

Autor

RICARDO WESCHENFELDER

A Imagem Invisível no Cinema



EDITORA
UNIFEBE

Titulares Conselho Editorial

Rafaela Bohaczuk Venturelli Knop

Edinéia Pereira da Silva

Carla Zenita do Nascimento

Ricardo José Engel

Sidnei Gripa

Rosana Paza

Rodrigo Blödorn

Jeisa Benevenuti

Rosemari Glatz

Márcia Maria Junkes

Pastor Claudio Siegfried Schefer

Suplentes Conselho Editorial

Olga Luisa dos Santos

Simone Sartori

Angela Sikorski Santos

Luana Franciele Fernandes Alves

Eliani Aparecida Busnardo Buemo

Sergio Rubens Fantini

Misael Dalbosco

Julia Wakiuchi

Rafael Niebuhr Maia de Oliveira

Joel Haroldo Baade

Padre Eder Claudio Celva

Produção Editorial

Equipe Editora da UNIFEBE

Projeto Gráfico

Bernardo Vinicio Tell

Diagramação

Fernando Ringel

Revisão

Rosana Paza

Elisa Maria Quartiero

**UNIFEBE****Reitora**

Rosemari Glatz

Vice-Reitor

Sergio Rubens Fantini

Pró-Reitor de**Ensino**

Sidnei Gripa

Pró-Reitora de**Pós-graduação, Pesquisa,****Extensão e Cultura**

Edinéia Pereira da Silva

Coordenação Editorial

Rafaela Bohaczuk Venturelli
Knop

Autor

RICARDO WESCHENFELDER

A Imagem Invisível no Cinema



EDITORA

UNIFEBE

Editora UNIFEFE
Centro Universitário de Brusque
Fundação Educacional de Brusque
Endereço: Rua Dorval Luz, 123, Bairro Santa Terezinha
Brusque - SC, CEP: 88352-400
Caixa Postal: 1501
Telefone: (47) 3211-7000
Site: www.unifebe.edu.br
E-mail: editora@unifebe.edu.br

Weschenfelder, Ricardo.

A imagem invisível no cinema / Ricardo

Weschenfelder. - Brusque: Ed. UNIFEFE, 2020.

133 p. ; 11 Mb.

ISBN 098-65-86346-02-2

1. Cinema. 2. Cinematografia - Técnicas. I. Título.

CDD 778.5

Ficha catalográfica elaborada por Bibliotecária - CRB 14/727

Copyright © 2019 Editora da UNIFEFE

Todos os direitos reservados. Qualquer parte desta publicação poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os capítulos/artigos são de responsabilidade dos autores e não expressam, necessariamente, a opinião do Conselho Editorial ou da Editora.

*“Como fabricar imagens que fiquem, que
deixem rastros?”
Nelson Brissac Peixoto (1996)*

*“Coisas que ficaram por dizer
Coisas que não tive tempo de ouvir
Coisas que não canso de esquecer
Coisas que se escondem na lembrança
Coisas que procuram o seu lugar
Coisas que me ocupam cada instante”.
Vitor Ramil (2004)*



Sumário

APRESENTAÇÃO.....	09
INTRODUÇÃO.....	13
1. EXTRACAMPO: a imagem fora do quadro cinematográfico.....	19
2. DIALÉTICA DO VISÍVEL: presença e ausência nas imagens em movimento.....	31
3. EM TORNO DO QUADRO: rastros do invisível.....	57
3.1 PRIMEIRAS DISSECAÇÕES.....	61
4. CONSTELAÇÕES DE AUSÊNCIAS: metodologia do invisível.....	79
4.1 O ECLIPSE (L'Eclisse) DE MICHELANGELO ANTONIONI.....	81
4.1.1 Constelação de olhos ausentes.....	82
4.1.2 Constelação de pontos cegos.....	91



4.1.3 Constelação de (re)quadros.....	97
4.1.4 Constelação de rotações.....	105
CONCLUSÃO.....	119
REFERÊNCIAS.....	123
SOBRE O AUTOR.....	131



Da Comunidade Para a Comunidade

Rosemari Glatz

A Fundação Educacional de Brusque – FEBE, mantenedora do Centro Universitário de Brusque – UNIFEBE, foi instituída pela Lei Municipal Nº 527, de 15/01/1973, fazendo com que o ensino superior se tornasse uma realidade na região de Brusque. Resultado da necessidade de expansão, interiorização e regionalização do ensino superior, sua criação foi uma resposta às reivindicações da comunidade, uma vez que os cursos superiores estavam concentrados apenas na capital do Estado, fazendo com que muitos jovens deixassem de estudar por falta de oportunidade na região.

Com cultura voltada para a produção industrial, Brusque é conhecida nacionalmente pela sua força econômica, especialmente na área têxtil e, mais recentemente, no segmento metal-mecânico, com grande projeção nos mercados interno e de exportação. A veia empreendedora dos imigrantes europeus, que colonizaram a região, criou a indústria a partir do final do século XIX e,



desde 1973, a UNIFEBE atua no ensino superior, formando as lideranças que movem a economia regional. Com fortes vínculos e compromissos com a comunidade na qual está inserida, a instituição se aperfeiçoa constantemente e investe no processo de desenvolvimento regional.

De longa data, era a vontade da UNIFEBE conseguir fazer com que as obras produzidas pela comunidade acadêmica fossem imortalizadas pelo ato da publicação. Onde há um desejo, há um caminho e, desse modo, entendemos que já era hora de divulgar, para além dos limites da academia, aquilo que se produz em termos de pesquisa e inovação. Também entendemos ser urgente garantir o espaço para novos autores e/ou pesquisadores cuja publicação em outros nichos editoriais do mercado poderia ser mais dificultosa, motivos mais que suficientes para que déssemos um passo à frente e, com grande entusiasmo, já em 2017 inauguramos um novo tempo: a publicação de obras pela editora própria da UNIFEBE, dando mostra inequívoca do alcance de sua maturidade intelectual.

Ao publicar da comunidade para a comunidade, a instituição vem reafirmando sua própria identidade comunitária. Ao mesmo tempo, exerce um papel político fundamental, qual seja, a socialização do conhecimento, além de tornar-se um fator de fomento à qualidade do ensino acadêmico, em todas as áreas do saber. De igual modo, numa contribuição à bibliodiversidade, a editora da UNIFEBE tem investido na preservação da história e da memória local, e da cultura regional no seu mais amplo espectro.

Anualmente, a UNIFEBE promove chamadas que apoiam financeiramente novas publicações. Cientes de que o conhecimento se constrói com o esforço e junção de “muitas mãos, cabeças e corações”, esta obra é a mostra concreta



do esforço coletivo de professores, alunos e funcionários da UNIFEBE para a construção do conhecimento, e oferece material de qualidade para uma leitura produtiva.

Ler estimula a criatividade, trabalha a imaginação, exercita a memória, contribui com o crescimento do vocabulário, melhora a escrita e aproxima as pessoas. Aproveite esta obra que chega às suas mãos e dedique algum tempo para extrair o que ela traz de melhor: uma contribuição ao conhecimento. Boa leitura!





Introdução

O tema deste livro – o invisível no cinema - possui a materialidade fugidia, quase fantasmagórica das imagens que rondam e assombram a tela no cinema. O invisível, como será tratado aqui, é a imagem da ausência que se faz presente por meio de técnicas cinematográficas e audiovisuais - como a posição de câmera, enquadramentos, cortes, raccord, cenário, encenação - e da memória do espectador na percepção da montagem do filme. A compreensão de que a montagem no cinema opera com espaços e tempos que estão além da imagem enquadrada, abre caminho para a análise do deslocamento do invisível ao visível e vice-versa. Nesse deslocamento, percebo que as imagens deixam rastros e fragmentos, que são resgatados (e transformados) pelo espectador em diferentes momentos e instantes do filme.

Parto do pressuposto de que o invisível não pode ser reduzido ao espaço reservado à equipe técnica e aos bastidores da produção de cinema, ou mesmo, ao resto do enquadramento que não deve ser, de modo algum, mostrado, pois quebraria com o “efeito de real” da representação fílmica, ainda que muitos cineastas tenham interpelado esse discurso, como Dziga Vertov e Jean-Luc Godard, só para



citar os mais canônicos. O espaço fora de cena no cinema é denominado de extracampo ou fora de quadro. Não há consenso, no entanto, quanto à nomenclatura da imagem que não é vista no cinema.

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

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



ausentes.

Estes entendimentos levam para as perguntas centrais que originaram este livro: o invisível é uma não-imagem? De que modo o plano visível e o invisível trocam de “lugar” na montagem de cinema? Que singular forma de presença é produzida por meio da imagem-invisível? O invisível está sobreposto, nos arredores ou entre outras imagens em movimento? Para respondê-las discuto e procuro entender como funciona, no cinema, a dialética entre presença e ausência que é compartilhada no tempo entre as imagens e o espectador. Para buscar respostas e, conseqüentemente, formular novas perguntas, dialogo, principalmente, com os seguintes autores: Walter Benjamin (1989, 2007, 2012), Henri Bergson (2006a, 2006b, 2010a, 2010b, 2011), Jacques Aumont (1993, 1995, 2004a, 2004b), Susana Kilpp (2002, 2008, 2010), Vilém Flusser (2002, 2007, 2008) e Georges Didi-Huberman (2010).

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

A temática da obra está direcionada à área de cinema e do audiovisual. No entanto, não reduzo o enquadramento a ela, pois são possíveis e necessários diálogos com outros



campos afins, como a pintura, a fotografia, a literatura e o vídeo. O cineasta e teórico Sergei Eisenstein, no artigo “Fora de quadro” (2002), discute e identifica qualidades cinematográficas em diferentes linguagens artísticas, por exemplo, na escrita japonesa do ideograma, ao reconhecer no ideograma uma potência cinematográfica “fora do cinema”. Manovich (2001), dentro da mesma abordagem metodológica, identifica nas novas mídias procedimentos estéticos “próprios” ao cinema, como as imagens gráficas, a montagem espacial e a sobreposição de telas.

Benjamin (2012) segue a mesma linha de pensamento quando sugere que na litografia estava “virtualmente oculto” o jornal impresso e, na fotografia, já existia o cinema sonoro. Nessa perspectiva, portanto, as pinturas cubistas, o instrumento ótico do caleidoscópio, os panoramas e a montagem eletrônica no vídeo são formas e devires das múltiplas possibilidades de visualidade dos quadros no cinema. A minha inspiração ao pensar nestas transições entre áreas são os filmes de Jean-Luc Godard, cineasta e crítico, que pensa o estatuto da imagem em vídeo, formulado como ensaio filosófico e pintado como tela.

O texto percorre diferentes mídias, mas sempre com foco na questão da passagem do visível ao invisível (e vice-versa) no plano cinematográfico. Quando falo em passagens entre imagens remeto-me às ideias de Walter Benjamin (2007), ao pensar sobre a cidade moderna como um grande instrumento ótico que se apresenta aos olhos do passante. Nesse sentido, o cinema seria a alegoria desse projeto moderno. Mas prolongo a ideia para as visões de Peixoto (1993), sobre a questão da arquitetura da imagem. Existem, segundo o autor, construções, tanto dentro como fora dos quadros imagéticos. A imagem seria uma cidade,



que, por sua vez, se confunde com o ambiente em que vivemos, povoado de imagens. Peixoto fala, por sinal, em “encaixe de molduras” para ilustrar a complexa arquitetura das imagens na contemporaneidade. Utilizo nessa obra, uma analogia entre o quadro cinematográfico e a arquitetura da visualidade.

A busca de respostas para as questões aqui expostas levou-me a propor a construção do que denominei metodologia do invisível, ou seja, uma metodologia que permitisse entender os rastros produzidos entre as imagens e entre o campo visível e invisível na superfície do plano cinematográfico. Tomei por referência o método de análise audiovisual que é constituído pela “metodologia das molduras”, criada e desenvolvida por Kilpp (2002). A metodologia é voltada principalmente para o mundo da televisão, como nos diz a autora: “na televisão as molduras movimentam-se umas sobre as outras, deslocando incessantemente os quadros de experiência que produzem os sentidos ethicos”. Segundo ela ao realizarem este movimento liquefazem “as fronteiras, os limites das molduras – interferindo, portanto, na razoabilidade dos sentidos, que foram, a princípio, enunciados razoavelmente” (p.189).

O que realizei aqui foi deslocar a “metodologia das molduras”, principalmente nos aspectos da análise das imagens em movimento, para o campo cinematográfico, mesmo consciente que a partir da década de 1990, o vídeo e o cinema passem, mais intensamente, a serem formas híbridas, imbricadas, mistos de um campo mais amplo, o audiovisual. Kilpp (2010) propõe, dentro da “metodologia das molduras”, o procedimento de dissecação de materiais audiovisuais. A dissecação visa recortar o fluxo das imagens para analisar “quais são e como elas estão agindo umas



sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentido” (IDEM, p.29).

A dissecação tem por objetivo analisar quadro a quadro a relação dos planos na montagem audiovisual. Esse procedimento contemplou a minha necessidade de analisar, para além da imagem enquadrada, a sobreposição e remissão dos quadros no cinema. A dissecação é uma maneira de desnaturalizar e criar o estranhamento frente as formas audiovisuais, tão codificadas e engendradas que estão na nossa cultura. Ao cortar o fluxo natural do filme e remontá-lo de outra forma, foi possível ver o que habitualmente não se veria: o invisível entre as imagens.

A “metodologia das molduras” foi pertinente a esta pesquisa, pelo fato de ultrapassar o frágil fechamento secreto e a “caixa preta” da técnica, para revelar, justamente, suas transparências, intervalos e invisibilidades. As molduras, como pensadas por Kilpp (2002), são superfícies ou quadros de experiência, montados verticalmente sobre a tela, que produzem, por sua vez, bordas e novos sentidos ao espectador. Nesta obra apresento e discuto a dissecação de cenas de três filmes - “A fita Branca” (2009) de Michael Haneke, “O desprezo” (1963) de Jean-Luc Godard e “O Eclipse” (1962) de Michelangelo Antonioni - a partir da metodologia do invisível proposta.



EXTRACAMPO: a imagem fora do quadro cinematográfico

1

O Dicionário de Imagem (2011, p. 172) conceitua “fora de campo” como tudo o que “não aparece na imagem e pode ser imaginariamente situado à esquerda, à direita, em baixo, em cima, à frente e atrás do campo”. Dentro deste mesmo verbete, conceitua o “fora de quadro” como o espaço reservado à elaboração da obra, à equipe técnica e à produção do filme. Na procura de entender o sentido dessas conceituações e relacioná-las à proposta que desenvolvi sobre uma metodologia de análise da “imagem invisível no plano audiovisual”, sigo os rastros de autores e cineastas que discutem temáticas relacionadas ao extracampo.

Esse conceito, no entanto, não é exclusivo do cinema. A pintura também explora essas formas de visualidade. Destaco o estudo realizado por Crary (2004) sobre a obra do pintor Manet (1832-1883). Este crítico de artes e ensaísta norte-americano constata que os quadros desse pintor oscilam entre dois polos estéticos divergentes da cultura



moderna: a integridade do campo visual e a dissolução dos elementos visuais presentes no quadro. Segundo ele, nas obras de Manet existe a tensão entre o interior e o exterior do quadro, seja na sugestão dos olhares para fora do quadro, seja na fluidez dos movimentos ou nos detalhes dos gestos.

Bazin (1918-1958), ao estabelecer parâmetros de análise entre a visualidade na pintura e no cinema, cria uma proposição que se torna famosa e baliza vários outros estudos e ecoa até hoje: a “moldura na pintura é centrípeta e a tela do cinema é centrífuga” (1991, p. 173). Segundo ele, no quadro pictórico a imagem age em profundidade, para dentro, ao contrário da tela no cinema, em que a imagem gira e salta para fora do quadro. Esta discussão está presente no seu artigo “Pintura e Cinema” em que analisa a transferência dos quadros do pintor Van Gogh para o cinema, mais especificamente no curta-metragem Van Gogh realizado por Alan Resnais, em 1948. O interessante nesse artigo de Bazin é a afirmação de que existe uma “virtualidade secreta” na tela cinematográfica, ainda que não defina o que seja esse extracampo. Foucault (1999, p. 13), dentro desta mesma discussão, analisa a composição presente no quadro *As Meninas* de Velásquez e evidencia o que chama de uma “invisibilidade”. Segundo ele, o pintor parece que olha para o espaço ocupado pelo espectador, que situado fora do quadro, observa a cena. Esse lugar fora de cena, que é revelado pelo reflexo do espelho localizado no centro do quadro, é apontado por Foucault como o que constitui o “verso da cena”.

O cineasta húngaro Béla Balázs (1884-1949), um teórico entusiasta do close-up - plano com enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do personagem ou objeto filmado - avança mais um pouco nesta discussão, em



texto publicado em 1943 (2008), ao compreender o recorte da imagem cinematográfica (o plano) como uma síntese que é, por sua vez, mutável e viva, que se funde na consciência do espectador com a representação de um todo coerente. Balazs acrescenta os efeitos sonoros como referenciais na representação cinematográfica, apontando, assim, para um fora de campo da imagem, para outra dimensão do quadro, ainda não tomada como parte visível”.

Outro cineasta preocupado com estas questões, é o russo Dziga Vertov (1896-1954), que organiza sua obra fílmica dentro de uma perspectiva que defende uma montagem que evidencie a diferença entre as imagens, ou seja, um intervalo, um salto temporal dentro do movimento dos planos, o que vai chamar de “olho da câmera” (2008, p. 34). O intervalo, segundo ele, é o que separa dois fragmentos (planos) do filme e que só pode ser realizado dentro do aparelho. Segundo Vertov, se existe o intervalo entre os planos, pode haver um limiar, na duração, entre o campo visível e o invisível em cada imagem.

Por sua vez, Sergei Eisenstein (1898-1948), também cineasta russo, identifica, ao estudar a escrita oriental - sobretudo a japonesa - a montagem de significantes para produzir ideias e conceitos. A partir destes estudos, utiliza essa construção conceitual de imagens como a base da sua teoria de montagem. A escrita japonesa, segundo o cineasta, possui formas cinematográficas, como o ideograma. Essa estrutura é gráfica e conceitual: duas imagens significam um verbo, uma ação. O cineasta destaca um exemplo: cachorro + boca = latir ou boca + criança = gritar. Com esse entendimento, ao pensar a obra fílmica, Eisenstein prioriza as linhas e formas sobrepostas, descontínuas. Pode-se dizer que, assim, desestabiliza a noção visual clássica, herdeira



do Renascimento. Na sua obra cinematográfica, não somente a montagem entre as imagens é conflitante, como a montagem interna ao quadro subverte a lógica naturalista. A “dramaturgia da forma” (2002), proposta pelo cineasta, consiste em desarmonizar a composição dos objetos em volumes, escalas, tonalidades e luzes, isto é, a dialética dentro da própria superfície do quadro cinematográfico. A proposta de Eisenstein - uma montagem interna ao plano – me parece muito produtiva no entendimento dos confrontos entre os limites do quadro e evidenciar outros “enquadramentos” dentro da imagem.

A primeira tentativa de nomear o extracampo parece ter sido de Noël Burch: em obra publicada originalmente em 1969, intitulada “Práxis do Cinema” (1992), cria a denominação de “espaço-off”. Nesta obra o autor define seis “segmentos” que evidenciaríamos a presença do extracampo: quatro deles seriam os cantos do retângulo da tela; o quinto, o que fica atrás da câmera e o sexto, o que está localizado atrás do cenário.

A partir dessa conceituação proposta por Burch, vários outros autores - teóricos e cineastas – debruçaram-se sobre a temática do extracampo, principalmente nos estudos de audiovisual. Encontrei menções a esse conceito em estudos que abordam, por exemplo, a ontologia da imagem, a relação entre teatro e cinema, pintura e cinema, as máquinas de captação de imagens e as novas mídias. Constato, no entanto, que o tema sempre foi abordado de forma transversal, sem maiores preocupações em aprofundamentos teóricos e metodológicos. O crítico Daney (2007), por sinal, é um dos autores que se ressentiu da falta de uma teoria sobre o extracampo no cinema e que, imagina, poderia ser chamada de “teoria dos objetos perdidos”.



Entre os estudiosos não há consenso, tampouco, quanto à sua nomenclatura. Aumont (2004a) chama-o de “fora-de-quadro” para assinalar a sua herança com o quadro pictórico; Burch (1992) denomina-o de “espaço-off”, na tentativa de estabelecer o espaço dentro (concreto) e fora da tela (imaginário); Deleuze (1989) fala em extracampo, tratando o campo, ou seja, a imagem enquadrada, como um conjunto fechado que se abre para sistemas mais vastos de conjuntos, de novos extracampos infinitos.

Entre esses estudiosos, Jacques Aumont é o autor contemporâneo que mais sistematicamente tratou do extracampo em suas obras (1993, 2004b). Entende-o como o campo da imagem de espaço plástico (referência à tela nas artes plásticas), pois, segundo ele, o espaço plástico compreende a superfície, as cores, a luminosidade, os elementos gráficos e a matéria que constitui a imagem, como o grão ou o pixel no audiovisual. Esse espaço é, no cinema, determinado pelo enquadramento da câmera e é recoberto por uma moldura que limita fisicamente as dimensões da composição da imagem.

Uma das importantes contribuições de Aumont ao estudo dos quadros na obra cinematográfica foi perceber que o termo “enquadramento” é mais apropriado ao cinema do que, propriamente, o termo quadro. Para enfatizar a sua proposição faz uma distinção entre as artes plásticas e o cinema. Por um lado, analisa, a pintura “surge”, permanece no quadro e a cena busca o “instante prenhe”. Aqui Aumont utiliza a expressão criada pelo crítico de artes Lessing, em 1766, para designar a pintura “encenada”, artificial na ação da cena representada. Esse instante ou momento é a essência do acontecimento ficcional, o momento decisivo, o clímax da cena. Aumont (2004b) traduz esse instante como



o “instante mais favorável” da representação. Por outro lado, diz Aumont, a câmera de cinema (de audiovisual, enfim), por conta da duração, enquadra e re-enquadra a imagem, incessantemente. O enquadramento pressupõe mobilidade e sucessão de olhares, de quadros. A cena segue, assim, o que o autor chama de “instante qualquer”. O audiovisual enquadra e o faz de diferentes formas.

Aumont (2004b), ao fazer uma relação entre o cinema clássico e o moderno, por exemplo, destaca que no primeiro o enquadramento tende à centralização das formas, enquanto no segundo, ao desenquadramento e, no vídeo atual, à sobreposição de frames.

Dentro dessa discussão, Bonitzer (2007, p. 35) considera que o extracampo é um campo cego, espécie de buraco negro que aspira os objetos para seu centro de gravidade. A visão parcial de um personagem, paisagem ou objeto situa-se, para esse autor, “na intersecção entre o espaço e o tempo cinematográficos”, na medida em que produz o efeito de suspensão temporal na imagem, isto é, desejo de ver mais, o que antecede ou sucede a imagem. O espectador de cinema observa esse autor, tende a unificar o campo, a criar, imaginariamente, a continuidade e o ambiente maior entre planos isolados da cena, mesmo diante de montagens com planos fragmentados e aleatórios.

Para exemplificar sua proposição, Bonitzer recorre ao chamado “efeito-Kulechov” como uma comprovação do desejo do espectador em produzir sentido e narrativa frente a imagens aleatórias que são, por sua vez, montadas em sequência. Nessa experiência empírica, realizada em 1917, Kulechov (1899-1970) juntou, via montagem, o mesmo plano - um ator com uma expressão fixa – com outros três planos aleatórios: um caixão, um prato de comida e uma criança



sorrindo. A experiência provou que a plateia era levada a criar relações e sentidos diversos quando o plano do ator era justaposto aos outros planos. Apesar de sempre ser o mesmo quadro com o ator em uma única expressão ao ser relacionado com outro plano – ora triste ora alegre – os espectadores davam a expressão do ator diferentes interpretações e sentidos. Essa experiência, realizada por Kulechov junto a inúmeros espectadores, dentro de padrões considerados científicos na sua época, passou a ser utilizada como fundamento e legitimação para a montagem no cinema.

Essas questões foram importantes para Bonitzer desenvolver uma tese de montagem dentro do conceito de “geografia criativa”, por ele entendido como o ambiente imaginário construído pelo espectador a partir de pedaços recortados do cenário. O espectador imagina, assim, o contexto espacial da cena, o que não está propriamente enquadrado. Nesse sentido, para Bonitzer (2007), a montagem dos planos é responsável por apagar e refazer, continuamente, o campo ausente do quadro.

Ao utilizar uma análise mais psicológica da recepção da imagem cinematográfica para entender o visível e o invisível no enquadramento cinematográfico, Bellour (1990) entende que as passagens nas imagens em movimento, ao contrário da imagem isolada na fotografia, se dão por intermitências, descontinuidades e lapsos temporais. A partir daí, é possível refletir sobre o efeito neurológico da “persistência da retina” que possibilitou criar no espectador do cinema a ilusão do movimento por meio da sucessão de fotogramas, ou seja, através de imagens fixas. Segundo os teóricos da área de cinema, esse efeito de encadeamento brusco dos fotogramas produz a ilusão de movimento que gera a imagem cinematográfica. Esse efeito cognitivo



demonstra o poder “lacunar” da imagem cinematográfica. Entre um fotograma e outro, existe um intervalo, uma falta. O fotograma que o cérebro codifica já passou no rolo do projetor. Esse dado da recepção da imagem do cinema levou-me a cotejar o extracampo como a consciência mesma do ato cinematográfico. Ora, se o cérebro busca o rastro da imagem que já passou na retina, o conceito de extracampo configura-se como um mecanismo fundante na imagem-cinema.

Outro cineasta que flerta com a descontinuidade temporal na montagem e, principalmente, com a questão da visualidade da imagem é o diretor de cinema Jean-Luc Godard. Seus filmes-ensaio - que questionam, desde a década de 1960, o estatuto da imagem - ajudam a refletir sobre o entrecruzamento do campo e do extracampo no audiovisual. Ao analisar a obra de Godard, Aumont (2004b, p. 57) chama a atenção para o uso de “intervalos” entre as imagens, principalmente no filme *Passion*, realizado pelo cineasta em 1982. Nesse filme em especial, Godard lança mão de telas brancas ao longo da narrativa, o que para Aumont pode ser interpretado como a possibilidade de “ver a passagem do invisível ao visível”. Ainda sobre a obra de Godard, Dubois (2006), outro estudioso da sua produção, ressalta o uso do suporte do vídeo como meio de mutação da tela, seja ela pintada, escrita ou filmada. Esse procedimento estético em Godard, é denominado por Dubois como “sobre-impressões”, pois possibilitaria a inscrição e a fusão (eletrônica) de diversas imagens no mesmo quadro, confrontando, assim, o começo e o final da imagem.

Ao realizar uma revisão sobre as pesquisas acadêmicas realizadas na última década sobre o conceito do extracampo encontrei seis trabalhos que acredito me ajudam



a entender a relação entre o visível e o invisível no cinema. O primeiro, a pesquisa de Oliveira Jr. (2010), discute o “cinema de fluxo”, uma característica do cinema contemporâneo em que ocorre, segundo ele, o rompimento com a mise-en-scène clássica, herdada do teatro do século XIX, quando a representação tinha como base o plano cinematográfico. No cinema de fluxo, conclui, a câmera não corta, mas (re)enquadra, desfoca e perde o personagem durante a ação. A construção do plano sugere que existe algo mais em torno da imagem. Para Oliveira, seria uma nova modalidade de quadro no audiovisual contemporâneo.

A segunda pesquisa, realizada por Coelho (2005), centrou seus objetivos na possibilidade de pensar e utilizar o conceito de “planar na imagem”, desenvolvido por Greenberg (1996) para retomar a estética barroca em oposição à perspectiva clássica. Segundo relata Coelho, na arte barroca existia a noção de dentro e fora da imagem, algo que se perde com a imersão do observador no centro do quadro renascentista. O efeito de planar sobre a imagem levaria, na leitura de Coelho, à percepção do extracampo no quadro pictórico, da continuidade do quadro para fora da tela, o que faz com que tenha aproximações com a formulação proposta por Bazin.

Queiroz Filho (2009) é outro autor que ao pesquisar sobre a construção da geografia imaginária no cinema trata o extracampo como componente inerente da memória do espectador. Segundo ele, o espectador ao ver os locais fílmicos recupera outra imagem, subjetiva e fora-de-quadro, daquele local. Queiroz relaciona o conceito de “extracampo” com outros conceitos, tais como “indício” e “traço da memória”. Nesta mesma linha de investigação, Goulart Barbosa (2006), o quarto pesquisador analisado, com apoio nas obras do



psicanalista Jacques-Marie Lacan e do cineasta Eisenstein, faz uma relação entre trabalho analítico na psicanálise e a montagem cinematográfica. A terapia opera tanto fora do campo da visão (a invisibilidade do analista, sentado atrás do paciente) quanto na montagem da linguagem/fala (o paciente, deitado no divã, fala no “vazio”). Ao pensar a montagem no cinema, Barbosa relaciona a identificação do espectador com o olhar da câmera/cineasta - um olhar que não é seu - com o olhar invisível do outro, do analista que olha o olhar do paciente no vazio. Conforme este autor, o enquadramento no processo psicanalítico é construído em torno das imagens, no campo invisível da interpretação. Para apoiar seus argumentos recupera o conceito de gesto em Lacan, que seria um “dar-se a ver”. O gesto, contudo, deixa rastros, adverte. O rastro é, conforme a leitura do autor e em diálogo com Lacan, uma “falha” no olhar do cineasta e do paciente no processo da linguagem.

Por último, me reporto a pesquisa realizada por Kosmiski (2008), em que procura traçar atualidades e variações das culturas visuais no mundo contemporâneo, principalmente no material distribuído na televisão a partir da discussão sobre a oposição que se constituiu historicamente entre a visão ciclópica (renascentista) e a visão panorâmica (moderna). A autora resgata a etimologia dos panoramas (espetáculos visuais pré-cinema), que, segundo ela, têm relação cultural com a visão propiciada pelas janelas dos trens e com as salas de cinema na modernidade: ver tudo em movimento, junto com a máquina, em velocidade e através de quadros móveis.

Esse estado da arte permite delinear perspectivas teóricas recorrentes sobre o estudo e a significação do conceito de extracampo, e, sobretudo, identificar duas



linhas principais de entendimento: a primeira, compreende o extracampo como o “entre-imagem”, isto é, imagem de intervalo, lacunar, que está entre outras imagens do quadro. Essa visão é compartilhada por Bellour, Vertov e Eisenstein. A segunda linha, entende o extracampo como uma imagem “centrífuga”, ou seja, imagem para fora da imagem, que extrapola o enquadramento. Nessa linha estão Bazin, Crary, Bonitzer, Deleuze e Godard.

Diante de tantos entendimentos sobre o extracampo, acredito que nenhuma imagem se esgota no limite do enquadramento a que foi submetida. O que existe são, portanto, materialidades, subjetividades e formas distintas de se ver no vasto universo das imagens técnicas.





DIALÉTICA DO VISÍVEL: presença e ausência nas imagens em movimento

2

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

2.1 AURA, RASTRO E PRESENÇA

Olhar, para Didi-Huberman (2010), é o jogo entre a



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

Didi-Huberman fala em “espaçamento” da imagem, que seria a imagem - essa tela plana, bidimensional e limitada fisicamente - se expandindo, se fazendo presença para o espectador, enfim, criando aura. Trata-se da visão miraculosa, como uma epifania, no sentido do “culto” - ritual religioso e de consumo - que a imagem pode provocar. A experiência aurática no sujeito é, metaforicamente, tocar, sentir com os olhos. Sentir o “tempo anacrônico” da imagem, aquele sentido atribuído por Agamben (2009): uma forma de ser contemporâneo em que o sujeito adere ao presente e, ao mesmo tempo, faz-se distante dele. É manter uma relação singular com o seu próprio tempo. Contra o espaço, que só reduz as dimensões do pensamento, o “espaçamento” é a ação do tempo sobre as imagens. O “espaço” na obra de arte é sempre inalcançável, tanto pelo excesso como pela falta, na opinião de Didi-Huberman (2010).

Reitero que a aura, em Benjamin, é a presença de algo que está distante e o rastro é a presença de algo que está perto, mas que já está em outro lugar. A aura para o autor (1989, p. 101) é: “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. Para exemplificar, Benjamin utiliza uma imagem: imagina-se sentado em uma



varanda, em uma tarde de verão, observando uma cadeia de montanhas no horizonte, que projeta a sombra sobre ele. Benjamin diz “respirar” a aura das montanhas, sentir a sua presença, tocá-las.

A cena bucólica imaginada por Benjamin - varanda, montanhas e sombras - deve ser transferida para a Paris de fins do século XIX, cenário do flâneur, personagem que aparece em vários momentos da obra de Benjamin. Ele é inspirado nas narrativas publicadas por Edgar Allan Poe (1809-1849) e Charles Baudelaire (1821-1867) para descrever a experiência de personagens tipicamente urbanos do século XIX, como o boêmio, o mendigo e a prostituta a partir do olhar de um personagem que “flana” pelas ruas das grandes cidades (neste caso a experiência em Londres e Paris da época) sem compromisso, ora com um olhar de fora, criando um distanciamento sobre o que vê, ora com um olhar de dentro, parte do que ocorre na cidade. Neste espaço urbano parisiense a profusão de novas e velhas imagens coexiste e o que mais me interessa aqui: a noção de interior e exterior, público e privado, perto e longe, tornam-se porosas, transitórias. Benjamin (2007), sobre essa nova relação perceptiva mediada pela técnica, descreve os espetáculos de panoramas, que reproduzem, artificialmente, a paisagem “natural” montada dentro de grandes galpões; o uso do ferro, material próprio para as estradas de ferro que são utilizados na arquitetura de ambientes internos, como galerias e salas de exposições; as residências burguesas que se tornam “o universo”, o “casulo” do morador, com equipamentos como escritório e bar e, finalmente, os bistrôs, repletos de espelhos, de onde não se sabe “se estamos saindo ou entrando” (BENJAMIN, 2007, p. 25). Não esquecendo que, o cinema, naquele momento, é o meio que fortalece essa percepção,



pois projeta o mundo exterior dentro de uma sala escura. “Magia do limiar”, diria Benjamin (IDEM, p. 39).

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

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

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

Tanto o rastro como a aura produzem, no sujeito, o sentimento de ausência, de perda, do que não está, concretamente, presente naquele momento aos olhos do espectador. Por isso, aura e rastro estão relacionados à dimensão temporal das coisas no pensamento de Benjamin (2007), seja da história, dos objetos e das imagens. A técnica impõe-se de tal forma na modernidade, que Benjamin procurou



ver o que estava fora da visão, o que estava, aparentemente, ausente, nas entrelinhas e oculto ao presente mais imediato. Na narrativa das distâncias de Benjamin, a aura traz, assim, a sensação do passado, enquanto o rastro se configura como as marcas do passado e, ao mesmo tempo, com a projeção do futuro, pois o que e quem o provocou já passou e está em outro lugar.

Ginzburg (2012, p. 109), que vê o rastro como “potência latente do que não foi dito” (ou visto), reforça a condição temporal implicada no conceito de Benjamin e pondera que “observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína” pode envolver o esforço de “pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro”. E complementa: tratar um objeto como rastro “implica admitir que ele tenha mais de um significado possível. Além de sua presença imediata, nele se encontra uma cifra, que pode ser tomada como condição para entender o que houve ou supor o que haverá” (IDEM, p.112).

A inscrição dos rastros nas imagens técnicas pode ser imaginada de diferentes formas. Na fotografia, por exemplo, existe o rastro do instante, daquele momento que se seguiu a sua fixação. No cinema há o rastro da filmagem, que é retomado na fase de montagem do material bruto. Na transmissão ao vivo da televisão habitam os rastros de pessoas e lugares longínquos, no interior da sala de estar. Na tela do computador temos rastros de “janelas” que se sobrepõem umas às outras, tal qual um palimpsesto audiovisual. O próprio significado da palavra “imagem” está



associado aos rastros do real: “a imagem é a semelhança ou o vestígio das coisas, que se pode conservar independente das próprias coisas” (ABBAGNANO, 1982, p. 511).

Aura e rastro não são, portanto, conceitos opostos. São dialéticos e especulares. A aura traz a “presença” do passado transformado no presente e o rastro aponta para a “presença”, ao mesmo tempo, do passado e do futuro no presente. Algo como uma trapaça ótica, vista pelo reflexo do retrovisor, que oscila entre o movimento para frente e a paisagem que se distancia, no mesmo movimento no espaço. Imagem de conflito do tempo, entre o objeto e o meio, entre passado e presente. Sobre a imagem dialética, Benjamin (2007, p. 102), escreve: “não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto “a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética”.

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



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

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

Na leitura que Bolle (1994) faz de conceitos fundamentais de Benjamin, entende que a “imagem



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

O ideário das vanguardas do início do século XX confrontou, justamente, a sociedade industrial moderna. Na década de 1920, a “purificação do olhar” do sujeito urbano – defesa realizada por Eisenstein, Man Ray e Duchamp de um cinema puro, visual, não mais vinculado à literatura e ao teatro - era uma maneira de confrontar certa saturação de imagens da modernidade, vista como muito mecânica e racional. O dadaísmo, por exemplo, propõe o olhar infantil e descompromissado sobre a matéria, o surrealismo desvincula-se do superego adulto e Oswald de Andrade (1928) quer brincar de ser tupi na floresta. O próprio Benjamin considera, nesse contexto, a técnica do cinema sonoro como uma censura à criatividade visual no cinema e observa: “parece-me cada vez mais claro que é preciso considerar o surgimento do cinema sonoro uma ação da indústria que se destina a pôr fim na primazia revolucionária do cinema



mudo” devido à possibilidade que ele tinha de suscitar “mais facilmente reações pouco controláveis e politicamente perigosas” (BENJAMIN, 1979, p. 281).

O que possibilita, para Benjamin, o despertar da imagem dialética, a conexão de tempos remotos e a existência do “agoras” é a ação da memória que - a partir do fragmento, do vestígio - oscila, na distância, entre presença e ausência. Coloco aqui o termo despertar para sugerir a relação que Benjamin (2007) estabelece com Sigmund Freud (1856-1939), do despertar como transição entre sonho e vigília. Quando acordamos, o sonho se desfaz, perde-se, porém ainda faz-se presença, como rastro, ao longo do dia, em forma de narrativa e interpretação. A imagem dialética é “aquela imagem do passado que entra numa conjunção fulgurante e instantânea com o presente” (BENJAMIN, 2007, p. 505). Posso dizer, então, a fusão de duas imagens – passado e presente – que se transformam em outra coisa, imaginária e conceitual. Como no procedimento estilístico presente na poesia de Baudelaire, lembrado por Benjamin (IDEM, 2007), em que as imagens da mulher e da morte “se interpenetram com uma terceira imagem, a de Paris”.

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



objeto em si. Afinal, quem possui a memória: o objeto ou o colecionador?

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

Para Didi-Huberman (2010, p.148), as imagens de Benjamin - aura e rastro - falam, simbolicamente, sobre as distâncias entre o espaço e o tempo, na medida em que, ultrapassam, por força da memória, o momento de visualização da imagem concreta. A presença é, assim, a forma aurática que está e não está diante dos olhos do espectador, que se deforma na “dupla distância” do tempo. São rastros entre presença e ausência. A ilusão retiniana no cinema, mencionada aqui, é a melhor alegoria dessa ilusão temporal, ou melhor, atemporal dos quadros de cinema, que embaralham presença e ausência na imagem em movimento.

É importante, agora, amarrar os conceitos benjaminianos - rastro, aura e imagem dialética - até então mais soltos, para deslocá-los e colocá-los em tensionamento com o meu propósito neste livro: discutir a presença do invisível na superfície do plano cinematográfico.

O que venho chamando de “presença” pode ser o



rastro temporal da imagem, que se cristaliza nela mesma ao refletir, duplamente, o espaço diegético do filme e a memória do espectador. Se o tempo presente é a cisão entre o passado e o futuro na “imagem dialética” de Benjamin (rastro que projeta o futuro e aura que traz o passado modificado), como também na concepção de tempo em Bergson (presente que sempre está passando, sendo futuro e passado sempre presente), pretendo relacionar o tempo com o movimento dos planos no cinema e o mais importante: tensionar o invisível como dimensão temporal da imagem, que se abre no plano presente, ou seja, no plano enquadrado, em diferentes direções e durações possíveis de passado e de futuro.

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

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



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

Por exemplo, na narrativa do conto “O Retrato Ovalado” (1842), de Edgar Allan Poe, a presença de um quadro esquecido no castelo, em que uma jovem é lindamente retratada, faz o personagem principal, ao ver o quadro, sentir a aura da jovem. O quadro, que sempre esteve ali, é descoberto por acaso. O personagem reflete sobre a imagem do quadro: “passei a contemplar, destacado vivamente pela luz, um quadro que não havia percebido antes”. O personagem fecha os olhos e sente a presença da jovem, “o feitiço ilusório, que era absolutamente vivo e real” do retrato da jovem.

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

Gumbrecht (2010) possui visão semelhante sobre a “produção de presença” na obra de arte. O autor propõe o conhecimento não vinculado à produção de sentido e de



linguagem e que não separa o sujeito do objeto de pesquisa. Temos aqui uma crítica à predominância, nas Ciências Humanas, de teorias com base na semiótica e na análise do discurso, ou seja, teorias que centram suas análises no signo e no sentido. O que Gumbrecht propõe, é uma ciência da matéria, do corpo, da sensação. Ao invés do sujeito ser a única fonte de produção de sentido, de interpretação das imagens, enfim, do mundo, o autor defende que a imagem, enquanto matéria, também produz “subjetividade”, revelação e presença no e com o sujeito. Memória das coisas, como diria Maciel (2004).

Na sua proposta, Gumbrecht discute a necessidade de uma ciência menos hermenêutica, menos rígida e mais voltada para a estética, os sentidos e a imanência da imagem. Algo bem próximo à ideia do culto, do ritual “selvagem”, lúdico e surrealista proposto por Benjamin. Segundo Sarlo (2012), a inspiração no movimento surrealista possibilita, em Benjamin, o pensamento transgressor, pois coloca a forma descontínua e sobreposta de dois ou mais acontecimentos temporais na mesma imagem. Gumbrecht investiga, inclusive, a magia: magia “de se fazer presente coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes” (2010, p. 109). As coisas ausentes são os objetos técnicos e culturais do passado que, por “imaginação histórica”, evocamos no presente. Para o autor, trata-se, ainda, da “presentificação do passado”, tal como a experiência aurática.

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



podem ser catalogados.

2.2 TEMPO, MEMÓRIA E LEMBRANÇA

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

Para isso, recorro a Bergson (2006a, 2006b, 2010a e 2010b), autor que me ajuda em questões fundamentais sobre o tempo, a percepção e a memória. Como, na sua percepção, o espectador de cinema produz imagens invisíveis e qual a natureza dessas imagens? Trago, também, em complemento as suas ideias, a leitura que Deleuze (2012) faz da obra desse autor. Primeiramente, abordo como Bergson entende a percepção, para depois explorar os meandros da lembrança e da memória.

Nas teses de Bergson (2010b) sobre a percepção e a memória está presente o mecanismo, ou se preferirem, a “consciência” do cinema. Bergson sugere que o pensamento funciona como o aparelho de cinema: movimenta uma série de imagens (os fotogramas) que, na verdade, são estáticas, imóveis. O movimento acontece no interior do aparelho. A percepção da realidade seria semelhante, pois o sujeito capta instantes e fragmentos do mundo exterior, que, no cérebro (o aparelho cinematográfico interior) são animados, postos em movimento. O corpo é uma imagem entre outras imagens no mundo, segundo Bergson. Ele recebe e devolve movimento. A maioria das nossas ações são práticas, ações sobre outros corpos/imagens com algum objetivo específico, sobretudo em função da nossa sobrevivência. Porém, além dessas ações “úteis”, que mobilizam certas imagens, existem muitas



outras imagens que, mesmo vistas, não são utilizadas, mas ficam retidas na memória, e afetam de alguma maneira, mesmo sem termos noção disso. São essas imagens que me interessam.

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

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

Para que o filme venha à tona, se torne visível a outros olhos, o cineasta precisa enquadrar e montar determinadas imagens torná-las, enfim, físicas, “reais”. Trata-se, sempre, de escolher, entre infinitas possibilidades de imagens, aquelas que serão objetivamente manipuladas. As imagens que ainda estão em estado de invisibilidade, que se encontram no plano oculto, não deixam de existir, de enviar sinais distantes, como a luz de um farol na névoa. Acontece que, diante das imagens montadas pelo cineasta (e sua equipe), que são, de



fato, imagens visíveis - recortes e instantes de movimento - a percepção distraída do espectador deixa passar uma série de imagens, mas, no entanto, algumas ficam, sobrevivem na memória.

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

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

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



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

Bergson admite que uma imagem “pode estar presente sem estar representada” (2010b). Isso acontece porque a matéria e as coisas do mundo possuem uma duração independente do corpo, da consciência, enfim, da visão. A matéria torna-se, de fato, representação, quando a consciência a convoca, a atualiza em imagem, para agir sobre ela e ela sobre o sujeito. A imagem invisível não representa, dessa forma, a ausência da imagem. Ela é, simultaneamente, uma imagem cheia e plena de presença do tempo, porque o que está ausente assombra o presente, tensiona e afeta as outras presenças de imagens e corpos. A percepção para Bergson tem relação direta e reflexiva com o tempo, ou melhor, com a duração das coisas. Deste modo, é preciso, agora, amarrar os fios que ligam a percepção à memória e à duração.

Como falado, a concepção de tempo na obra de Bergson tem uma forte relação com a forma das imagens cinematográficas: o presente (ou as imagens visíveis) está sempre passando e o passado não cessa de crescer, de se prolongar no presente e no futuro. Não consigo reter, parar o tempo presente. Quando tento fazê-lo, ele escapou. O presente é, constantemente, um presente que passa, em um piscar de olhos. Por outro lado, o passado, no pensamento de Bergson, é o estado fundante do tempo. Do passado é que se concebe a duração, a memória e todos os diferentes



tempos possíveis. A duração é a sobrevivência do passado no presente, logo, duração é memória. A duração, na leitura de Deleuze (2012), está além de um estado psicológico, ela é a experiência vivida e interna do sujeito em relação às outras imagens, experiência subjetiva que ultrapassa a realidade das imagens.

A imagem em Bergson (2010b) difere-se, ontologicamente, em grau e natureza. No plano da matéria, das coisas, estão localizadas as diferenças de grau, diferenças que atuam quantitativamente em noções que podem ser medidas e localizadas, como dentro e fora, grande e pequeno, leve e pesado, etc. São noções físicas, com limites bem definidos. Atual é, portanto, a natureza do espaço materializado. No plano da memória, por outro lado, estão as diferenças de natureza, isto é, diferenças qualitativas e heterogêneas, que não podem ser divididas, pois não possuem limites claros, e que se movem na imaterialidade da duração. São, enfim, as naturezas do tempo.

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



de Deleuze (2005) de que os personagens, no cinema moderno, se tornam mais espectadores do que atores do filme, pois olham e refletem o passado e agem menos no presente. Trata-se de um cinema do tempo.

Entre o tempo cronológico ocupado pelo movimento referente a cinco minutos do relógio, no entanto, existem outros tempos possíveis, coexistentes e ocultos. É o tempo possível da imaginação, que não está, de forma nenhuma, no tempo prático e real das coisas. Bergson (2010b, p. 89) é preciso: “é a memória que imagina, que sonha, mais do que repete, como no mecanismo do relógio”.

Assim, o espaço repete e o tempo inventa.

O atual é o espaço cronológico, físico e justaposto de acontecimentos, segundo Bergson (2010b). O virtual é o tempo como possibilidade, como tendência de mudança, que se abre ao nível do simbólico e do infinito. Entendo que o atual é o plano ou o quadro da imagem que está visível, presente e espacializado na narrativa do filme. O virtual é o invisível, a entre-imagem, ausente e presente, que é (re) montada na memória do espectador.

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



atual.

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

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

Movimento é mudança. Mudança do atual ao virtual, de um estado a outro, sucessivamente. Movimento, em Bergson (2006b), não é somente o deslocamento que se percorre (e se visualiza) no espaço, de um ponto a outro, de uma parada a outra. É mais: compreende a mudança no tempo, que muda a natureza, internamente, de uma coisa a outra.

Para o autor, mudar de natureza é diferenciar-se de si mesmo, ao longo da passagem do tempo. Ou melhor, ao cortar o plano na montagem de cinema a imagem muda sua natureza, mas sem deixar de ser ela mesma e já sendo outra



coisa. Ou ainda, as outras possibilidades de ser da imagem, no tempo. Estou pensando em uma duração entre as imagens que não pode ser visualizada de fora, externamente, de tão imbricadas que estão a percepção (o presente) e a memória (o passado) da imagem. O que interessa nessa discussão é a invisibilidade da duração, como as naturezas do tempo e da memória.

A percepção vem, por si mesma, carregada e sobreposta de memória. A memória constitui-se, também, como uma imagem, como uma “presença” sobre a imagem real e percebida. Trata-se, aqui, de uma imagem sem representação, imagem não espacializada, mas, de todo modo, experimentada e sentida. A duração, sob essa leitura, seria o fluxo da memória, que vai do passado em direção ao presente e não o contrário. Normalmente, temos a ideia que, para acessar a memória, precisamos retornar, buscar algo lá trás: do presente volta-se ao passado. Bergson ilumina a minha narrativa sobre o invisível quando diz: “a lembrança é a representação de um objeto ausente” (2010b, p. 275).

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

Andréa França (1996, p. 27), que tratou do tempo em Bergson e Deleuze em pesquisa realizada sobre o cinema de Kieslowski, diz que o tempo se bifurca a cada instante, “em passado e presente (passado que se conserva e presente



que passa) ou, em outras palavras, que o próprio presente se cinda em duas direções, uma caminhando para o futuro e outra se assentando no passado”.

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

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

Quando afirmo que o passado, na teoria de Bergson, é o tempo fundante, o tempo de todos os tempos possíveis, é porque, para o filósofo, o passado é ontológico: “somos” no passado e “agimos” no presente. O passado e as lembranças não estão dentro de nós, guardadas e interiorizadas, nós é que estamos “dentro” do passado, virtual, maior e aberto. O que talvez seja difícil de compreender na teoria de Bergson é a existência desse passado ontológico, que está em todas as coisas, que nos conforma de saída. Ainda mais no momento atual, em que o presente, culturalmente e esteticamente, é supervalorizado, em que o hedonismo do presente eterno é festejado. A cultura pós-moderna está imersa nessa ideologia e autores, como Michel Maffesoli (1996) teorizam sobre a exaltação e a centralidade do presente na sociedade contemporânea, denominada por esse autor como “presenteísmo”.



As lembranças, então, estão aí, em algum “lugar”, entre o presente da ação e o passado do ser. Elas deixam o passado, ou o plano virtual, para serem úteis no presente, no qual o sujeito age, manipula as imagens exteriores. Bergson (2006b) denomina esse tipo de imagem - que passa do virtual ao atual - de “imagens-lembrança”, isso é, uma imagem de certa região do passado (do virtual) que foi, conscientemente, acionada, que se torna agora atual, que passa a agir no presente. Para que a lembrança, de fato, se torne atual e presente, ela precisa materializar-se como imagem. Mas, afinal, o que é uma imagem de lembrança, se nunca voltamos atrás (no passado), dentro de nós mesmos, para resgatar algo esquecido?

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

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



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

Bergson rompe, assim, com a ideia de que a matéria é que age sobre nós, ou seja, de que a partir da imagem percebida é criado o imaginário, a subjetividade. O que Bergson propõe é justamente o oposto. O movimento é da memória à percepção e não o contrário. A memória é que age sobre a matéria, porque a percepção está impregnada de memória. São rastros de “presença” do que passou, que o espectador de cinema sobrepõe à narrativa do filme. As lembranças não precisam de olhos presentes para tornar-se imagens. A memória é constituída de imagens ausentes.

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

Para fugir do determinismo do espaço, da visão reducionista que entende a imagem com começo e fim e que reduz a imagem aos seus limites físicos, reflito sobre o



invisível e suas diferentes formas de atualização em função do tempo. Retorno, assim, a Aumont (2004, p. 40), que sempre está na duração dessa reflexão pelos caminhos que foi me apontando (apesar de, muitas vezes, não ter dado tanta importância às suas palavras). Segundo ele, se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, “o fora-de-campo é a sua medida temporal, e não apenas de maneira figurativa: é no tempo que se manifesta os efeitos do fora-de-quadro”.

Nesse sentido, o autor entende o fora-de-quadro “como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente”.





EM TORNO DO QUADRO: rastros do invisível

3

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

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

Na imagem fixa e única - mesmo quando sugere esteticamente algum movimento - o olhar do espectador



tende a se fixar nos limites estáticos das bordas do quadro, o que não acontece no cinema, pois o movimento entre as imagens adquire associações temporais que envolvem noções entre passado, presente e futuro. O tempo intrínseco da montagem cinematográfica faz com que os quadros retornem de outra maneira, remetam a outros quadros e, acima de tudo, deixem rastros na passagem das imagens em movimento.

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

O plano, na esteira do pensamento de Deleuze (2005), deve ser analisado como o conjunto heterogêneo, geométrico e imanente, que age de dentro para fora, com duração e memória próprias. Ele não pode ser reduzido à imagem fechada e progressivo que leva, simplesmente, a narrativa adiante. O plano é, por outro lado, montagem e movimento, ou ainda, “corte móvel de uma duração” (DELEUZE, 1989, p. 35), isto é, mudança temporal que fixa e se prolonga entre os quadros.

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

A imagem, para constituir-se como tal, não necessita de quadro, tela ou moldura. A imagem é, também, invisível, enquanto forma que ainda não encontrou seu modo de agir sobre os suportes do mundo. O cinema não esperou o



cinematógrafo para, de fato, existir. Na memória e no sonho já fazíamos cinema, ou seja, projetávamos imagens em movimento dentro do nosso corpo. O efeito de persistência da retina diante das imagens em movimento, por exemplo, aponta para imagens ausentes, imagens da memória, que persistem no olhar do sujeito. Ora, se o cérebro busca o rastro da imagem que já passou na retina, o invisível pode configurar-se como a própria consciência da imagem-cinema.

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

O invisível não seria a potência de toda imagem, da qual intuo os seus rastros? Campo visual, frame, quadro, enquadramento e moldura são os nomes que se dão às coisas que envolvem, que concernem às imagens, mas, no entanto, as telas são virtualidades que se atualizam em diferentes formatos, tamanhos, suportes, linguagens e mídias. Trato de virtualidade e atualização nos termos de Bergson (2010a), segundo o qual, o virtual na imagem é o tempo, o infinito e o simbólico. Já a atualização, seria a materialização espacial, física e concreta da imagem. O plano cinematográfico, por meio da montagem e do tempo, está em constante deslocamento entre atual e virtual, visível e invisível. Desse modo, o invisível pode ser visto, sob tal perspectiva, como a virtualidade do campo visível, como a



outra tendência da imagem diante dos olhos do espectador.

A câmera de cinema é um olhar mecânico, olhar sem corpo, segundo Xavier (2008). Uma interface que media o meu olhar de espectador com o olhar do cineasta que enquadrou a imagem. Olhar, esse, que recorta e seleciona o mundo. Mas não é somente a câmera que olha no jogo intenso de olhares promovidos pelo cinema. As personagens e o espectador também olham, dentro e fora da imagem. O lugar do espectador diante das imagens em movimento configura um espaço fora da tela, apartado do écran. O espectador habita, assim, sintomaticamente, a ambiência extratela. Um filme amado, por exemplo, que nos acompanha por décadas é mais invisível do que visível. Não preciso revê-lo, pois suas imagens me assombram quando menos espero, como vento repentino que desperta as folhas das árvores. A criação (científica e artística) é algo como encontrar essas imagens atemporais, anacrônicas, que estavam escondidas, que crescem sem que se perceba para, aí sim, tocar a sua presença, diante dos olhos, como aura.

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



quadro, são íntimos e variáveis, de modo que, um não existe sem o outro e podem, juntos, assumir diferentes formas de presença.

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

Nos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu (1903-1963), por exemplo, encontramos essa noção de ambiência, através das sombras, vindas de fora, que projetam diferentes quadros e outros tempos possíveis no lado de dentro da casa japonesa. Trata-se de várias camadas e painéis, que se abrem, uns dentro dos outros, como um origami de papel, repartido em diferentes planos. A casa ocidental, por outro lado, possui o sentido de privacidade, de fechamento. As paredes servem de fronteira, que separam e distinguem pessoas e funções. Sua obra fez com que fosse considerado o “cineasta do cotidiano”, pois seus filmes, extremamente minimalistas, utilizam a dialética dos espaços internos e externos, público e privado na cultura japonesa.

Assim, entendo o invisível no cinema como ambiência, ou seja, como o espaço-tempo que está em torno, entre ou em deslocamento ao plano enquadrado, à porção visível da imagem em movimento. O invisível é a moldura que se mostra no antever e no devir da tela.

3.1 PRIMEIRAS DISSECAÇÕES



O conceito de “extracampo” organizou os primeiros observáveis que encontrei ao flunar por filmes e me perder entre eles. Cheguei assim a alguns planos e cenas de dois filmes que dissequei com vistas a autenticar neles imagens dialéticas do invisível, as quais seriam, depois, utilizadas como conceitos operacionais para pensar a metodologia do invisível. Esses conceitos estão em destaque (itálico) no texto para que o leitor perceba, justamente, seus aparecimentos e os rastros da pesquisa.

A seguir apresento a dissecação realizada em cenas dos filmes: “A fita branca” e “O Desprezo”.

A) “A fita branca” (Das Weiße Band) de Michael Haneke

Ficha técnica:

País: Alemanha e França

Ano: 2009

Produtora: Imovision

Duração: 145 min.

Direção e roteiro: Michael Haneke

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

Sinopse: Ano de 1913. Em um vilarejo no norte da Alemanha vivem as crianças e adolescentes de um coral, dirigido por um professor primário (Christian Friedel). O estranho acidente com o médico (Rainer Bock), cujo cavalo tropeça em um arame afiado, faz com que uma busca pelo responsável seja realizada. Logo outros estranhos eventos ocorrem, levantando um clima de desconfiança geral.

O filme trabalha, em algumas cenas, com a câmera distante



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

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

Figura 1 – A cena em análise do filme “A fita branca”



Fonte: Filme “A fita branca”, 2009.



Descrição:

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

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

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

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

Análise dessa sequência:

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

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

Outra hipótese é que a imagem do cavaleiro já existe (ou coexiste) com a tela escura. Talvez, exista aqui, um rastro inverso. Rastro do visível da imagem, que anuncia e



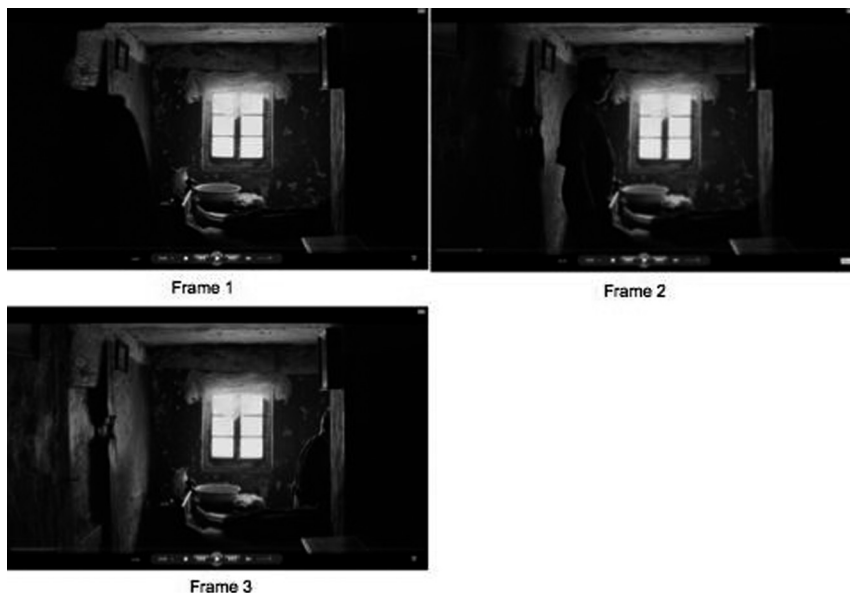
se mistura à presença da tela escura. Quando o quadro se constitui enquanto imagem de fato, com figuras definidas e contornos, o que resta ainda de extracampo no quadro? Talvez, a voz do narrador, que paira no extracampo, é que se configura como contemporânea aos três frames.

No frame 4, temos a memória do espectador agindo sobre a imagem presente, isto é, imagem que o espectador vê naquele instante. O personagem olha para o local em que sofreu o acidente (no frame 3). Através do olhar do personagem, o espectador reconhece o espaço, pois já o viu em planos anteriores. O espectador percebe, assim, duas imagens: a “imagem-lembrança” (imagem do acidente) e a imagem que passa no presente da narrativa. O interessante, nesses frames, é que a memória do espectador e a memória do personagem se misturam à imagem enquadrada, visível. Podemos dizer que há diferença de natureza entre essas duas memórias?

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



Figura 2 – A cena em análise do filme “A fita branca”



Fonte: Filme “A fita branca”, 2009.

Descrição:

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

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

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

Análise da sequência:

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



do espectador.

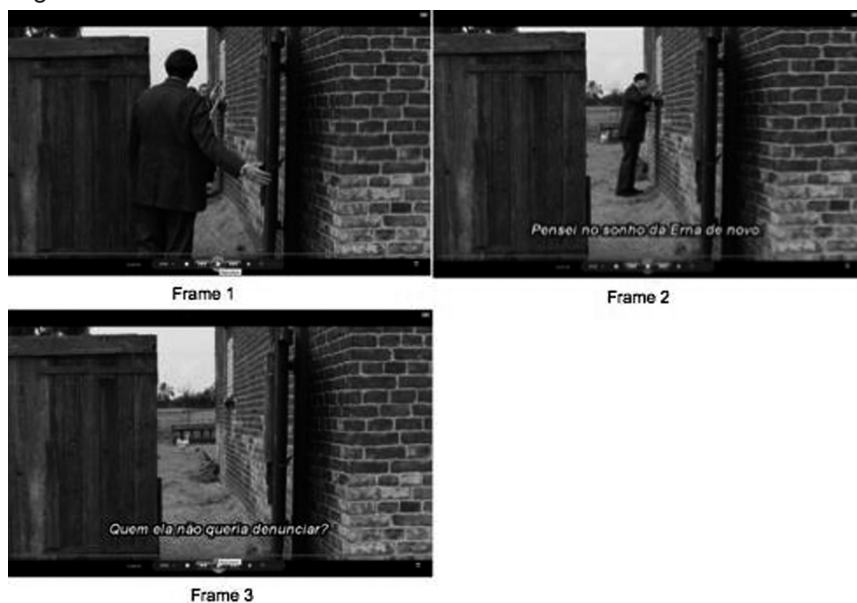
No frame 1, o personagem em primeiro plano, em pé e na entrada do quarto, não vê o rosto do personagem deitado na cama. Da mesma forma que o personagem que está na cama não vê quem se anuncia no quarto. O espectador compartilha com os personagens o ponto cego da cena. O ponto de vista do espectador permanecerá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

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

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



Figura 3 – A cena em análise do filme “A fita branca”



Fonte: Filme “A fita branca”, 2009.

Descrição:

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

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

Frame 3 – O personagem sai de quadro.

Análise da sequência:

Acena deixa o extracampo em suspenso. O espectador não tem acesso à visão do interior da casa, que tanto os personagens almejam. Ao abrir o portão, o personagem masculino descobre as crianças espiando pela janela, ou seja, atrás do portão, além de outro “espaço”, existe outro tempo: o das crianças olhando pela janela e aquele que

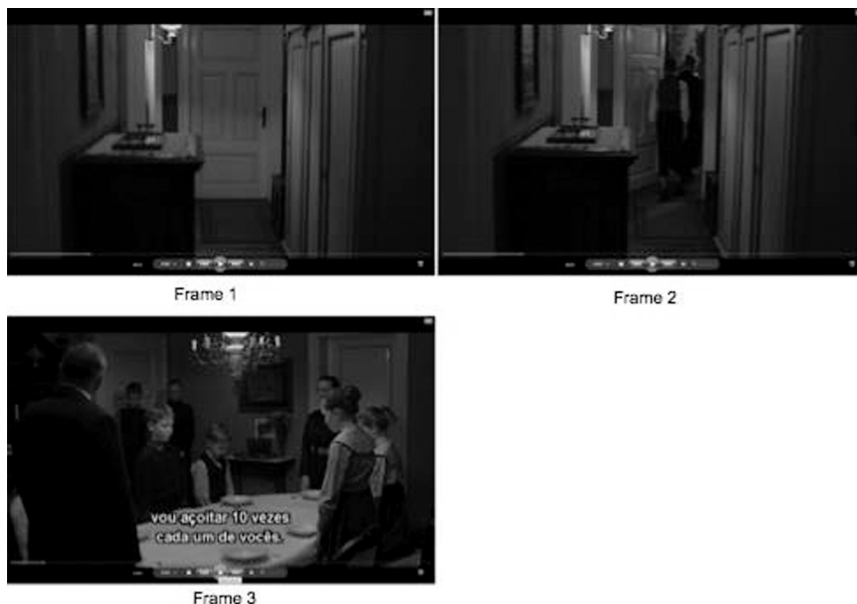


acontece dentro da casa, que não é revelado. As crianças são reprimidas pelo homem por estarem espionando a casa e saem de quadro. O homem vai até a janela e, também, espia o interior da casa. A câmera não muda sua posição.

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

4ª Sequência: temos nesta sequência três frames, que tratam da memória do espectador e do extracampo.

Figura 4 – A cena em análise do filme “A fita branca”



Fonte: Filme “A fita branca”, 2009.



Descrição:

Frame 1 – A câmera mostra uma porta fechada.

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

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

Análise dessa sequência:

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

No processo da memória do espectador, o que estava situado no extracampo, ou seja, no plano passado se sobrepõe ao plano presente. Vale ressaltar que discuto o plano passado como o plano do extracampo, como a imagem que já passou e que está em outro lugar, na memória do espectador. Ao perceber a imagem presente, o espectador, realiza um processo de montagem de imagens, presentes e ausentes. A mudança de cenas atua em dois lados: na percepção e na memória do espectador.

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



do pai batendo em seus filhos, o que só irá acontecer mais adiante na narrativa.

B) “O desprezo” (Le Mépris) de Jean-Luc Godard

Ficha técnica:

Ano: 1963

Duração: 103 minutos

País: França/Itália

Diretor: Jean-Luc Godard

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

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

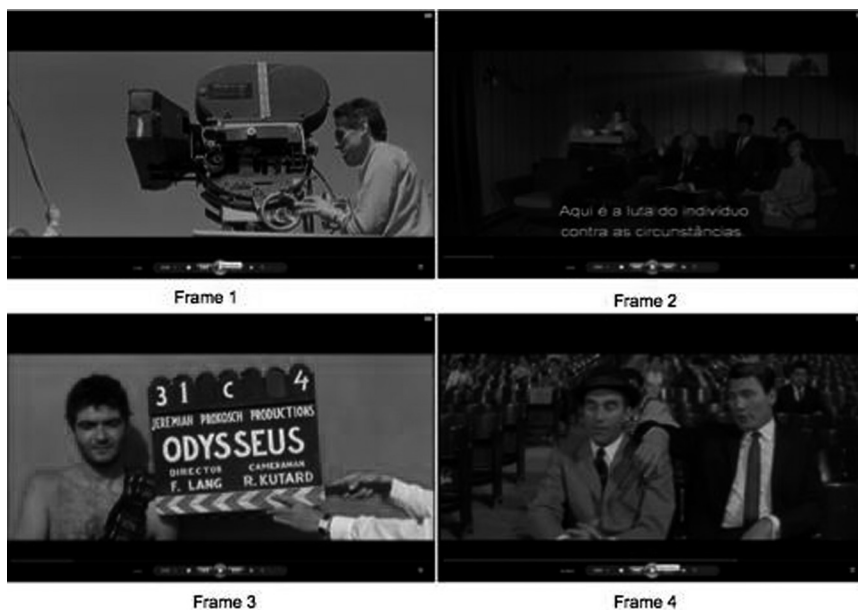
Produção: Carlo Ponti

Sinopse: Na Itália, uma equipe grava um filme baseado na Odisseia de Homero. Camille (Brigitte Bardot) é casada com Paul (Michel Piccoli), escritor contratado pelo produtor americano Jeremy (Jack Palance) para escrever o roteiro. O desprezo de Camille começa quando passa a acreditar que o marido tenta vendê-la ao produtor, ao insistir que a bela mulher fique sozinha com Jeremy. Uma série de mal-entendidos faz com que a relação do casal se fragmente.

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



Figura 5 – Análise de cena do filme “O Desprezo”.



Fonte: Filme “O Desprezo”, 1963.

Descrição:

Frame 1- Neste plano vemos um filme sendo rodado.

Frame 2 – A equipe assiste ao copião do filme.

Frame 3 – Take do copião do filme.

Frame 4 – Estréia do filme no cinema.

Análise dessa sequência:

No frame 1, não vemos o que a câmera do “filme dentro do filme” enquadra. O objeto ou personagem filmado está fora de quadro. Já no frame 2, quando a equipe do filme assiste ao copião, vemos, no frame 3, em contraplano, o rastro do frame 1 que volta a aparecer. Só que, agora, tornado concreto, pois vemos o que estava, antes, fora de quadro. O deslocamento entre atual (imagem visível) e virtual (imagem invisível) do plano, pode ser bem demonstrado



aqui, quando no frame 3, o que era extracampo se torna o campo da imagem.

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

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



Figura 6 – Análise de cena do filme “O Desprezo”.



Fonte: Filme “O Desprezo”, 1963.

Descrição:

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

Frame 2 – O homem sai por uma falsa porta.

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

Frame 4 – O homem olha para a mulher, que está fora de



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

Análise dessa sequência:

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

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

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



qual personagem irá surgir em seu campo de visão.

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

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

Outra questão que emergiu nesta primeira dissecação foi a necessidade de renomear alguns termos, como “frame”, que passei a chamar de “quadro”. Considero que o termo frame está associado à imagem eletrônica, digital. Imagem líquida e imprecisa de enquadramento. O quadro, herança secular da pintura e, à primeira vista um conceito mais sólido e conservador, me parece ser mais interessante, justamente por sua natureza contraditória, que procuro explorar no



próximo capítulo.

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

Nessa primeira análise, como o tema do extracampo ainda estava muito presente, me detive mais na questão técnica do plano. Refletindo agora, estava muito preocupado com o espaço e acabei deixando a questão do tempo das imagens de lado. Tratei o quadro na sua perspectiva mais concreta e progressiva e a narrativa do filme como sendo lógica e causal, o que me ajudou pouco na percepção da memória no plano cinematográfico. Assim, a montagem de tempos sobre as imagens em movimento ganhou mais atenção do que o espaço e a narrativa, que, como já disse, se mostrou demasiadamente técnico e limitado, seja na teoria ou na análise.

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

Olhos ausentes: os olhos envolvidos na cena (do espectador, da câmera, do cineasta e dos personagens) deslocam-se a todo instante na montagem dos planos. Assim, cada olho se ausenta, em determinado plano, para



dar lugar a outras formas de presença e percepção, que envolvem os rastros da visão e da memória do olhar.

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

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

Rotações: as imagens que rondam o quadro, que esperam para agir, para serem enquadradas, possuem vida própria independentemente das imagens que o espectador vê no plano atual e visível. Existem, assim, rotações das imagens, em que o que estava de fundo, oculto e ausente, se desloca para o primeiro plano, se presentifica na imagem atual. Lugares, objetos e personagens desconhecidos, que permaneciam escondidos, são mostrados em evidência ao espectador.



CONSTELAÇÕES DE AUSÊNCIAS: metodologia do invisível

4

Chegou o momento de rastrear os conceitos propostos para desenhar a minha constelação de imagens. Utilizo nessa análise o procedimento de dissecação de imagens em movimento para desconstruir a narrativa “natural” do filme e retornar a um estado genealógico entre a pintura e a fotografia no cinema. O filme, desconstruído, torna-se uma coleção de quadros, imagens pregnantas e latentes que, remontadas e analisadas em sua passagem, podem revelar melhor os rastros do invisível.

A dissecação tem por objetivo analisar quadro a quadro a relação dos planos na montagem audiovisual. Esse procedimento contemplou a minha necessidade de analisar, para além da imagem enquadrada, a sobreposição e remissão dos quadros no cinema. A dissecação é uma maneira de desnaturalizar e criar o estranhamento frente as formas audiovisuais, tão codificadas e engendradas que estão na nossa cultura. Ao cortar o fluxo natural do filme e remontá-lo



de outra forma, foi possível ver o que habitualmente não se veria: o invisível entre as imagens.

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

Os rastros aqui propostos são construções e narrativas possíveis, que são, por sua vez, inerentes à subjetividade e à memória do pesquisador. Tanto eu, como as imagens, estamos em constante movimento, de encaixe e desencaixe, de modo que, não teria sentido, manter a postura distanciada e idealizada em relação ao objeto.

Proponho, para a análise desse objeto e para pesquisas vindouras, a construção do que denominei “metodologia do invisível”, ou seja, uma metodologia que permita entender os rastros produzidos entre as imagens e entre o campo visível e invisível na superfície do plano cinematográfico. Tomo por referência o método de análise audiovisual que é constituído pela “metodologia das molduras”, criada e desenvolvida por Kilpp (2002).

A “metodologia do invisível” gerou quatro conceitos que exploram o invisível no cinema: olhos ausentes, pontos cegos, (re)quadros e rotações. Por meio dos conceitos propostos, imaginei como uma constelação de imagens dialéticas, busquei, assim, desvendar o tempo e a memória do invisível na percepção do espectador de cinema.

Na constelação de Olhos Ausentes abordo os olhos implicados na cena (do espectador, da câmera, do cineasta



e dos personagens) que se deslocam em determinados planos para dar lugar a outros olhos e visões; em (Re)-quadros analiso as sobreposições de quadros intrínsecos e extrínsecos à imagem enquadrada; em Pontos Cegos exploro imagens ocultas e ausentes, que ainda não foram vistas por olhos envolvidos na cena; já na constelação de Rotações investigo os deslocamentos entre figura e fundo e entre presente e passado nas imagens em movimento.

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

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

4.1 O ECLIPSE (L“Eclisse) DE MICHELANGELO ANTONIONI

Ficha técnica:

Ano: 1962

País: Itália

Direção e roteiro: Michelangelo Antonioni

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

Duração: 126 minutos (preto e branco)

Sinopse: Após passar a noite discutindo, Vittoria (Monica



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

4.1.1 Constelação de olhos ausentes

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

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

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



mesmo tempo, são olhados por outros personagens e pelo espectador.

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

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

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

O olho é o órgão biológico destinado a produzir visões de pessoas e coisas do mundo. Lembrando, com Aumont (1993): a visão congrega operações óticas, químicas e nervosas. No entanto, desde o Renascimento, o olho humano foi sendo aparelhado por diversas máquinas de visão. Tais dispositivos transformam, ao longo da história, a percepção do olho e a forma de se olhar o mundo. No caso do cinema, temos, de um lado, os olhos técnicos como o da câmera e dos personagens. E de outro, os olhos “naturais” do cineasta (e de sua equipe) e dos espectadores. Porém, esses olhos se encontram e se afastam mutuamente. Seria



muita ingenuidade negar, a essa altura da modernidade, a instrumentalização dos nossos olhos, que demandam cada vez mais olhares técnicos sobre as coisas. O modo de olhar está intimamente ligado à mediação e projeção da técnica, tal a convivência com dispositivos visuais e audiovisuais no nosso cotidiano. Portanto, o olho vê o visível.

Já o olhar é a troca, a interação entre os olhos, técnicos ou não. O olhar é da ordem da experiência, técnica e cultural, entre olhos e corpos. O olhar é ação - e reação - do olho sobre superfícies diversas. Para Aumont (1993, p. 38), o olhar é “o que define a intencionalidade e finalidade da visão”. O olhar se caracteriza pela tomada de pontos de vista do olho. O olhar é o ato consciente e voluntário sobre as imagens. O olho pode ser visto, já o olhar é invisível, porque depende da subjetividade e do imaginário de quem vê.

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

Figura 7 – Cena em análise do filme “O Eclipse”



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.



Figura 8 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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

A luz predominante vem do abajur, que ilumina, sobretudo, o primeiro plano. Ao fundo e no segundo plano, na zona mais escura do quadro, vemos uma pintura de céu, abstrato e volúvel, que contrasta com o peso da muralha de livros fincados sobre a mesa. Sobre os livros há um volume que não dá para ser identificado nesse quadro. Somente na passagem para o quadro seguinte, com o movimento de panorâmica da câmera, revela-se que se trata do braço de



um homem escorado sobre os livros. O braço do homem está posicionado entre o céu nebuloso ao fundo e a solidez inclinada dos livros. O braço, iluminado, branco e esvoaçante, que, alinhado ao céu, lembra muito a forma de uma nuvem. Uma imagem ausente - da nuvem - que se sobrepõe ao quadro.

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

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



Figura 9 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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

Nesse quadro, o olho ausente do espectador percebe



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

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

Se tomarmos o mundo visível dos personagens como uma atualização da virtualidade de tudo o que a câmera poderia mostrar, talvez seja possível dizer, porém, que as imagens invisíveis ao espectador são mais potentes do que as imagens visíveis, que vivem da limitação inerente ao enquadramento. Pois mesmo quando fechamos os olhos, as imagens ausentes podem emergir de lembranças do



espectador mostradas em outros planos, sejam de outros filmes ou quaisquer outras visões que guarda na memória.

Figura 9 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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



Figura 10 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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

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

Assim, posso dizer - com base no que vi e disse - que os olhares dos personagens não se cruzaram até aqui. Mas, então, o que conecta as visões desses personagens que evitam olhar um para o outro? A montagem. Na verdade,



duas montagens que, nem sempre, convergem para o mesmo ponto: a) a montagem proposta pelo cineasta, que está intimamente ligada aos pontos de vista espaciais da câmera, operadas pelos enquadramentos e à duração dos planos, em que é possível para o espectador perceber as imagens visíveis e lembrar ou imaginar as invisíveis; b) a montagem realizada pelo espectador, que está intimamente ligada a sua própria memória.

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

4.1.2 Constelação de pontos cegos

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

O espectador e os personagens compartilham pontos cegos na cena, que se deslocam conforme o ponto de vista da câmera. Os personagens, que se movimentam dentro do quadro, veem coisas a que o espectador, fora da cena, não tem acesso visual e, da mesma forma, o espectador vê determinados pontos que os personagens não conseguem visualizar. Os olhares, em situação de pontos cegos, abrem-se para outras vistas, virtuais, que estão na ambiência do



invisível, e isso faz com que, a memória, cognitivamente e simbolicamente, compense a ausência visual, a imagem que falta, transformando-a, assim, em rastro de outra imagem.

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

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

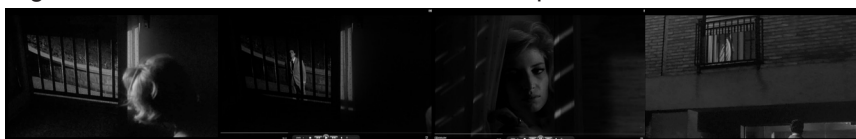
A constelação de pontos cegos possui muitas afinidades e, de certa forma, é um desdobramento da constelação de olhos ausentes, pois as duas fazem parte de uma mesma imagem, maior e em movimento: os “rastros do invisível”. No entanto, nos olhos ausentes, o interesse é o deslocamento dos olhos (da câmera,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

Analiso “pontos cegos” inspirados no conceito de “campos cegos” de Bonitzer (2007). Este autor investiga o dispositivo do cinema dramático nos aspectos que se



referem ao esforço em homogeneizar o espaço ficcional, o que é evidenciado no uso da alternância do campo para o contra-campo na montagem dos planos. Os planos, segundo Bonitzer, são amarrados e “suturados” na montagem, para que não haja espaços cegos para o espectador. Os pontos cegos que proponho, na esteira de Bonitzer, buscam, justamente, esses espaços invisíveis, à deriva, que foram deixados para trás na montagem dos planos.

Figura 11 – Cena em análise do filme “O Eclipse”.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

Figura 12 – Quadro da cena em análise.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.



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

Figura 13 – Quadro da cena em análise.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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



descobre.

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

Figura 14 – Quadro da cena em análise.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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



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

Os olhos podem, quando enquadrados, serem vistos. Como aqui: os olhos de Vittoria tornados visíveis pelo ponto de vista da câmera. O olhar, por outro lado, é da natureza do invisível, não pode ser visto, porque sempre é subjetivo, sensório e cultural a cada pessoa. O ponto cego é o campo que fica entre a imagem do olho e do olhar, isto é, entre a imagem que se projeta e o olhar inalcançável, “invisível”, que pode ou não ser “suturado” na montagem dos planos.

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

Figura 15 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.



Neste quadro, o olhar do espectador (atualizado pelo da câmera) desloca-se para o anterior ponto de vista de Riccardo, isto é, o ponto cego no qual ele não conseguia ver Vittoria. Riccardo, por fim, desiste e vai embora. O espectador vê, no movimento, que ele sai do quadro e Vittoria passar, de relance, pela janela do apartamento. Riccardo e Vittoria deslocam-se na mesma direção do quadro, mas, no entanto, permanecem no mútuo campo cego, sem se verem.

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

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

4.1.3 Constelação de (re)quadros

A montagem de cinema não deve ser reduzida à



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

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

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

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

As referências teóricas que embasam esta constelação são Kilpp e Eisenstein. Kilpp (2010, p. 18) trabalha com a ideia de “molduração”, que vem a ser os “procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior



das molduras”. As molduras são quadros ou territórios de experiência e significação dos constructos de determinado meio de comunicação. Vou me deter, nesta análise, nas moldurações intrínsecas propostas por Kilpp, ou seja, em quadros do filme *O Eclipse*.

A montagem dialética em Eisenstein (2002) propõe o conflito entre dois planos que, segundo o cineasta e teórico, resultam em uma síntese ou imagem mental para o espectador. No entanto, Eisenstein, em sua complexa teoria de montagem, reforça a exploração de conflitos inerentes ao plano, que ele chama de “dramaturgia da forma”, em oposição à dramaturgia teatral e literária do cinema dramático. Os conflitos intrínsecos à forma do plano envolvem, segundo Eisenstein, questões como volume, luz, sentido, escala e tempo. Como sugere Albera (2002), a dramaturgia da forma trabalha a estética construtivista, isto é, a montagem, sempre conflitante, entre elementos gráficos, plásticos e óticos na construção das imagens.

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

Os (re)quadros são, então, as montagens estéticas e simbólicas que sobrepõem, às molduras e quadros do filme, imagens imaginadas pelo cineasta, pelo espectador e pelo pesquisador. Às molduras intrínsecas são (re)montadas molduras extrínsecas, que estão relacionadas ao tempo do olhar sobre as imagens e à memória do espectador. As



molduras extrínsecas (uma montagem sob a teoria de Kilpp) são os quadros ausentes, invisíveis, que são montados sobre os quadros do filme. Se pensarmos o quadro de cinema como o território que sobrepõe, umas sobre as outras, camadas de percepção, devemos achar fragmentos e restos de quadros, soterrados, como uma arqueologia de imagens de outros tempos.

A constelação de (re)quadros é chave na dissecação das imagens em movimento, que é o procedimento analítico adotado neste livro, pois o pesquisador, ao recortar e remontar o filme fora da sua narrativa natural, em outro tempo, acaba recriando e reinventando o próprio filme. A coleção de quadros dissecada pelo pesquisador revela um filme que estava oculto ao espectador. O filme aparece sob outra “molduração”, muito próximo do que Eisenstein fazia na análise dos fragmentos/fotogramas para pensar a construção dos seus filmes. Eisenstein utilizou, como método de criação e reflexão, o recorte e a montagem de fotogramas para desenvolver a sua teoria de montagem no cinema.

Figura 15 – Cena em análise do filme “O Eclipse”.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.



Figura 16 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

A câmera está fora do prédio. Podemos ver, de longe, Vittoria dentro do apartamento. A grande moldura preta é recortada por molduras-janelas, iluminadas, intrínsecas. A ambiência do prédio é retomada aqui, de outro modo. Reconheço o rastro do hall do prédio e a escada, vistos na cena anterior. Este ponto de vista pode ser de outro personagem na janela que “moldura” a minha visão do quadro maior.

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

As janelas, como as portas, também encobrem e escondem, por de trás de paredes, personagens e objetos.



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

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

Figura 16 – Quadro da cena em análise



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

No quadro 2, não vemos mais Vittoria. Ela está escondida por detrás de alguma moldura-parede. No entanto, a personagem de dentro da pintura (um cartaz de



Toulouse-Lautrec) faz referência ao rastro de Vittoria, de costas para a câmera, que percorre muitas molduras do filme. A personagem da pintura também é outra forma de atualização da presença de Vittoria. Essa personagem está emoldurada pela janela do apartamento e, antes disso, pelo enquadramento da câmera.

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

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



Figura 17 – Quadro da cena em análise.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

Na passagem do quadro 2 para o 3, Vittoria reaparece. A personagem da pintura ainda está presente, na borda do quadro. As duas estão de costas. Vittoria coloca um prego na parede, dando a entender que vai acrescentar mais uma pintura. Mas acontece que a moldura está ali, na forma da sombra dela, que é projetada sobre a parede branca. A personagem, de dentro da cena, também moldura a imagem, enquadra e monta formas intrínsecas ao quadro. Mais do que uma metalinguagem do ato de enquadrar as imagens, o gesto de Vittoria, reforça a fragmentação da sua própria moldura-personagem ao longo do filme.

É sobre Vittoria, na qualidade de protagonista do filme, que se montam mais molduras, intrínsecas (atuais) e extrínsecas (virtuais). A personagem desloca-se, assim, entre os quadros, do virtual ao atual (e vice-versa). No quadro 3, além da assinalada moldura de costas para a



câmera que, dentre outros possíveis significados, inverte a lógica figurativa e midiática de enquadrar os personagens, a personagem se parte em tendências virtuais: imagem da sombra e imagem da personagem da pintura. Antonioni, ao colocar, recorrentemente, a personagem principal de costas para o espectador, transgride certas normas naturalistas do cinema clássico, como a interpretação voltada objetivamente para o “público”. Godard, outro moderno, por exemplo, vai fazer os personagens olharem diretamente para a câmera, o que produz uma relação distanciada e crítica entre imaginário e realidade.

4.1.4 Constelação de rotações

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

Na minha análise, as constelações propostas, como imagens em movimento, compõem a seguinte configuração: olhos ausentes, pontos cegos e (re)quadros são constelações em estado de eclipse, que estão no exato instante da sobreposição de seus corpos-imagens. A constelação de rotações, no entanto, aponta para outro movimento, no qual as imagens trocam de lugar, partem-se em diferentes direções



e durações, pois o que está perdido no cenário, como rastro de presença, ganha o primeiro plano, a visualidade completa no filme.

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

McLuhan propõe, por sua vez, a percepção da figura e do fundo mediada pela experiência do tempo, isto é, o espaço tratado como instante, como recorte de tempo, que se prolonga, sensorialmente, entre diferentes ambientes. McLuhan argumenta que o sentido visual na era eletrônica (a partir da televisão) deixa de ser coeso, estático e racional, como visto na tradição renascentista, e passa a ser simultâneo, priorizando o “espaço acústico”, isto é, outros sentidos são acionados na percepção, para além do visual. Nas palavras de McLuhan (2005, p. 249), o espaço acústico tem uma propriedade particular: “é uma esfera sem centro ou cujo centro está em toda parte e cuja margem está em parte alguma. É o espaço das vibrações. É o espaço do homem eletrônico. É espaço simultâneo da tecnologia eletrônica”.

Vale ressaltar que o conceito de “ambiente” de McLuhan (1979, 2005) compreende o conceito de espaço invisível, de fundo estruturante, produzido pelos meios de comunicação, que envolve, sobretudo, a cognição e a interação social. O meio de comunicação (a figura) transforma o ambiente cultural (o fundo) como processo, como efeito. Assim, como “o meio é a mensagem”, na mais famosa proposição de McLuhan,



a luz elétrica cria o ambiente, isto é, o meio, o contexto propício para o surgimento de meios de comunicação como o rádio, a televisão e o computador. O ambiente em McLuhan tem ligação direta com a noção de ambiência da imagem, discutida aqui.

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

Com base nesse entendimento, vou tratar o plano cinematográfico como ambiente, ou melhor, como espaço produtor de ambiência, que não está vinculado, necessariamente, à materialidade do quadro em si, mas associado ao sentido acústico: à “presença” invisível e oculta da imagem, que possibilita outras visões, que não as visíveis, ao espectador do filme. Acredito ser, justamente isso que Antonioni faz quando põe em rotação a figura e o fundo na cena final do filme *O Eclipse*. O que antes estava enquadrado como rastro, fundo e passado de outra imagem é deslocado e atualizado para o presente do quadro, como forma aparente e figurada da imagem.

Esta seção possui uma formatação diferente das anteriores, pois, para evidenciar as rotações das imagens, entre o que estava de fundo e o que foi posto como figura, é preciso inverter a lógica das cenas e dos quadros de *O Eclipse*. Proponho um quadro maior, referente à última cena do filme (o fundo atualizado como visível) que se desdobra em



outros quadros menores, de outros momentos do filme, que denomino de imagens-lembrança. As imagens lembrança, como pensadas por Bergson (2010), são as imagens que, descartadas em outro momento, são, conscientemente, resgatadas do plano virtual, do plano oculto em que estavam: do plano fílmico e das lembranças do espectador.

Figura 18 – Cenas finais do filme “O Eclipse”



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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



Figura 19 – Imagem-lembrança A.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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



Figura 20 – Imagem-lembrança B.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

Figura 21 – Imagem-lembrança C.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.



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

Figura 22 – Imagem-lembrança D.



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

Antonioni, como cineasta-arquiteto, constrói, na primeira parte do filme, espaços carentes de fundo, de dimensão. Já na cena final, os lugares, grandes e pequenos, carecem da figura das personagens. Segundo Matos (2007, p.17), no filme *O Eclipse*, “as estruturas arquitetônicas internas e externas tomam conta da tela, seccionando, obstruindo e até ocultando a cena e as personagens”. A



rarefação das figuras, que na cena final atinge o seu ápice, tem a ver, ainda, com a observação que Souza (1988) faz sobre o desejo de fuga dos personagens, de evasão nos espaços na obra do cineasta. Deleuze (2005, p. 14) também faz essa constatação ao sugerir que, frente ao esvaziamento da ação e dos personagens, só se conserva “a descrição geofísica, o inventário abstrato” das coisas, na obra de Antonioni.

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

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



não se comunicam, escondem seus sentimentos e raramente se olham. A ausência de comunicação, nesse caso, não é apenas verbal, mas também corporal. Ou melhor, a linguagem dos personagens é mais corporal do que qualquer outra coisa. Ou seja, os enunciados em série remetem a imagens ausentes, e uma nova aparição da imagem possibilita dizer o mesmo texto de outro modo, sob outro ponto de vista.

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

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

As coisas, dialeticamente, tornam-se as figuras. Trata-



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

Figura 23 – Última cena do filme “O Eclipse”



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.



Figura 24 – Última cena do filme “O Eclipse”



Fonte: Filme “O Eclipse”, 1962.

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

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

As imagens deixadas de lado na percepção rondam os confins do quadro, esperam para agir, para serem enquadradas. Os confins são, para Kilpp (2002), as bordas,



as extremidades das molduras e dos quadros da imagem. Eles são os limites que demarcam, ilusoriamente, os espaços, as partes e o território da imagem. Neste trabalho, confins configura-se como o fundo do quadro, o estado distante, mesmo que nos arredores do quadro atual, que não confina, não tem fim, que está com o tempo, mais do que no espaço. Os confins são os restos do visível, que permanecem na duração da memória, ou ainda, na outra ponta do presente, são os rastros do invisível. Eles possuem vida própria, independente das imagens tornadas visíveis ao espectador, isto é, tornadas espaço, paralisadas do movimento das coisas. Lembrando com Bergson (2006), que, na impossibilidade de perceber tudo e todos os corpos-imagens que rondam a nossa visão, ficamos cada vez com menos, somente percebemos o que interessa no presente, para agir naquele momento. E essa percepção é, no movimento da duração, um recorte do tempo, que se torna espaço imóvel, apartado do fluxo contínuo do tempo.

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

O Eclipse, por sinal, é o último filme em preto e branco de Antonioni. Depois dele, o cineasta passa a explorar as possibilidades da cor, em filmes como “Deserto Vermelho” (1964) e “Blow-Up” (1966). Essa fase é analisada e denominada por Aumont (2008, p. 57) como a do “Antonioni colorista”, em que o cineasta utiliza a paleta de cores como um pintor. Segundo Aumont, o cineasta “intervém tanto



no material filmado (que ele colore) como sobre o plano enquadrado (que ele compõe)” (IDEM, p. 57). Trata-se da contribuição modernista de Antonioni, no cinema dos anos 1960, e que, anos mais tarde, será aprofundada na tela eletrônica.

O telefilme “O mistério de Oberwald” (1981), realizado por Antonioni para a televisão italiana, explora recursos do vídeo, como a manipulação das cores, para criar efeitos simbólicos. A imagem é transformada por sobreposição de filtros (eletrônicos), que alteram as cores da imagem. Um personagem abre a janela e o vento traz a cor verde que toma toda cena. Uma mesma imagem transforma-se numa gradação de diferentes matizes e sensações. A lua emana a luz azulada que preenche todo o ambiente do castelo. Determinado personagem é envolvido pela cor roxa, que o acompanha e o caracteriza. O cineasta constrói, assim, belas metáforas visuais, intervindo e alterando as cores do filme e se distancia do registro naturalista da câmera cinematográfica.

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





CONCLUSÃO

Ao longo deste livro, tento, ética e esteticamente, ultrapassar a aparência da imagem dada e propor uma metodologia. A preocupação, nessa narrativa, foi a de refletir, em uma sociedade obcecada por ver e consumir tudo, quais rastros do invisível no cinema devem ser resgatados e trazidos à tona. Pesquisar o não percebido, o que é relegado e esquecido no mercado das imagens se configura, também, como um gesto político. Apesar de não ter abordado explicitamente o objeto sob a perspectiva política, esse aspecto ronda certas questões de fundo da pesquisa. Como pergunta Brissac Peixoto (1996) sobre a produção de imagens em nossa sociedade: “como fabricar imagens que fiquem, que deixem rastros?”

Flusser (2008) analisa, a partir da metade do século XX, a passagem da cultura ocidental letrada para a cultura das imagens técnicas. As imagens técnicas são aquelas produzidas por aparelhos como máquina fotográfica, de



cinema e o computador. A palavra escrita, segundo o autor, segue o fluxo linear e cronológico do texto: da esquerda para a direita e de cima para baixo. Existe, assim, uma construção cronológica e, de certa forma, arbitrária da narrativa, da história. No entanto, nas imagens técnicas, a “leitura” dá-se de forma não linear e por meio de significantes móveis. Flusser interpreta essa mudança epistemológica da seguinte forma: “o mundo não se apresenta mais enquanto linha, processo, acontecimento, mas enquanto plano, cena, contexto” (p. 15).

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

Procurei tensionar, assim, noções mais concretas e quantitativas em relação à imagem no cinema, tais como espaço, campo visual e narrativa, por entender que elas reduzem a percepção sobre a duração da imagem. Passei a ver, então, a imagem de forma mais conceitual e aberta, ou seja, como um “plano” que possui diferentes estados e durações entre presença e ausência, atualidade e virtualidade. Mudar o plano na montagem de cinema é movimentar uma série de planos invisíveis: a genealogia e o devir das imagens.

No caminho de estudo percorrido, com as contribuições de diversos autores, com destaque para Kilpp (2002), fui



percebendo a importância do conceito de invisível, mais pertinente e enriquecedor para a pesquisa. O invisível me pareceu mais conceitual e aberto. Além disso, a noção de rastro ganhou maior peso dentro da pesquisa.

Ao tornar objeto central do estudo o tensionamento dialético entre dentro e fora do plano de cinema, o conceito de rastro em Benjamin permitiu potencializar percepções sensíveis sobre o que chamo de “invisível”, por exemplo: 1) o limiar entre os espaços dentro e fora do quadro e 2) o deslocamento do tempo passado, presente e futuro conforme a passagem de quadros no plano cinematográfico.

Nesse sentido, a metodologia de análise foi aplicada para rastrear a presença do tempo que afeta a imagem, no que ela, dialeticamente, mostra e deixa de mostrar. O tempo e, sobretudo, a passagem do tempo, provoca a imagem a ser outra coisa que não está, necessariamente, no plano do visível da imagem. A tese do livro é de que essa imagem (in) visível está no “plano” da memória do espectador.

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

Quando propus a metodologia do invisível, a intenção foi – mais que entender o deslocamento espacial da câmera, de objetos e personagens, que entram e saem de quadro e tornam o espaço não visto implícito – a de analisar como o invisível, em determinados casos, pode potencializar o desenrolar do tempo, a síntese temporal dentro do mesmo enquadramento, que se abre, por sua vez, em diferentes



durações e presenças na memória do espectador. Acredito ter dado o primeiro passo, certo de que muito ainda deve ser realizado em futuras pesquisas e análises.

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

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

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

Devo encerrar o livro nessa página, que, com certeza, não termina, de fato, nesse espaço. Devolvo, assim, o objeto ao tempo, as coisas invisíveis, que nos acostumamos a não ver, porque estamos com os olhos cegos de tanto ver.

Fecho os olhos e um rastro de imagem - , sem nome e sem suporte - sobrevive.



Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Lisboa, Portugal: Mestre Jou, 1982.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropofágico**. São Paulo, SP: Revista Antropofagia, v. 1, p. 03-05, 1928.

ANTONIONI, Michelangelo. **Os filmes na gaveta**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1997.

AUMONT, Jacques. **O Olho interminável**. Cinema e Pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **A Imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. **A Teoria dos Cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

_____. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa, Portugal: Texto e Grafia, 2009.

_____ e outros. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995.



BARBOSA, Pablo Bergami Goulart. **Um Olhar impossível: construção psicanalítica e montagem cinematográfica**. 89 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

BALAZS, Bella. O Homem Visível. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2008.

BARRENTO, João. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis, SC: Editora UFSC, 2013.

BAZIN, André. **Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens, foto, cine e vídeo**. Campinas, SP: Papirus, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte; São Paulo: Editora

UFMG e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Correspondance, 1929-1940**. Paris, Ed. Aubier, 1979.

BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.



_____. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **Evolução Criadora**. São Paulo: Unesp, 2010b.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994.

BONITZER, Pascal. **El Campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine**. Buenos Aires: Arcos Editor, 2007.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CLARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no final do século XIX. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. Senac, 1996.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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





SOBRE O AUTOR

Ricardo Weschenfelder é formado em Cinema e Vídeo pela UNISUL (2002), Mestre em Literatura pela UFSC (2009) e Doutor em Comunicação pela UNISINOS (2016). É professor de Audiovisual na UNIFEBE – Centro Universitário de Brusque. Atua também como realizador audiovisual. Publicou os livros “A Linguagem do Vídeo” (2009), pela Editora Guarapuvu e “Iluminuras” (2017), pelo Selo Patifaria, além de diversos artigos em revistas científicas da área de comunicação, cinema e artes.



Editora UNIFEBE

Fundação Educacional de Brusque

Centro Universitário de Brusque

Endereço: Rua Dorval Luz, 123

Bairro Santa Terezinha - Brusque - SC

CEP: 88352-400

Caixa Postal: 1501

Telefone: (47) 3211-7207

Site: www.unifebe.edu.br

E-mail: editora@unifebe.edu.br



A Imagem Invisível no Cinema

O invisível, como será tratado aqui, é a imagem da ausência que se faz presente por meio de técnicas cinematográficas e audiovisuais - como a posição de câmera, enquadramentos, cortes, raccord, cenário, encenação - e da memória do espectador na percepção da montagem do filme. A compreensão de que a montagem no cinema opera com espaços e tempos que estão além da imagem enquadrada, abre caminho para a análise do deslocamento do invisível ao visível e vice-versa. A temática da obra está direcionada à área de cinema e do audiovisual. No entanto, o enquadramento não é reduzido a ela. A dissecação tem por objetivo analisar quadro a quadro a relação dos planos na montagem audiovisual. Ao cortar o fluxo natural do filme e remontá-lo de outra forma, foi possível ver o que habitualmente não se veria: o invisível entre as imagens. Nesta obra são discutidas a dissecação de cenas de três filmes - “A fita Branca” (2009) de Michael Haneke, “O desprezo” (1963) de Jean-Luc Godard e “O Eclipse” (1962) de Michelangelo Antonioni - a partir da metodologia do invisível proposta. Ressalta-se que a narrativa da pesquisa de modo algum é progressiva, na qual tudo deve avançar em direção a um objetivo e resultado definitivos.



EDITORA
UNIFE

