar caminhos que apontassem respostas para as nossas questões, ou ainda aprofundá-las mais, procuramos abordar e estruturar nosso trabalho em assuntos que fossem ao encontro do que acreditamos ser responsável, no filme, pela insinuação de efeitos de presença e ausência.

Iniciamos a nossa trajetória abordando as questões das materialidades dos recursos técnicos, tentando esmiuçá-las em suas partes, ainda de maneira inicial, mas crendo que foram apresentados caminhos que podem ser flexionados e aprofundados. Neste sentido, apontamos que as tecnologias são recursos expressivos e que, tendo em vista que são cunhadas com finalidades de modulação da natureza, mas também são tensionadas pela própria natureza, exige-nos um esforço de desabituar-mos o nosso olhar e nossos sentidos para destacar as diferenças. Certamente, um profissional habituado e conhecedor desse maquinário está mais sensível a essas variações, que tanto nos afetam, por trabalhar com elas e produzir efeitos diversos.

A partir do que ressaltamos no parágrafo anterior, não vemos tais qualidades, sobretudo por estarmos “cegos por situação” (DERRIDA *apud* KILPP, p. 17). Seria necessário, desse modo, fazer um esforço de desnaturalizar o nosso olhar, para compreender as minúcias dessas tecnologias na produção de imagens. Desse modo, não é por acaso que tentamos sublinhar, ainda que timidamente, exemplos que apontassem para a expressividade das máquinas. Como complemento a isto, recordemos o efeito do tempo da película, de 24 quadros por segundo, ou seja, da sucessão dos frames, em comparação ao tempo da sucessão do digital. Quem teve a oportunidade de experimentar a diferença entre esses dois mecanismos sabe que a película suscita um efeito de tempo, da sucessão dos fragmentos, distinto do efeito de tempo do digital. A película cede um tempo de sucessão, que faz recordar a sensação do estado onírico e, dessa maneira, aqui, encontra, talvez, um dos motivos de buscar compreender o filme a partir do sonho, reflexão proposta por Metz (1980), bem como por outros pesquisadores, por exemplo.

Jogando luz sobre a tecnologia, fizemos um breve arrolamento das materialidades fílmicas para alguns pesquisadores e cineastas, chegando à conclusão de

que o filme toma materialidades distintas e as tornam construtos fílmicos. Os corpos dos atores são matérias a serem trabalhadas pela tecnologia, manipuladas por um objetivo pré-desenhado pelos realizadores, e os objetos cênicos (revólver, escada, cadeira, etc.) transmutam-se e são utilizados como artifícios fílmicos. O conceito de ethicidade televisivas de Kilpp (2009, p. 103) nos ajuda a compreender esse aspecto fílmico.

Ethicidade televisivas são as virtualidades enunciadas como sendo as pessoas, os fatos, as durações, os objetos e os acontecimentos eles mesmos e que proponho serem construtos da tevê: seres ou tendências identitárias eletrônicas, que têm características éticas e estéticas associáveis a certos ethos de mundos que são tipicamente televisivos.

Embora o conceito empregado por Kilpp tenha sido flexionado, a princípio, para pensar o mundo televisivo, ele ajuda a ampliar a noção de *mise en scène* no cinema e contribuir para desabituar o olhar sobre ela, devolvendo ao cinema o que lhe é de fato e de direito, uma máquina de construtos, ou ainda, de produtor de conceitos, uma imagem técnica (Kilpp, 2010).

A *mise en scène* é dialetizada pela *mise en cadre*. Nesta relação temos a constituição dos quadros, da imagem fílmica. Portanto, o filme é fruto da relação dialética entre a *mise en scène* e a *mise en cadre*. Desta dialética se constitui a sucessão fílmica, ou seja, a sucessão de quadros, sendo que o plano é um corte móvel da duração (DELEUZE, 1983).

Dissemos que o que sentimos do cinema são as tecnologias, as técnicas e as estéticas, que elas estão em relação conosco e que o avanço da tecnologia não muda o impacto dessa tríade (tecnologia, técnica e estética) sobre a espectação. Para isso, argumentamos, por meio de Bergson, que as imagens estão em relação conosco e agem em nós, assim como o nosso corpo age sobre elas.

No capítulo seguinte a essa abordagem, referimos que a insinuação do efeito de presença da imagem fílmica também está vinculada a uma trama realizada pela *dupla distância*. Iniciamos aprofundando o conceito de presença, destacando seu caráter espacial, a temporalidade transitória e a impossibilidade de termos sob controle a presença que se apodera de nós. Isso porque a presença *acontece* e diz respeito a um surgir, como se ela viesse do nada, produzindo uma sensação de intensidade. E assim

como a presença *surge*, ela se esvai, ou seja, se “desfaz como surge” (GUMBRECHT, 2010).

Apontamos que a presença já está repleta da ausência, apresentando um movimento duplo de nascimento e desaparecimento. Afirmamos, portanto, a substancialidade do *ser* e nos remetemos, em todo o nosso trabalho, ao filme como coisas dotadas de vida, memória, agindo em nós e desaparecendo, seja repentinamente ou lentamente.

Colocamos que a problemática da *dupla distância*, do longínquo e do próximo, sublinhando que ela [dupla distância] põe uma presença que está ausente. É essa distância desdobrada que torna possível refletir sobre o fenômeno da aparição, um fenômeno dado por Walter Benjamin nos termos da aura e que Didi-Huberman precisou ressecularizar, retirar a aura da compreensão religiosa.

Ela dialetiza o longínquo com o próximo, trabalhando, tramando o espaço e o tempo, transmutando a visibilidade da coisa olhada. Nessa cumplicidade que esboçamos entre olhado e olhante, sublinhamos que a dupla distância revela também um *duplo olhar*, em que o olhado olha o olhante, jogando com o avanço e o recuo, o aparecimento e o desaparecimento, transformando a forma da visibilidade e do olhar, de maneira que também podemos dizer, como escreve Didi-Huberman, que algo nos olha.

No que tange ao cinema, identificamos o modo como o filme trabalha o espaço e o tempo. A forma fílmica em si, por se tratar de fatias de espaço e tempo, como se constitui o plano cinematográfico, é especial tanto no modo de insinuar efeitos de presença, como tramar, trabalhar, tecer um espaço e um tempo particular do cinema. Este se sucede de plano a plano e que, por meio de Deleuze (1983), argumentamos se tratar de blocos de duração que se interpenetram e avançam sucessivamente, mas em um movimento que dialetiza as distâncias: o próximo e o longínquo.

Revelamos ainda os modos com que o filme trabalha sua forma espaço-temporal e trouxemos ilustrações de cineastas que jogavam luz à maneira do cinema dialetizar a si mesmo. Em um destes modos com que o filme trabalha a si mesmo, afirmamos a sua forma orgânica de sucessão, como um corpo constituído de distintos membros, corroborando, o que havíamos dito, a unicidade múltipla do filme, ou seja, deve ser tomado em sua totalidade, na experiência, sem suprimir as multiplicidades qualitativas que se revelam na sucessão fílmica.

A sucessão de planos na movimentação fílmica, que nos mostra algo a partir de um trabalho dos planos (plano aberto, plano fechado, plano médio, etc.), as distintas posições das câmeras e os movimentos implementados por elas, a trama sonora de avanço e recuo, o surgimento e o desaparecimento que alternam a velocidade de suas aproximações e distanciamentos tecem conosco um outro tempo, cindindo o nosso olhar e nos colocando em uma dimensão tátil.

Mas, também acentuamos a atuação da memória nesse trabalho dialético do filme ao insinuar efeitos de presença, na medida em que ela se coaduna com a coisa olhada, o que nos levou a dissertarmos sobre a memória, a partir da compreensão de Bergson. Salientamos que a memória se divide em duas formas distintas, uma que seria da ordem da ação, a memória hábito, e a outra da ordem da representação, a memória pura. Autenticamos, também, que a memória é extensiva às coisas, isto é, as coisas que nos rodeiam também possuem memória, a qual apontamos para a existência de uma memória estética. Também dissemos que a nossa percepção é uma mistura do que vemos com a memória e que vem realçar o objeto/sujeito visto, isso porque o corpo é fronteira entre o presente e o passado.

O percurso que realizamos em nossa pesquisa partiu dos *objetivos* que propusemos: compreender como o filme insinua e produz efeitos de presença; analisar de que forma e com que recursos os filmes se insinuam, tendo em vista a *dupla distância*; constelar imagens fílmicas que insinuavam efeitos de presença; e identificar e analisar o que durava e nos olhava.

Assim, considerando o que dissecamos dos materiais que elegemos para observação, autenticamos duas constelações de imagens que buscavam compreender como os filmes insinuavam efeitos de presença e ausência, a partir de uma trama e um trabalho de dupla distância. As constelações que nomeamos foram: constelação de rastros e vestígios e constelação de movimentos rítmicos.

Na constelação de rastros e vestígios dissemos que os filmes deixam rastros e vestígios de imagens e sons, os quais se relacionam e dão ao espectador imagens de algo que se faz ausente. Estas imagens carregam o índice de uma perda que são acessadas pela memória estética, através da percepção que identifica os rastros e vestígios insinuados pelo filme e, no qual, a memória contribui para traçar a invisibilidade de uma imagem presente.

Identificamos o corte como recurso de acesso a imagens ausentadas, haja vista que o corte cria lacunas e suprime imagens não desejadas, ao mesmo tempo em que deixa rastros dessa ausência, apesar da tentativa de camuflar o corte. Anteriormente, no cinema clássico, por exemplo, o efeito de  *fusão*, de uma passagem de uma sequência de imagens para outra, apontava para a condensação fílmica realizada pela montagem, ou seja, para os tempos e espaços que eram retirados. Todavia, como dissertamos ao longo de nossa análise, se por um lado o filme se faz não só pelo que é visível, mas, especialmente, pelo invisível e, por isso, sempre carrega o índice da perda, esta invisibilidade da imagem pode ser trabalhada intencionalmente, a partir de rastros pulverizados pelo filme, a fim de serem tecidos na espectação. Foi o que identificamos e mostramos em *A Árvore da Vida, 2046: Segredos do Amor e Biutiful*.

Através dos rastros e vestígios insinuados pelo filme, são suscitados à memória indícios que invocam imagens invisíveis que vêm a completar as lacunas deixadas pela narrativa fílmica. Alguns desses rastros e vestígios são mostrados com veemência (exemplificamos isso por meio de Hitchcock, com a utilização do plano detalhe), com o intuito de afastar qualquer desvio de percepção que tende a recortar apenas aquilo que a interessa. Neste sentido, o plano detalhe mostra aquilo que deve ser visto, enquanto que o plano geral, por exemplo, concede a percepção recortar aquilo que a interessa. Assim, as imagens fílmicas, repletas de indícios, dão acesso a uma imagem ausente que faz parte da narrativa fílmica, mas uma narrativa que deve ser remendada pelo espectador.

Em constelação de movimentos rítmicos, abordamos as movimentações rítmicas, inerentes à imagem fílmica, a partir de sua técnica, buscando explicitar sua ritmicidade de avanço e recuo, afastamento e aproximação, aparecimento e desaparecimento. Um movimento que é ininterrupto e que se assemelha à experiência erótica, já que o jogo rítmico entre próximo e longínquo rima com a sensualização.

Dividimos as movimentações rítmicas no cinema em dois grandes grupos: movimentações *na* imagem e as movimentações *da* imagem. Sublinhamos a dialética entre essas movimentações como produtoras de efeitos de presença, capazes de nos levar a outra maneira de *ver*, a partir da dimensão tátil, do *toque* provocado pelo impacto das movimentações rítmicas do filme em nosso corpo.

Mas as movimentações *na* e *da* imagem também revelam movimentações rítmicas que ocorrem fora do quadro, dentro do quadro e no próprio quadro. Há uma

dialética entre esses recursos que se insinuam ao espectador. Estas movimentações, por sua vez, se constituem através da dialética entre o presente e o ausente. No cinema, o fora de quadro, como o ausente que se insinua à memória, é potência de presença do invisível.

Os movimentos rítmicos são uma modulação e agem também, como destacamos, através da alternância entre *rarefação* e *saturação* (DELEUZE, 1983), o que nos impõe o vazio e o pleno. Uma estimulação visual e sonora que nos ataca na visão e na audição, exigindo uma nova percepção para compreender essa ritmicidade fílmica.

Por fim, concluímos que a imagem fílmica nos entrega seres visíveis e invisíveis, que agem na narrativa fílmica e, a partir da qual, o filme se constitui. Autenticamos os modos que podemos incursionar a fim de se compreender o invisível da imagem fílmica, tomando a potência das materialidades que sublinhamos como a ação da tecnologia, técnica e estética. Todavia, ressaltamos também a dialética que essas materialidades estabelecem com o corpo, a percepção e a memória.



## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2046: os segredos do amor. Direção: Wong Kar Wai. [S.I]: Europa Filmes, 2004. DVD (129 min), son., color.

A ÁRVORE da vida. Direção: Terrence Malick. [S.I]: Fox Searchlight Pictures, 2011. DVD (138 min), son., color.

A MARCA da maldade. Direção: Orson Welles. Estados Unidos da América: Classicline, 1958, 95 min, son, P&B

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 9ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (p. 91-107)

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (p. 114-119)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (p. 165-196)

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p. 33-62).

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (p. 185-236).

BURCH, Noel. Como se articula o espaço-tempo. In BURCH, Noel. *Praxis du cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1973. (p. 11-24).

BERGSON, Henri. Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo. In BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p.11-81).

BERGSON, Henri. Do reconhecimento das imagens. A memória e o cérebro. In BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p. 83-153).

BERGSON, Henri. Da sobrevivência das imagens. A memória e o espírito. In BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (p.155-208).

BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração. In BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. (p. 47-93).

BERGSON, Henri. Introdução (primeira parte): crescimento da verdade. Movimento retrógrado do verdadeiro. In BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a. (p. 03 – 26).

BERGSON, Henri. Duração e simultaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2006b. (p. 51-78).

BERGSON, Henri. O mecanismo cinematográfico do pensamento e a ilusão mecanicista. Lance de olhos na história dos sistemas. O devir real e o falso evolucionismo. In BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (p. 295 – 391).

CANEVACCI, Massimo. Cabeças cortadas: a máscara e o *visus*. In CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001. (p. 129-151)

COMO a indústria da fotografia determinou que o ‘normal’ é a pele branca. Entrevista com Lorna Roth. [8 Abril 2016]. **Nexo**, São Paulo, 8 abril 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/04/08/Como-a-ind%C3%A9ria-da-fotografia-determinou-que-o-%E2%80%98normal%E2%80%99-%C3%A9-a-pele-branca>. Acesso em: 30 abril 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo. Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: diante do tempo. In DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Minas Gerais: UFMG, 2015. (p. 31-50).

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier. Quando as imagens tocam o real. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2004. (p. 7-26).

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ENCOURAÇADO Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. [S.I]: Mosfilm, 1925. DVD (68 min).

FAUSTO. Direção: Aleksandr Sokurov. Rússia: Proline Film, 2011. 140 min, son., color.

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

JANELA indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1954, 114 min, son, color.

KILPP, Suzana. Isso não é um espelho. In KILPP, Suzana. *A traicão das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010. (p. 13-29).

KILPP, Suzana. Como ver o que nos olha. In KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* Porto Alegre: Entremeios, 2013. (p. 13-24).

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

MACHADO, Arlindo. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio e Janeiro, Ed.34, 1993. (p. 100-116)

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio – uma experiência de limiar. In OTTE, Georg; SEDYMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. (p. 27-75).

PULP Fiction: tempo de violência. Direção: Quentin Tarantino. [S.I]: Miramax, 1994. DVD (178 min.), son., color.

QUANDO fala o coração. Direção: Alfred Hitchcock. [S.I]: Continental Home Vídeo, 1945. DVD (111 min), son., P&B.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RASHOMON. Direção: Akira Kurosawa. [S.I]: Versátil Filmes, 1950. DVD (88min), son, P&B.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOURO Indomável. Direção: Martins Scorsese. [S.I]: MGM, 1980. DVD (124 min) son, P&B.

TRÊS Homens em Conflito. Direção: Sérgio Leone. [S.I]: Fox, 1966. DVD (163 min), son, color.

TRUFFAUT, François. Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva/François Truffaut e Helen Scott. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

UM Corpo que Cai. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos da América: Universal Pictures, 1958. 129 min, son, color.

XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.